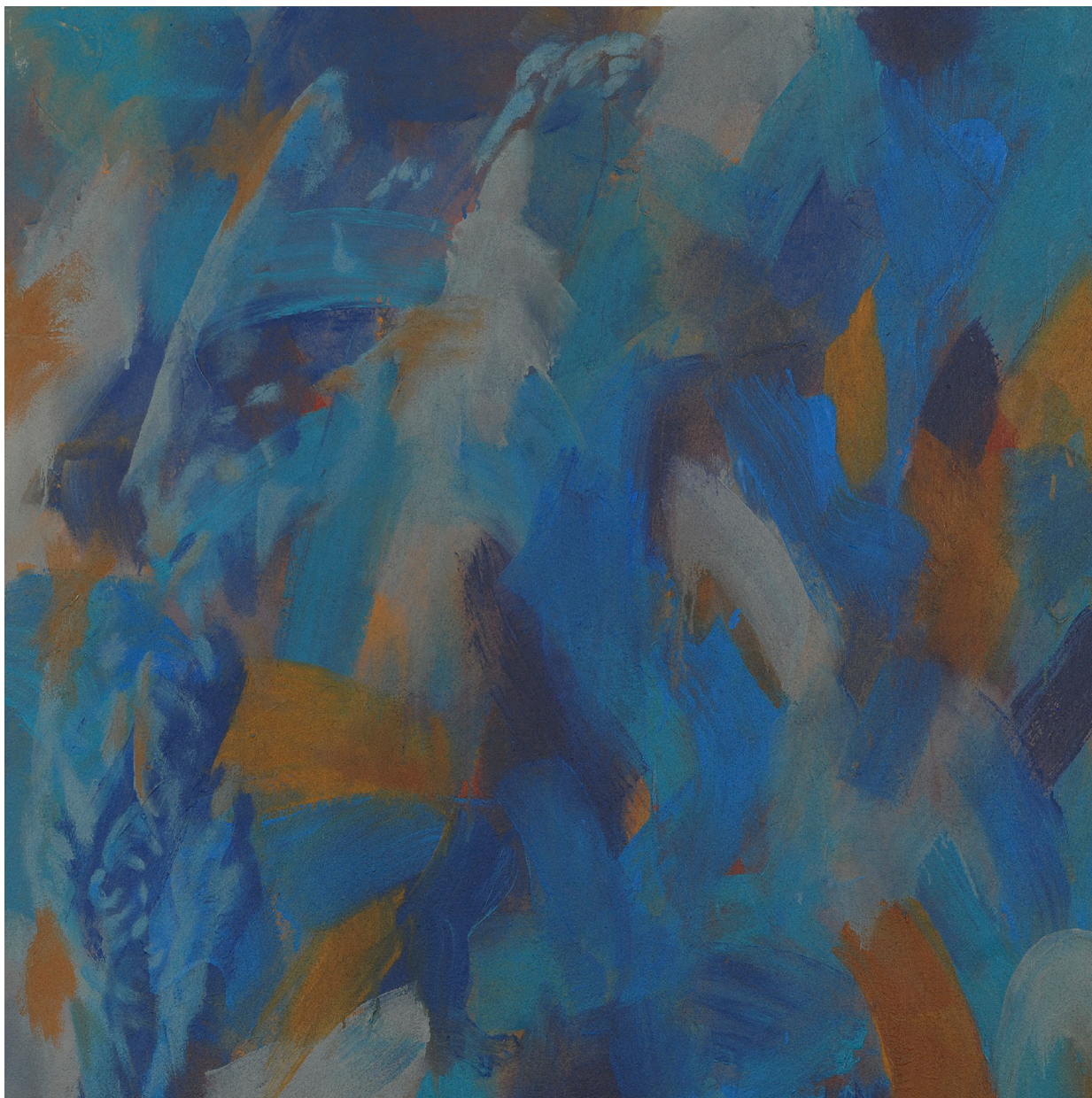


LA POLÍTICA DE LA MIRADA

Felisberto Hernández hoy

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)



Experiencia artística y vital de la incomunicación, la de Felisberto Hernández (Montevideo 1902-1964), es, sobre todo, reflejo conjetural de la soledad, en cuanto desarraigo de lo sublime, y manifestación inconclusa del rotundo fracaso humano y estético, existencial y ético, de la que se premura por actualizar las lecturas, un grupo de sus lectores apasionados, amigos de su literatura, deslumbrados día tras día por esas grandes mentiras que revelan las más auténticas verdades, cual son las narradas por el gran montevidiano. Afanosos por actualizar la lectura desde la perspectiva de medio siglo que ha transcurrido entre su ocultamiento definitivo del mundo de los mortales, a demostración de que el afán de Felisberto por no ser nada, por no representar a nadie es, quizá, el modo más trivial y denso, más auténtico y legal, de ser y estar en el mundo. Esta certidumbre lo condujo a inventar narraciones con un único objetivo: develar, desvelar y fabular el mundo en hechos estéticos perdurables. Tan duraderos que hoy mueven a interpretaciones y lecturas inéditas como las que se presentan en este libro, de escritores, críticos y académicos invitados por las Universidades de Milán y de Bérgamo convocados por las funambelescas y sabias ocurrencias de Felisberto. Para inventar con él cómo, sin proponérselo o sin saberlo, alteraba la percepción y la visión, desencadenaba al subconsciente, torturaba al inconsciente, agudizaba la irreversibilidad de la lógica, tergiversaba su ciudad y al ser. Al hacer visible lo invisible, liberando la mente de la jaula de lo real, que es espantoso y no maravilloso, tanto cuanto la desesperanza y el abismo, y con humor del más negro, Felisberto subvertía el orden antinatural de las cosas. Y lograba renovar su única y más auténtica verdad: la poesía: el más útil y versátil instrumento para hacer memoria, para atajar, hoy, el avance de la vulgaridad y la obscenidad de la in-cultura neo-liberal.

Estudios de: Irina Bajini, María Amalia Barchiesi, Lucía Campanella, Erminio Corti, Rosa Grillo, Eduardo Lalo, Emmauele Leonardi, Pablo Montoya, Ricardo Pallares, Santiago Montobbio, Fabio Rodríguez Amaya, Gabriel Saad y la participación de Julio Olaciregui.



di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Ledizioni



9 788867 055739





LA POLÍTICA DE LA MIRADA

Felisberto Hernández hoy

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2017 Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
Erminio Corti y Emanuele Leonardi han realizado
la unificación redaccional
ISBN 978-88-6705-573-9

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
Fabio Amaya
Caída de Ícaro - Estudio XIX
T. mista s/lino - 90x90 cm. 2006

n° 19
Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:
Raúl Díaz Rosales

Composizione:
Ledizioni

Disegno del logo:
Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI MAGGIO 2017

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Ospovat - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder (Emeritus, University of Reading, UK)	

Comitato di redazione

Laura Scarabelli (coordinatrice)	
Nicoletta Brazzelli	Simone Cattaneo
Margherita Quaglia	Sara Sullam



Sumario

<i>Introducción. La política de la mirada – Felisberto Hernández hoy</i>	II
FABIO RODRÍGUEZ AMAYA	
<i>Algo se desplaza en la escritura de Felisberto Hernández</i>	17
RICARDO PALLARES	
<i>El caballo perdido de Felisberto Hernández y L'etranger de Albert Camus. Estudio comparatista de dos obras contemporáneas</i>	39
GABRIEL SAAD	
<i>Felisberto Hernández, hasta el fondo y hasta la inocencia</i>	53
SANTIAGO MONTOBBIO	
<i>Felisberto Hernández, autor de negros y enemigo de tangos</i>	73
IRINA BAJINI	
<i>De enciclopedias y bestiarios rioplatenses: Felisberto Hernández y Julio Cortázar</i>	81
MARIA AMALIA BARCHIESI	

<i>Dos raros en París: Felisberto Hernandez y Susana Soca</i>	97
ROSA MARIA GRILLO	
<i>La empleada y el pianista: una lectura de El comedor oscuro</i>	107
LUCÍA CAMPANELLA	
<i>Felisberto y Macedonio: estrategias de deconstrucción entre humorístico y fantástico</i>	119
EMANUELE LEONARDI	
<i>La mujer parecida a mí de Felisberto Hernández: el mundo en la palabra de un caballo</i>	135
ERMINIO CORTI	
<i>Nadie encendía las lámparas de Felisberto Hernández y los cinco postulados de Las lecciones americanas de Italo Calvino</i>	149
FABIO RODRÍGUEZ AMAYA	
<i>Entre el infinito y el estornudo. Los lugares de Felisberto Hernández</i>	167
EDUARDO LAJO	
<i>Carta a Felisberto Hernández</i>	177
PABLO MONTOYA CAMPUZANO	

LA POLÍTICA DE LA MIRADA
FELISBERTO HERNÁNDEZ HOY

INTRODUCCIÓN

Entre el recuerdo, la ensoñación y el desparpajo, se comprimen, se expanden y fluctúan personas, objetos y sonidos, traducidos en superlativas imágenes heteróclitas, por un talento musical de la escritura, encarnado en Felisberto Hernández. Y, en la realidad de la ficción, sucede lo más irreal que podría acontecer en el mundo real, pero con una verosimilitud tal, que va más allá de los límites de cualquier imaginación habitual (se diría “normal”, pero es, sin duda alguna, una palabra sin sentido de lo real). Porque en los sueños y con la sustancia onírica (el *género*, diría Borges), se urden, a partir de la experiencia vital y sensorial, la nostalgia y el desencanto, la desesperanza y la belleza.

En una producción de relativa breve extensión, si se compara con la de escritores igualmente consagrados de cualquier tendencia y latitud, el ora extraño, ora genial, ora inimitable, ora marginal o aclamado autor uruguayo, hace un siglo se aprestaba a configurar un universo capaz de deslindar toda una narrativa perturbada por los vientos secos de la retórica realista y dudosamente local, o regional, o nacional en todo Latinoamérica. Un universo, ajeno, sobre todo, de la retórica “comprometida” del realismo social en épocas de compromiso, en que hasta las palabras, de manera confusa por quienes de modo malintencionado las manipulan, se teñían tendenciosamente de una infinidad de significados y, quienes las adoptaban, parecían tener múltiples expectativas, sobre todo ideológicas. Eran décadas de fascismo, nazismo, estalinismo y populismo; de espías y delatores; de luchas obreras, motines campesinos y revoluciones sociales; de genocidios de estado, violentas represiones y desastres naturales, efectuados por exponentes “elegidos” de la más destructiva entre las especies animales del planeta. Décadas de contradicciones insuperables, fueron las de Felisberto,

permeadas por curiosidades, experimentos o dogmatismos ultrancistas, y la búsqueda, en lo material, de verdades absolutas que convergiesen con las de los dogmas políticos y religiosos, avalados por las repúblicas ciegas y la curia retrógrada. En repúblicas racistas, clasistas y excluyentes, comandadas por los criollos, esos blancos hijos de blancos, descendientes en el “Nuevo Mundo” del poco agraciado Almirante de la Mar Océana que negaban el mestizaje, pensaban, sólo y exclusivamente blancuzco, vivían blanquecino, blasfemaban blanco y hablaban blancófono. Como si el mundo fueran ellos y fuera propiedad exclusiva de ellos.

Fueron también décadas en que pocos, aparte los poetas y los artistas, sopesaban la gravedad, el significado y el peso de las palabras que, al ser materialización de la vida (y del poema que es ella), no trasegaban en conocimiento, en saber, en canto a la vida en el mundo, postrado por los desastres de las dos grandes guerras que se combatían en Europa y agobiaban al mundo entero. La humanidad asistía inerte a una conflagración que se prodigaba en creces para anunciar el triunfo definitivo del bipolarismo que, con la excentricidad de la guerra fría, despejaba el camino hacia un sistema salvaje impuesto en sucesión, por los B-52, los Chicago boys y los barbílidos harvardianos. Hasta imponer hoy, con la vulgaridad de la ideología neo-liberal, una cultura afanada en la horadación de valores como la igualdad, la independencia y la libertad. Y los poetas y los artistas, militantes en la búsqueda de nuevas y libres formas expresivas, quedaban al margen.

En los años de mayor creatividad de Felisberto Hernández, la humanidad entera vivía sin protagonismo, una nueva repartición del mundo que no consideraba al ser, que no propendía por la dignidad, que no respetaba la individualidad y mucho menos la colectividad. Al final, se daba el banderazo de arranque al peligro del desastre nuclear y a esa guerra fría, rubricada (in)culturalmente en Berlín en 1950, por el “Encuentro de los intelectuales por la libertad”. Guerra que no era tan fría, si desde entonces los conflictos económicos y sociales y los frentes de guerra han proliferado y siguen proliferando por doquier, para beneficio de los señores de la guerra y de los millones y millones de asalariados por la fanática industria militar. Mientras debería florecer, y no ha sido así, el árbol de la vida. Tal cual sabe y propone la poesía.

Tiempos arduos eran aquellos de la juventud de Felisberto Hernández, en la rimbombante “Suiza latinoamericana” que lo era tan sólo para su clase dominante y para los inversionistas y depredadores extranjeros en pleno régimen neo-colonialista, y no para el negro, el campesino, el ciudadano, el proletario o el hombre sublunar que poblaba las pampas australes. Como él mismo.

Hoy cuentista celebrado, novelista reconocido, Felisberto, en una suerte de encierro solipsista, orientaba ayer, en secreto, un espejo oculto hacia su propia experiencia humana y personal de músico con partitura, pero sin

teatro, sin libreto y sin público. Hambreado e incomprendido, sonante y escribiente, lo hacía para captar la imagen virtual e invertida de la realidad, mientras vagaba como pianista de fortuna, interpretando e improvisando audiciones y conciertos, en teatros anodinos y refractarios al saber, a lo largo y lo ancho de las pampas y las provincias más remotas, abandonadas y tediosas de su país. De esas tortuosas itinerancias, también por la Argentina donde Cortázar devenía vagabundo, destilaba una sinfonía que no es, en el sentido estricto, ni narrativa, ni descriptiva. Porque, a pesar de que Felisberto recurría a narrar o a describir, su obra se yergue como un extenso poema de poesía auténtica, trasegado en entidades lingüísticas que superan sentidos y significados ancorados en ellas. Y lo logra, ridiculizando la metáfora, tergiversando la metonimia y, si es del caso, hasta devastando la retórica porque, ab-initio, Felisberto, compositor e intérprete de músicas mudas para cine ciego, ya había demolido la prosodia y sepultado la academia. Por eso, todo lo que ocurre en sus relatos es asombroso, excéntrico y extravagante, al punto tal que el esperpento demuele al disparate y, tal cual emula el mejor de los clowns, lo cómico supera las expectativas de lo trágico. Quizás por eso, Jules Supervielle lo adoptó como pupilo y como Virgilio a Dante, lo condujo de mano a la ciudad luz que, con las lumbres de su *grandeur*, no lo iluminaron para nada. E Italo Calvino se atrevió a decir de él que era “un irregular que escapa a toda clasificación y a todo encuadramiento”.

Es que sus narraciones, surgidas de una inédita imaginación, desatrancaaban con las de Macedonio, Piñera, Fuenmayor, Gironde, De Greiff, Palacio y otros pocos, las puertas de lo imposible en literatura, incluso más allá de los logros del futurismo, del surrealismo y los otros ismos, como muestran sus librillos realizados artesanalmente en la segunda mitad de la década del veinte: *Fulano de tal* y *Libro sin tapas*, objetos inéditos, precursores y, a todos los efectos, de-constructores de la tradición y de la conservación. Así, y sin artificio, mostraba su diversidad, así denotaba con ironía su rechazo por la tradición acrítica: con un gesto crítico desenfadado que reversaría dos décadas más tarde en su primera novela *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), obra que marca el inicio de su madurez literaria, a las que seguirían *El caballo perdido* (1943) y *Nadie encendía las lámparas* (1946), el libro de la notoriedad (entre colegas, adeptos e iniciados), y sólo más tarde para el público continental.

Porque, Felisberto seguiría siendo hasta su temprana muerte en 1964, un marginal, un desadaptado, un “suicidado” de la sociedad, si se adapta el sintagma que, con acierto, cuñara por esos años el gran Antonin Artaud en su diáfano, vibrante y revelador texto-poema sobre Vincent Van Gogh. De este modo, lo cotidiano, lo baladí, lo inverosímil, lo inédito, lo ilógico, lo discordante entraba a formar parte del imaginario colectivo. Y en el festín de lo inverso, de lo irracional, de lo imposible tejía y destejía la unidad de los opuestos inescindibles, generando con las palabras, las armonías, los rit-

mos y el contrapunto, lo visible. Así conquistaría audiencia tras audiencia, a su público, hasta aferrarlo cuando cerraba el círculo mágico, con su último libro *La casa inundada* (1960) que, con los libros póstumos y las inúmeras traducciones, lo colocan al vértice de la literatura internacional.

En ese extenso poema que es su narrativa, impera la primera persona, ¿alter ego, yo real, yo imaginado, yo delegado a narrar?, de quien las imágenes brotan como si fueran un sueño, vivido en un mundo inexistente, soñado desde los dédalos de la sin razón. Con intuición, con la proliferación de sus imágenes bizarras, Felisberto comienza la narración de la historia de historias del mundo al revés, de la parodia del mundo real, donde él, el yo con su narciso trasegado en iniciador, interpreta, cuenta, inventa, modifica, prueba, intenta, toca, compone, sufre, ve, vive... e imagina. En esas narraciones, de Felisberto ya iniciado, prima la imaginación, un algo transmitido del ultra, infra o meta-mundo, del que ninguno de los humanos tiene plena conciencia o certidumbre. Y no sólo en un derroche de imágenes visuales, sino que, atendiendo a la nueva estética, proliferaba y se expandía en malabarismos sinestésicos y atmosferológicos, pues así como una partitura desmadeja lo sublime del sonido, su prosa urde analogías capaces de reconciliar a sus lectores con los azares de la vida y los sobresaltos de la existencia. Mas, sin embargo, en esas prosas narrativas todo aparece verosímil y tanto el narrador como el lector las asumen como reales, porque pueden, por momentos, parecer delirantes, pero son, al contrario, auténticas recreaciones de la realidad.

Felisberto en el delirio, en sus naturales estados de alteración lúcida de la conciencia, entre el sueño y la vigilia, visiona al mundo. El reflejo de esa multitud de eventos lo refracta y esparce en el espejo de su alma, ora atormentada, ora lúdica, ora serena, pero siempre imaginativa. Y el milagro se cumple, allí donde cuenta el mundo, donde trasiega éste en escenario, y todo domina la única escena posible. Desde sus más improbables orígenes, desde sus más remotas incoherencias. Desde sus más inútiles verdades, hasta revelar sus más irrelevantes aspectos. Es una obra, la de Felisberto, breve, vibrátil, de inmanencia álmica, de tergiversación psíquica, de angustia cósmica, modelada, interpretada, soledada y destilada de manera obsesiva en los cafés de Montevideo, en los cuartos de cualquier pensión o inquilinato, experimentados por su propio yo, entre la soledad y el recuerdo, viviendo con desafuero sus múltiples amores y sus más inúmeros desamores, en esos teatros inexistentes que levantaba en las nubes y en los abismos de las más sórdidas geografías australes. Allí, en ese espacio sin tiempo que lo mantuvo en vilo, impotente frente a la vida, muy consciente de que el tiempo habría de aniquilar al fracaso, insolente ante la hipocresía, subversivo frente a la desesperanza, desencantado respecto del desamor. Artífice de sus creaturas dotadas de cuerpo y de alma, pero condescendiente con los fracasos a que él mismo las sometía. Muerto de la risa ante el dislate rebelde

de los seres y los objetos. Estupefacto en el bochorno de su imponderable fracaso, en el desatino delictuoso de sus utopías inservibles. En ese tiempo sin espacio donde lo ingenuo corrompe la amenaza, donde la inocencia perverte la liturgia, donde el personaje-narrador de sus ficciones desconcierta por el des-acentuado narcisismo y a la vez por el obsceno regodeo que experimenta entre la luz y las tinieblas de su improrrogable condición humana.

Experiencia artística y vital de la incomunicación, la de Felisberto Hernández es, sobre todo, reflejo conjetural de la soledad, en cuanto desarraigo de lo sublime, y manifestación inconclusa del rotundo fracaso humano y estético, existencial y ético, de la que se premura por actualizar las lecturas, un grupo de sus lectores apasionados, amigos de su literatura, deslumbrados día tras día por esas grandes mentiras que revelan las más auténticas verdades, cual son las narradas por el gran montevideano. Afanosos por actualizar la lectura desde la perspectiva de medio siglo que ha transcurrido entre su ocultamiento definitivo del mundo de los mortales, a demostración de que el afán de Felisberto por no ser nada, por no representar a nadie es, quizá, el modo más trivial y denso, más auténtico y legal, de ser y estar en el mundo.

Esta certidumbre lo condujo a inventar narraciones con un único objetivo: develar, desvelar y fabular el mundo en hechos estéticos perdurables. Tan duraderos que hoy mueven a interpretaciones y lecturas inéditas como las que se presentan en este libro donde escritores, críticos y académicos invitados por las Universidades de Milán y de Bérgamo pero convocados por las funambelescas y sabias ocurrencias de Felisberto, se dan cita y se reencuentran en la amistad y en las afinidades electivas. Para inventar con él cómo, sin proponérselo o sin saberlo, alteraba la percepción y la visión, desencadenaba al subconsciente, torturaba al inconsciente, agudizaba la irreversibilidad de la lógica, tergiversaba su ciudad y al ser. Al hacer visible lo invisible, liberando la mente de la jaula de lo real, que es espantoso y no maravilloso, tanto cuanto la desesperanza y el abismo, y con humor del más negro, Felisberto subvertía el orden antinatural de las cosas. Y lograba renovar su única y más auténtica verdad: la poesía: el más útil y versátil instrumento para hacer memoria, para atajar, hoy, el avance de la vulgaridad y la obscenidad de la in-cultura neo-liberal.

Fabio Rodríguez Amaya
Milán, primavera y 2017



ALGO SE DESPLAZA EN LA ESCRITURA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

Ricardo Pallares

ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS DE URUGUAY

INTRODUCCIÓN

El texto narrativo de Felisberto Hernández se perfila con singularidad a medida que adquiere forma su escritura ficcional apegada al recuerdo y en menor grado a la imaginación. Tal lo que parece desprenderse del desarrollo cronológico de sus publicaciones. Asimismo su texto exhibe los mecanismos y comportamientos del recuerdo, los modos de recordar y los problemas con la escritura para narrar lo recordado. También se ocupa de los mecanismos de los que se vale el personaje-narrador en el presente de la ficción de la historia y por tanto en el de la escritura.

Los niveles y articulaciones del presente y del pasado aparecen muchas veces ‘inundados’ por la omnipresencia del pasado y su subjetividad. Por tanto el texto fluye con distintos ritmos y tonos pero con movimientos o marchas hacia un pasado personal que suele ofrecer diversidad de planos, dimensiones, estratos temporales y territorios de la memoria.

El territorio privilegiado es un escenario (‘mi teatro del recuerdo’) en el que hay recurrencia en el emplazamiento: las fincas, la sala de concierto o la de tertulia, algunos otros edificios, las calles, bares, cuartos de hotel o pensión, trenes y tranvías.

Por lo común dicha territorialidad está adjunta a tiempos pretéritos con relación al presente del yo que escribe y tiene porosidades y proliferaciones de índole asociativa. A través de los mencionados trasvasamientos se advierten flujos, suaves corrientes de reminiscencia, infiltraciones y desli-

zamientos continuos que se dan en las cadenas significantes y de los significados. Cuando esos flujos, que pueden ser metonímicos o metafóricos, hacen irrupciones en el asunto del relato o lo interceptan a la manera de corredores semánticos que vienen desde otros lugares cargados de energía, también son parte de los hechos principales en la narración. Si los referidos flujos son secundarios o incidentales dan lugar a acotaciones con mayor o menor deriva.

La porosidad mencionada no solo ocurre por la opacidad de la prosa narrativa y por el tratamiento de una temporalidad heterogénea, sino que también ocurre por la vaguedad o penumbra en la que permanecen el narrador y sus protagonismos. De algún modo el yo enmascara los misteriosos comportamientos de su memoria, del recordar y de lo recordado.

A veces los mecanismos de los recuerdos del narrador, tanto como el comportamiento de ellos en la conciencia de la escritura, adquieren rasgos oníricos y producen climas de malestar y desacomodo. Especialmente por sus diversos desplazamientos simbólicos y por el frecuente abandono de la racionalidad en los sucesos y en los sueños del protagonista.

Por momentos el texto parece funcionar como un transcurso discontinuo con duración y espesores temporales variables, en el que circulan imaginación asociativa, pensamientos, recuerdos, sentimientos y diferentes versiones de lo recordado.

De esta manera los textos recrean atmósferas, estados y procesos cuya vaguedad responde a que el narrador rememora y reconstruye en una actualización voluntaria o involuntaria pero inevitablemente subjetiva y movilizadora de su vida intrapsíquica.

I. PARTICULARIDADES NARRATIVAS

El texto más que un relato a veces parece la reconstrucción imposible de un *psiqueo* en el sentido de acción filosófica y especulativa, a la manera como reflexionó el uruguayo Carlos Vaz Ferreira (2005: 132 y ss.). Es sabido que el filósofo influyó en Hernández en las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo pasado como lo hizo en el medio intelectual del país, especialmente a partir de sus libros *Lógica viva*, de 1910 y *Fermentario*, de 1938.

Pero mientras que la actividad mencionada es mental y conduce a eventuales asomos de ideas y esbozos, el traslado a una textura narrativa es diferente y complejo. Aunque tenga hilván se distancia cada vez más de lo mental y se acendra en la figuración.

Dice Hebert Benítez Pezzolano:

Los textos de Hernández no sólo son filosóficos en la medida del tratamiento explícito de temas que tradicionalmente se reco-

nocen del dominio de la filosofía, sino, especialmente, en tanto convierten al fundamento topológico de la metafísica en condición productiva y *leit-motiv*. En rigor, el fenómeno que Carlos Vaz Ferreira denominó *psiqueo*, es decir, el “psiquismo no discursivo: esa realidad mental fluida”, se plantea como un acontecimiento *a priori* de lo que suele aceptarse por pensamiento, un acaecer desfigurado por las legalidades del pensar y del lenguaje. (1999: 211)

Es probable que aquí esté una de las razones por las que frecuentemente el relato de Felisberto balbuce, intenta que el discurso se aproxime a las condiciones generales de sus motivaciones personales.

Como ya se dijo el trabajo con el recuerdo genera en Felisberto reconstrucción y territorialidad. Es tan azaroso como el presente desde el cual se recolecta y se narra. En rigor los recuerdos parecen gobernarse a sí mismos y obedecer a razones desconocidas. Por de pronto el narrador tiene que lidiar con las incertidumbres vividas en los tiempos y momentos pretéritos, y tiene que lidiar con las incertidumbres de la escritura que en muchas oportunidades se alternan y se solapan con las que ya experimentó. A esto se agrega la interferencia de los estados de ánimo que tienen una fuerza inercial ingobernable y negativa. Un claro ejemplo de lo que antecede es el muy conocido comienzo de *Por los tiempos de Clemente Colling* en el que Hernández escribe:

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 hilación sería 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 saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (Hernández 1981: 23)

Como se dijo que los relatos son de un ‘yo’ narrador/protagonista cuyo enunciado lo confirma como narrador anónimo que por analogía o transposición literaria se vincula con o es la personalidad más próxima a la autoral, un yo que narra, escribe, da conciertos y a veces es lector de sus relatos, alguien que cuenta reconstrucciones de infancia y de la imaginación de en-

tonces, enriquecida por la del presente, con lo cual se invisibiliza un tanto lo ficcional (Perera San Martín 1977: 231 y ss.).

Sea como fuere, más allá de sus ataduras con la enunciación, el yo es una formalización autónoma por ser creado, como también lo es la referencia. El yo en tanto que narrador es autónomo no obstante sus apariencias autobiográficas, su continuo recordar, asociar y reflexionar. Son acciones que asume como eje que centra el relato (235 y ss.). Por lo común el proceso de la memoria está centrado en la singularidad de la persona que enuncia y en lo que dice. Dicho proceso también se caracteriza por las permeabilidades del yo y del discurso. En efecto, al final del párrafo diecinueve de *El caballo perdido*, se lee:

Entonces yo pensaba: “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. Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente”. (Hernández 1982: 23)

Es evidente que en el enunciado el yo narrador se autorrefiere y que oscila entre dos instancias: la del pasado personal y la del presente ficticio del relato. Ambas parecen trasvasarse, generar actos de conciencia escrituraria y a veces cierto agobio. En esta oportunidad es la necesidad de un remar metafórico hacia el presente equiparado con la salud y salida de la situación.

El pasaje citado también muestra la metáfora del agua a través del verbo figurado con el que se alude a un acto reflexivo acerca de la necesidad de surcar zonas no conscientes. Igual que la voluntad el recuerdo se desplaza sobre un agua que es profunda. (La imagen del agua es más frecuente de lo que impresiona en una primera lectura).

Parece claro que esta ‘navegación’, que también es una deriva por el recuerdo y su construcción en la escritura, al tiempo que configura al texto como dimensión, lo desconfigura porque se navega por donde convergen aguas de densidades y cualidades temporales disímiles, poco propicias para una organización secuencial razonable. Este hecho parece ser aprovechado por el escritor para configurar gran parte de sus relatos. Es así que se cargan de onirismo, ensoñación, rememoración y refracciones que los vuelven radicalmente originales.

María del Carmen González refiriéndose a *La casa inundada* escribe:

En el relato el agua tiene atributos explícitos: guarda los recuerdos, los cultiva, pasa a los ojos de Margarita, confundiendo con las lágrimas. Se opera una trasposición simbólica del agua a las lágrimas y de estas a lo no dicho, a las capas más profundas del ser, lo que es incomunicable, porque es anterior a las palabras. (2011:160)

Este relato que en alguna medida es paradigmático respecto de la simbología del agua en la obra del narrador, ofrece desde su retórica un desarrollo de símbolos, imágenes alegóricas y significados. Los mismos dan cuenta de la importancia que tiene el agua como signo literario complementado en este texto por el sistema o maquinaria instalada en la casa inundada de Margarita, en la que navega el botero/narrador (160 y ss.).

La inestabilidad del sujeto implícito en los relatos y la polisemia del pasado como materia que da origen y desarrollo a la escritura – ‘el agua del recuerdo’ – colaboran para un solapamiento del autor-narrador-personaje que también alcanza a diferentes pasados, recuerdos, presentes actuales y planos de la ficción.

Como consecuencia de las referidas inestabilidad, polisemia y solapamiento el relato hernandiano apela permanentemente a enlaces, nexos discursivos, enunciados del narrador-acotador, menciones a realidades de su mundo interior, ambigüedades sustantivas e imbricaciones temporales. De alguna manera el relato instala o provoca una fisión de la representación porque el objeto es siempre impreciso, y está en un escenario de intersección, alogicidad e interferencia. Allí la ambigüedad respecto a lo literario, al valor de la prosa con relación al recuerdo y la identidad del narrador conducen a la opacidad.

Es famoso el pasaje de *El acomodador*, de *Nadie encendía las lámparas*, donde escribe: «al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano» (Hernández 1982: 61).

En este cuento en el que aparecen rasgos fantásticos parece claro que se disuelven algunas de las pretensiones de objetividad del realismo, pero en rigor el creador no lo abandona totalmente. Más bien lo enriquece mediante una proliferación de dimensiones o una extensión en la que está ‘lo otro’ como presunción. Lo otro sería parte de lo preconsciente, un lado no conocido o una zona irreductible a la racionalidad comúnmente practicada y valorada. (Aquí lo extraordinario-fantástico de la proyección de luz de los ojos del protagonista sería la resultancia de un impulso explorador de lo oscuro, de la intimidad de los otros, que se mantiene atado a la polisemia, a lo simbólico y metafórico y por ello lo real sigue conservado).

La narrativa hernandiana parece afectar la centralidad canónica de los modos de narrar en la literatura uruguaya de la primera mitad del XX con una singularidad excéntrica y marginal. La edición de sus primeros libros ‘sin tapas’, su precariedad e improvisación editorial así como el reconocimiento tardío de los valores de su prosa narrativa, son pruebas indirectas del hecho.

Gustavo Lespada sostiene que la falta de tapas es un gesto típicamente vanguardista «anunciándose como impresentable ante la prolijidad académica» (2006: 77 y ss.).

El tipo de ediciones de los primeros libros fue un indicador de marginalidad con respecto a la cultura hegemónica y vigorizó la incertidumbre generada por sus textos. A esta consideración agregamos que la narrativa hernandiana no tiene una pertenencia, no sigue una línea o zona del relato rioplatense ni tiene ‘maestros’ que dejen en sus texturas huellas visibles. De manera pues que la marginalidad mencionada tuvo rasgos excéntricos que a través del proceso de afianzamiento de la obra llegaron a sumar para la renovación de la prosa narrativa del XX latinoamericano.

Es oportuno tener en cuenta que en Felisberto hubo un proceso que lo condujo como creador de la música a la literatura en una deriva autodidacta y existencial. La citada María del Carmen González escribe: «La actividad literaria es marginal en la vida del propio escritor, quien ingresó al territorio de lo artístico a través de la música y se deslizó hacia la literatura, desde un deseo previamente anunciado.» (2011: 35).

El narrador-pianista parece tener conciencia de que en su escritura hay fugas, escapes del agua del sentido así como ausencias y pérdidas. Parece que mucho de lo suyo y de la realidad que subyace corre a la manera de agua subterránea. Se trata de un elemento metafórico que llega al lenguaje ya que en sus relatos hay formas –se incluyen la sintaxis, la puntuación y el léxico– que son próximas al habla. Como si el habla fuera también una forma o asunto que procura una nivelación natural del ‘agua’ en las texturas. Con todo, aunque próximo a las formas de la oralidad Felisberto todavía estaba lejos del llamado coloquialismo.

La característica es más bien una manifestación de idiosincrasia, tal como lo dice en *He decidido leer un cuento mío*, un texto de *Sobre literatura*:

Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. (Hernández 1983: 213)

En este orden de cosas parece oportuno testimoniar un episodio significativo. En febrero-marzo del año 1960 Felisberto Hernández llevaba adelante en horas de la tarde un ciclo de lecturas en el Ateneo de Montevideo, en la sala principal de su planta baja. Por entonces utilizaba el piano de dicha institución para ensayar futuros conciertos.

En una ocasión leía *El balcón*. Había una semipenumbra dispuesta seguramente para atemperar el calor veraniego que acentuaba el público y la vestimenta al uso: muchas señoras tenían puestos sombrero y guantes, los señores tenían trajes o ambos formales, con camisa y corbata.

Al promediar la lectura se percibieron cierto malestar y algunos movimientos, como si la recepción no fuera enteramente satisfactoria o hubiera

fatiga por las sillas de esterilla que todavía hoy están en la sala o por otra cosa. Entonces el autor detuvo la lectura e insertó un cuento adventicio, compuesto repentina y oralmente, que duró unos diez minutos y resultó funcional al desarrollo del acontecimiento del primer cuento. Fue una especie de apostilla circunstancial pero interesante. Recuperados la atención y el silencio, siguió con su lectura hasta el término.

El hecho que contamos ejemplifica la facilidad que tenía para los relatos orales, incluidos los humorísticos en rueda de amigos, pero también deja ver que la narración puede ser una irrupción venida por corredores asociativos impensados, desde el fondo o magma del recuerdo y la vida interior. Por lo común lo que trasmite el relato hernandiano es la sensación de la insuficiencia perceptiva de la realidad y del sujeto que detenta el discurso respecto de sí mismo. El asunto se re-produce incesantemente con el resultado aparente de ser una prosa y una realidad narrada incompletas y a veces fragmentarias (la misma que muchas veces engañó a algunos de sus primeros críticos). Con relación a este aspecto Emil Volek identificó ya en el primer libro o folleto de Felisberto algunos rasgos extremos:

Los aforismos, las bromas, los juegos, los apuntes triviales, las observaciones absurdas, revelan todos un espíritu dadaísta, desafiante y burlón. La mistificación es parte de este proyecto: como si el autor nos dijera, carga a su cuenta si ustedes toman esto como literatura. Esta ambigüedad radical en cuanto a su status literario es una de las características más inquietantes de la 'obra' felisbertiana. (1999:164)

Así es en numerosas oportunidades en la 'nouvelle' *El caballo perdido* y en varios de los diez cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, volúmenes aparecidos en 1943 y en 1947 respectivamente.

2. MÁS QUE PARTICULARIDADES

Para la temporalidad en la escritura hernandiana son importantes los verbos en presente, las variantes del pretérito y las perífrasis. Entonces impresiona que la narración se detendría – como se detiene en algunos momentos – si se dejara de recordar y se dejaran de analizar los mecanismos de la memoria y de las derivaciones en la escritura.

El relato se detendría igualmente si no hubiera espacio para la reflexión o la disquisición acerca de algunas formalidades de la escritura cuando en ella se quieren atrapar enteramente los modos de recordar y las dinámicas que adquieren los recuerdos. De esta manera la escritura se vuelve sobre sí misma, especialmente cuando son notorias las dificultades del narrador para

recordar, para evitar la fuga de contenidos, la improductividad y cuando aparece un recuerdo caprichoso, independiente, que lo inquieta. Al comienzo de la sección o secuencia 19 de *El caballo perdido*, hay un pasaje memorable:

Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante. Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tal vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado. Al final había perdido hasta el deseo de escribir. (Hernández 1982: 23)

Una contingencia interrumpe la narración y entonces la pereza para retomarla está asociada a la pereza para asumir el presente que se desliza como para llegar hasta el presente histórico. Hay una especie de correspondencia pasado-quietud, presente-escritura que se vincula con el hundimiento en sí mismo del que el narrador habló en otro momento. La profundidad y la intensidad subjetiva del yo interior colonizan sus recuerdos llevándolos a un pasado que es exclusivo e intransferible por sus entonaciones obsesivas y sus valores. Los recuerdos adquieren una territorialidad que también se desplaza o cambia, como si habitaran en otro lugar. Todo parece estrechamente vinculado a una especie de Macondo del dominio privado, al que se hace alusión en *El corazón verde*. Allí dice:

Todos estos 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 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. (Hernández 1982: 116)

En las contingencias del recuerdo y de la escritura parece que la auto observación se exagera, se enfoca en la realidad del texto y en algunas aristas de lo narrado. En otros relatos se enfocará en la observación del cuerpo o en alguna de sus partes. Tanto es así que, como ya se dijo, en más de una oportunidad la narración continúa a expensas de las disquisiciones a que da lugar este comportamiento y la mirada del narrador.

Parece oportuno señalar que en Hernández los comportamientos de la

mirada, del mirar y por tanto de todo lo visual tienen una gran importancia. Sus narraciones son ricas en imágenes en las que el detalle cromático se suma a la plasticidad de los relieves resultantes.

Por momentos recordamos expresiones de Roberto Ibáñez durante sus cursos en la Facultad de Humanidades de la UDELAR cuando, a fines de los años sesenta del siglo pasado, solía calificarlo como un mitólogo de los objetos y el recuerdo.

Si pensamos en alguna de las escenas capitales en su narrativa como las que se dan a expensas de las manos de los personajes, el teclado del piano y los interiores de las salas de las casas, se advierte claramente la fuerza, el sesgo sorprendente y la erotización de muchas imágenes visuales recurrentes.

En el cuento *El balcón* el narrador/protagonista cuenta el momento en que se sientan a la mesa para la cena él, el anciano dueño de casa y su hija. La escena ocurre en el comedor de la casona patricia donde vive el anciano:

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. (Hernández 1982: 49)

El pasaje ilustra cómo la acotación se carga de subjetividad y evoluciona hacia la digresión. En tanto que pausa se hace cargo del pensamiento del narrador en el tiempo de lo narrado. Reproduce su pensamiento acerca de «las cosas que había en la mesa», «formas preciosas del silencio». Y dice acerca de la apariencia del movimiento de las manos sobre la mesa que «parecían habitantes naturales». El narrador agrega que por entonces su pensamiento era continuo sobre «la vida de las manos.» (1982: 49).

De esta forma se genera un perspectivismo múltiple acerca de la narración y de la realidad de lo narrado y una diversidad de planos con los que se reconstruyen. Esta referencia a las manos por el solo hecho de su registro textual dará paso en el desarrollo narrativo que ocupa las páginas siguientes del relato, a la historia de los ‘seres de la vajilla’ y de sus relaciones con toda clase de manos, que es interior al personaje.

El ejemplo propuesto es complejo, pero muestra cómo evoluciona el procedimiento de la derivación en los relatos hernandianos y de qué formalidades suele valerse. Esta forma de escritura narrativa hace evidente, en el ejemplo anterior al menos, que estamos en presencia de un desarrollo complementario, funcional, que llena el espacio entre dos nudos narrativos y enriquece el relato (Barthes 1970: 20). Aunque el planteo haya quedado atrás en la teoría literaria es útil para ver con su criterio que está en cierta co-

rrelación con la unidad principal 'la cena', que se narra en el pasaje aludido.

De paso corresponde señalar que en la obra de Felisberto son frecuentes otros tipos de correlaciones, generalmente más complejas, que elaboran una trama y atmósfera que fluctúan, no son continuas, parecen ajenas a las representaciones convencionales, y se aproximan a lo que llamaríamos el desgano, la abulia y la pereza en la escritura que expresan la angustia del yo narrador.

Se puede decir que también en el sujeto la angustia es permanente. Así, por ej. en *Tierras de la memoria* se lee un pasaje sugestivo:

Al principio de la conversación yo había tenido cuidado de que él [el Mandolión] no viera los alargados y débiles filamentos de la melaza que yo sentía al irme despegando de Montevideo. Me mareaba la angustia, el ruido del ferrocarril [...] (Hernández 1983: 12)

La angustia con motivo de este primer desprendimiento del narrador de su lugar y de su familia por tiempo prolongado, con motivo del viaje que emprende para dar conciertos, es claramente metaforizada. Los alargados filamentos de melaza, que lo mantienen atado a Montevideo, se estirarán siempre y hasta donde él llegue. Al tiempo que se va no deja de depender del lugar y situación anterior en la que se queda fijado porque se trata de un sentimiento y de un estado que se asocia a la culpa.

Roberto Echavarren dice con relación al comienzo de *Tierras de la memoria*:

La recuperación de la angustia en el recuerdo de la niñez, a través del misterio de la memoria, es la historia que habría que contar para poder aprehender el sentido de [lo que el narrador llama] 'mi destino'. Una angustia por otra es la fórmula de la narración 'memorialista' de Felisberto, que precipita al sujeto al abismo entre dos registros, entre dos estadios de su historia. (1981: 46)

Ahora bien, cuando hablamos de protocolos pensamos que por la frecuencia de su utilización participan en la configuración de una realidad narrativa y su estética. Comúnmente caracterizan al tejido narrativo, lo marcan con rasgos de morosidad reiterativa, egoica, son recurrentes sin perjuicio de la originalidad de los elementos que se crean.

También es cierto que en los relatos la historia se puede encauzar por otras vías que no siempre son las del recuerdo. Así, según acaba de verse, la historia también progresa mediante análisis personales del 'yo' sobre sí mismo, reflexiones relativas a lo recordado, a las modalidades que tiene, a los pensamientos y sentimientos que lo recordado desencadenó en el yo en diversas contingencias. O puede encauzarse mediante formas mixtas como

las del pasaje de *El balcón* en el que se cuentan con un humorismo que compensa la incomodidad, las vicisitudes del protagonista/escucha, durante la cena y luego, mientras la hija del dueño de casa recita una de sus poesías:

Abrió los ojos como ante una visión y empezó a recitar: - A mi camisón blanco. Yo endurecía todo el cuerpo y al mismo tiempo atendía a las manos de la enana. Sus deditos, muy sólidos, iban arrollados hasta los objetos, y sólo a último momento se abrían para tomarlos. Al principio yo me preocupaba por demostrar distintas maneras de atender; pero después me quedé haciendo un movimiento afirmativo con la cabeza, que coincidía con la llegada del péndulo a uno de los lados del reloj. Esto me dio fastidio; y también me angustiaba el pensamiento de que pronto ella terminaría y yo no tenía preparado nada para decirle; además, al anciano le había quedado un poco de acelga en el borde del labio inferior y muy cerca de la comisura. La poesía era cursi; pero parecía bien medida; con 'camisón' no rimaba ninguna de las palabras que yo esperaba; le diría que el poema era fresco. Yo miraba al anciano y al hacerlo me había pasado la lengua por el labio inferior; pero él escuchaba a la hija. Ahora yo empezaba a sufrir porque el poema no terminaba. De pronto dijo 'balcón' para rimar con 'camisón', y ahí terminó el poema. (Hernández 1982: 50 y ss.)

Al desacomodo en el narrador se suman el fastidio y la angustia ante la inminencia de tener que decir algo. También se suman la incomodidad ante la situación social, el displacer ante lo leído que es cursi y dos hechos que ocurren durante la cena en una especie de segundo plano. A uno lo focaliza la mirada del narrador: un resto de acelga que quedó en la boca del anciano y el otro es su accionar con la lengua (un modo de echarla, de burlar).

Ambos detalles de la acción sirven para acentuar el aspecto transgresor del humorismo que contraviene las representaciones y categorías, rasgo siempre presente en las obras del autor con el que afianza una visión lateral, oblicua, de sesgo curioso y a veces irreverente.

En el humorismo de Felisberto hay un aire de ternura soterrada, de burla de la marginalidad consagrada que exhiben los otros y por momentos el sí mismo. A veces los personajes sobre los que recae el tratamiento humorístico o la acotación burlona parecen estar sostenidos, estables en sus situaciones. Como si ellos y la realidad de la que forman parte no pudieran cambiar ni evolucionar. En nuestra opinión es un procedimiento del narrador que no carece de cierta piedad aunque desoculta las inautenticidades, la poquedad social y algunas asimetrías.

3. TEXTOS Y CONTEXTOS

Como se sabe las particularidades de la escritura y de su semántica pasa, con la mediación del narrador, de los materiales preliterarios a los narrativos. El procedimiento se prolonga en la producción lectora en la que puede perdurar por ejemplo el extrañamiento, el deslumbramiento y admiración.

Las técnicas que más frecuente Felisberto y hacen a su literatura son de algún modo tangentes con la eventualidad de un intertexto literario-filosófico. Según lo que anotamos más arriba cabe recordar al nombrado filósofo Carlos Vaz Ferreira, al docente Carlos Benvenuto y a Alfred North Whitehead. Conservamos alguno de los libros de este último subrayado a tres colores y anotados por Felisberto con estenogramas, que recibimos y conservamos por obsequio de quien fuera su cuarta esposa, la pedagoga Reina Reyes.

Si bien es cierto que en este caso el intertexto también remitiría a obras entre las que están las de Marcel Proust, las de José Pedro Bellán y Jules Supervielle, es evidente que en atención a la década de los años veinte del siglo pasado debería incluirse la producción de la rara y cautelosa vanguardia uruguaya. Por otra parte el vínculo con el poeta Jules Supervielle en lo atinente a su escritura fue decisivo para la recepción de las estéticas aludidas y para la promoción del autor en París.

Tanto el transporte como la recepción del intertexto parecen haber sido peculiares, pero no pobres. El estudio de José Pedro Díaz sobre el autor y su obra aporta información amplia y valoraciones fundadas (1991: 77, 145 y ss.).

Desde que las formas son determinantes para la configuración de la textura y la materia resulta claro, a través de las consideraciones precedentes, que el recuerdo en Felisberto es una construcción. El narrador permanece al acecho, está alerta ante las vicisitudes de la aventura de la evocación pero se permite el frecuente humorismo irónico.

Las formas literarias que comentábamos hace un momento son personales/originales, un saber de buena letra (y de buena oralidad) que identifican al autor. Lo señalan aunque él no reconozca su pertenencia a un contexto y aunque su obra primera no haya sido aceptada para integrar un corpus consagrado.

Casi todas las obras de Felisberto, especialmente *El caballo perdido* y *Nadie encendía las lámparas*, ofrecen puntuales y crecientes ejemplos de los mencionados procedimientos. Siempre es posible descubrir el efecto que tienen los recursos en el nivel o estrato semántico del discurso y de las situaciones narrativas propiamente dichas, especialmente cuando un personaje intenta narrar en remplazo del protagonista. Se advierte cómo las formas elaboran con eficacia una atmósfera de intensas refracciones subjetivas acordes con los espesores del tiempo pasado, de lo recordado, y con lo insólito de personajes y situaciones.

Asimismo se aprecia que el rasgo alcanza a la visión que el narrador tiene de sí mismo. A partir de que es un yo afecto a recordar, inestable, con permanente ‘inquietud’, parece estar en proceso de fisión (Cosse 1991: 7 y ss).

Él se mueve hacia los distintos estratos de su pasado partiendo desde el presente de la enunciación como si fuera una especie de navegación, como ya se dijo, durante la que también imagina cosas, recuerda y describe sentimientos, piensa y plantea conjeturas. Los lectores accedemos a unidades que son signos literarios, como ser algunos episodios, algunas marcas de los personajes, secuencias, escenas o extensos pasajes donde la extrañeza y la retórica de la comparación dan asomo al mundo interior y al campo asociativo del yo.

Como en la temporalidad de ese mundo interior y ficcional hay tantas solapas el presente resulta colonizado, infiltrado desde su profundidad, estallado en su unidad racional y penetrado por todo lo misterioso. Todo es y se hace diverso como el sujeto e indefinible.

4. UN YO CON IDENTIDAD MÓVIL

La naturaleza del yo es ser varios y se mueve desde no se sabe bien qué presente. Al menos sería el presente activado por la escritura y desde el cual se indagan sus hilvanes.

El ser del yo se aproxima a una performance donde el que existe, recuerda y luego escribe. Escribe un relato en el que suele aparecer otro recordar y otro recuerdo, otra asociación imprevista, involuntaria. También hay un yo narrador que – vale repetirlo – se expresa con referencia a lo que narra, piensa, imagina, siente y a cómo transcurría su pensamiento por el tiempo del que se trata y en las otras oportunidades en las que evocó el mismo recuerdo.

¿Cuál es y dónde está su presente? ¿Quién es quién, en esta escritura, si en verdad el yo habla en el narrador desde varios pasados? ¿Acaso el yo conserva o quiere conservar su identidad pretextual? ¿En eventuales derivas metatextuales podríamos imaginar que es el mismo?

La riqueza del perspectivismo y de lo ubicuo está alimentada por los movimientos asociativos del recuerdo en los ejes metafórico y metonímico cuyas alternancias generan verdaderas mareas en la escritura. A los movimientos asociativos del recuerdo se suman: un análisis reflexivo del recuerdo, la irrupción de pensamientos, los acontecimientos, las ocurrencias, la temporalidad múltiple y la pérdida de los eslabonamientos.

Vale reiterar que el resultado es movilizador y genera una ambigüedad esquiva en la que se entrevé la angustia. Una angustia que casi siempre está nombrada o connotada, como dijimos más arriba, durante el desplazamiento por el agua metafórica interior. Asoma con notas de aprehensión y de

sobresalto; en definitiva, asoma por inseguridad, necesidad y miedo.

Escribe en *Tierras de la memoria*:

Aguantaba mi angustia como a una mujer que me hubiera elegido entre otros antes que yo naciera. Cuando más deprimido me veía ella, más se me echaba encima. Y lo peor de todo era que yo iba sintiendo en eso cierta complacencia. Yo necesitaba entregarme a pensar en mi propia angustia. (Hernández 1983: 53)

Y poco después con un despliegue de símbolos y signos de imaginaria inconsciente, elocuente, significativa, el narrador agrega:

Mi angustia se movía lentamente y llenaba un espacio desconocido de mí mismo. Yo ya no era un cuarto vacío; más bien era una cueva oscura en cuyo fondo de paja húmeda y en un ambiente de viscosidad cálida, se movía una boa que despertaba de su letargo. A la cabeza me llegaban efluvios que terminaban en palabras. Pero estas palabras, que parecían haber andado por muchas bocas, y haberme encontrado en voces muy distintas, que habrían cruzado lugares y tiempos ajenos, ahora se presentaban a reclamar un significado que yo nunca les había concedido. (53-54)

Volvamos momentáneamente a las particularidades comentadas más arriba. Por lo ya dicho resulta que sus características determinan que los límites entre las unidades de acción sean vagos, porosos, fragmentados. Lo mismo ocurre a nivel de las unidades de relato ya que la ambigüedad y la elipsis interceptan la textura y generan en el narrador una competencia comunicativa singular pues enriquece la zona de lo implícito, de lo sustancialmente polisémico, de las atmósferas y del silencio. Tal como corresponde a cadenas significantes que emergen de lo profundo y se extienden mediante asociaciones.

Con todo, siempre percibimos a un yo que se (re)construye desplazándose por lo que escribe, por el tiempo, por la memoria y lo que piensa e imagina. Como si fuera detrás de una verdad que siempre se le escapa. Aunque en cada situación el yo es uno concreto, el propio desplazamiento pone en circulación las apariencias y afecta la unidad puntual del sujeto. ¿Quién es ese yo desplazándose por la escritura? ¿Qué escritura es esta que no fija el tema, la imagen ni termina de definir la identidad del personaje que la hace?

Ese efecto de extrañamiento se vincula con las exigencias de un relato que implica la mencionada suspensión de los nexos, la causalidad y la sucesividad esperable. Es una especie de bolsillo dado vuelta del 'realismo' que

queda oculto, del otro lado, sin que por tal causa aparezca expresionismo ni surrealismo de programa.

Ya se dijo que para la configuración de ese efecto se suma el transcurso temporal, su devenir impredecible pero funcional. Un devenir que estructura y mantiene al relato inteligible. Es una dimensión en la que se va y se viene, se avanza o se regresa pero pasando por el presente y por el mismo pasado ya contado, con lo cual se genera una mixtura onírica, obsesiva, ruminante. No obstante no hay barroquismo porque la recursividad respondería a emociones que vienen del sustrato profundo con una energía avasallante que no se controla.

A veces impresiona que su desarrollo obedece a las fuertes contaminaciones perceptivas que experimenta. Esto explicaría en parte por qué en estos relatos hay una intensa circulación de asociaciones insólitas, sensaciones poco comunes, cosas imaginadas, ideas y conocimiento interior, yuxtaposiciones, rarezas y originalidades que asimismo dan cuenta del sentido estético del creador.

En los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* los ejemplos abundan. Allí hay pasajes en los que parece que el pasado es una categoría inestable. Pero veamos el comienzo de *El comedor oscuro*, donde se aprecian varios estratos de la heterogeneidad temporal:

Durante algunos meses mi preocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro. Me oía una sola persona. Ella no tenía interés en sentirme tocar precisamente a mí, y yo, por otra parte, tocaba de muy mala gana. Pero en el tiempo que debía transcurrir entre la ejecución de las piezas – tiempo en que ninguno de los dos hablábamos –, se producía un silencio que hacía trabajar mis pensamientos de una manera desacostumbrada.

Primero yo había ido una tarde a la Asociación de Pianistas. Los muchachos de allí me habían conseguido trabajo muy a menudo en orquestas de música popular, y hacía poco tiempo habían patrocinado un concierto mío.

Aquella tarde el gerente de la sociedad me llamó aparte: –Che, tengo un trabajito para vos. (Hernández 1982: 103)

El conjunto de operaciones enriquece la productividad y amplía la apertura del discurso. Podría decirse que son elementos, formas del contenido narrativo y configuraciones provisorias o circunstanciales del perfil del sujeto. El conjunto del que se habla también le otorga fuerza de realidad a cada cosa que se recuerda, especialmente en las zonas de oscuridad, extrañeza, angustia, desgano, desvalorización, miedo, pulsión erótica que se desvía, transgresión humorística y conversión poética.

La reiterada filiación autobiográfica y muchos montajes en la trama au-

mentan los efectos mencionados. Además hay un caudaloso arrastre de elementos e informaciones sobre la sociedad y la organización de sus rituales, sobre las jerarquías, formas de vida, valores y usos en curso. Algunos relatos constituyen verdaderos mundos paralelos desde los cuales su retórica acentúa la mirada crítica del contorno social. Puede decirse que son marcas que el proceso de configuración del sentido deja en el discurso a través de la acción narrante. Por tanto también son señales de quien deriva por ella. Serían señales que a modo de indicios artificiosos desencadenan actos sémicos. (Prieto 1966). Está claro que Felisberto Hernández no hace autobiografía sino literatura, que el comportamiento del recuerdo es real/imaginario en tanto que construcción literaria, que sus contenidos son fuertemente connotativos y acaban casi fatalmente por hacer presente al pasado real-imaginado del autor. Felisberto Hernández también es un personaje de sí mismo, un personaje de su obra y por tanto, un personaje inconfundible e inolvidable en nuestra literatura porque excede la demarcación entre sujeto y objeto.

5. LA MÁQUINA DE LA FICCIÓN

En *El caballo perdido* hay un párrafo que puede ser leído a manera de comentario hecho por el propio narrador de cómo es su máquina productora de ficción, quién el operador y cuáles son las conjeturas fundamentales acerca de una y de otro.

Es la parte o párrafo veintitrés:

En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en que Celina entra y yo no sé que la estoy recordando. Ella entra sencillamente; y en ese momento yo estoy ocupado en sentirla. En algún instante fugaz tengo tiempo de darme cuenta de que me ha pasado un aire de placer porque ella ha venido. 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 maneja. (1982 t.2: 25)

La máquina productora de ficción es la energía que impulsa el recuerdo que a veces se comporta de manera similar a los sueños y a los juegos.

Una segunda lectura del pasaje, ahora más atenta a la primera similitud, revela una sorprendente aproximación al fenómeno de recordar. Se ve en el estrato sintáctico y en el léxico del texto. Así por ejemplo el aspecto de los verbos principales, casi todos en presente, para expresar la acción como real. Luego aparecen pretéritos que también expresan una acción durativa y en desarrollo, con sentido de probabilidad.

En la sintaxis también hay algunas yuxtaposiciones oracionales que dan el desplazamiento de las ideas e imágenes a través de la contigüidad de la asociación memoriosa y las analogías. Una tercera lectura del pasaje, interpretado ahora como clave para un juego, permitiría ver al yo ocupado en un rito simbólico de iniciación. En efecto, seduce con distracciones, siente a su maestra en un aire de placer, plantea una dimensión de sueño donde todo es y no es, donde el operador no es responsable del contenido pero queda indisolublemente involucrado y ligado al momento ritual de acceso a la vida adulta por hilos invisibles. Esos hilos son los que van desde su madurez actual hasta aquel momento estructurante pues desde él, su maestra Celina y la iniciación misma, siguen manejándolo; son la causa de que el yo no sepa si verdaderamente es él. Los hilos van pero también vienen en el tiempo. Intermediado por el recuerdo, el rito/juego revelaría el ingreso simbólico, imaginario/verbal, a una realidad que se da y no, porque la iniciación instala la culpa paralizante. Sería por ese motivo que lo sensual surge y perdura con angustia («Durante el sueño la marea de las angustias había subido hasta casi ahogarme», dice en otro pasaje).

Todos los relatos de recreación de infancia, especialmente aquellos en los que el narrador se sirve de la evocación de las lecciones de piano de la maestra Celina y de su entorno, parecen complementar los ejemplos del apartado 3. 'El niño vigilado y culpabilizado', cap. II del segundo tomo del libro en el que José Pedro Barrán (1991) estudia el descubrimiento del niño que hizo la nueva sensibilidad de la 'época civilizada' en nuestro país.

¿Será por eso que el eros del narrador y escriba, que no concreta su satisfacción, le dicta al escribir el mismo rasgo de angustia? Lo cierto es que en la textura las secuencias parecen no bien articuladas. Volvamos sobre el tema de la energía/máquina de la ficción. Si aceptamos que ella es el recordar, tal como se dijo más arriba, es necesario concluir que se trata de algo interior que está concebido como escenario en el cual el yo aparece sustancial y textualmente escindido. En efecto, figura como el recordado y además como el que recuerda, es quien aparece en el escenario y además es el espectador por cuanto él (se) contempla.

Esa máquina metafórica tiene el rango de espectáculo en sí misma y es un verdadero proceso productor. Está colocada en "mi teatro del recuerdo", al cual la memoria trae los *dramatis personae*. Eventualmente es la energía que da sentido.

El ya mencionado José Pedro Díaz quien trata el tema del espectáculo

(1991), en una de sus “Notas” a *El caballo perdido* dice:

A propósito de esto [lo que el narrador llama “el drama del recuerdo”] FH dejó algunas notas que encontramos ahora en hojas sueltas. Se trata de anotaciones hechas en vista de una lectura pública, ya que consisten en una tentativa de descripción de la obra, seguida de una guía para las lecturas que se proponía hacer. [...] En una de ellas se lee: ¿—Qué carácter tiene su novela? Tiene el carácter de narración en que se va rodeando el drama de un recuerdo. (Hernández 1982: 125)

En nuestra opinión la cita pone de manifiesto que el narrador-lector del texto del autor, vive al recuerdo como una confrontación agónica de intenciones, sentimientos y conflictos profundos que el recuerdo y el sueño arrastran desde las profundidades.

El recuerdo y el recordar son, en definitiva, fuerzas simbolizadoras por lo cual la narración ‘en que se va rodeando el drama de un recuerdo’ no deja de ser obra literaria. Tampoco deja de configurarse el viejo asunto de la lucha con la escritura para que responda a la intención de quien la compone o para que recoja la pretensión de ciertas palabras que parecen reclamar un lugar.

Este aspecto determina las dudas que suele gestar una prosa narrativa que se hace cargo de un problema investido como ‘drama’ de recuerdo, pero que en realidad es el problema de la significación. Muchas veces el recordar y lo recordado – en los relatos que aquí comentamos, especialmente – son una cuestión de significación, una manera de atrapar sentido, un modo de formalizar para ver si la condición de escritor se consume y logra consagrarse. (En Felisberto hay conciencia de la marginalidad y hay desvelo por el reconocimiento y la trascendencia).

Las cuestiones de la significación referidas se acentúan cuando hay una tipología dominante de narrador y cuando los narratarios interiores son muy escasos y frecuentemente descalificados por su cursilería o fugacidad (por ejemplo la hija del dueño de casa en *El balcón*).

El carácter introspectivo del recordar reduce al máximo la brecha entre autor y narrador. Quien habla en el autor es este narrador de rasgos bien conocidos y quien habla en el narrador siempre tiene mucho de la persona en cuestión. Es un hecho inevitable y seguramente deseado. Su valor subjetivo quita posibilidades de distancia reflexiva acerca del significar y por ello aparecen insistentemente las dudas y cierto desinterés. Pero todavía hay más: esa especie de automatismo de los recuerdos y del derivar de ellos parece que no los deja enteramente confinados en el significar sino que permean la continentación significante. Estarían vinculados con la laxitud de la prosa. (En la escritura de Felisberto siempre hay algo que se desplaza de un plano al otro, se trasvasa y se escapa).

El espectáculo del que se habló se cumple a través de numerosos desplazamientos metonímicos que se aprecian en el fragmento citado más arriba sobre la que llama velada en el teatro del recuerdo. En razón de ese desplazamiento impresiona como si se tratara de una proyección cinematográfica en la que se ve la imagen de la maestra de piano del narrador, cuando era niño.

Todo hace pensar que el operador es él (el narrador-protagonista-Felisberto). En rigor se trata de su índole o de su voz o de algo que en ella produce tales contenidos. No podemos olvidar que la narración denota al autor de manera muy clara (Giraldi Dei Cas 1975: 28 y ss.). Tampoco podemos olvidar que el operador está a nivel de la enunciación y al interior de la producción.

Vale tener en cuenta que en la sala de cine de la época de Felisberto se oía claramente el ruido de la máquina de proyección. Era un ronroneo persistente, a veces algo metálico y asordinado que parecía parte de la producción de las imágenes y parecía contraseña acústica sobrepuesta a la ficción no verbal que se desenvolvía en la pantalla.

Parece oportuno señalar que la isotopía del espectáculo en el discurso hernandiano reúne el cuarto o dormitorio, la sala de tertulia, la de espectáculos -a veces sólo el escenario propiamente dicho usado para un concierto, y la sala de recibo.

De la misma isotopía participa todo otro lugar interior de una casa en el que se produzca una reunión, aunque fuere momentánea, una visita o una entrevista. No faltan variantes más curiosas como el túnel en *Menos Julia*. Vemos que la identidad del operador puede ser la de 'otro' u otra cosa porque no está del todo claro cuál es la razón de la permanencia del narrador durante el evento. El texto no la dice ni parece estar elíptica.

En el breve pasaje transcrito más arriba el propio discurso narrativo instala la ambigüedad ya que hay superposición temporal ('en la última velada', 'hay un instante', 'ella entra', pero 'yo estoy ocupado en sentirla', 'en algún [otro] instante fugaz', 'no sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo'). También se superponen distintos grados de realidad representada desde la que se recuerda y transporta lo recordado.

La ambigüedad se alía con la alogicidad, la clausura de la racionalidad, la sucesividad extraña, el montaje imprevisible que oscila entre lo convencional y lo poético, que procede como si buscara primeros planos inoportunos y desfasados del contexto. La valoración semántica del pasaje ejemplifica la configuración de otro de los grandes temas de Felisberto, que ya fue adelantado: la incertidumbre, la duda desvalorizadora frente a las dificultades del significar. Otras veces, suele aparecer como la problemática del espectáculo al que se lo vivencia como situación de prueba dificultosa.

En el texto citado más arriba aparece una emergencia del tema de la inquietud y la fascinación que le provoca el deseo de determinar las fuentes de la creación: «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» (Hernández 1982: 25).

Vale repetir que la inquietud embarga la identidad del operador, sus técnicas, la materia con la que él trabaja y el motor o fuerza movilizadora de las palabras y las imágenes del recuerdo. Desde que la memoria es fundamentalmente lenguaje los recuerdos dan lugar a palabras, a un proceso y realidad de discurso. ¿El recordar genera compulsión textualizadora o el texto se embosca y se pre-texta en el recuerdo obsesivo, angustioso, que habrá de exorcizar en la escritura?

De pronto una manera lúdica de exorcismo del recuerdo es hacerlo espectáculo similar al del cinematógrafo, para lo cual el narrador se guarece debajo de la historia de los cuentos, de los relatos y de las *nouvelles*.

Más de una vez los lectores tenemos la impresión de que su literatura hubiera sido imposible si no fuera por la influencia del cine, de los aprendizajes-apropiaciones de varias de sus técnicas – como las del montaje y el *traveling* por ejemplo – y por alguna mediación de la teoría psicoanalítica.

Desde otro punto de vista tendríamos que el yo, cierta zona suya, el otro, o ‘alguien’ es lo consciente, y cierto actante que opera con sus contenidos sería lo no consciente. Esos contenidos serían los que se vuelven investimento semántico (según la vieja teoría) de los personajes y sus acciones fundamentales entre las que para tener una visión de conjunto necesariamente se incluirán las de Horacio, en *Las hortensias* (Hernández 1982: 135 y ss.).

Ahora bien, en el nivel consciente estaría el recordar como instancia próxima a la voluntad, en otro más profundo estarían los materiales recordados, las fantasías y los demás aportes para la significación. Si sus contenidos pasan a formar parte de la textura narrativa aunque se trate de un recordar incontrolable es porque hay un proceso poético de recreación, selección, recurrencias, condensaciones, activismo discursivo a la manera de un *psiqueo* difuso.

Al comenzar el párrafo o parte treinta y dos de *El caballo perdido* leemos:

Al principio, cuando en aquel anochecer empecé a recordar y a ser otro, veía mi vida pasada, como en una habitación contigua. Antes yo había estado y había vivido en esa habitación; aún más; esa habitación había sido mía. Y ahora la veía desde otra, desde mi habitación de ahora, y sin darme cuenta bien qué distancia de espacio ni de tiempo había entre las dos. En esa habitación contigua, veía a mi pobre yo de antes, cuando yo era inocente. Y no solo lo veía sentado al piano con Celina y la lámpara a un lado y rodeado de la abuela y la madre, tan ignorantes del amor fracasado. También veía otros amores. De todos los lugares y de todos los tiempos llegaban personas, muebles y sentimientos, para una ceremonia que habían iniciado los ‘habitantes’ de la sala de Celina. (30)

No parece necesario demostrar que el pasaje es mucho más que un recuerdo, ni que el discurrir y las imágenes oníricas están impregnados de energía inconsciente.

El polisíndeton por undécima repetición copulativa y la primera persona – doce veces en el pronombre y la desinencia de los verbos – otorgan una misma importancia a cada imagen, a cada cosa, para lo cual las sitúa en y con una textura ocasionalmente muy hilada, por la que pueden darse mejor los desplazamientos en el sintagma o la clase. Así, por ejemplo, de habitación a habitación y del yo a otro yo, respectivamente.

Es claro que en el yo habla alguien así como que en el narrador habla una voz nacida en el autor. También nos resulta claro que hay un hipercontrol capaz de sostener la naturaleza literaria de la producción escrita y capaz – por notable paradoja– de escamotear el pensamiento profundo.

Quien significa es un narrador que por ser o querer ser narrador consumado, sobresignifica. ¿Lo significado no tendrá también muchísimo de apalabrado?

Gran parte de lo que se ha descrito hasta ahora es testimonial de una partición entre el yo y el mundo. Sin perjuicio de volver sobre esto, ya se puede decir que es emparentable con las vanguardias y que se vincula con las rupturas epistemológicas de la primera mitad del siglo pasado.

Para apreciar la partición referida se puede contrastar la problemática de la individualidad en la literatura de Felisberto con el panorama social y político en el Uruguay de entonces. El acendrado trabajo alrededor de la individuación es lo más opuesto a lo solidario y a lo colectivo. Se trata – según nuestra opinión – de una especie de contratexto en referencia al proceso político del batllismo, como marco o fondo, aunque este fue opacado por la internalización de la crisis mundial de 1929, por el individualismo de la cultura de inmigrantes y luego por la dictadura.

Ese proceso se reasumió después, entre 1947 y 1958, con gestiones conciliadoras de clases, posibilidad de ascenso social mediante el esfuerzo y el estudio, la defensa de una economía industrial incipiente, la intervención ‘reguladora’ del Estado y las garantías institucionales de las libertades democráticas. Esta problemática así significada en su narrativa provocaría un malestar en el que confluyen circunstancias personales e históricas muy complejas. Probablemente la clave del tema esté en cómo las vivió el autor. ¿Qué tipo de percepción pudo tener quien no siempre lograba el sustento, no siempre podía hacer según la vocación, no tenía sólido conocimiento político-ideológico y era parte de una realidad en la que hasta la acción gremial y partidaria ofrecían canalizaciones para la disconformidad y la protesta?

Por hoy nos quedamos con la sensación de que la narrativa de Felisberto es más que cuanto se pueda decir de ella.

BIBLIOGRAFÍA:

- Barthes, R., 1970, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Barrán, J. P., 1991, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, vol. II, Montevideo, Banda Oriental.
- Benítez Pezzolano, H., 1999, *El acomodador y las propiedades de la luz* en Giradi dei Cas, Norah (coord.) *Actas del coloquio Homenaje internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, Rev. Río de la Plata 19, Lille (CELCIRP).
- Cosse, R., 1989, *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*, Montevideo, Monte Sexto.
- Díaz, J. P., 1991, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca.
- Echavarren, R., 1981, *El espacio de la verdad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Giraldi de Dei Cas, N., 1975, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Banda Oriental.
- Gonzalez, M., 2011, *Felisberto Hernández. Si el agua hablara*, Montevideo, Rebecalinke Editoras.
- Hernández, F., 1981, 1982, 1983, *Obras completas*, Vol. 1-2-3, Montevideo, Arca-Calicanto.
- Lespada, G., 2006, *Asedio de lo inasible: Libro sin tapas, de Felisberto Hernández*, en *Aventuras de la crítica. Escrituras Latinoamericanas en el siglo XXI*, Noé Jitrik (coord.), Córdoba (Argentina), Ediciones Alción.
- Perera San Martín, N., 1977, *Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández*, en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Avila Editores.
- Prieto, L., 1966, *Messages et signaux*, Paris, P.U.F.
- Vaz Ferreira, C., 2005, *Un libro futuro*, en *Fermentario*, Montevideo, edición del Ministerio de RREE y UTU.
- Volek, E., 1999, *Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández* en Giradi dei Cas, N., (coord.) *Actas del coloquio Homenaje internacional a Felisberto Hernández*, París UNESCO, Rev. Río de la Plata n° 19 Lille (CELCIRP).

EL CABALLO PERDIDO DE FELISBERTO HERNÁNDEZ Y
L'ETRANGER DE ALBERT CAMUS. ESTUDIO COMPARATISTA
DE DOS OBRAS CONTEMPORÁNEAS

Gabriel Saad

POETA, UNIVERSIDAD DE PARIS III

Si el eventual lector me lo permite, me gustaría empezar el presente estudio con una afirmación tajante, à l'emporte-pièce, como decimos los franceses: *Felisberto non somiglia a nessuno*. Como se sabe, Italo Calvino adelantó esta peculiaridad de la obra de Felisberto, por primera vez, cuando respondió a una encuesta del diario parisino *Le Monde* sobre la literatura fantástica. Su texto fue publicado el 15 de agosto de 1970 y originalmente había sido escrito, según lo aclaró más tarde (Calvino 1980: 215-216), en francés. Lo incluyó, esta vez en italiano, entre los ensayos reunidos en *Una pietra sopra*, lo que nos permite conocer la formulación exacta de esta primera manifestación: «Ha alcuni elementi in comune con Hoffmann, ma in realtà non assomiglia a nessuno» (216). La variante que yo he citado para poner en marcha mi trabajo, más categórica aún que la formulación que acabamos de ver, pertenece al estudio introductorio para una antología de cuentos y relatos de Felisberto Hernández, que el propio Calvino hizo publicar, en 1974, por la casa editora Einaudi, bajo el título *Nessuno accendeva le lampade*¹ (Hernández 1974). Completa su juicio asertórico con una formulación aún más tajante: «Non somiglia a nessuno: a nessuno degli europei e a nessuno dei latinoamericani.» (Calvino 1974: VI).

El *incipit* que acabo de proponer resulta, pues, totalmente contradictorio con el trabajo que intentaré llevar a cabo en las líneas siguientes. Si Felisberto no se parece a ninguno de los escritores europeos, ¿cómo puedo atrever-

¹ El mismo texto fue reimpresso en 2012 por *La Nuova Frontiera*, pero sin el estudio de Calvino. Este último editor también publicó, en 2014, *Le Ortensie*.

me a realizar un estudio comparatista entre una obra suya y una de Camus? Para salir de semejante contradicción, debo adelantar una precisión metodológica y una finalidad. ¿En qué consiste un estudio comparatista? El adjetivo es ambiguo y puede, también, resultar confuso. No se trata de comparar dos obras y, menos aún, de superponerlas. Más vale aclararlo de entrada. El trabajo comparatista conoce variantes múltiples, tendientes, por ejemplo, a establecer lazos entre áreas lingüísticas diversas, épocas históricas, corrientes estéticas o, en la literatura general, vínculos entre series culturales: literatura y artes plásticas, literatura y cine, literatura y medicina, por citar sólo algunas relaciones posibles. En el presente estudio, me propongo poner en evidencia lo que correspondería llamar una serie de resonancias entre las dos obras que aquí abordo. Es, pues, un estudio de poética comparada. No ignoro que estas resonancias pueden ser rápidamente puestas en tela de juicio y reducidas a meras coincidencias. Pero semejante argumento resulta muy endeble ante la estricta contemporaneidad de *L'Étranger*² (Camus 1942) y de *El Caballo perdido*³ (Hernández 1943) y, sobre todo, ante las resonancias que pueden reconocerse entre estos dos libros y otras obras significativas de la estética literaria del siglo pasado. Ciertamente, cuando Felisberto publicó lo que constituye, desde un punto de vista cronológico, su segundo relato largo (lo había precedido, un año antes, *Por los tiempos de Clemente Colling*), no podía conocer la obra de Camus. Quien, por su parte, mal podía haber tenido noticia de la existencia de un escritor uruguayo por ese entonces prácticamente desconocido. Ni siquiera sabemos si llegó a tener algún contacto con su obra cuando visitó Montevideo unos pocos años más tarde, en 1949. En ningún momento lo menciona. Todo nos lleva a pensar, pues, que Camus nunca leyó a Felisberto. Y puedo dar fe que, por su parte, Felisberto nunca leyó a Camus. Cuando vivía casi en frente a la casa de mis padres⁴, solía venir a vernos, a pedirle libros de autores ingleses a mi padre (rechazaba la literatura “seria”, prefería las novelas policiales), a comer con nosotros. En una de esas visitas muy frecuentes, casi cotidianas, me encontró leyendo *La Peste*. Me lo pidió prestado, pero, cuando vio que estaba en francés, ni siquiera se lo llevó. Me aclaró entonces que había leído a Sartre, en París, pero que tampoco le interesaba demasiado. Como es fácil comprender, *Le mur* fue la obra de Sartre que más le atrajo. Le habría gustado leer a Camus, sin embargo, porque yo ya había establecido, desde el comienzo de mi actividad de lector, allá por 1955 o 1956, una relación entre *El Caballo perdido* y *L'Étranger* y le había hablado de esto.

Lamentablemente, Felisberto nunca podrá leer mi estudio de hoy, en el que trataré de dar un fundamento crítico y de poner en evidencia las distintas resonancias entre las dos obras. Con esa finalidad, las articularé en tres

² Mi edición de referencia será la de la colección “Folio”, de 1997.

³ Me referiré siempre a esta edición.

⁴ Mi familia materna mantuvo una larga amistad con la familia de Felisberto. Se inició cuando éste era un niño y se ha prolongado hasta ahora, de una generación a la siguiente.

items principales: en primer lugar, el humor, en particular la caricatura; en segundo lugar, la paleta común a los dos relatos y, finalmente, lo absurdo. Pero antes de entrar en el análisis más detallado, es necesario justificar el itinerario crítico con una visión de conjunto de la estrategia narrativa de ambas obras, en las que es pertinente destacar la narración en primera persona del singular, el quiebre del relato y la simetría. Cabrá, por último, *finis coronat opus*, tratar de distinguir la utilidad de esta breve empresa crítica.

I. UNA ESTRATEGIA NARRATIVA

Surge, inmediatamente, una primera observación: estamos, en las dos obras, ante una narración homodiegética o, para decirlo en términos más sencillos, en primera persona del singular. La crítica ha hecho notar, a propósito de la novela de Camus, que puede ser considerada como una obra homodiegética, pero de focalización exterior, dada la indiferencia del narrador, su insistencia en considerar sin sentido todo lo que le ocurre o que lo rodea: *Cela ne veut rien dire, on ne peut jamais savoir*, para tomar dos expresiones más que recurrentes en su discurso y, por lo tanto, hartas características del personaje. Sin embargo, esto no deja de pertenecer a una focalización interna, puesto que se trata de una visión íntima de Meursault, a la que cabría agregar la organización temporal del relato, francamente contradictoria, con la utilización reiterada de un *aujourd'hui* y un *maintenant* que mal pueden coincidir entre sí⁵.

Surgen así resonancias significativas entre las dos obras. Porque *El Caballo perdido* también es una narración en primera persona del singular (estrategia narrativa casi permanente en las obras de Felisberto), homodiegética, pues, si se quiere, y de clara focalización interna. Por lo demás, las alternancias, las contradicciones y las interferencias entre pasado y presente son uno de los temas mayores de este relato que desmenuza el trabajo de la memoria y lo lleva a la ficción. Lo que no impide que tanto Meursault como el innominado narrador felisbertiano estén muy atentos al mundo exterior, a las características de la luz, a la particularidad de los paisajes, incluyendo, claro está, al paisaje urbano. Lo que introduce en ambas obras una dimensión de sensualidad que, en el caso de Meursault, resulta tanto más significativa cuanto parece compensar, aunque más no sea parcialmente, una supuesta insensibilidad. Sin que confundamos, claro está, ambos términos. Por su parte, el yo narrador de *El Caballo perdido* no deja de insistir en sus sentimientos de dolor o de alegría y en su minucioso trabajo de introspec-

⁵ Los ejemplos son múltiples. Así, en la página 21, aparece un *maintenant*, tanto más difícil de identificar cuanto que choca con el *aujourd'hui* que abre el capítulo III (43). Y en la misma página 21, un presente, *je me souviens*, que puede corresponder al tan incierto *maintenant*, pero que, literalmente, queda flotando en el aire. Por lo demás, también entra en contradicción con el *aujourd'hui* del capítulo III.

ción. Lo que constituye, aparentemente, una diferencia entre las dos obras que merece ser destacada. Pero tampoco cabe olvidar que el personaje de la novela de Camus también se interroga sobre sus recuerdos o se deja ir – con cierto entusiasmo, incluso – a su fantasía. Por ejemplo, cuando, en las primeras páginas del capítulo V, imagina una posibilidad de escapar a lo que él llama *la mécanique*, llega incluso a fantasear lo siguiente: «Naturellement, l'espoir, c'était d'être abattu au coin d'une rue, en pleine course, et d'une balle à la volée» (Camus 1997: 166). En otras palabras, lo que desea Meursault es salir de *L'Etranger* para convertirse en personaje de otra novela. Porque así como él lo imagina es como suelen morir, precisamente, los personajes de una novela policial. La *mécanique* de la que querría escapar es, pues, la implacable mecánica del relato, tan implacable como la mecánica de la tragedia griega de la que *L'Etranger* constituye, como demostré hace unos cuantos años y como veremos muy brevemente más adelante, una reescritura contemporánea. Meursault se aproxima, pues, desde este punto de vista –querer salir de la novela– a un personaje pirandelliano o al protagonista de *Niebla* de Miguel de Unamuno. Y algo de pirandelliano tiene, también, el narrador de *El Caballo perdido*, con su yo fragmentado, escindido, que le permite ser, en el laberinto del tiempo, tal vez no uno, ninguno ni cien mil, pero ciertamente, por lo menos, más de uno. Constelación de resonancias que me parece más que suficiente para justificar, desde ya, el tema y la meta de mi trabajo.

Pero hay más. Es posible dar un paso adelante en este cotejo de ambas obras. Lo que ahora propongo es, pues, que nos detengamos en la organización material del relato. Basta una simple ojeada para comprender que ambas presentan una cesura, que las divide en dos partes distintas. Se ha producido, pues, un quiebre en el relato. En los dos casos, la cesura es manifiesta. *L'Etranger* está dividida, de manera explícita, en dos partes. Pero incluye, además, una doble elipse diegética y temporal: «Tout de suite après mon arrestation, j'ai été interrogé plusieurs fois.» (99). Pero nada ha podido saber el lector de la manera en la que Meursault fue detenido. No conoce ni el momento ni las circunstancias. El texto en ningún momento lo explicita. Podemos suponer, sí, que al final de la primera parte, ha matado a un hombre. Pero el texto tampoco lo señala de manera explícita. El lector sólo sabe que Meursault, cegado por el sol, ha destruido el equilibrio del día. Lo que constituye, cabe subrayarlo, un excelente ejemplo de *hybris*, muy útil para quien no se haya dado cuenta, todavía, de que se trata de una reescritura de la tragedia ática. Porque él, simple mortal, empezó por vencer al sol (91-92), quien, no lo olvidemos, es un dios, lo que ya constituye, de suyo, una *hybris* de buen tamaño. Y, como todo buen lector de Homero puede adivinar, el dios lo ciega para llevarlo a su pérdida: no sólo lo convierte en asesino, sino que, además, le hace destruir el equilibrio del día. Por eso, Meursault dirá con razón, cuando se le interroga sobre los motivos de su

crimen, que «c'était à cause du soleil.» (158) Lo que, claro está, provoca la risa de los presentes. ¿Quién podía creer, entonces, que el sol es un dios y que conviene acatar sus advertencias? ¿Quién podría creerlo hoy en día? Esa alternancia entre inocencia (Meursault nunca se propuso matar al árabe) y culpabilidad (efectivamente lo mató), que atraviesa toda la novela, es sin lugar a dudas uno de los soportes más eficaces del gran interés de esta obra. Y el contrapunto permanente entre el zócalo antiguo y la contemporaneidad, tanto del relato como de la justicia de los hombres, se manifiesta también en el quiebre del relato. Porque la segunda parte está basada, en lo esencial, en una mala lectura del relato precedente, de la que son responsables los jueces, incapaces de comprender el zócalo antiguo. Y se basa también en una reflexión, que es una relectura de la primera parte, que practica Meursault, quien parece intuir, pero no logra comprender plenamente lo que le ha ocurrido.

El Caballo perdido también está organizado en dos partes y el narrador señala, con claridad, el quiebre del relato: «Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido.» (Hernández 1943: 45) No insistiré en la coincidencia de los términos que nos indican que ambos personajes están detenidos. Algo me dice que no faltará quien me haga notar que el yo narrador de Hernández está, ciertamente, detenido, pero no está preso como Meursault. Lo que sí nadie podrá negar es que, en ambos casos y de manera explícita, la narración se ha detenido. Y es más que interesante observar que, en *El Caballo perdido*, el yo narrador también procede a una relectura de la primera parte, trata de analizarla y de comprender sus contradicciones, con significativas alternancias, también aquí, de inocencia y de culpabilidad. Para muestra bastará, espero, este solo botón: «si esa enfermedad fuera un castigo, diría que habían equivocado la persona del delito.» (62-63) ¿Puede haber mayor equivocación en la persona del delito que castigar a un mortal cuando el responsable ha sido un dios? Sin olvidar que, en ambos casos, tanto la primera como la segunda parte están atravesadas por un factor común: la memoria, el trabajo del recuerdo. Lo que establece, tanto en la novela como en el relato, un efecto de simetría que subraya la posibilidad de reunirlos en un estudio de poética comparada. Ciertamente es que, en *El Caballo perdido*, resulta difícil reconocer un zócalo antiguo. Aunque forzando tal vez un poco las cosas, podría decirse que la noción de *hybris* no está ausente, tampoco, en particular con el leitmotiv 'violar un secreto' con lo cual el niño intenta quebrar los límites impuestos a su condición. Pero no, por supuesto, en la voluntad de levantarle la pollera a las sillas, de acariciar la garganta de la mujer de mármol y, menos aún, en la inocencia infantil de querer seducir a la maestra. Pero todo esto nos remite, sí, a otro aspecto común a las dos obras: la sensualidad que, en el caso de Meursault encerrado en su celda, sigue siendo su único vínculo con el mundo exterior.

Quiebre del relato, pues, y simetría resultante, pues la primera parte de ambas narraciones se refleja simétricamente en la segunda. Pero no quiero abandonar este tramo de mi ensayo sin señalar otra resonancia: el yo narrativo no es, en ninguno de los dos casos, el yo del autor. Ciertamente, hay elementos autobiográficos en el relato de Hernández: por ejemplo, su primera maestra de piano se llamaba efectivamente Celina. Y lo que dice de su abuela parece coincidir con hechos reales. Pero no estamos ante un documento, sino ante una ficción. Esta incluye elementos de la realidad, no dudo en reconocerlo, pero convertidos en literatura. Otro tanto ocurre con Meursault. Mucho se ha interrogado la crítica sobre este nombre. En lo que a mí respecta, sigo prefiriendo la interpretación que propuse hace, también, unos cuantos años: se trata de un anagrama incompleto de Albert Camus. Quien no me crea no tendrá, para convencerse, más que colocar los dos nombres juntos y tachar las letras que tienen en común. Esta pequeña atención prestada a la materialidad de la escritura le permitirá comprender que sólo han quedado de lado la *b* y la *c* (pienso que el orden alfabético responde, en este caso, al azar). También resulta fácil comprobar que el proxeneta Raymond Sintès lleva el mismo nombre y el mismo apellido que un tío de Camus. Es igualmente cierto que Cardona era el apellido de la madre del escritor, mientras que la amante de Meursault se llama Marie Cardona. Pero lo interesante, en la novela y en el relato que nos ocupan, es ver cómo, por el trabajo de escritura, todos esos elementos se insertan en un discurso y adquieren un estatuto estrictamente literario. Meursault es, efectivamente, el anagrama de Albert Camus. Pero eso no justifica, de ninguna manera, que se le considere como su *alter ego* o como su portavoz. Lo que sí cabe señalar, para subrayar la pertinencia de nuestro estudio, es que ese procedimiento es común a las dos obras.

2. EL HUMOR, LA CARICATURA

Si bien es frecuente referirse al humor en la obra de Felisberto Hernández, somos realmente muy pocos quienes hemos estudiado este aspecto del discurso literario en la obra de Camus. Y, sin embargo, son múltiples las manifestaciones del humor en *L'Etranger*, sobre todo bajo la forma de la caricatura. Cabe, pues, dar aquí al eventual lector algunos elementos de comprensión del discurso del humor.

Este último es siempre un discurso segundo respecto de un discurso primero. La parodia ilustra claramente este aspecto. Porque para parodiar una obra, es necesario que dicha obra exista primero. Y sólo puede comprenderse la parodia si se conoce la obra parodiada. Lo que nos permite poner en evidencia otro elemento fundamental: para que el discurso del humor funcione, es necesaria la existencia de un código cultural común

entre quien emite el discurso y quien lo recibe. Si deseo parodiar un poema, será necesario que me apoye en una poesía que muchos conocen para que se produzca el efecto de humor. De lo contrario, sólo una minoría, al tanto de obras de muy escaso público, podrá reír con conocimiento de causa. Y la caricatura también es un discurso segundo respecto del discurso primero, provisto por el retrato. Está basada en dos grandes figuras de retórica: la hipérbole y la metáfora. La hipérbole, porque se trata de acentuar un rasgo característico del físico o, más frecuentemente, del rostro de una persona, ya se trate de un sujeto determinado o de un estereotipo social. Pero también en este caso, es necesario reconocer el discurso primero, es decir el retrato que ha sido deformado. Una caricatura de un personaje totalmente desconocido corre el riesgo de no hacer reír a nadie. A menos que utilice otro recurso frecuente, la animalización del sujeto, en la cual también se asocian hipérbole y metáfora. Un pequeño parecido con un animal es explotado por el caricaturista que acentúa la semejanza para producir el efecto de humor.

La breve presentación teórica que precede resulta indispensable para poder abordar, ahora, las manifestaciones del humor en *El Caballo perdido* y en *L'Etranger*. En el relato felisbertiano aparece, casi desde las primeras páginas, un retrato de Celina que constituye, en realidad, una caricatura:

Celina traía severamente ajustado de negro su cuerpo alto y delgado como si se hubiese pasado las manos muchos (sic) veces por encima de las curvas que hacía el corsé para que no quedara la menor arruga en el paño grueso del vestido. Y así había seguido hasta arriba ahogándose con un cuello que le llegaba hasta las orejas. 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 vista en unas monedas y que parecía un gran budín quemado. (Hernández 1943: 19-20)

Es fácil reconocer la hipérbole, que se asocia, en este caso, con la anáfora: 'muchas veces', 'menor arruga', 'ahogándose', 'cuello hasta las orejas', 'muy blanca, muy negra', 'gran budín'. La metáfora queda puesta en evidencia por el parecido con el rostro de una reina. En vez de la animalización, lo que tenemos aquí es una cosificación: gran budín y, por si faltaba un detalle, quemado.

En la novela de Camus, las caricaturas abundan. Pero una de las más cómicas y, al mismo tiempo más crueles, es sin duda la que se superpone al retrato de M. Perez y termina deformándolo, como se debe en el difícil arte del humor:

Il avait un feutre mou à la calotte ronde et aux ailes larges [...], un costume dont le pantalon tire-bouchonnait sur les souliers

et un nœud d'étoffe noire trop petit pour sa chemise à grand col blanc. Ses lèvres tremblaient au-dessous d'un nez truffé de points noirs. Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa. (Camus 1997: 26)

Mal podría extrañarnos en la reacción final del narrador, puesto que lo propio de una caricatura es sorprender. Aquí, por lo demás, han sido reunidos casi todos los recursos del género: el pantalón en acordeón (sacacorchos, en francés), la moña demasiado pequeña para el cuello demasiado grande (doble presencia de la hipérbole), la nariz acribillada de puntos negros (otra hipérbole), las orejas flotantes y deformes, que el pobre M. Perez mal podría ocultar a causa del color rojo sangre que choca con la palidez de su rostro. En definitiva, lo que aquí tenemos es el retrato de un payaso, es decir de alguien que, para hacer reír, transforma su propio rostro en caricatura.

Otro ejemplo digno de ser señalado, esta vez en *El Caballo perdido*, es uno de los retratos de la abuela del narrador:

Todavía la veo reírse saltándole la barriga debajo de un delantal, saltándole entre los dedos un papel verde untado de engrudo que iba envolviendo en un alambre mientras hacía cabos a flores artificiales –aquellos cabos le quedaban demasiado gruesos, grotescos, abultados por pelotones de engrudo y desproporcionados con las flores. Además le saltaba un pañuelo que tenía en la cabeza y un pucho de cigarro de hoja que siempre tenía en la boca.” (Hernández 1943: 28)

Resulta inútil, me parece, detallar una vez más los procedimientos de la caricatura que mi eventual lector ya conoce. Aquí aparece, por lo demás, otro recurso del humor, que ya habíamos visto, la repetición. En este caso, la simple palabra “saltándole”, de presencia por dos veces reiterada en el relato. Y la autonomización de una parte del cuerpo, la barriga, y de un objeto, el papel, lo que introduce la cosificación o la mecanización. De tal suerte que el pañuelo y el cigarro de hoja también saltan con total autonomía. Algo muy similar a *la femme automate* que aparece en la novela de Camus, personaje que también tiene «des gestes saccadés» y una «petite figure de pomme.» (Camus 1997: 71) Es interesante poner en relación esta caricatura con la presentación que hace Felisberto de la hija del carbonero, quien fabrica frutas de cera de tal suerte que éstas «parecían como hijas de ella» (Hernández 1943: 21)

No deseo sobrecargar de ejemplos y de citas mi estudio. Me detendré, pues, exclusivamente en dos casos que ilustran con pertinencia un procedimiento ya señalado: la animalización. El primero es muy interesante por-

que muestra cómo se pasa del retrato a la caricatura. Proviene de *El Caballo perdido*:

Dentro de un cuadro había dos óvalos con las fotografías de un matrimonio pariente de Celina. La mujer tenía una cabeza bondadosamente inclinada, pero la garganta, abultada, me hacía pensar en un sapo. (12-13)

Se trata, pues, literalmente, de una fotografía, es decir de un retrato. Basta introducir una hipérbole (abultada) y traer a colación la animalidad (un sapo), para que pasemos del retrato a la caricatura. Porque el efecto de humor viene de la palabra 'sapo'.

Algo muy similar podemos observar en *L'Étranger*. No se trata, tampoco en este caso, de un retrato minucioso, como lo eran el de Celina y el del pobre M. Perez, sino de unos pocos trazos, que bastan para que reconozcamos una caricatura. Meursault describe así a un periodista presente en la sala de audiencias del tribunal que ha de juzgarlo: «un petit bonhomme qui ressemblait à une belette engraisée, avec d'énormes lunettes cerclées de noir.» (Camus 1997: 130). Es pequeño, pero se parece a un animal que hubiera sufrido un engorde, lo cual constituye, sin más tardar, una caricatura; Pero, para que no falte nada, este pequeño periodista, mitad hombre y mitad comadreja, lleva además un par de gafas⁶ enormes. El adjetivo es literalmente hiperbólico, porque habría bastado con grandes gafas para crear el contraste y el efecto de humor. El adjetivo 'enormes' tiene, pues, una función muy clara: subraya la hipérbole y la pone en evidencia.

Mi eventual lector está ahora bien encaminado. Son muchos y muchos y muchos los ejemplos de humor, en sus diversas manifestaciones, que podrá encontrar en las dos obras estudiadas. Pero no podrá hacerlo antes de haber leído las líneas que siguen, donde intentaré traer a luz la paleta dominante que es común a la novela y al relato.

3. UNA PALETA

No es frecuente, lo sé, estudiar la paleta de un libro. Trátase de un ejercicio tanto más singular cuanto que los libros están, por lo general, impresos en tinta negra sobre un papel habitualmente blanco. De tal suerte que cuando, por ejemplo, escribo 'blanco', lo que el lector ve es un conjunto de letras negras. Y otro tanto ocurre cuando me refiero a una flor roja, a una hoja verde o a un pájaro amarillo. Pero también es cierto que los textos literarios son poderosas maquinarias que mueven la imaginación del lector. Un texto es, por lo general, mudo. Pero puede, por el uso de determinados significantes,

⁶ Lentas, habría escrito Felisberto.

despertar tal o cual sonido en la imaginación de quien conoce la palabra utilizada por el escritor. Lo que, tratándose de textos de Felisberto, no deja de tener su interés. Pero no nos distraigamos. Lo que me he propuesto estudiar, no son las repercusiones musicales, sino los aspectos cromáticos de *L'Etranger* y de *El Caballo perdido*. Debo confesar que es un ejercicio que siempre me ha resultado muy fecundo, pues la mayoría de los textos se apoyan, para su progresión, en paletas bastante bien definidas. Un análisis literario puede, por lo tanto, reconocer y utilizar dichas paletas para una mejor comprensión de, por ejemplo, una poesía, una novela o una obra de teatro. Es lo que trataré de hacer, pues, con las dos obras de referencia.

Lo hemos visto: aunque últimamente han aparecido algunas excepciones, todos, o casi todos, los textos literarios están habitualmente impresos en blanco y negro. Basta abrir *El Caballo perdido* para toparse con ese primer color: «Primero se veía todo lo blanco.» Y unas líneas más abajo, aparece el negro: «Y debajo estaban todos los muebles; se sabía que eran negros porque al terminar las polleras se les veían las patas.» (Hernández 1943: 7). Desde el *incipit*, pues, se insinúa una paleta muy austera, con sólo dos colores dominantes. Ya he citado el retrato de Celina que deriva hacia la caricatura. En ésta también privan los dos mismos colores, debidamente hiperbolizados, claro está: cara y frente blancas, ojos y pelo negros. Y unas líneas más abajo, aparecen otra vez: ajustada de negro, batón blanco. Sin olvidar lo que es capital en un libro que otorga un lugar primordial al piano, es decir el teclado que combina precisamente estos dos colores: «ella había visto sobre las teclas blancas y negras mis manos de niño.» (22) Y en la página siguiente, «Celina ponía la pantalla y ya no era tan blanca su cara cargada de polvos, como una aparición, ni eran tan crudos sus ojos, ni su pelo negrísimo.» (23) Es interesante ver cómo, pese al cambio de luz, la paleta permanece, aunque tenga ahora una menor intensidad. Es tan fuerte la presencia rectora de la paleta que ella aparece también en la descripción de un conjunto de magnolias, cuyas copas «estaban cargadísimas de hojas oscuras y grandes flores blancas.» (8). Y en casa de Celina, en la sala, no hay más que «cosas blancas y negras.» (9). A decir verdad, poco nos habría costado adivinarlo. Claro que la paleta admite combinar sus elementos. Por ejemplo, la abuela tiene un «eterno batón gris de cuellito de terciopelo negro.» (24). Y si en algún momento se le agregan otros colores, la paleta no pierde su carácter dominante. Así, la hija del carbonero (connotación cromática que es inútil explicitar) es muy blanca, pero como fabrica frutas de cera, únicamente bananas amarillas y manzanas rojas, estos dos colores vuelven a aparecer, uno en el pelo (es rubia), el otro en los cachetes «naturalmente rojos» (21). El adverbio 'naturalmente' parece tener aquí el sentido de 'lógicamente'. Porque, efectivamente, hay una lógica rigurosa en esta combinación cromática. No olvidemos que Felisberto Hernández fue muy cercano al Taller Torres García. La primera edición de *Por los tiempos de Clemente Colling* fue financiada

por un grupo de amigos entre los que figuraba el maestro Joaquín Torres García, fundador de la Escuela de Arte Constructivo Hispanoamericano en Montevideo. La segunda esposa de Felisberto, Amalia Nieto, que había sido discípula de André Lhote en París, fue quien organizó la primera exposición de Don Joaquín cuando éste regresó a Montevideo. Amalia, de quien Felisberto se separó hacia 1942, es uno de los nombres mayores del arte constructivo y de la pintura uruguaya en su conjunto.

Por cierto que *L'Étranger* no se queda atrás en el manejo de los colores y, por lo tanto, en la definición de una paleta. Aunque, bueno es aclararlo desde ya, su riqueza cromática es mayor que la de *El Caballo perdido*. Pero aquí también, el blanco y el negro son los colores dominantes. Ya en el primer capítulo, el texto insiste en subrayar la importancia de esta paleta:

Au-dessus de la voiture, le chapeau du cocher, en cuir bouilli, semblait avoir été pétri dans cette boue noire. J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture. (29)

Francamente, sería difícil encontrar mejor recurso estilístico para dar visibilidad a la paleta. Estos mismos colores volverán, pues, a aparecer en la descripción de Raymond Sintès, unas cincuenta páginas más adelante: «Il avait un pantalon bleu et une chemise blanche [...] et ses avant-bras étaient très blancs sous les poils noirs.» (Camus 1997: 78). Mientras que el abogado que asiste a Meursault luce una corbata «à grosses raies noires et blanches» (101) A estos tres colores, blanco, negro y azul, se suma también el rojo, reiteradamente asociado al negro en los distintos episodios de Salamano y de su perro (45 y 63), que también corresponden, bueno es señalarlo, a otras tantas emergencias del humor y de la caricatura. En otro momento, tenemos una linda manifestación de la paleta y de la combinación cromática: Marie Cardona lleva un vestido a rayas rojas y blancas, lo que parece haber excluido al otro color dominante, el negro. Pero éste aparece ya en la línea siguiente, pues el sol es marrón (57). Nadie negará que si bien se ha hablado de un sol negro, un sol marrón no es cosa frecuente. Pero tiene su justificación en la paleta, porque el marrón resulta de la combinación del rojo y el negro. Y así es cómo este último color logra estar presente una vez más en la combinación cromática de la novela. Pero no puedo abandonar esta parte de mi estudio sin recordar la rigurosa utilización del rojo y del negro en la presentación del fiscal y de los magistrados que van a juzgar a Meursault. (131-132) Juicio y condena que nos abren las puertas del último tramo de mi estudio, pues ambos constituyen manifestaciones de lo absurdo. Vayamos, pues, a este nuevo grano.

4. LO ABSURDO

Llegamos, con la breve aproximación que aquí comienza, al final de mi estudio. Harto sabido es que el pensamiento camusiano ha sido definido más de una vez como la Filosofía de lo absurdo. La validez de su pensamiento filosófico ha merecido juicios francamente negativos, de manera notoria por parte de Jean-Paul Sartre, pero nadie puede negar que Camus permanece como un pensador de referencia para muchos aspectos de la historia de las ideas en el siglo XX. Felisberto, por su parte, nunca ha sido considerado como un filósofo, pero no es difícil detectar en su obra una permanente preocupación por el funcionamiento de la psiquis, por los procesos cognitivos y por la formación de la personalidad. No son, pues, despreciables los elementos que los unen. Y podremos ver, en las líneas que siguen, resonancias estrictas en formulaciones casi idénticas respecto de lo absurdo y de la posición del ser humano en el mundo.

En su libro de ensayos *Le Mythe de Sisyphe*⁷ (Camus 1962), Camus propone diversas definiciones de lo absurdo. Pero todas presentan un elemento que les es común: el espesor que separa al hombre del mundo y la extrañeza del ser humano ante el mundo. Así, «cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde.» (29). Es más que revelador poner esta definición en paralelo con una frase del narrador de *El Caballo perdido*: «yo estaba en un lugar y el mundo en otro. Entre el mundo y yo había un aire muy espeso.» (Hernández 1943: 78-79). El mismo espesor, pues, la misma extrañeza del ser humano ante el mundo.

Pero hay más. Camus escribe: «le monde nous échappe parce qu'il redevient lui-même. Ces décors masqués par l'habitude redeviennent ce qu'ils sont » (Camus 1962: 29). De la misma manera, el yo narrador del relato de Felisberto reflexiona sobre su relación con las ideas de su socio que, según descubrirá más tarde, es el mundo. Y anota: «Además, tenían la fuerza que tienen las costumbres del mundo.» (Hernández 1943: 83). Son, como se ve, algo más que meras coincidencias regidas por un azar incierto. Lo que surge de todas estas observaciones es la evidencia de un pensamiento común a ambos escritores, de una misma manera de aprehender al ser humano y a la relación de éste con el mundo. Por eso, el narrador de *El Caballo perdido*, aterrizado al pensar que su socio podría introducir cambios en sus ideas, imagina que sería «como si sacara lo absurdo y lo fantástico a un sueño.» (81).

Me limitaré, porque hay que saber poner un término al trabajo crítico al final de la obra de Felisberto y a su resonancia en la obra de Camus. Cuando el yo narrador descubre que su socio es el mundo, reconoce que «eso me hizo mucho bien.» (84) En el párrafo siguiente, va más lejos aún:

⁷ Esta será mi edición de referencia.

En cambio debo agradecerle que me siguiera cuando en la noche yo iba a la orilla de un río a ver correr el agua del recuerdo. Cuando yo sacaba un poco de agua en una vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en qué contenerla y me había consolado contemplando el agua en las variadas formas de los cacharros. (85)

Después del terror y la angustia, el sentirse bien y el agradecimiento. O, como también lo escribió Camus: *Il faut imaginer Sisyphe heureux*.

* * *

Queda por saber, antes de separarnos, qué interés puede tener este conjunto de resonancias entre dos obras estrictamente contemporáneas, pero forjadas a miles de kilómetros de distancia, por dos autores que, manifiestamente, ni siquiera se conocían y que nunca mantuvieron una relación explícita. Tal vez esto último sea lo más interesante. Porque, como lo hemos visto, *L'Étranger* y *El Caballo perdido* no sólo resuenan entre sí, sino que también tienen resonancias con obras de Pirandello y de Unamuno. Se inscriben, pues, en el vasto movimiento de renovación de los usos literarios de la primera mitad del siglo pasado. Tampoco podemos olvidar su fecunda prolongación en los años siguientes, pues *L'Étranger* ha sido evocado, con frecuencia, como uno de los antecedentes del *Nouveau Roman* francés y tiene una innegable repercusión en la obra de escritores latinoamericanos de primera importancia. Papel que igualmente ha desempeñado la obra de Felisberto, a quien Carlos Fuentes coloca, junto con Horacio Quiroga y Juan Carlos Onetti, en los orígenes de la renovación de la literatura latinoamericana y a quien García Márquez, Cortázar, Alvaro Cepeda Samudio han rendido justos homenajes.

Detenernos en estas dos obras era, por lo tanto, necesario, para percibir mejor y resaltar ese momento definitorio de los grandes cambios en las modalidades de escritura de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Calvino, I., 1980, *Una pietra sopra in Definizioni di territori : il fantastico*, Einaudi, Torino, pp. 215-216.
- , 1974, *Nota introduttiva*, en F. Hernández, *Nessuno accendeva le lampade*, Torino, Einaudi:V-VIII.
- Camus, A., 1997, *L'Etranger* [1942], Paris, Gallimard.
- , 1962, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.
- Hernández, F., 1943, *El Caballo perdido*, Montevideo, González Panizza Hnos.

FELISBERTO HERNÁNDEZ, HASTA EL FONDO Y HASTA LA INOCENCIA

Santiago Montobbio

POETA, UNIVERSIDAD A DISTANCIA

«Toda poesía es poesía experimental» (Stevens 1980: 209) dice en uno de sus *Adagia* Wallace Stevens, con el aire provocador que tienen a veces a primera vista los pensamientos lapidarios y que a veces, si se escarba o se para a pensar uno un poco en ellos, dicen simplemente una verdad, y son por tanto y a un tiempo reveladores e inofensivos. Este aforismo o adagio del poeta norteamericano dice una verdad, algo que es así de base y resulta, en su base, indiscutible. En su raíz, en su naturaleza, en su misma base la poesía es experimental, ha de serlo si es verdadera. Es así. Hay algún poeta que ha querido definirse de un modo singular y que destaca este aspecto, que es fundamental y está en la raíz de la poesía, y así el gran poeta catalán J. V. Foix gustaba de decirse, más que poeta, investigador en poesía. Es querer nombrarse y definirse por un aspecto que resulta consustancial a la naturaleza de su actividad al hacer poesía. La poesía que el poeta hace más que escribe, si tomamos el término original griego de poietés, y tal es el hacedor que recreó Borges y es muy cierto, porque la poesía no sólo se escribe sino que también se hace, se hace adentro, y en el silencio. El gran poeta catalán J. V. Foix gustaba de presentarse de este modo, y pedía que así se le considerara, y hay modestia y verdad, la pura verdad, como digo, en esta denominación que para sí deseaba o reclamaba. Es querer y pedir definirse por algo que no sólo caracteriza a la poesía sino que está en su naturaleza, y de tal modo que si no está, la invalida, ya que su ausencia, su falta hace que no podamos considerarla poesía. Toda poesía es poesía experimental, y el poeta, en realidad, en su más honda verdad, un investigador en poesía. Actividad experimental la poesía, experimental en tanto que experiencia,

audaz, desconocida de sí misma y descubridora, lanzada en y a la investigación que le da razón de ser y la constituye. Experimentación, indagación, investigación, descubrimiento. El gran poeta catalán, que así quería llamarse, investigador en poesía, sabía muy bien lo que se decía, y su obra prueba que decía una verdad, ya que es una creación que es una indagación y una exploración, en tanto que creación literaria, que es poesía y fundación de un mundo literario inconfundible y singularísimo, y es en su caso también una investigación incluso en la lengua en que escribe, en un catalán recio y casi inventado, pero que las fuentes de las que viene permiten crear y resulta así natural, un catalán que enlaza directamente con los clásicos de esta literatura en la Edad Media, para salvar un empobrecimiento de siglos en la lengua y su literatura, y por esto éste se nutre de los autores medievales catalanes, pero también de los toscanos y provenzales, como quizá para así señalarlo puede verse en los epígrafes de los espléndidos sonetos del libro *Sol, i de dol* de este poeta catalán, J. V. Foix. J. V. Foix y Wallace Stevens y la formulación de una verdad, o el pedir – en el caso del poeta catalán – que se le distinga y nombre por ella, y es que la poesía es indagación e investigación, experimentación, si se prefiere decir así, experiencia incierta y no sabida de antemano y que desconocemos adonde nos lleva. Así es la poesía, de un modo indiscutible, y así es también toda creación verdadera, el arte que es arte de verdad. Lo digo tan sencillo porque es así y es verdad. En la base del arte, por tanto, o de todo arte, ha de estar la poesía – y habrá quien nos lo diga –, y en este sentido, o ha de acercarse y estar próximo a ella el arte que un artista haga, si es un artista verdadero y también su arte.

La narrativa y el escribir de Felisberto Hernández están cerca de la poesía, y de esta concepción de exploración e indagación que linda con ella, que se predica de ella, y que es también, en el fondo, consustancial a toda creación verdadera. Es, por tanto, una característica o un atributo que comparte con la poesía, o viene de ella. Y que hace que la creación sea una aventura y un adentrarse en una tierra desconocida. Si no, no sería aventura y no sería poesía. Y en la poesía estamos, si entendemos ésta como creación verdadera, y a ella la entendemos, y la vemos como su vórtice y también su raíz y su característica. Que hace que sea tierra desconocida. Porque esto es la poesía. Y también por eso no sirven en ella los consejos, y hay que escribir e indagar en ella a la aventura, no como el que escribe con y por oficio, o escribe – porque también lo podemos decir así – literatura. Aquí habría una distinción a hacer a favor de la poesía. En tanto que arte inesperado y que encontramos sólo mientras lo hacemos y sin saber, sin saberlo ni conocerlo de antemano: como arte de verdad y por tanto, sí, imprevisible e inesperado y no sabido, en el sin saber encontrado, y así, en esta distinción, que así sea permite que hablemos de poesía y a la vez de tierra desconocida, como lo es, y que estas consecuencias que refiero implica. Lo dice Pavese de modo penetrante y definitivo en un momento de su diario: «Primera consecuen-

cia de la concepción poesía=tierra desconocida, es que el poeta trabaja y descubre *por sí solo*, y los consejos que le dan son sobre temas ya conocidos (=literatura)» (Pavese 1980: 460).

Así podemos hacer esta distinción entre lo que se sabe y lo que se indaga, lo que aún no se conoce y sólo conoceremos al crear, que hace que esta creación sea poesía o de ella tenga la naturaleza y el carácter, y diferenciar ésta por esta característica y naturaleza del resto de lo que se escribe, y de la literatura. Cabe hacer esta distinción entre poesía y literatura y también, creo, extenderla a la tierra del arte todo y diferenciar y considerar verdadero al que tiene este anclaje en lo poético, en la poesía. Esta distinción entre poesía y literatura, de hecho, viene de lejos y de ella podemos encontrar partidarios y defensores, tanto antiguos o anteriores como actuales, y ahí el Verlaine que decía con desprecio que el resto es literatura, asimilando literatura a retórica y a lo falso, y reservando para la poesía la verdad, el hallazgo inesperado y fuera de previsión, consejo y reglas que comporta y trae la poesía, y creo que en esta razón última o en esta raíz del pensar está también la distinción que retoma y defiende en nuestros días Antonio Gamoneda. Pero pienso que podemos extender, y hacer partícipe de ella, de la poesía, a la creación verdadera. En el escribir, el escribir arte literario, como decía, y no sólo en escribir, y así nos defendería un artista plástico, pero que amaba mucho la poesía y tenía muy clara conciencia de lo que ésta era, como el escultor Eduardo Chillida, la necesidad de su presencia para que haya verdadero arte, y en cualquiera de sus formas. Nos lo ha dicho varias veces, en diversos momentos de sus escritos, de un modo insistente que nos hace ver y da prueba de la convicción que Chillida tenía en ello. Nos dice así el escultor vasco:

Se puede actuar en campos muy distintos, pero lo que emparenta el arte, lo que tiene en común todas las artes, es que están obligadas a presentar dos componentes que no pueden faltar: la poesía – es necesario que exista algo de poesía – y una dosis de construcción; si no, no hay arte. (Chillida, 2005: 77)

No puede haber arte sin poesía. Arte de verdad, creación verdadera. Y, a la vez, esta poesía hace que este arte, además de verdadero, y precisamente por serlo y por tenerla y venir de ella – de la poesía –, esté fuera de todo programa o plan. Porque el arte es – como decía Chillida de sí mismo – un fuera de la ley, o el artista, quien lo hace. Sí, tenía razón Chillida al así decirlo y decirselo para sí mismo (las palabras que he transcrito constituyen el primer pensamiento del capítulo «Yo soy un fuera de la ley» de sus *Escritos*), y de un modo que yo quiero extender al artista verdadero. Que es un fuera de la ley.

Fuera de la ley, de las leyes, de las fórmulas conocidas, los programas planeados o los tics sabidos es como escribe y crea el artista verdadero. Desde la poesía. Sin saber. Felisberto Hernández tiene una conciencia clara, o

todo lo clara que se puede tener entre las dudas y las sombras, pero que es una conciencia sin duda a la vez afilada y aguda, y que aguza en su hacer arte y pensar sobre él, de ese carácter revelador y explorador, investigador de su creación, de la creación que en verdad lo es y nos habla de él, de este carácter y condición de su escribir, que éste tiene este carácter y así él de ello es consciente y en algunos momentos o párrafos o frases muy significativos nos lo dice. De lo que en ellos dice se desprende una concepción del escribir, y una conciencia de la creación, de un modo de vivirla y también de cómo en él se da. Cómo procede en ella, cómo avanza en ella, de qué manera lo hace. En el no saber sabiendo, como decía San Juan de la Cruz, podemos recordar, y cuando y por la manera en que en algún momento se refiere a ella en tanto que actividad, a su darse, y a su tanteo. Hay diversos momentos en que Felisberto se plantea la naturaleza de su escribir, y predica de él diversas características que provienen de la misma. De su naturaleza. Uno de estos momentos privilegiados es el primer párrafo de *Por los tiempos de Clemente Colling*. Es éste:

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 hilación 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 que 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 fatalmente oscura; y esa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (Hernández 1990: 49)

Me interesa referirme a diversos extremos a los que en este párrafo Felisberto se refiere, y lo que significan y revelan, como a ese no saber que ya he mencionado y que cierra el párrafo y que pienso que podemos hermanar con la definición deslumbrante que da de la poesía en uno de sus membretes Oliverio Girondo – «La poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta» (Girondo 1998: 170) –, a la oscuridad, la existencia fatalmente oscura de las cosas sobre las que ha de escribir, y esa hilación débil que presiente que en ese no saber y ese tipo de existencia van a tener, debilidad que en la concatenación de los argumentos dejará de verse como una torpeza, ya que esta concatenación tradicional de los sucesos dejará de tener valor, o el valor que tenía, en lo que técnicamente se llama la desvalorización de la trama y con la que se

puede enlazar esta hilación débil que presiente Felisberto, y que responde de hecho a otro modo de escribir, en que se da valor a otras cosas o son otros los aspectos que en este escribir resultan relevantes y destacan y en los que se fijan, desde la ruptura que con la narrativa tradicional realiza la novela impresionista. Podemos hablar de más cosas en relación a su concepción del arte y del escribir, al modo que tiene de sentirlo y el sentir que lo lleva a cabo. Y en efecto así lo hace. Lo realiza. Lo escribe. Y no me hurtaré a ello. No dejaré de referirme a algunos de estos aspectos, personales y singulares, y que quiero destacar, aunque quiero destacar más, después, y dentro de esa conciencia del escribir, otros aspectos que en ella se dan, pero que se dan porque lo permite el que la creación así se contemple y lleve a cabo. Se sienta y se escriba. Así, de esta radical manera, en este tanteo en el no saber y la oscuridad, con sus raíces en el silencio, pues si así no se sintiera y no de esta manera se creara, desde estas raíces, no sería posible indagar en las tierras del corazón y de la memoria y en el sentir del hombre y sus extremos como lo hace Felisberto. Que lleva a cabo esta indagación en su indagación de arte, y dentro de ella, y porque el arte es en sí mismo y por sí mismo una indagación en su misma actividad, como creación, y es por ser esta indagación y tener naturaleza de tal que le permite y hace posible indagar en esta indagación de la creación, y de modo muy particular, en la memoria y los recuerdos y los sentimientos del hombre, en sus extremos, hasta su fondo, y sopesarlos y analizarlos como quien los tiene entre las manos y los observa, y los observa con palabras, ya que son ellas el instrumento con que en ellos indaga y los explora. Esto es posible también gracias a la conciencia que tiene de estas mismas palabras, de su significación y su peso, y que es una conciencia específica dentro de la general y difusa conciencia del escribir, y que a veces aflora y se encarna en un ejemplo. A veces así una palabra, y lo que esta produce, la sensación y los efectos que causa – que los causa y el saber también que los puede causar –, pone de manifiesto, tal lo hace un ejemplo, esta conciencia de ella. La conciencia de las palabras. Lo que pueden y lo que pesan. Lo que significan. «Las palabras significan», escribió en un verso Vicente Aleixandre (Aleixandre 1985: 254), y lo sabe Felisberto, y sabe hasta qué punto, de qué reveladores e imprevistos modos, y qué ramificaciones dentro del corazón pueden alcanzar, qué adentro llegan y qué sendas abrir. Es triste y es pobre poner ejemplos, pero los ejemplos sirven y los hay, y los ejemplos, como las palabras, significan. Que la conciencia de la que son ejemplo están y es verdad. Existe. Como ellos, sus ejemplos. Y detallaré por eso alguno, aunque sin más pretensión que hacerlo, como dicen bien las palabras fijadas de los ejemplos, a guisa de ejemplo. De esta guisa y para ello elegiré uno en que esta conciencia se percibe y muestra, y para ello sirve, esto significa. Así nos dice en un momento el protagonista del cuento *El acomodador*:

Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante. Lo único que hacía bien era lustrar los botones de mi frac. Una vez un compañero me dijo: “¡Apúrate, hipopótamo!”. Aquella palabra cayó en mi pantano, se me quedó pegada y empezó a hundirse. Después me dijeron otras cosas. Y cuando ya me habían llenado la memoria de palabras como cacharros sucios, evitaban tropezar conmigo y daban vuelta por otro lado para esquivar mi pantano. (Hernández 1990: 147)

Encontramos, además o en esta conciencia de las palabras, o entreveradas en ellas, y también en su raíz y su fondo, el silencio. Que es fuente y origen, y está detrás de ellas, de él vienen y lo necesitan las palabras, lo sabemos, y un artista lo sabe, pero aparece el silencio en algún momento en Felisberto como cualidad preciosa (así se dice en un momento del cuento *El balcón*: «entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio.» [Hernández 1990: 135]), pero también dedica un párrafo muy sustantivo, medular, constitutivo, y que es un verdadero pensamiento sobre el silencio. Y su relación y misión de sostén y de muralla, de pozo, de fuente, de límite. De todo esto, sin contradicción alguna, como tantas veces sucede en lo que es origen, y origen que se repite en diversos cuerpos o concreciones o palabras. Si en la concepción del arte y el escribir de Felisberto no tuviera esta importancia el silencio, no tuviera Felisberto en tanto que artista conciencia de esa cualidad preciosa y carácter de origen y fuente, no le dedicaría este párrafo. Un párrafo que basta y vale por un tratado. Porque dice y significa en muy alto grado, da fe y atestigua, prueba de modo contundente, condensado y magistral en él todo su pensamiento sobre el silencio, lo que implica y lo que hay detrás de él, y a la vez lo que éste sostiene. Nos dice en este párrafo Felisberto:

Hacia algunos años me había despertado en el cuarto de un hotel de campaña y había descubierto que nuestros pensamientos se producen en un ámbito de nuestra intimidad que tiene calidad de silencio. Aun en el barullo más estridente de una gran ciudad, pensamos en silencio adónde vamos, qué tenemos que hacer o en aquello que conviene a nuestros deseos. Pero todavía es más profundo el silencio en que se forman nuestros sentimientos. Sentimos el amor en silencio antes de que lleguen los pensamientos, después las palabras y después los actos, cada vez más hacia fuera, hacia el ruido. Hay pensamientos que se esconden en el silencio, que no llegan a ser palabras, aunque también rea-

licen actos escondidos. Pero hay sentimientos que en el silencio se esconden detrás de pensamientos engañosos. En el silencio en que se forman los sentimientos y los pensamientos, se forma el estilo de la vida y de la obra de un ser humano. (Hernández 1990: 344)

Vemos que el silencio está en la vida y está en el arte, está como cualidad necesaria y fuente de la que venir, y como purificación y como ascesis. No es ocioso o extraño hablar del silencio en relación al arte, y al arte de escribir, que puede darse en él, en él alimentarse y abrevarse, de él venir. Los místicos hablaban de la sequedad, y, tras la sequedad, puede venir la fuente. El brotar de nuevo el agua y las palabras, en el río de agua que es el tiempo y también es la vida y es el arte. Desde el fondo. Desde el silencio. La poesía es un fondo de agua marina, dice uno de mis versos que se volvió también título de uno de mis libros y que a su compás se organiza, y de ese mar, de ese fondo del mar – y mar de fondo – puede venir el arte y la poesía. Y tras el silencio. Podría hablar de esto, tendría quizá autoridad para hacerlo por el modo en que se ha dado en mí el arte y he vivido este silencio, un largo silencio y la vuelta intensa y arrolladora de las palabras tras él de golpe, y su manar incesante. Pero no quiero hablar de mí. Diré que hay otros casos y es común en arte el que en la vida de un artista la creación viva callada y quede por un lapso largo y a veces muy largo en suspenso. En silencio. Este tiempo de sequía o de silencio o de agua subterránea que corre por dentro pueden ser diez, quince, veinte, treinta años. Los ejemplos podrían ser muchos, porque muchos son los artistas y diversas sus vidas. Escogeré como ejemplo el caso del poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen, quien, tras una fulgurante obra de juventud, estuvo 30 años sin escribir, y explica con sencillez y naturalidad su vuelta a la escritura tras estas tres décadas de silencio. Nos dice para ello:

Allí se hace patente el (para ciertos comentaristas) insólito intervalo de más de treinta años entre los poemas de juventud y los recientes. Rechazo – por supuesto – las especulaciones a propósito de un ‘accidente’ no extraordinario y más bien anecdótico. Para mí no hubo sino una reanudación necesaria – favorecida por circunstancias fortuitas. Levantóse una compuerta y quedó restablecida la corriente – agotada o embalsada. (Westphalen 1991: 15)

Cito este ejemplo, porque me agrada el modo en que relata esta vivencia de su silencio y también con el que explica su vuelta a la escritura, y la imagen que para ello da, y pienso que yo podría referir el mío de muy similar modo, pero no quiero hablar de casos – ni del mío ni de otros –, ni dar ejemplos,

sino que lo he mencionado como mera ilustración que da fe que es cierto esto que digo, y como tal verdad se da y se encarna en el arte y la vida de algunos artistas, y es que el silencio va unido al arte, lo precisa, está detrás de él, acaso lo sostiene y como prueban estos casos sigue en silencio el arte trabajando o agrandándose, pues la gestación es también creación o ésta la precisa, y no podría darse sin ella. El hombre es animal raro, y uno de sus más raros dones – en el sentido de precioso y de extraordinario que dan los italianos al término raro – es el de hacer arte, y puede en su hacer tener estos ahogos, estos pantanos, estas sequías. Este silencio. Silencio, y oscuridad. Hablamos de los términos de los místicos, pero los emplea también Felisberto, lo hemos visto, y con ellos se expresa también al hablar de su creación. Nos ha dicho en ese primer párrafo revelador de *Por los tiempos de Clemente Colling*:

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 saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es fatalmente oscura; y esa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (Hernández 1990: 49)

No sabe de lo que ha de escribir, y las cosas de las que va a escribir, se teme, tienen una existencia fatalmente oscura. Pero se escribe en la oscuridad y sin saber, en el no saber sabiendo que decía San Juan de la Cruz y se complace en recordar que en él, así se escribe el poeta español Antonio Gamoneda, en el no saber y en la oscuridad y en el tanteo. Inevitablemente. Hay una frase de San Juan de la Cruz que el gran poeta griego Yorgos Seferis estuvo toda su vida repitiéndose: «El que aprende los más finos detalles de un arte, avanza siempre en la oscuridad y no con su primer conocimiento, porque, si no lo deja atrás, nunca podrá liberarse de él.» (Seferis 1989: 210). Avanzar en la oscuridad, avanzar en el no saber, sin saber, y en el tanteo. Estamos empleando términos de los místicos, lo sé y lo repito, pero no hay otros y los emplea Felisberto y también otros poetas o artistas, otros poetas al pensar y hablar del arte y de la poesía remiten a ellos – como hemos visto hacen Antonio Gamoneda o Yorgos Seferis –, o formulan su vivencia del arte de un modo muy cercano. Todo, en arte, si es arte de verdad, linda con la poesía, y por tanto con la mística. Así José Ángel Valente dice en un artículo que «todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro» (Valente, 2002: 76). Y este artículo, sobre la naturaleza de la creación artística, y cómo se da en tanto que actividad, se titula «Avance por tanteo» (*Ibidem*). Por un tanteo que no puede jamás volver a ser el mismo, que ha de ser siempre nuevo y darse así, sin saber y en la oscuridad. Porque sólo así se puede crear

y en el arte avanzar. En la oscuridad, por tanteo. Y desde el silencio.

La oscuridad y el silencio son un linde. Un límite, un fondo. Y junto a él está y se sitúa la conciencia que de las palabras tiene Felisberto, y su saber de dónde vienen, qué precisan, cómo actúan en su actividad misteriosa. Es por esto y gracias a esto, que en las palabras puede llevar a cabo una indagación verdadera y última, final – pues están junto a sus lindes, y los conocen –, y ser esta experiencia de creación con las palabras y que se da en sus narraciones una experiencia radical. Radical y libre. He dicho a veces que el arte es un ejercicio radical de libertad, y que ha de serlo: así lo he formulado para mis adentros, y lo he dicho en declaraciones a los otros; cada uno se formula sus verdades del adentro como éste le dicta y en sus palabras encuentra, y la obra de creación de Felisberto no sólo es también un ejercicio radical de libertad sino que es una experiencia de arte a la que caracterizan su carácter radical y libre, y él también a su modo nos lo dice, de esto con sus palabras nos habla. Palabras unidas al pensar y del pensar, y que es un pensar desde el sentir, que se une al sentir, y por esto en estas palabras en que se unen pensar y sentir va a poder indagar en los sentimientos que están más adentro del corazón del hombre y lo caracterizan, y llegar a sus extremos. Pensar y sentir, o pensar en el sentir, y del sentir pensar, en una unión insólita pero muy posible, como era aquella que llevó a cabo con la pasión y la inteligencia en uno de sus aforismos de juventud José Bergamín y asombraba a Don Miguel de Unamuno, tal nos relata en el prólogo de su edición de los mismos José Esteban:

Pensaba y reflexionaba Unamuno sobre las cosas que en ese breve libro se decían y exclamaba asombrado: “¿Sabe José Bergamín lo que ha dicho, al decir que “existir es pensar y pensar es comprometerse”? Seguramente no, porque no es el dicente el que sabe todo lo que dice”. Igualmente su asombro no conoció límites al leer: “Por la pasión a la inteligencia. Pasión no quita conocimiento; al contrario, da”. (Esteban 1981: 27)

Se escribe con amor, desde el amor, un profundo, absoluto, desprendido amor. Y desde el amor también se piensa, ya que el pensar se escribe y un artista sólo puede escribir así. Desde el afecto, o de un modo afectivo, en una inteligencia a la que se llega por la pasión, y desde la pasión, como adivinó la cabeza a pájaros que tenía en su juventud Bergamín. De este pensar nos habla Felisberto. Porque nos habla de pensamientos. Y de pensar con ternura. Así en un momento nos dice:

Aquella noche, al rato de estar acostado, abrí los párpados y la oscuridad me dejó los ojos vacíos. Pero allí mismo empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos – no sé qué gusanos les

habrían comido la ternura –. Y mientras tanto, a mí me parecía que yo iba abriendo, con la más perezosa lentitud, un paraguas sin género. (Hernández 1990: 119)

Los verdaderos pensamientos, por tanto, son pensamientos con ternura. Si carecen de ella, como vemos, no son pensamientos sino esqueletos de pensamientos. Este carácter afectivo con que concibe el pensamiento y está en su discurrir explica y hace posible la indagación en los sentimientos que refiero, y el modo en que la realiza, y también su libertad. La libertad con que se da su experiencia de creación, su arte de escribir. De este carácter radical y libre nos habla también en relación a los pensamientos, y así nos encontramos con la existencia de pensamientos descalzos.

Así nos lo dice Felisberto: «Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos» (Hernández 1990: 284-285). Pensamientos descalzos, a los que nada convencional podría calzar, en su irreductible libertad. Pensamientos libres, y en su libertad quizá liebres, como «ideas liebres» se tituló un libro de aforismos rescatados de Bergamín. Liebres y en todo caso libres, palabras que en una radical experiencia de libertad en su creación ahondan en ella, y gracias a ella, a esta libertad y también su carácter radical y último, palabras que conocen y están junto a sus lindes, y por esto exploran la misteriosa condición del hombre y sus afectos, y también su infancia, sus recuerdos y su memoria. Me referiré a continuación a ello, pero quiero antes que nada decir que esta experiencia radical y de libertad, que su experiencia de creación artística sea así, por esta libertad y radicalidad esté caracterizada, la que la hace posible. Que la pueda llevar a cabo, y en el modo en que lo hace. De esta libertad nos habla en unión a los pensamientos, así nos lo pueden sugerir estos pensamientos descalzos, y pienso que los pensamientos son a veces caracterizados de otros singulares modos, por el mismo Felisberto, y también por otros autores, y así me viene a la memoria el título que el aforista polaco Stanislaw Jerzy Lec dio a sus pensamientos, y que es – lo sabemos – *Pensamientos despeinados*. Puede darnos también una idea de pensamiento libre y salvaje, no sujeto a normativa, y hasta también de incorrección o transgresión. Podríamos predicar de las palabras y el quehacer literario de Felisberto estos valores o características que del título del pensador polaco infiero, así, a vuela pluma, o a bote pronto, o como con más libertad se diga, y aunque sea una libertad descalza y despeinada. Si abrimos el libro *Pensamientos despeinados* encontraremos algún pensamiento sobre los pensamientos, como los hay también – y los hemos visto – en las narraciones de Felisberto. Abro así el libro, hojeo sus páginas y encuentro en una de ellas este aforismo: «¿Tiene el hombre derecho a considerarse autor de pensamientos indeseados?» (Lec, 2014: 140); y en la página de al lado este otro: «Algunos pensamientos

nos vienen a la mente escoltados.» (141). No quiero establecer relación alguna con las formulaciones o el escribir de Felisberto, ni rastrear posibles puntos de contacto en sus concepciones. Felisberto es un narrador. Linda con la poesía, en tanto que su experiencia de creación es radical, verdadera y última, pero es un artista que se da en la narración y no en los pensamientos o aforismos. Pero en sus narraciones nos habla de pensamientos, están y se pasean por ellas, descalzos y con ternura, y nos los encontramos. Y hay pensar en sus palabras, un pensar con afecto y que se da en palabras que son además de pensar creación verdadera, y radical y libre, y es por ello que puede indagar en la condición del hombre y sus sentimientos del modo en que lo hace y al que quiero referirme, por destacar algún aspecto que está en su arte. Pero es por esto. Es posible y se da por esto. Por esta libertad radical y por este amor y este afecto que hay en sus palabras, y que está en su experiencia de creación y el modo en que la vive.

Podemos ver el carácter auroral y fundador, precursor, pionero, inicial del escribir de Felisberto y señalarlo y encuadrarlo de muchos modos. Podemos decir algunos. Entre ellos, la fecha de aparición de sus primeros libros: tras *Fulano de tal* en 1925, aparece *Libro sin tapas* en 1929, una fecha que es también la de la escritura de *El pozo* de Onetti, y que puede señalarse como la del nacimiento de la narrativa hispanoamericana del siglo XX y un nacimiento que es también una ruptura, en tanto que son obras primeras e iniciales, los primeros hitos y pasos de un nuevo modo de hacer arte, que responde a una también nueva sensibilidad, una distinta manera de sentir la vida y percibir el mundo y traducirlo también de otro modo en arte. Porque, para decirlo en palabras de Virginia Woolf, ya no sirve el viejo estilo. Felisberto está desde sus primeros libros, por el carácter de la escritura que éstos tienen, y no sólo por la fecha en que aparecen, en el principio de esta renovación de la narrativa en castellano. Es un pionero del nuevo arte, un precursor indiscutible y que aun dotado de gran singularidad – la cual ha llevado a afirmar a Italo Calvino que es un escritor que no se parece a nadie – abre caminos que otros transitarán más adelante, escritores que enlazan con su hacer, así lo reconozcan y testimonien, como es el caso de Cortázar, o así no lo hagan. A Felisberto, aun en su particularidad, cabe relacionarlo con los escritores que en Argentina cultivan el género fantástico en cuentos, con Borges, Bioy Casares, Cortázar o Silvina Ocampo, y buscar a éstos filiación en él, origen, cierto punto de inicio. Cierto, porque Felisberto es inconfundible y muy atípico, y aunque esta relación con estos escritores no sólo cabe sino que creo que debe hacerse, creo también que sólo lo mejor de ellos y la parte más sutil de sus obras puede de verdad relacionarse con Felisberto y sentimos que tienen de verdad que ver con él. Con su escribir. Su arte de escribir. Del que podemos decir algunas cosas, como las que digo, para situarlo como escritor y en su tiempo – al que por otra parte se adelanta, y del que también en cierto modo permanece ajeno, y ello seguramente es causa que

le cueste un más lento y difícil reconocimiento, que acaba por venirle, como tantas veces en arte pasa, de esa especie de 'posteridad contemporánea' que es el extranjero, por decirlo en palabras de Ernesto Sabato –.

Podríamos destacar fechas (y lo he hecho), títulos y temas, escritores a los que podríamos acercarlo, corrientes en la literatura que tienen que ver con él (también lo he hecho), y hacerlo de modo más detallado. Pero no voy a hacerlo. No voy a dar más encuadre, que, por otra parte, no es necesario. A una obra de arte se puede entrar in media res. Por donde se quiera. Incluso, si así se desea o por el motivo que sea nos pasa – y puede ser el azar y la página que caiga en nuestras manos al abrir un libro –, por una de sus esquinas. Tampoco voy a entrar en Felisberto por sus esquinas sino desde su centro mismo, desde aspectos que son medulares en su escribir y no sólo lo caracterizan y constituyen pero sin más cuadros de situación. Porque es de algunos aspectos de este su escribir que quiero ahora hablar, sin necesidad de más encuadre. Voy a fijarme en algunos aspectos originales y singulares de esta indagación que lleva a cabo en su escribir, indagación que es en sí mismo este personalísimo escribir y también la que con él lleva a cabo de la existencia humana, de la condición del hombre, y de algunos aspectos de su memoria y su sentir, y también del original planteamiento y análisis de este mismo escribir, de la conciencia del arte de escribir y los modos en que se manifiesta, se sopesa y podríamos decir que hasta se vigila.

La Piedra Filosofal nos dice que el hombre es un extremo de las cosas, y las piedras otro: el hombre, de las blandas y el que tiene más espíritu. Y es desde esa dimensión espiritual desde la que crea, y en ella. Desde su espíritu, con su espíritu. El espíritu sopla cuando quiere, y también lo hace a su modo. Puede hacerlo en las palabras, si con éstas se hace arte. De esta condición de espíritu que es el hombre, de la dimensión espiritual que lo distingue y le es propia proviene la capacidad de creación, y se asienta en ella. Y, en el espíritu, las palabras. Y un modo de emplearlas y también de sentirlas y pensarlas, una conciencia de ellas. Y, también, una preocupación por la actividad que con ellas se lleva a cabo, por la naturaleza y características de la misma, y el modo en que se da, su proceder, en una preocupación y una conciencia, que también aparece en algunos momentos claves como vigilancia. Una vigilancia sobre esa misma actividad de creación que lleva a cabo en el escribir, en ese plantearse en qué consiste y hasta dónde llega, qué es en ella posible, qué verdadero y falso, qué puede en realidad con esta labor de creación rescatarse, una labor que se une a la disección de los sentimientos – y también a su vigilancia, y al deseo de descubrirlos y encontrarlos, de sorprenderlos encontrados y extraños, en lo más hondo del corazón y del ser, agazapados detrás de las intenciones aparentes con que se presentan, en su final y compleja, a veces encontrada o contradictoria verdad –, a sopesarlos, pero también a la memoria y los recuerdos, a los re-

cuerdos de infancia y las impresiones que en ellos hay y en ellos se guardan de la vivencia del arte, de la infancia misma y del amor y tantas cosas. Una vigilancia y una pregunta sobre cómo se puede proceder en esta labor de evocación de los recuerdos, en este hacer memoria al escribir, y qué puede de esta memoria al escribir rescatarse. Qué hay de verdad en este recordar, y en este escribir este recordar. Así se lo plantea Felisberto, como algo que le inquieta y le preocupa. El escribir salva y rescata, y de rescate nos habla tras plantearse cómo estos recuerdos pueden debilitarse o deformarse, alejarse de su verdad, y así y en relación a este rescatarlos en la labor de la escritura se nos dice, como algo que en la escritura se rescata y salva, tras dudar de su consistencia o verdad, tras temer su fragilidad o deshacerse. En efecto, tras un párrafo en que estos temores aparecen, y lo hacen como ciertos, se nos dice de lo que en el escribir queda:

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. (Hernández 1990: 122)

Esta conciencia de salvación y de rescate se expresa del escribir, pese a todo, y también la conciencia de sus carencias y la de sus dudas sobre su posibilidad, su fiabilidad o su verdad. Es ello muy destacable en relación a los recuerdos de infancia que quiere salvar y rescatar, ya que estas cuestiones en torno a ellos se plantean. Nos habla de la aparición de un socio en su labor de escribir, mientras escribe, y que puede ser un desdoblamiento de sí mismo, una conciencia vigilante de quien escribe desde su propio adentro, desde su conciencia, y ser por tanto él mismo, o estar dentro de él, y hacerle dudar y resultarle antipático o molesto en la frialdad con que tasa o evalúa los recuerdos, y hacerle merecedor por ello del antipático, casi degradante nombre de 'prestamista de los recuerdos'. Así se ve y se nombra, pero esta presencia así designada es necesaria o inevitable que no exista o esté en la conciencia del crear, pues acompaña a la lucidez; así al menos se da en Felisberto, y aparece en él. Y, tras estos reproches, este desagrado que implica el llamarle por este nombre antipático, se deja constancia también de su necesidad, y se acepta, y se ve no sólo como necesaria su existencia sino también como una ayuda, ya que es él, este socio, quien le ayuda, como decía tras ese párrafo que se construía sobre la duda y la pregunta, quien le ayuda al final. Así se dice en un párrafo conclusivo y que resulta muy revelador al respecto, y que termina con lo que había ya transcrito:

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 algunas personas - 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 remordimiento -, en una cosa escrita. Y esto me hizo mucho bien. Le perdono las sonrisas que hacía cuando yo me negaba a poner mis recuerdos en un cuadriculado de espacio y de tiempo. Le perdono su manera de golpear con el pie cuando le impacientaba mi escrupulosa búsqueda de los últimos filamentos del tejido del recuerdo; hasta que los últimos movimientos no rozaban ningún aire en ningún espacio.

En cambio debo agradecerle que me siguiera cuando en la noche yo iba a la orilla de un río a ver correr el agua del recuerdo. Cuando yo sacaba un poco de agua en una vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en que contenerla y me había consolado contemplando el agua en las variadas formas de los cacharros. 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 que se perdieran bajo los muebles. También debemos de 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. (Hernández 1990: 122)

Además de esta conciencia del escribir, de la lucidez especial y el particular modo en que se expresa y ejemplifica la aparición de este socio, este desdoblamiento en la conciencia del creador, pero que está siempre, y no sólo en esta aparición del socio y los enfrentamientos y preguntas con él, ya que está también, siempre, como he dicho, en tanto que conciencia de las palabras, que una manera de sentirlas y percibirlas y saber de algún modo misterioso de su empleo y su valor, y además de ella, y su presencia constante, en cuanto a la verdad de la infancia que queda y que hay aún en el corazón del hombre, del adulto que esos recuerdos de infancia recuerda y sobre cuya verdad o realidad duda, podemos decir que este niño de algún modo y en algún momento está, y hay quien puede verlo —«Algunas mujeres veían al

niño de Celina, mientras conversaban con el hombre» (Hernández 1990: 117), se nos dice, para añadir que «Yo no sabía que ese niño era visible en el hombre» (*Ibidem*) –, y es también quien, en su estar aún adentro, permite en el fondo que aún haya algo de verdad en los recuerdos de ese tiempo. Así, al plantearse esta dualidad y esta escisión, la verdad sobre el sentir de esos recuerdos y la intervención en ellos del socio, del prestamista de recuerdos, como acaba llamándolo, algo molesto, y del que ya algo he dicho, se llega a una afirmación que concilia esta duda y nos hace salir de dudas y da la clave de la verdad que hay en esta posibilidad de evocación, en la realidad de estos recuerdos de la infancia, y que está en el niño que perdura: ««Hay un solo instante en que los ojos de ahora ven bien: es el instante fugaz en que se encuentran con los ojos del niño» (Hernández 1990: 114).

Esta evocación es un pensar pero es también un sentir, y un escribir. Escribir este pensar y este sentir. Y en el escribir de Felisberto, como he dicho, tiene un especial importancia, y resulta una de las más singulares y valiosas características de su indagación, el ahondar en los sentimientos, en investigarlos y sopesarlos, saber verlos, sospecharlos y encontrarlos, a veces entreverados de un modo que la lógica no diría ni encontraría pero el instinto de artista y del corazón sí sabe ver y trae al papel. En una misma persona, así, hay sentimientos encontrados, y este narrador tiene placer y agrado en encontrarlos, y así nos dice: «Desde aquella noche en aquel cuarto oscuro del hotel de campaña, he encontrado complacencia en descubrir los sentimientos y los pensamientos más distintos y contradictorios que existen, no sólo en distintas personas, sino en un mismo ser humano» (Hernández 1990: 344). Pero, el mismo hombre, además de tener sentimientos encontrados y contradictorios, y mezclados y a la vez, tiene sentimientos en sus extremos. Hay, quiero decir, sentimientos que están en un lado del corazón, podríamos decir, y otros en el otro, o provienen de luz y sombra, aunque ambas están y se dan juntas en el hombre. Pero los sentimientos amables y positivos son aristas o extremos que aparecen y señalan la parte luminosa de este corazón del hombre, de su sentir y su vivir, y están en Felisberto y aparecen con gran importancia en su escribir, no sólo no los descuida en él sino que le interesan y les presta una gran atención, y así aparecen la infancia y la ternura y el amor. El amor, de tan diversos modos, la ternura que está en su mismo escribir y en el pensar, pues cree – lo sabemos – que los pensamientos son pensamientos con ternura, y sino no son en verdad pensamientos, y con amor y con ternura el intentar evocar y conjurar la infancia en sus impresiones y recuerdos. Y, junto a ellos, el arte. El arte como don de la vida, como alegría de la vida y también su motivo, algo que es ya un destino y le da razón de ser. Y, en el arte, la tristeza, como se ve en Colling, y así nos dice:

La tristeza que me inspiraba el abandono de Colling, tenía distintos matices: cuando pensaba que él era abúlico por naturale-

za, la tristeza tenía cierto matiz de gracia, era una humorada triste; si pensaba que él era así a consecuencia de la incompreensión de los demás, entonces me sentía aludido en alguna forma y la tristeza tenía cierta contrariedad que no se prestaba a describirla placenteramente. (Hernández 1990: 84)

La tristeza en el arte y en el hombre mismo. La tristeza, y el pesimismo. Así nos lo dice en un momento: «Tenía tristeza y pesimismo» (51). La tristeza, el pesimismo, la desgracia, el amor, la ternura, y el ahondar en ellos y llegar a sus extremos. Llegar a los extremos de estos extremos del sentir, y de modo extremo, como la experiencia de radical libertad con que se da la creación artística en Felisberto le permite. Y nos lo dice. Se complace en ello, y quizá se siente obligado a ello. Llamado a ello. Siente que así debe hacerlo, y así lo hace y nos lo dice, y en lo que es un análisis y una exploración de los sentimientos que hay en el hombre radical y muy verdadera, muy inhabitual por tan profunda y tan verdadera. Tan real y, por insusual en la verdad y finura con que se lleva a cabo y se expresa, también insólita. Porque Felisberto no sólo aborda estos aspectos del sentir, y que podríamos situar en y como extremos del mismo – hacia la luz y hacia la sombra –, sino que, como digo, los tensa y llega en ellos a sus extremos. No llega él, sino que nos hace ver que esta intensidad en el sentir y llegar hasta muy lejos en estos sentimientos está en el mismo corazón del hombre, en su sentir, y es en él que así se da, el hombre que siente así siente, con esta intensidad y hasta este extremo, y Felisberto, simplemente, nos lo dice y nos lo muestra. Pero de un modo muy singular y verdadero y que como digo por ello resulta insólito, y por el que vemos que hasta estos extremos en su sentir estos sentimientos el hombre llega, y se complace en ellos. Se complace a veces de modo maligno e insano en un sentimiento mezquino, despreciable y malévolo, y lo hace cuando está a solas. Cuando se sabe solo y puede confesarse y decirse a sí mismo – Felisberto sólo nos lo traslada – la nada honrosa verdad, como es el placer maligno que siente ante el engaño el pianista y vendedor de medias, medias que vende entre la técnica y el llanto, por recordar un título del poeta español Carlos Edmundo de Ory, o, sencillamente, con el llanto como técnica. Este placer así nos lo cuenta: «Cuando los amigos me llevaron a mi hotel yo pensaba en todo lo que había llorado en aquel país y sentía un placer maligno en haberlos engañado; me consideraba como un burgués de la angustia» (Hernández 1990: 326).

«Tenía tristeza y pesimismo» (51) dice un personaje, y tristeza llevan algunos de sus personajes, como Colling, del que alguna de sus descripciones se llenan de causticidad:

Pensaba en muchas cosas nuevas y en la insolencia con que irrumpían algunas de ellas. Alguien me hacía la propaganda del

sentimiento de lo nuevo – y de todo lo nuevo – como fatalidad maravillosa del ser humano; y me hablaba precipitadamente, concediéndome un instante de burla e ironía para mis viejos afectos. (*Ibidem*)

Acaba, vemos, con la burla y la ironía. Pero en esta tristeza, en este sentirse triste, en el ahondar en ella, hay también una ligazón con el arte o la resistencia ante los embates de la vida y la posibilidad que en su anegarse en ella nos permita, curiosamente, vivir, y nos ayude a ello. Así lo dice de un modo muy singular y hermoso Felisberto: «pienso que si me dejo caer hasta el fondo de mi tristeza, es posible que tenga una mejor reacción después» (Hernández 1990: 341). La tristeza, pues, como propósito, como modo de actuar que tiene su razón, y esta razón es que dejarnos caer hasta el fondo de ella nos ha de permitir volver a poder afrontar la vida. Es una formulación hermosa y simple, como digo, un modo de sentir, y de proceder ante el sentir – dejarse caer hasta el fondo de la tristeza –, que podría hacernos pensar en Onetti y permitírnos enlazar el escribir de Felisberto y su análisis de los sentimientos del hombre, y en sus aspectos más oscuros, con la narrativa de su compatriota.

Este sentimiento de la tristeza nos lo puede así hacer pensar, y la actitud con que quiere emprenderlo, que es dejarse caer hasta su fondo, como el que tiene ante la desgracia, otro sentimiento también tan de Onetti, y dicho con una palabra tan suya, tan propia de él, como lo sería también esta formulación, este análisis y ahondamiento, casi investigación en la misma que lleva a cabo Felisberto en algún momento y en la que aflora a veces también la complacencia en la misma. Así nos dice Felisberto en *El caballo perdido* que «daba gusto quejarse y ser pesimista» (Hernández 1990: 109), y parece sentir complacencia al entregarse «a la inercia que toman los pensamientos cuando uno siente la maligna necesidad de amontonarlos porque sí, para sentirse uno más desgraciado y convencerse de que la vida no tiene encanto» (*Ibidem*).

Dejarse caer hasta el fondo de la tristeza. Hasta el fondo. Así, con un carácter final, en una experiencia radical del escribir a la que corresponde una indagación también radical en los sentimientos del hombre, se llega en ésta hasta su fondo y su extremo, hasta su límite. En la tristeza y la desgracia, en el pesimismo, a veces mezclados o entreverados con otros sentimientos o dones del espíritu positivos – y así nos dice el mismo Colling: «Debajo de este buen humor *frances*, ¡tengo un pesimismo!» (Hernández 1990: 85) –, pero también en la búsqueda afanosa y vigilante de la infancia y sus recuerdos y el plantearse la verdad que hay en ellos, afilar la conciencia del escribir sobre ellos, desdoblarse en ella y cuestionarla; la infancia y la ternura que han de tener los pensamientos, de un modo también tan final, verdadero y último que si de ésta carecen, si no tienen ésta no son pensamientos, y al final y en estos sentimientos positivos y que son luz en el corazón del hombre el sentimiento más puro y más absoluto, que es el del amor, que es también asediado desde

diversos márgenes y orillas, desde distintas perspectivas. Y en el que se puede llegar al límite, tanto en representaciones diversas de la fantasía que de modo particular se da en Felisberto, el amor por los objetos, o el amor que se puede sentir por ellos, y renunciar por él al amor de una persona, de una mujer (como el hombre que protagoniza *Menos Julia*), o un objeto – una muñeca, en *Las Hortensias* – interferir en una historia de amor entre dos personas, y una de ellas sentirse engañada por un objeto, y así nos dice la mujer del protagonista en de este relato: «Soy una mujer que ha sido abandonada a causa de una muñeca» (Hernández 1990: 252), y un objeto, en fin, como es un balcón, que se suicida por amor –, como en el sentimiento mismo del amor que tiene en su corazón el hombre, en lo más dentro, y que le puede hacer llegar en el al límite. Amar hasta el límite. Nos lo dice de un muy hermoso modo Felisberto en un momento, y refiriéndose al amor de dos personas y sin que haya objetos de por medio, dos personas que se aman, simplemente, pero de modo entregado y último y hasta el límite, y para así decírnoslo nos dice Felisberto: «se habían amado hasta llegar a la inocencia» (Hernández 1990: 131). Amar hasta la inocencia. Hasta el fondo, la tristeza. Y el amor, hasta la inocencia. Que quiere decir hasta el límite, porque aquí inocencia está como lo más puro. Lo más hondo en los extremos del sentir, hasta lo más hondo en ellos llega Felisberto en su particular indagación e investigación en las palabras, y su linde con la poesía que hay en ella se lo permite, y este llegar hasta el final en el análisis y disección de los sentimientos, y de los sentimientos en sus extremos, en su percibirlos en esos límites y extremos y sabérselos decir además de ser, es algo que caracteriza de modo muy singular a su obra narrativa y la hace única, distinta y única, y algo también que además de una característica es un valor de ella. Que en su escribir llegue hasta el fondo y los extremos de los sentimientos, y en estos extremos los acaricie o borde con sus palabras y en esos bordes o precipicios del ser y del sentir – del ser que hasta, en ese extremo siente- con sus palabras nos los traiga. Palabras que también tienen un carácter radical y último y de creación verdadera, y con las que su arte llega también, como lo pueden hacer algunos sentimientos – y en sus extremos – y él así sabe en ellos llegar y traérselos.

Hasta estos extremos llega, y por esta causa. Por la que podemos preguntarnos y ya sabemos, y por tanto, más que preguntarnos, insistir en su verdad. Que es la de su concepción del arte, que le permite allí llegar. Su concepción y su vivencia, su arte de palabras y sus dotes para la indagación en ellas, que algo ya hemos caracterizado. Algo podemos de ella también preguntarnos, y es hasta dónde llega. ¿Hasta dónde llega Felisberto Hernández en su creación, con sus palabras? ¿A dónde iré que no tiemble? (Zambrano 1984: 8), se preguntaba a sí mismo en su juventud Bergamín, y de un modo un poco semejante podemos preguntarnos esto de Felisberto y sus palabras. ¿Hasta dónde llega, hasta dónde nos lleva en esta exploración que es su escribir? Hasta el fondo y hasta la inocencia, y en estos dos polos del sentir y que están en el

corazón del hombre y entre cuyos extremos se extiende su condición: el amor, la ternura, la inocencia; la tristeza, el pesimismo, la desgracia. Tiene palabras para cada uno de estos sentimientos y profundidades, de estos márgenes, orillas y fronteras del sentir que con estas palabras como lindes de este sentir en esos vértices con ellas dichos dice. Para decirlos y ahondar en ellos, analizarlos, sopesarlos, y encontrárnoslos nosotros como recién descubiertos en ese sopesar y ahondar en ellos, nuevos y como por primera vez encontrados en su decir. En su saber verlos y descubrírnoslos, y traérmolos así, al desnudo, tras ir hasta el fondo y hasta la inocencia en su exploración, en la exploración que es su escribir del alma humana, de los sentimientos del hombre, de su aliento y susurros de dolor y angustia y pesar y también de temblor en la inocencia y el afecto que están en él, en lo más hondo. Y él nos lo muestra, le quita con el buril o instinto de lápiz de sus palabras las costras añadidas que tienen los sentimientos y las cosas en forma de apariencia y que dificultan encontrárnoslos y que los veamos como en verdad son, en su desnudez más cierta y última, desnuda de disfraces – como en un poema Manuel Altolaguirre pedía a la muerte que viniera y le quitara el traje, porque «quiero que me desnuden,/ que se fue la luz y tengo/ cansancio de estos vestidos» (Altolaguirre 1972: 104) –, y así él los encuentra y es capaz de a ellos llegar en la exploración de sus palabras, en la elevación y descenso que son sus palabras – pues la vida y el arte ambas cosas son –, y en esta altura y también en el retrato de su dolor u oscuridad nos las trae a las manos y la mirada, al corazón. Y esto es así por el modo en que concibe la creación, y del que está dotado para llevarla a cabo, para hacer –quiero decir– verdadero arte en su escribir. Y todo esto es muestra de ello. De la verdad de su arte. De su libertad radical y última, y que explora el sentir del hombre hasta en sus lindes y a ellos nos permite en su arte llegar, hasta el fondo y hasta la inocencia. Tenemos este gozo, este asombro. Este misterio y este regalo que logra y puede sólo dar el verdadero arte en su realización más extrema y pura, y por esto hasta allí llegar y llevarnos. Hasta el fondo y hasta la inocencia.

BIBLIOGRAFÍA:

- Aleixandre, V., 1982, *Poesía-Prosa*, Barcelona, Bruguera.
 Altolaguirre, M., 1972, *Las islas invitadas*, Madrid, Castalia.
 Chillida, E., 2005, *Escritos*, Madrid, La Fábrica.
 Esteban, J., 1981, *Introducción a José Bergamín, El cohete y la estrella/La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra.

- Girondo, O., 1998, *Obras I. Poesía*, Buenos Aires, Losada.
- Hernández, F., 1990, *Narraciones incompletas*, Madrid, Siruela.
- Lec, S.J., 2014, *Pensamientos despeinados*, Valencia, Pre-Textos.
- Pavese, C., 1980, *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, Barcelona, Bruguera.
- Seferis, Y., 1989, *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*, Madrid, Júcar.
- Stevens, W., 1980, *Poemas*, Barcelona, Plaza&Janés.
- Valente, J.A., 2000, *Avance por tanteo*, en Alejandro Duque Amusco (ed.), *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, Barcelona/Valencia, El Ciervo/Pre-Textos.
- Westphalen, E.A., 1991, *Bajo zarpas de la Quimera. Poemas 1930-1988*, Madrid, Alianza Editorial.
- Zambrano, M., 1980, *José Bergamín*, prólogo a Bergamín J. 1984, *Poesías casi completas*, Madrid, Alianza Editorial.

FELISBERTO HERNÁNDEZ,
AUTOR DE *NEGROS* Y ENEMIGO DE TANGOS

Irina Bajini
UNIVERSIDAD DE MILÁN

Hay autores que no pueden leerse ni estudiarse prescindiendo de su biografía. Sabemos bien que esta costumbre crítica – muy demodé por cierto – de no separar la vida de la obra de un autor, ese hurgar en los resquicios de su biografía en busca de una clave de interpretación de determinada imagen o cifra de estilo, puede fácilmente crear ‘ruido en el sistema’, condicionar nuestros juicios y distraernos de nuestro objetivo principal. Sin embargo, hay escritores que nos obligan a ser chismosos en contra de nuestra voluntad, porque nos involucran en las espiras de su vida más íntima para seducirnos, casi como si fuéramos, nosotros, sus psicoanalistas, y ellos, pacientes con neurosis de transferencia. Es lo que percibo cada vez que me acerco a una página de Felisberto Hernández, autor declaradamente y metodológicamente autobiográfico no solo en sus relatos y novelas basadas en recuerdos personales – *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, *Tierras de la memoria* –, sino en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, donde «el teatro de los recuerdos», en su definición, en que «el alma se acomoda para recordar, como acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine» (Hernández 1985: 63), se vuelve motor dramático del texto. En el pacto con el lector que se genera en este nuevo contexto escénico, el yo del narrador estrecha un pacto con el lector para que todo lo que acontece en la página escrita sea asumido como perteneciente a la biografía del autor, pese a que no todo lo que acontece en relatos como *El balcón* o *Muebles el Canario*, sea del todo creíble, o mejor dicho, para nada verosímil. Así que, al abordar el tema de la música en la obra de Felisberto hay que seguir coherentemente el hilo de su biografía.

Felisberto comenzó sus estudios de piano a los ocho años con Celina Moulié, una maestra francesa amiga de su madre, que continuará viviendo en *El caballo perdido* no solo un desgarrador réquiem sobre el caballo perdido de la infancia, sino una novela de iniciación sentimental y análisis perturbante de la compleja relación maestro-alumno de música, con sus luces y sombras sadomasoquistas que merecerían de por sí una lectura más atenta. Un ejemplo, entre muchos:

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 rotos. En adelante tuve el pesar de que nuestra confianza fuera clara pero desoladora, porque la violencia había hecho volar las ilusiones. La claridad era tan inoportuna como si en un cine y en medio de un drama hubieran encendido la luz. Ella tenía mi inocencia en sus manos, como tuvo en otro tiempo la de mi madre. (Hernández 1985: 59)

En 1915 conoció a quien sería su definitivo maestro, Clemente Colling, pianista ciego, de quien aprendió composición y armonía, y el arte de la improvisación y de la variación. También su relación con él – un bohemio marginal y estrafalario, y al mismo tiempo un gran fabulador, al igual que el Felisberto de la madurez – y la semblanza de este se halla presente, como bien sabemos, en su primera novela de 1942, que cubre la etapa de su adolescencia y que contiene un caudal de reflexiones sobre la creación musical. Es ahí donde hasta los ruidos se vuelven disparadores de recuerdos y el chillido del tranvía funciona como *madeleine* proustiana:

Vi brillar al sol, como antes, los rieles. Después, cuando el tranvía va por encima de ellos, hacen chillar las ruedas con un ruido ensordecedor. Pero en el recuerdo ese ruido es disminuido, agradable, y a su vez llama a otros recuerdos. (Hernández 1985: 10)

Mientras transcurrían sus estudios, Felisberto trabajaba para ayudar económicamente a su familia tocando en salas de cine mudo, improvisando melodías según fuesen las escenas gracias a la lección de su maestro Colling, o utilizando música clásica fácil y amena – los característicos valsecitos de las películas del «gordo y el flaco» para que tengan una idea – recopiladas en catálogos de distintos temas básicos denominados «Photoplay». Felisberto no entra en detalles sobre el repertorio o la técnica de improvisación, pero en su relato incompleto titulado *En el cine*, Felisberto alude a su antigua costumbre de ver películas al pie de la pantalla, «como quien dice tomar leche al pie de la vaca», donde el carácter subsidiario del comentario musical resulta más que evidente.

A los 17 años fundó un sencillo conservatorio en su casa, donde daba clases de música a los niños, pero de hecho hasta 1942, que es cuando decidió vender su piano, Felisberto sobrevivió económicamente tocando en distintos pueblos de Uruguay y en Buenos Aires. El repertorio y las condiciones de trabajo, sin embargo, nada tenían a que ver con la carrera de un pianista académico y chocaban con los sueños de Felisberto de llegar a ser un verdadero concertista, y en *Tierras de la memoria* apunta:

Aquellos recuerdos (del primer concierto de música de Beethoven escuchado a los 14 años) habían surgido, sin duda, por ser opuestos a la realidad en que tenía que sumergirme ahora. Yo trataba de defenderme, de evitar la amarga realidad presente, con el placer de aquellos recuerdos. Ya me había ocurrido eso otras veces, porque mientras luchaba por aquel ideal de adolescente, había tenido que disfrazar ese ideal con otro opuesto: la mala música, la única que me salvaba de la vergonzosa miseria. (Hernández 1998: 206)

No cabe duda, pues, que en esa mala música entran todos los géneros comerciales de la época, en primer lugar el tango de la así llamada «guardia nueva», que abarca un período del desenvolvimiento del tango iniciado hacia el año 1920, en el cual no solamente se producen marcados cambios en el ambiente social en que el tango se baila y escucha, sino también en su conformación musical y coreográfica, así como en el desarrollo de las letras de los tangos cantados. El éxito parisino y, en gran medida, internacional del tango, produjo el efecto de facilitar su amplia aceptación en la propia sociedad argentina y uruguaya, en la cual inicialmente había despertado firmes resistencias a causa de su origen. Sin embargo, a pesar de su paulatina pero constante penetración en la industria del cine, de la radio y del disco, el tango se mantenía alejado de teatros y academias. Hacia 1915 habían iniciado a instalarse – primeramente en Buenos Aires, Rosario y Montevideo – los cabarets a imitación de los de París, que en el mejor de los casos ejercían su honorable función de burdeles de lujo, pero en otras – fuera de las grandes ciudades – debían más que nada de parecerse a boliches de mala muerte.

Sin embargo todos los cabarets, así como los grandes cafés, contrataban orquestas típicas donde el piano se volvía un instrumento fundamental en la interpretación de piezas bailables. De ahí la salvación y la condena de Felisberto, virtuoso dotado de una digitación asombrosa, según afirma su nieto Sergio Elena, que gracias a la buena demanda de pianistas encontraba fácilmente trabajo, pero que al mismo tiempo tenía que compartir sus giras con gentuza de bajo nivel social y cultural, bandoneonistas, flautistas o violinistas incultos y técnicamente modestos, que se parecían más a vendedores viajantes que a artistas profesionales. Gente bruta, así los define en *Tierras*

de memoria, como su colega «el bandoneón» – un «buey cansado» que se esfuerza en contar cosas inútiles, al que «Entre el chaleco y a manera de salvavida, le salía la camisa» – o el «mandolión», hombre obeso que había engordado dentro una piel amarillenta y dura, y parecía un animal muerto. (Hernández 1998: 207).

En toda su obra, Felisberto no menciona ni siquiera un título de tango. Quizás este olvido sea su venganza hacia un género que, además de pertenecer a la mala música desde su punto de vista estético, representaba e interpretaba mejor que nada los gustos y valores de una masa inculta y bárbara, asombrada por el progreso prometedor de bienes materiales y por lo tanto fácil víctima de los anuncios comerciales. Una masa, pues, hechizada por las sirenas de la misma modernidad que se ha hecho culpable de romper quintas señoriales, matar árboles y en su lugar construir «muchas casas pequeñas, nuevas y ya sucias, mezquinas, negocios amontonados.» (Hernández 1985: 10).

No extraña, pues, que en *Muebles el Canario*, perturbante relato incluido en *Nadie encendía las lámparas*, la inoculación del virus consumista se realice en un tranvía, medio de transporte de por sí sospechoso por ser ‘público’ y a menudo repleto de gente vulgar, mientras que en el intento publicitario de manipulación mental, el tango facilita el proceso de asimilación como la vaselina con la que se embarra un supositorio – para emplear una metáfora farmacéutica –.

Concluyendo mis observaciones sobre la primera etapa artística de Felisberto, dudo que la gira de conciertos poético-musicales organizada en 1932 con Yamandú Rodríguez por diversos lugares de Uruguay y Argentina representara una gran mejoría ni en términos estéticos ni personales, porque si ambos eran montevidéanos, sus características y gustos artísticos no coincidían para nada. Yamandú se había iniciado escribiendo décimas criollas y libros como *Raza Gaucha*, *Aires del Campo* y *Cimarrones*, era autor de cuentos criollos muy populares, del libreto para la primera ópera argentina de argumento nacional, *El Matrero*, y *dulcis in fundo* en 1931 escribió para nada menos que Carlos Gardel, *Toque de Oración*, tango, ay de mí, que termina con este sabio consejo, que debió horrorizar a Felisberto por más de una razón:

Dejá las pebetas para los muchachos:
esos platos fuertes no son para vos.
¡Y enfundá la mandolina! (*Pebeta*)

Pues bien, en *Gira con Yamandú Rodríguez*, Felisberto se divierte contando con gran sentido del humor uno de sus *fiascos*: en el cinematógrafo de una pequeña ciudad de provincia, a las tres de la tarde, delante de una platea repleta de niños, Yamandú intentó recitar un diálogo entre Clemente VII y

Benvenuto Cellini y Felisberto se esforzó en tocar su programa de música española contemporánea hasta el final, hasta que:

De pronto, mientras tocaba la *Danza del Fuego* (que forma parte del famoso ballet de Manuel De Falla titulado *El amor brujo*) y hacía los acordes levantando las manos, oí gritar con mucha fuerza desde el paraíso: «Che, Martínez, manya» (es decir 'mira'). Entonces levantaba las manos, las dejaba caer en la barandas del paraíso y trataba de imitar mis movimientos (Hernández 1998: 166).

Pero si al fino y culto pianista le fue mal, al inspirado vate le fue aún peor, ya que «Hubo un instante en que el escándalo ahogaba las palabras de Yamandú y los movimientos con que él debía acompañar su poesía parecían los manotazos de un naufrago mudo.» (Hernández 1998: 167).

La anécdota sirve para subrayar la tenacidad de Felisberto, que desde finales de los años 20 quiso, con terquedad, ser concertista, hasta su decisión, en 1942, de vender el piano, al que comenzó a describir en sus relatos como a un féretro o un sarcófago, para entregarse de lleno a la literatura. Una decisión, dicho de paso, que no puedo creer que dependiera solo de las necesidades económicas y que constituye una pieza clave en lo que Jorge Cuque Sclavo ha definido el «enigma Felisberto», y que posiblemente se relacione también con su divorcio, que se dio un año más tarde. (Cuque Sclavo 2011).

Los programas de sus conciertos no eran estrictamente clásicos, sino más bien contemporáneos; rara vez faltaban obras de los españoles Falla o Albéniz. También solía incluir Mussorgski, Borodin y Chopin y algunas piezas breves de su cosecha. En efecto, al igual que en literatura, Felisberto se inclinaba más por las miniaturas y las piezas de color que por la gran narración de la sonata o de la novela (Elena 2011). Los títulos de algunas bastarían para confirmarlo: *Canción de cuna* (1920); *Un poco a lo Mozart* (1921); *Primavera* (1922); *Crepúsculo* (alrededor de 1924); *Tres preludios* («Mimosismos», «Canción repreciosa» y «El niño dormido») de 1925.

No hay duda, sin embargo, que su actividad se hizo más intensa y convencida a raíz de una relación con la pintora de vanguardia Amalia Nieto, que conoció en la quinta del filósofo Carlos Vaz Ferreira en 1935 cuando ella recién había vuelto de una rica experiencia en París. Se casaron en 1937, pero ya desde un año antes Amalia empezó a acompañarlo en sus giras, con la misión – según una anécdota reportada por su nieto músico (Elena 2011) – de levantar las teclas cuando el mecanismo de los destartados y desafinados pianos en que les tocaba tocar no lo hacían. Junto a ella Felisberto descubre y estudia la reducción para piano del ballet *Petrushka* de Igor Stravinski realizada por Arthur Rubinstein, obra que empieza a incluir en sus conciertos en 1935, y que tras una larga gira por Uruguay, Argentina y Brasil, llega a interpretar en Buenos Aires, en el Teatro del Pueblo de la calle Corrientes, en diciembre de

1939. Amalia en esa ocasión diseña el afiche para el concierto, donde figura, junto con la obra e Stravinski, otro caballito de batalla representado por una breve pieza de su autoría titulada *Negros*, formando parte de un tríptico junto con dos piezas que se han perdido: *Bordoneos* y *Festín Chino*.

Inspirada en el ritmo de los tamboriles, *Negros* constituye una condensación del lenguaje musical stravinskyano con reminiscencias bartokyanas. Felisberto llamaba a los acordes que sustentan la obra «acordes aplastados» – notable imagen plástica – y nos recuerdan la secuencia con que comienza la Danza Rusa de Petrouchka.

La partitura de *Negros* comienza con la indicación *molto rítmico*, sin indicación de tiempo, en compás de cuatro cuartos, donde el piano es tratado como radicalmente percusivo, mientras que la segunda parte, *un poco più lento* introduce un acento de tristeza al estilo de los spirituals o del blues. A este propósito, lo que llama la atención es su declaración, en una carta escrita en 1936, de haberse inspirado «en la absurda melancolía de los hombres de color» (Elena 2011), coincidiendo con lo que en los mismos años Federico García Lorca y Castelao subrayaban en sus poemas, notas y dibujos, ambos españoles de viaje por Estados Unidos y Cuba e impresionados por la enajenación del negro americano (Bajini 2011).

Con rigor, el interés por el negro – formas de vida y expresión artística – surge durante la conflagración expresionista que se desata en los inicios del siglo XX en Europa, y bien sabemos que la irrupción de las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX trajo consigo el negrismo y la negritud. El primero valorizó algunos aspectos de la cultura negra, fundamentalmente el habla y la música, disponibles en las distintas tradiciones nacionales. Por su parte, la *negritud* surgía en París fruto de la experiencia colonial francesa en el Caribe y África.

En Uruguay, en la década del '30 existían ya dos representaciones dominantes de los afrodescendientes, dos íconos que a la vez funcionarían como modelos históricos de relacionamiento con esta minoría: Ansina, destinado a colocarse en el centro de la fantasía nacionalista en el siglo XX, y el candombe, cuyo origen se remonta a fines del siglo XVIII en el Virreinato del Río de la Plata, con su característico tamboril y sus personajes prototípicos. A eso debería añadirse el trabajo antropológico de Ildefonso Pereda Valdés, que podría definirse como el Fernando Ortiz del Río de la Plata. En el ámbito local surgieron expresiones culturales y políticas, in primis la revista *Nuestra Raza* cuya segunda época montevideana fue de 1933 a 1950¹.

Es muy probable que a Felisberto no le interesara para nada la condición de los afrouruguayos. Sus alusiones a negros y negritos son esporádicas y respetuosas, pero siempre ocurrentes y plásticas. En *Gira con Yamandú*

¹ Dos momentos relevantes de este grupo fueron la publicación del folleto *La raza negra en el Uruguay. Novela histórica de su paso por la esclavitud* (1933) de Lino Suárez Peña en el que se recupera la memoria oral de ancianos afro-montevidianos; y la creación del Partido Autóctono Negro en 1937 de cortísima vida.

Rodríguez, por ejemplo, leemos: «Por el pasillo de la platea venía una negrita de diez años y traía tomados de la mano a una escalerita de negritos» (Hernández 1998: 166).

Ni siquiera debía importarle el candombe como espectáculo o género musical, ya que su introducción definitiva al ámbito de la llamada música ‘académica’ fue debida a Jaurés Lamarque Pons y fue mucho más tarde, en los años ’50. Lo mismo ocurrió con el tango, donde fue Romeo Gavioli, que además era comunista, quien incorporó el candombe al repertorio de la orquesta típica (Szwarczer 2011). En los propios años ’30, fuera del Uruguay solo dos músicos cubanos, Amadeo Roldán y Alejandro Caturla, habían logrado incorporar ritmos y percusiones dentro del proyecto vanguardista, separándose del folklorismo para sintetizar una obra nueva y renovada, pero no consta que Felisberto estuviera en contacto con el grupo de los minoristas. En cambio, sí debió llamarle mucho la atención un óleo de Pedro Figari pintado entre finales de la década del ’20 y principios del ’30, sencillamente titulado *Candombe*, donde la escena está planteada con un criterio escenográfico, los personajes bailan casi en su totalidad mirando al frente. En ella se distinguen el Rey y la Reina y las tres figurillas de los reyes magos que señalan el apogeo de la fiesta. Los candombes, en efecto, empezaban en Navidad y la gran fiesta se daba el 6 de enero, día de San Baltasar, el Rey Negro de la leyenda bíblica.



Pedro Figari, *Candombe*, Óleo sobre cartón 60 x 80,5 cm, ca 1922-33. Colección de origen: Museo Histórico Nacional.

En conclusión, creo haber demostrado, o por lo menos me he convencido, de que no hay ninguna contradicción entre el supuesto negrismo de Felisberto y su supuesta antipatía hacia el tango. De hecho creo que ni Felisberto era negrista ni odiaba al tango. Felisberto era, definitivamente, un exquise, un raro, un captador de sugerencias obligado a trabajar con la música comercial para vivir y locamente fascinado por la estética musical stravinskiana. Y esto, si no lo explica todo, nos ayuda a interpretar sus supuestas contradicciones como sencillas sorpresas, relámpagos de funambólica inteligencia creativa más allá de cualquier geografía urbana, regional o menos aún, política.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bajini, I., 2011, *Il bianco e il nero nei dibuxos cubani di Alfonso Rodríguez Castela*, in Serafin, S., *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, Udine, Forum: 91-104.
- Cuque Sclavo J., *El caso Clemente Colling*, «Felisberto Hernández», http://felisbertohernandez.com/1_10_El-caso-Clemente-Colling.html (consulta: 12/11/2014).
- Elena, S., 2011, *Acordes aplastados*, «Felisberto Hernández», [http:// felisbertohernandez.com/1_4_Acordes-Aplastados.html](http://felisbertohernandez.com/1_4_Acordes-Aplastados.html) (consulta: 10/10/2014).
- Elena, S., 2011, *Acordes aplastados*, «Felisberto Hernández», http:// felisbertohernandez.com/1_4_Acordes-Aplastados.html (consulta: 10/10/2014).
- Hernández, F., 1985, *Novelas y cuentos*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Hernández, F., 1998, *Obras completas*, México, Siglo XXI.
- Pebeta, «Club de tango», <http://www.clubdetango.com.ar/lunfardeando/pebeta.htm>
- Szwarczer C., 2011, *Romeo Gavioli. Entre el Tango y el Candombe*, «Estampas de Buenos Aires», <http://blogs.monografias.com/estampas-de-buenos-aires/2011/10/19/romeo-gavioli-entre-el-tango-y-el-candombe/> (consulta: 11/11/2014).

DE ENCICLOPEDIAS Y BESTIARIOS RIOPLATENSES: FELISBERTO HERNÁNDEZ Y JULIO CORTÁZAR

Maria Amalia Barchiesi
UNIVERSIDAD DE MACERATA

INTRODUCCIÓN

Las reflexiones presentes en este estudio derivan de algunas investigaciones que he llevado a cabo sobre la literatura fantástica rioplatense del siglo XX de los años cuarenta, en particular, en torno a desvíos y descontextualizaciones en el Río de la Plata de imaginarios y paradigmas culturales europeos que confluyeron en ‘fantásticos’ efectos de sentido (Barchiesi 2009).

En el marco de dicha literatura, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, arremetieron en campo literario y traductológico contra un desgastado exotismo de corte colonialista que, a su parecer, ya no despertaba curiosidad en los lectores. En algunos de sus cuentos manipulan con fina ironía el estatuto de la moda literaria exotista, prestando especial atención a los animales involucrados en dicha literatura y haciéndolos fluctuar entre dos posibles transformaciones: animales autóctonos pertenecientes a las latitudes del lector se contagian con paradigmas de lo exótico llegados de ultramar o bien animales exóticos, ya descontextualizados, se aclimatan a la geografía de la instancia lectora, al sustrato de su imaginario espacio-cultural. Se trata de malintencionados contagios literarios, cuyo propósito es despertar en el lector incertidumbre, “pasión literaria por excelencia de la literatura fantástica argentina de los años cuarenta. Es paradigmático al respecto en el relato de Bioy Casares *El ídolo* (*La trama celeste*, 1948), el descontextualizado y ‘mordaz’ «ídolo-perro» europeo, importado de Francia a la sudamericana Buenos Aires por un coleccionista argentino. Asimismo, en la narrativa bor-

gesiana encontramos a los animales más representativos de dicho contagio, los enigmáticos y risueños «gatos» de los yahoos, población bárbara del sur del mundo en *El informe de Brodie* (1970), en el cual Borges esboza, como si pintara en el fondo de una minuciosa y exótica miniatura persa el delicado detalle de unos desconcertantes «gatos», que se asoman cada tanto en la historia que se está contando, sin que el lector nunca logre saber de qué clase de felinos está realmente hablando el misionero escocés Brodie. Borges, en verdad, toma prestado este jocoso escamoteo de un capítulo del *Sumario de la natural historia de Indias* (1535), escrito por el explorador y cronista de Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo, titulado *De los gatos monillos*¹, en el cual tiene lugar la primera descontextualización literaria de dicho felino en el continente americano. En estas páginas inaugurales de la literatura fantástico-humorística hispanoamericana, Oviedo describe a unos prodigiosos y traviosos «monillos» de las selvas centroamericanas del siglo XV, llamándolos hábilmente – y por falta de mejor nombre – «gatos», para calificar a una variedad de monos desconocida hasta el momento en Europa, pero ante todo para maravillar al público lector español de la época, deseoso de leer curiosidades del Nuevo mundo.

En nuestro estudio abordaremos, si bien parcialmente, los ‘bestiarios’ rioplatenses de las narrativas de Felisberto Hernández y de Julio Cortázar, para circunscribirnos, en un segundo momento, desde la perspectiva del contagio o la descontextualización antes expuesta, en dos animales: uno exótico y descontextualizado y otro autóctono y contaminado por modas exotistas. Nos detendremos en dos relatos *La casa inundada* (1960) de Felisberto Hernández y *Bestiario* (*Bestiario* 1951) de Julio Cortázar, por ser ambos representativos de desviaciones fantásticas de dos precisos paradigmas culturales de cuño europeo.

I. GEOGRAFÍA DE LO FANTÁSTICO PAMPEANO

Entre fines del siglo XIX y principios del XX, gracias a la obsesión y fetichización de lo europeo que, según David Viñas (1982), tuvo lugar a partir del «viaje estético» hacia Europa en el periodo 1880-1900, época de apogeo de las oligarquías liberales rioplatenses (Viñas 54-59), llegaron contemporáneamente al Río de la Plata la fantasiosa arquitectura ecléctica y kitsch tan en boga por esos años boga y el paradigma del jardín zoológico. Fami-

¹ Así inicia el capítulo XXV del *Sumario* «EN AQUELLA tierra hay gatos de tantas maneras y diferencias, que no se podría decir en poca escritura, narrando sus diferentes formas y sus innumerables travesuras, y porque cada día se traen a España, no me ocuparé en decir de ellos sino pocas cosas. Algunos de estos gatos son tan astutos, que muchas cosas de las que ven hacer a los hombres, las imitan y hacen. En especial hay muchos que así como ven partir una almendra o piñón con una piedra, lo hacen de la misma manera, y parten todos los que les dan, poniéndole una piedra donde el gato la pueda tomar» (1535: 161).

lias adineradas compraron en el viejo mundo residencias y castillos que hicieron desarmar para volver a armar en la pampa argentina; importaron, además, materiales de construcción, muebles, diseños de parques, falsos estilos arquitectónicos (medievales, del Renacimiento, el Normando francés, el Vasco, el Tirolés, el Tudor, el italiano, el neoárabe, etc.). Influida por la categoría benjaminiana del «kistch onírico», de una época soñadora del mal gusto (Benjamín 1982), la oligarquía argentina construyó sus cascos de estancia en el medio de la pampa, para ellos vacía y bárbara; no faltaron tampoco en estas propiedades los jardines zoológicos privados. El efecto de descontextualización de arquitecturas carnavalescas y de animales exóticos en dicha geografía fue, sin duda, inevitable.

Y es en esta geografía de la llanura pampeana, salpicada por una extraordinariedad de tintes exóticos o góticos, posible gracias a la hipérbole del dinero, que se intersecan los cuentos de Felisberto Hernández y de Julio Cortázar, objeto de nuestro análisis. Cortázar en su prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho de *Novelas y cuentos* de Felisberto Hernández, titulada Carta en mano propia (1985), que le dirige a este imaginariamente, explica cómo ambos escritores se vieron hermanados por haber coincidido espacial y temporalmente en los chatos pueblos del interior de la provincia de Buenos, Cortázar trabajando como profesor de escuela, Felisberto Hernández con su piano, en giras de concierto, habiendo estado ambos, pero sin haberse encontrado nunca en Chivilcoy, una «aplastada ciudad pampeana» donde «casi nunca pasaba nada» (2004: 357), y en cuyo club las decisiones culturales eran tomadas por los grupos de poder: los políticos, sus amigos, los estancieros y los nuevos ricos. En otro pasaje de su prefacio, añade:

Si te hablara de algunas cosas que vi y escuché en esos tiempos no te sorprenderían demasiado y en todo caso te divertirían, vos que les contabas tantos cuentos a tus amigos, como un prelude para aflojar los dedos, antes de refugiarte en tu cuarto de hotel y escribir *tus* cuentos, justamente esos que hubiera sido imposible contar sin destruir su razón más profunda. (2004: 358)

Más adelante, leemos:

Por tus cartas sé ahora que en junio del 40 estabas en Pehuajó, en julio llegaste a Bolívar, de donde yo había emigrado el año anterior después de enseñar geografía en el colegio nacional, *horresco referens* Andabas dando tumbos musicales por mi zona; Bragado, General Villegas, Las Flores, Tres Arroyos. (2004: 359-360)

En estas palabras cómplices parece celarse algo inconfesable para un escritor de literatura fantástica: el hecho de que sus ficciones se hayan inspirado en sucesos reales. Hipótesis plausible por partida doble si imaginamos a Felisberto Hernández y a Julio Cortázar inmersos en el tedio pueblerino como atentos receptores del sistema de leyendas (y de sus modos de enunciación y configuración narrativa), sistema tejido normalmente en torno a las excentricidades del dinero, que alteraban el tranquilo ritmo cardíaco de las poblaciones circundantes a las estancias.

2. FAUNAS RIOPLATENSES

Centrémonos ahora en dos animales: un sapo, autóctono y libre de circular por páginas literarias, y un tigre, exótico y feroz, prisionero de una moda. El primero es imagen del horror infantil de Felisberto Hernández, a raíz de una desagradable broma que le había jugado una tía lejana, al introducirle en la cama un sapo mientras dormía, episodio que narra en *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942):

Ella tomaba con dos dedos un sapo y lo levantaba hasta mostrar la barriga blanca. Yo tenía miedo porque ella misma me había dicho que soltaban un fuerte chorro de orín, que daba en los ojos y que dejaba ciego. Una noche de lluvia, después que yo estaba acostado vino a mi cama y vi que levantaba las cobijas apresuradamente; enseguida sentí en los pies la barriga fría y viscosa del sapo. Algunas noches después, mi madre notó un ruido raro después de apagada la luz; prendió rápidamente un fósforo y descubrió que yo dormía con los pies y las piernas para arriba, pegados contra la pared. (Hernández 2011: 33)

Esta suerte de animal totémico atraviesa la narrativa de Felisberto para culminar su carrera literaria en *La casa inundada* de la peor manera, contaminado con las caprichosas estéticas arquitectónicas kistch llegadas de Europa de la mano de las oligarquías terratenientes, novedades arquitectónicas posteriormente asimiladas y deformadas por la burguesía.

El segundo animal objeto de nuestro análisis es el célebre tigre del relato *Bestiario* de Julio Cortázar, resultado, según nuestra hipótesis, del escandaloso oxímoron de una cruel moda exotista importada en la pampa argentina. Una nueva lectura de dicha narración nos permitirá apreciar cómo Julio Cortázar procesó, desvió y ‘corrigió’ en su cuento la sintaxis narrativa de una historia terrible que circulaba por la zona de Bolívar y Chivilcoy, en la que residió el escritor entre los años 1937 y 1944.

Ahora bien, antes de detenernos en los animales mencionados, se vuelve

necesario contextualizarlos en los escenarios y en las poéticas en los que estos irrumpen. En líneas generales, es posible afirmar que los bestiarios que transitan las páginas de Felisberto Hernández y Julio Cortázar pertenecen a una misma 'estirpe' literaria.

Estudios críticos ya han señalado entre los procedimientos narrativos de Hernández una tendencia a cosificación de lo humano y a una humanización de las cosas (Concha 1977); en las páginas siguientes examinaremos una marcada propensión de la prosa felisbertiana a animalizar la realidad y el cuerpo humano, mediante procedimientos metafóricos o metonímicos, que, a nuestro entender, recrean y expanden un «interpretante» enciclopédico, esto es, un esquema de interpretación de la realidad determinado culturalmente, muy presente en el Río de la Plata, que Felisberto Hernández supo llevar a sus extremas consecuencias. Lo ilustra muy bien una escena del cuento *Nadie encendía las lámparas* (1947) en el que aflora el recuerdo de la abuela que le dice al niño Felisberto al verlo peinado de una cierta manera: «Parece que te hubieran *lambido* las vacas» (2011: 233). Un modo de interpretar la realidad que se nutre de la simplicidad de un bestiario vernáculo similar al que emplea Cortázar en *Paseos entre las jaulas* (*Territorios* 1978), a la hora de hablar de animales biográficos. La fauna cortazariana, cabe señalar, es esencialmente libre, ajena a todo uso y forma humana porque, como subraya el mismo escritor «de hecho nadie puede saber qué es un animal, en parte porque nadie puede saber lo que es cualquier cosa (Kant *dixit*) y además porque es imposible considerar a un animal sin superponerse antropomórficamente a él» (1998: 39).

Diversos animales de la narrativa de Cortázar son de filiación felisbertiana; lo es sin duda, en la descripción figurativa y en la actitud libertaria, el caballo de su cuento *Verano* (*Octaedro* 1966), sincretismo de la novela *El caballo perdido* (1943) y el cuento *La mujer parecida a mí* (*Nadie encendía las lámparas* 1947) de Felisberto Hernández. Cotejemos dos pasajes extraídos respectivamente de *El caballo perdido* y de *Verano*:

Cuando llegamos a casa —aquella noche que Celina me pegó y que mi abuela me amenazó por la calle— no me castigaron. El camino era oscuro; mi abuela descifraba los bultos que íbamos encontrando. Algunos eran cosas quietas, pilares, piedras, troncos de árboles, otros eran personas que venían en dirección contraria y hasta encontramos un caballo perdido. (Hernández 2011: 117)

En el ventanal chicoteó una enorme mancha blanca, Zulma gritó ahogadamente, Mariano de espaldas se volvió demasiado tarde, el vidrio reflejaba solamente los cuadros y los muebles del salón [...] Es un caballo, dijo Mariano sin creerlo, suena como un caba-

llo, oí los cascos, está galopando en el jardín, las crines, los belfos como sangrantes, una enorme cabeza blanca rozaba el ventanal, el caballo los miró apenas, la mancha blanca se borró hacia la derecha, oyeron otra vez los cascos, un brusco silencio del lado de la escalera de piedra, el relincho la carrera. (Cortázar 2004: 439)

La escena de la aparición del caballo en *El caballo perdido* será posteriormente celebrada en la novela del escritor argentino Juan José Saer, *Nadie nada nunca* (1980), en la cual escribe y narra «sobre la percepción» (Sarlo 1980). Su representación de un caballo se inscribe en esta tradición literaria rioplatense inaugurada por Felisberto Hernández, que trabaja la dimensión cognitiva de la descripción literaria, en lo específico, el rol jugado por el observador en la construcción perceptiva de un caballo.

Cabe además recordar de la fauna doméstica felisbertiana que evoca Cortázar en su obra, la hilarante descripción de Oliveira de la desafortunada pianista Berthe Trépat del capítulo 23 de *Rayuela* (1963), en su malogrado concierto: «y Berthe Trépat debía sospechar lo mismo porque cada vez erraba más notas y parecía que se le paralizaban las manos, seguía adelante sacudiendo los antebrazos y sacando los codos con un aire de gallina que se acomoda en el nido» (Cortázar 1985: 131). Mientras en la sacrílega libertad de un gato sin fronteras de «La entrada en religión de Theodor W. Adorno», en *Último Round* (1969), se insinúa el inoportuno, pero inolvidable gato que irrumpe en el escenario del cuento *Mi primer concierto* (1947) de Felisberto Hernández.

Muchos de los animales de la prosa cortazariana aluden al amplio imaginario animal que Hernández introduce en su literatura mediante un sistema metafórico constituido principalmente por animales domésticos de un Montevideo todavía aldeano: gatos, gallinas, perros, pájaros, arañas, también conformado por una fauna campestre: caballos, cangrejos, sapos, ñandúes, terneros, corderos. Sin olvidar la angustiada serie de malos pensamientos, metaforizados en aves rapaces o pájaros de mal agüero: «avechuchos», «bicharracos», «pajarracos». No faltan tampoco los esqueletos de animales prehistóricos tan comunes en las zonas fluviales de Sudamérica. En su narrativa, hay mujeres con cabelleras de plumas como si fueran gallinas, piernas que se mueven como animales buscando algo o como fieras aburridas en una jaula, miradas que hacen nidos e incuban en el aire para luego posarse en una cara, voces que se arrastran como si fueran las huellas de un animal herido; hay manos que se mueven como pájaros y brazos que vuelan. Pero tal vez uno de los resultados más bellos de estas combinaciones sea esa especie de solidaria unión entre objetos y animales en forma de endíadis visual (la más creativa de las figuras retóricas) en *Tierras de la memoria* (1965): «El gran piano negro de cola, como un viejo animal somnoliento apoyado sobre sus gruesas patas, recibía mansamente las manos

que golpeaban su dentadura amarilla y le llenaban el lomo de barullo» (Hernández 2011: 169-170). El niño Felisberto con análoga retórica, asombrosamente, da vida animal al lápiz de sus clases de piano en *El caballo perdido*:

Colocado a través de las teclas, como un riel sobre durmientes, había un largo lápiz rojo. Yo no lo perdía de vista porque quería que me compraran otro igual. Cuando Celina lo tomaba para apuntar en el libro de música los números que correspondían a los dedos, el lápiz estaba deseando que lo dejaran escribir. Como Celina no lo soltaba, él se movía ansioso entre los dedos que lo sujetaban, y con su ojo único y puntiagudo miraba indeciso y oscilante de un lado para otro. Cuando lo dejaban acercarse al papel, la punta parecía un hocico que husmeaba algo, con instinto de lápiz, desconocido para nosotros, y registraba entre las patas de las notas buscando un lugar blanco donde morder. Por fin Celina lo soltaba y él, con movimientos cortos, como un chanchito cuando mama, se prendía vorazmente del blanco del papel, iba dejando las pequeñas huellas firmes y acentuadas de su corta pezuña y movía alegremente su larga cola roja. (2011:110)

Conjunción de objetos y animales que parece independizarlos en el territorio de la imaginación de su perenne servidumbre material y formal a un universo ego-centrado, antropomórfico, como también apunta Julio Cortázar en *Paseo entre las jaulas*. Es como si Hernández quisiera mostrarnos otra posibilidad de existencia que formaría parte de una suma de virtualidades de lo real, que está a priori o debajo de lo percibido y vivido cotidianamente, y que solo el «arma secreta» de la imaginación puede sacar a luz. Tal como sucede en *Las babas del diablo* (*Las armas secretas*, 1959) del escritor argentino, relato de inspiración felisbertiana en varios aspectos, en el cual la realidad que piensa haber atrapado el protagonista con su fotografía, como si esta fuera un animal, se rebela y cobra vida fantásticamente, haciéndole ver otra posible bifurcación, tan desconocida como la naturaleza de un animal (Barchiesi 1999).

Entre las tipologías de animales que expanden el imaginario rioplatense, vale la pena mencionar los de pelaje verbal, automatizados y cautivos en expresiones idiomáticas, como en la subclase de los animales ‘exóticos naturalizados’: cocodrilos y elefantes. «Lágrimas de cocodrilo» da origen al cuento *El cocodrilo* (1962); mientras la locución vernácula, implícita por lo maleducada, «gorda como un elefante» se intuye en una dilatado pasaje eufemístico y metonímico sobre la gordura de señora Margarita en *La casa inundada*:

Ahora, mientras dábamos vuelta a la isla, yo envolvía a esta señora con sospechas que nunca le quedaban bien. Pero su cuer-

po inmenso, rodeado de una simplicidad desnuda, me tentaba a imaginar sobre él un pasado tenebroso. Por la noche parecía más grande, el silencio lo cubría como un elefante dormido y a veces ella hacía una carraspera rara, como un suspiro ronco. Yo la había empezado a querer, porque después del cambio brusco que me había hecho pasar de la miseria a esa opulencia, vivía en una tranquilidad generosa y ella se prestaba -como prestaría el lomo una elefanta blanca a un viajero- para imaginar disparates entretenidos. (Hernández 2011: 292-293)

En el cuento *Menos Julia* (1947), se hace mención a una flora nativa animalizada, a un león agazapado metonímicamente en el nombre vulgar «diente de león» de una flor silvestre (la *Taraxacum officinale*), que se acaricia en la oscuridad de un túnel. O bien, siempre en el mismo cuento, se alude al tipo de zapallo que con cierta connotación afectiva en el Río de la Plata se denomina «zapallo sapito», significante que no se menciona en el texto, pero sí la descripción táctil de su cáscara: «Pensé en los granitos que cuando era niño veía en el lomo de unos sapos muy grandes» (2010: 122), que evoca la piel rugosa del batracio primordial de la narrativa de Felisberto, que salta libremente de un texto a otro, a partir de *Por los tiempos de Clemente Colling*, pasando por *El caballo perdido*, *Las Hortensias* (1949), *Lucrecia* (1953), para concluir su trayecto en *La casa inundada*.

Esta suerte de ejercicio ‘compasivo’ de liberar a los animales de las jaulas de los hábitos lingüísticos para que puedan solazar en el territorio de la fantasía parece haberse originado en un juego o inventado por su Tía Petrona, autora de la traumática broma del sapo, en *Por los tiempos de Clemente Colling*:

Cuando mi hermana mayor -la de «Pobre María»- 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 le hicieron tortas frías, 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. (Hernández 2011: 39)

El oficio felisbertiano de quitar el velo a la realidad y a la costumbre de las palabras para mostrar su auténtica extrañeza confluirá en un procedimiento de la narrativa cortazariana, basado en la desautomatización de metáforas cristalizadas por el habla común, ya no relacionadas con un interpretante animal, sino con un español natal que al ingresar en el contexto lingüístico del francés parisino cobra vida ‘fantásticamente’ para sugerirle algunas de las tramas de sus cuentos; entre otros, su relato *La puerta condenada* (*Final*

del juego 1956), donde la historia relatada es la expansión semántica del sentido literal del título (Barchiesi 2008).

Una categoría zoológica digna de mención que la técnica de Felisberto saca a la luz comprende a los animales encubiertos, aplastados bajo la metonimia de su carne comestible. En los sueños de los protagonistas de algunos cuentos estos animales revelan su real condición de crudo sometimiento, infundiendo en el lector una angustiosa sensación de canibalismo: terneras que se encaminan resignadas al matadero en *El caballo perdido* o pollos asados que yacen en la tumba de una heladera en «Menos Julia». De idéntica naturaleza son los animales ocultos bajo su condición de materiales inertes, con los que se elaboran objetos y simulacros humanos. Es conmovedora una muñeca negra con las motas de piel de astrakán en *Por los tiempos de Clemente Colling*, inmejorable síntesis de artificio exótico y de muerte; en *Las Hortensias*, la piel de las muñecas imita la piel humana con el sucedáneo del cuero; se atisba en la narración *El corazón verde (Nadie encendía las lámparas)* la inmólación de animalitos para confeccionar polveras con sus plumas. En síntesis, un bestiario que muere en pos de una estéril simulación de lo real.

Ahora bien, si esta inconmensurable fauna en libertad, ya sea de naturaleza verbal o de carne y hueso, parece dar rienda suelta a un instintivo sustrato de la cultura y la geografía del Río de la Plata, en *La casa inundada*, asistimos a un proceso de signo inverso: la artificialización de lo animado, como ya lo ha señalado la crítica, presente en textos anteriores, (en *Las Hortensias*, por ejemplo); proceso que se intensifica aún más en *La casa inundada* culminando en la parálisis definitiva del indómito sapo que franquea las fronteras literarias de la obra de Felisberto Hernández.

3. LA CASA SIMULADA

En primer lugar, cabe anticipar que *La casa inundada*, es una casa simulada, una reelaboración hiperbólica del estilo arquitectónico hispano-islámico; probablemente, por una serie de datos y detalles muy precisos que recrea paródicamente el cuento, alude al estilo de la estancia «Acelain» del conocido escritor modernista argentino Enrique Larreta, (1875-1961), representante de la oligarquía liberal argentina de principios de 1900. Tanto la arquitectura como la decoración de esta propiedad de Larreta reflejaban el Renacimiento español y el arte mudéjar, cuyo modelo era el Generalife de Granada (Guzmán 1986), mientras la zona de servicio recreaba una aldea vasco-española. En suma, una arquitectura nostálgica de los orígenes de Larreta, con detalles que eran inusuales en el medio rural bonaerense.

La estancia se construyó a principios del siglo XX en la localidad de Tandil de la provincia de Buenos Aires, en cuya ciudad Felisberto Hernández,

como comenta en una carta escrita en Tandil en 1940 (Girardi Dei Cas 1975), quedó encallado por tres semanas a la espera de que le fijaran la fecha de un concierto, víctima de serios apremios económicos. No sería desacertado conjeturar que algunos pormenores de la trama de *La casa inundada* se hayan inspirado en el deseo de Larreta que no pudo ver cumplido en vida de inundar unas cuantas hectáreas de su estancia para construir un inmenso lago artificial (Guzmán 1986). Asimismo, la misteriosa religión que profesaría la señora Margarita en la ficción de Hernández parece parodiar la exacerbada devoción religiosa de la esposa de Larreta, Josefina Anchorena, la cual se ocupaba de las necesidades espirituales y cristianas del personal del establecimiento y muchas veces de los demás lugareños (Guzmán 1986).

El gusto de la oligarquía por lo singular y estrafalario, gusto posteriormente degradado en las burguesías, queda patentizado en un pasaje de *La casa inundada*, en el cual leemos «[la señora Margarita] había mandado inundar una casa según el sistema de un arquitecto sevillano que también inundó otra para un árabe que quería desquitarse de la sequía del desierto». (2011: 293-294)

La casa que Hernández idea en su ficción es incierta, resultado de diferentes momentos de construcción y de usos a la que fue destinada a lo largo de un tiempo tan incierto como el recuerdo de su narrador, estructurado según un sistema polifónico de enunciaciones y narraciones en torno a la historia de la vivienda y sus dueños, a sus posibles misterios y secretos, sistema de relatos similar al de las historias que se forjaban sobre las insólitas vicisitudes de las opulentas estancias.

No obstante, en esta brumosa imprecisión hay un motivo decorativo de la casa que llama la atención por la contundencia y nitidez con los que lo recuerda el narrador y al que vuelve con insistencia. Se trata de un motivo acuático que parodia las grandes ranas de cerámica, típicas del estilo arquitectónico hispano-islámico, presentes en las diferentes casas que hizo construir Enrique Larreta (Ruiz Moreno de Bunge 1998 :156-163). En *La casa inundada*, leemos: «el botero ató la sogá del bote a un gran sapo de bronce afirmado en la vidriera de la derecha y por allí fuimos con las valijas hasta una escalera de cemento armado» (295);

Al rato ella me hizo señas, con una mano como cuando dice adiós, pero era para que me detuviera en el sapo más próximo. En toda la vereda que rodeaba el lago había esparcidos sapos de bronce para atar el bote [...] Yo miraba al sapo que habíamos amarrado el bote, pero veía también los pies de ella, tan fijos como otros dos sapos (299).

«Me encontré de nuevo con los sapos y los pies, y puse mi atención en ellos sin mirar directamente» (300). «Hubo un silencio como de mal entendido y

uno de sus pies tropezó con un sapo al tratar de subir al bote» (301).

Los sapos de bronce constituyen la proliferación serial del miedo más recóndito del autor, que queda atrapado e inmovilizado en un artificio kitsch, estética con la que tropieza a menudo la mirada de los narradores de la prosa felisbertiana, atentos contempladores de las innobles formas, texturas y materias de la industrialización del siglo XX.

El kitsch toma forma, recordamos, en el momento productivo de la industrialización de la modernidad, a fines del siglo XIX en el que la burguesía concretizó su propia afirmación de prestigio social y creó una estética que fue funcional a dicho ascenso (Mecacci 2014: 80). El objeto o detalle kitsch, como las ranas de cerámica del estilo hispano-islámico arribado a Sudamérica a fines del siglo XIX y, más aún, los sapos de *La casa inundada* obedecen a un sentimentalismo histórico, que en el relato de Hernández parecerían parodiar el pronunciado entusiasmo de Enrique Larreta por sus raíces españolas, manifestado en lo arquitectónico. Dichas decoraciones, carentes de funcionalidad, son reproducciones de reminiscencias históricas y estilísticas, detalles irracionales, simulacros degradados. En la acentuada caricatura de los sapos, la cerámica de sus modelos es sustituida por el bronce, material del arte funeraria de los cementerios en general y especialmente de los sudamericanos, en los cuales también se difundió el estilo islámico-español. Ricardo Alexander, estudioso de las arquitecturas eclécticas en Argentina, con sutil ironía afirmaba que estas eran típicas de zoológicos y cementerios, «dado que en ellos el usuario no tenía derecho a queja» (Gutiérrez Viñuales 2006: 259).

Felisberto Hernández caricaturiza en su cuento las arquitecturas eclécticas de la modernidad para indicar la parálisis estética y artística que la cultura burguesa impuso a través de ellas; señala el carácter de consumo del arte en el momento histórico en el que la producción estética se tecnologiza y se serializa. Sus sapos indican la primacía de lo idéntico y su multiplicación; su forma es la del «objeto-fetich mercadería», hecho a imagen y semejanza del ser humano (Vulli 1977: 188). Así, los sapos de la casa de la señora Margarita, fijos e inmóviles como sus pies, son su calco, su retrato y el símbolo de una singular extraneidad animal, definitivamente contaminada e inmovilizada por dicha estética.

La casa inundada, concluimos, construida según el sistema de la copia y de la simplificación, es el simulacro aburguesado de otra casa (esta, a su vez, de otra), y por ello carente de la potencialidad imaginativa tan necesaria para que en ella se pueda anidar el misterio de lo fantástico que busca inútilmente el narrador protagonista.

4. ZOOLOGICOS PAMPEANOS

Ahora bien, el segundo paradigma europeo que sufre un desvío en la literatura fantástica argentina es el jardín zoológico que arriba a Argentina en la década del 80 del siglo XIX gracias al darwinista y también escritor de literatura fantástica Eduardo Holmberg, primer director del Jardín Zoológico de Buenos Aires (Paula 2011). A partir de 1988, dicho predio se convirtió en el paseo favorito de todos los porteños, por el que pasaron seguramente Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. Cabe recordar brevemente que en el siglo XIX el zoológico se inscribe en un proyecto de conocimiento del mundo y de la naturaleza impulsado por el imperialismo y la ciencia. El zoológico actualiza el *status* de los animales, clasificándolos, estudiándolos, domesticándolos aclimatándolos (Baratay; Hardouin-Fugier: 1998: 10). Es, asimismo, un lugar de diversión, donde se consume el exotismo, lo pintoresco, el animal extraño, y si es feroz mejor aún. Se crea, además, alrededor del animal una puesta en escena, un decorado kitsch, que evoca tanto su ambiente y país de origen, como su sumisión y falta de libertad.

Llaman la atención las reacciones de la literatura fantástica argentina ante la puesta en escena del cautiverio de lo exótico. Adolfo Bioy Casares en su cuento *Un león en el bosque de Palermo* (*Historias fantásticas* 1972) suelta al felino del título en los bosques aledaños al jardín zoológico de Buenos Aires; Jorge Luis Borges, de gustos más sedentarios, no libera pero sí aclimata a un tigre visto en el zoológico junto a Estela Canto, según cuenta esta misma escritora en su biografía sobre Borges:

Borges ha dado claves para penetrar en el laberinto que era su carácter. Una es *El Aleph*; otra, *El Zahir*, otra, *La escritura del dios*, que inventó una mañana que estábamos en el Jardín Zoológico, junto a una jaula, contemplando el paseo continuo, desesperado, detrás de las rejas, de un magnífico tigre de Bengala. (Canto 1989: 6)

Borges cambia el pelaje al ejemplar contemplado en el zoológico de Buenos, lo americaniza en un jaguar en el que se esconde *La escritura de Dios* (*El Aleph* 1949). De acuerdo a su actitud compasiva, típicamente borgesiana, encierra al narrador de dicho relato, un sacerdote precolombino de la América central, en una celda contigua a la del jaguar también prisionero de los españoles, como si hubiese querido asumir el punto de vista del otro lado de la jaula, del tigre en cautiverio. Cortázar en *Bestiario* deja que un tigre circule libremente en una estancia, inspirándose, en este caso, en las vicisitudes de un jardín zoológico privado, en una historia que conmovió a principios del siglo XX la zona rural en la que el escritor trabajó como profesor.

Para mi hipótesis me baso en las fuentes de un historiador de la localidad

de Bragado, en un artículo de Juan Lujan Caputo (1999), sobre la historia de una famosa estancia del lugar, «La Matilde», propiedad de una acaudalada familia de la oligarquía porteña, que poseía una de las fortunas más sólidas del país, gracias a la compra-venta de productos agrícola-ganaderos. Hacia principios del siglo XX, en «La Matilde», se había diseñado un parque con un lago artificial, en cuyas márgenes sus dueños habían hecho construir dos jaulas. Una era una gigantesca pajarera de aproximadamente dos hectáreas, que alojaba aves exóticas. La segunda jaula sirvió como jaula para leones, fabricada con las rejas que circundaron la residencia de los Lezica, una ilustre familia de Buenos Aires. También fueron atracción en este zoológico privado osos polares, para los cuales tuvieron que instalar especialmente una fábrica de hielo (Caputo 1999: 24). En suma, un zoológico, exótico y excéntrico, con osos, leones, pájaros exóticos, animales que ajenos al contexto circundante fueron una forma de ostentar cosmopolitismo, snobismo y gasto excesivo. Según Caputo, aproximadamente entre 1904 y 1912, en la estancia tuvo lugar un terrible accidente. El empleado encargado de cuidar la jaula con los leones tenía un hijo o nieta que lo acompañaba a realizar estas tareas. Un día, este se distrajo, la niña asomó su cabeza entre las rejas y, sorprendentemente, uno de los leones la decapitó de un zarpazo. La leyenda cuenta que el león fue sacrificado y que *le fue* organizado un insólito y ridículo duelo, al que asistieron muchísimas personas de las poblaciones circundantes, en tanto que los demás animales fueron enviados al zoológico de Buenos Aires (Caputo 31). Sólo quedaron en el campo las aves exóticas en su enorme pajarera. La estancia, «La Matilde», que en 1942 la compró el dueño de una famosa marca argentina de analgésicos para el dolor de cabeza, «Geniol», y su truculenta historia ya transformada en leyenda junto a sus aves exóticas y sus criaderos intensivos sirvieron de cantera a Cortázar para elaborar el ambiente y las fantásticas «mancuspías» de su cuento *Cefalea*, también incluido en el volumen de cuentos *Bestiario*.

Recordamos brevemente la trama de *Bestiario*. Una niña adolescente, Isabel, viaja a la estancia de los Funes, quienes la habían invitado a veranear allí para que juegue con Nino. El Nene, un tío feroz y malvado, que mantiene en vilo a toda la familia y a sus peones, gracias a la intermediación de Isabel, terminará siendo comido en la biblioteca de la casa por un tigre que se desplaza libremente por ella sin producir ningún tipo de asombro en la familia. El desvío que opera Cortázar respecto al legendario relato del exótico zoológico es múltiple. En primer lugar, su intención es restablecer un equilibrio, aplicar una suerte de justicia poética a la historia de Bragado, reformulando la sintaxis de los hechos. En su narración abre las jaulas de los leones de «La Matilde», convierte a estos animales en un tigre, para dejar de esta manera también libres en las vastas llanuras de la pampa a los tigres literarios de las literaturas exotizantes que, descontextualizados, ya no asustan ni sorprenden. La niña, víctima en la historia de «La Matilde», que en

la ficción encarna Isabel, desencadenará la muerte del dueño de la estancia, emblema de una oligarquía ganadera bestializada por el dinero y su origen agropecuario; el león sacrificado y burlado puede finalmente vengarse en la biblioteca, el único territorio para Cortázar donde los acontecimientos de una inicua realidad pueden bifurcarse y, afortunadamente, mejorarse en una catártica ficción fantástica.

CONCLUSIONES

Los bestiarios de Felisberto Hernández y de Julio Cortázar están conformados por animales que ganan o pierden su libertad. Tigres exóticos que se desprenden de un artificial efecto de fascinación y extrañeza para desbocar su libertad en territorios fantásticos rioplatenses o una fauna autóctona e implícita, cuya natural e indómita capacidad para despertar temor queda explícita y redundantemente petrificada en el desencantado e inerte mundo de los simulacros y puestas escenas de la riqueza. Nuestra conclusión consiste simplemente en citar una historia que sintetiza admirablemente, a nuestro parecer, la libertad ganada o perdida de los dos animales fantásticos, protagonistas de las narrativas estudiadas; se trata de una famosa historia de la ciudad de Bragado que ambos escritores habrán tal vez escuchado en sus monótonas estadías en la provincia de Buenos Aires:

En la ambigua frontera entre la realidad y la ficción, nació la Leyenda del Potro Bragado que dio nombre a la ciudad. Su origen se remonta al siglo XVIII. Por aquel entonces, junto a la gran laguna, iba a beber a sus aguas un potro salvaje, increíblemente bello y desafiante, con sus crines al viento y su vistoso pelaje. Tenía una braga de color blanco en el vientre. Los soldados que se atrevían a explorar el 'desierto' deseaban poseerlo y también los indios que tenían su asentamiento en el lugar. Se cuenta que fueron muchos los intentos, pero el potro era bravo y defendía valientemente su libertad. Un día un grupo de lugareños lo acorraló junto al margen de la laguna, en una barranca y, cuando ya estaban seguros de hacerlo prisionero, el potro se precipitó desde lo alto prefiriendo morir antes que verse cautivo. Su actitud libertaria sorprendió tanto a todos que, desde entonces, la historia rodó por el tiempo y bautizó la ciudad. El caballo Bragado fue un potro con destino de abismo, pero con sueños de libertad ².

² Página oficial de la ciudad de Bragado, en <http://www.bragado.gov.ar/>

BIBLIOGRAFÍA

- Baratay, E.; Hardouin-Fugier, E., 1998, *Zoos: Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI e-XX e siècle)*, París, Editions la Découverte.
- Barchiesi, M, A., 2008, *Del otro lado de las palabras: lo fantástico lingüístico en la narrativa de Borges y Cortázar*, en *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*, en S. Mattalia; P. Celma e P. Alonso (eds.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert: 739-748.
- Barchiesi, M, A., 1999, *Las babas del diablo de Julio Cortázar: traducción de una poética fotográfica*, en G. N. Ricci (ed.) *Testo e contesto, immagine-segno-parola. processi di trasformazione*, Milán, Dott. A. Giuffrè Editore, Vol I: 517-535.
- Barchiesi, M. A., 2009, *Borges y Cortázar: lo fantástico bilingüe*, Roma, Aracne.
- Benjamín, W., 2004, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid (ed. Original *Das Passagen-Werk*, Frankfurt Suhrkamp Verlag, 1982).
- Bioy Casares, A., 1990, *La trama celeste*, Madrid, Clásicos Castalia (1948).
- , 2000, *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza, (1972).
- Borges, J. L., 1989, *El Aleph*, en *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, (1949).
- , 1989, *El informe de Brodie*, en *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, (1970).
- Canto, E., 1989, *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe.
- Caputo, J. L, 1999, *Dos historias, dos destinos*, en *Revista Historias Para ser Contadas*, año 1, vol. 5, agosto/septiembre 1999, Bragado, 5-31.
- Concha, J., 1977, *Los empleados del cielo: En torno a Felisberto Hernández*, en A. Sicard (ed.) *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977: 61-83.
- Cortázar, J., 2004, *Final del Juego* en *Cuentos Completos 1*, Suma de letras argentina, (1956).
- , 2004, *Las armas secretas* en *Cuentos Completos 1*, Suma de letras argentina, (1959).
- , 1985, *Rayuela*, Barcelona, Seix Barral, (1963).
- , 1985, *Carta en mano propia*, en F. Hernández, *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho
- , 2004, *Octaedro* en *Cuentos Completos 2*, Suma de letras argentina, (1966).
- , 1969, *Último Round*, México, Siglo XXI.
- , 1998, *Territorios*, Siglo Veintiuno editores, México, (1978).
- , 2004, *Obra crítica /3*, Buenos Aires, Suma de letras argentina.
- Giraldi Dei Cas, N., 1975, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Fernández de Oviedo, G., 1950, *Sumario de la natural historia de las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, (1535).
- Gutiérrez Viñuales, R., 2006, *El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e Identidad*, en J. González Alcantud (ed.), *El orientalismo desde el sur*, Sevilla, Anthropos: 231-259.
- Guzmán, Y., 1986, *El país de las estancias*, Buenos Aires, Tupac Amaru ediciones.
- Hernández, F., 1974, *Las Hortensias*, Barcelona, Lumen, (1949).

- , 1983, *Lucrecia en Obras Completas de Felisberto Hernández. Vol. 3. Siglo XXI editores*, (1953).
- , 2010, *Nadie encendía las lámparas*, Madrid, Cátedra, (1947).
- , 2011, *Por los tiempos de Clemente Colling en Cuentos reunidos*, Eterna Cadencia editora, Buenos Aires, (1942).
- , 2011, *El caballo perdido en Cuentos reunidos*, Eterna Cadencia editora, Buenos Aires, (1943).
- , 2011, *La casa inundada en Cuentos reunidos*, Eterna Cadencia editora, Buenos Aires, (1960).
- , 2011, *El cocodrilo en Cuentos reunidos*, Eterna Cadencia editora, Buenos Aires, (1962).
- , 2011, *Tierras de la memoria en Cuentos reunidos*, Eterna Cadencia editora, Buenos Aires, (1965).
- Mecacci, A., 2014, *Il kitsch*, Bologna, Il Mulino.
- Paula, B., 2011, *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época, 1860-1910*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Ruiz Moreno de Bunge, S., 1998, *Historia de los parques de la pampa*, El Ateneo, Buenos Aires.
- Saer J. J., 1980, *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI.
- Sarlo, B., 1980, *Narrar la percepción*, «Punto de Vista», n° 10, noviembre 1980: 34-37.
- Volli, U., 1977, *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Milano, Feltrinelli.

DOS RAROS EN PARÍS:
FELISBERTO HERNANDEZ Y SUSANA SOCA

Rosa María Grillo
UNIVERSIDAD DE SALERNO

Todos hemos jugado alguna vez a imaginar a algún raro más que Darío, en su segunda o tercera vida, que hubiera podido añadir a su ya clásico inventario de 1896, que contemplaba 19 semblanzas, o al de 1905, que llegó a 21. Problemas de cronología naturalmente impidieron la inclusión de Hernández pero en todas las antologías y estudios dedicados al tema nadie hoy se atrevería a excluirlo. En *Cien años de raros* (1966) Angel Rama reúne cuentos de 15 autores uruguayos y entre ellos naturalmente no puede faltar Felisberto Hernández. Retoman el tema, más recientemente, Valentina Litvan y Javier Uriarte en *Raros uruguayos: nuevas miradas* (2011), afrontando problemas teóricos y hermenéuticos sobre el significado de raro y rareza en las literaturas y las artes: junto a Felisberto, quien «a oscuras, observa nacer una planta en un rincón de sí mismo», presencia estelar objeto de numerosas intervenciones, incluyen muy acertadamente también a Susana Soca no tanto por su obra sino por su extraño destino, ya que «su nombre circula ampliamente por Uruguay a pesar de que su obra literaria y editorial sea prácticamente desconocida.» (Cano Reyes 2011: 393-394).

Por lo tanto, ya en este libro se encuentran los dos nombres de Soca y Hernández entre los ‘raros’ uruguayos, pero sin ningún enlace o referencia a su encuentro en París. Volviendo a Rubén Darío, podemos observar que no incluye a ninguna mujer y a un solo uruguayo a medias, aquel Isidore Ducasse conde de Lautréamont, franco uruguayo que bien puede introducirnos en una brillante constelación de uruguayos un poco raros en París, que podría incluir también a Horacio Quiroga, Joaquín Torres García, al gran Supervielle guía y anfitrión de Felisberto en Francia y a algunos más.

Mas la idea de investigar la relación que unió Susana Soca (1907-1959) y Felisberto Hernández (1902-1964) en París tiene raíces profundas y nace de la consideración de la poca importancia que se ha dado hasta ahora a esta relación, mientras que se ha relacionado siempre la estadía de Hernández en la Ciudad Luz con Supervielle, que sin duda fue muy importante y fue el que le proporcionó la beca, pero creo, firmemente, que fue Susana Soca la verdadera anfitriona que le abrió las puertas del París artístico e intelectual y que le ayudó a superar momentos difíciles.

La historia uruguaya de Supervielle es conocida: nació en Montevideo y siempre tuvo dos patrias, dos lenguas, dos casas. Se encontraba en Montevideo en 1939 cuando estalló la guerra y se quedó allá hasta 1946 trabando amistad con Felisberto. Así cuenta José Pedro Díaz:

Terminada la guerra, Supervielle regresó a Francia, donde fue Agregado Cultural Honorario a la Embajada de Uruguay en París. Aún allí siguió ocupándose de Felisberto, quien pudo llegar a París merced a la beca que el mismo Supervielle le había gestionado. Una vez en Francia, él fue quien lo apoyó procurando hacer conocer su obra y facilitándole contactos con escritores y editores, tarea que compartió con la poetisa Susana Soca. (1999: 84)

Es esta 'tarea compartida' que intentaré relatar, resaltando el rol de Susana Soca, «esa desconocida» como reza el título de una biografía que le ha sido dedicada (Alvarez Márquez 2001), esa mujer excéntrica, aristócrata amiga de poetas y artistas, poeta e intelectual ella misma, mecenas, editora, traductora, viajera, católica practicante etc. Sobre todo, 'rara': «si bien participaba de un sistema ritual de clase, era al mismo tiempo outsider entre sus congéneres.» (Loustaunau 2001: 11). Efectivamente, desconocida es la vida de Susana Soca¹, una rica uruguaya 'ilustrada' emblema del afrancesado mundo uruguayo² de la primera mitad del siglo XX, que no solo, como tantos rioplatenses incluyendo la más famosa Victoria Ocampo, publicó y promovió la cultura europea y principalmente francesa en el Río de la Plata, sino que quiso ser embajadora de la literatura en lengua española en Francia, traduciendo, por ejemplo, a Rafael Alberti y a Pablo Neruda. Cumple un viaje al revés respecto al de Supervielle cuando, con su madre, viuda de un valiente médico uruguayo que había estudiado y vivido largas temporadas en París, después de muchos viajes 'de ida y vuelta', se establece en la Ciudad Luz en 1938 y allí da vida a un vivaz grupo de franco-uruguayos, permaneciendo durante la segunda guerra mundial en el París ocupado por los nazis, en semiclandestinidad, viajando

¹ Por una serie de raras circunstancias, parece perdida gran parte de su biblioteca y de su rico epistolario.

² Nacida en Montevideo, fue bautizada en Notre Dame; estudió derecho sin terminar la carrera para dedicarse a la filosofía, a la poesía, a los idiomas extranjeros («llegará a manejar nueve idiomas, entre ellos el ruso, con gran solvencia», Corbellini 2001:286).

en bicicleta debido a la falta de combustible, conectándose con la inteligencia científica y artística que allí existía y resistía, entre ellos los miembros del mundo diplomático y, entre otros, la pintora Amalia Nieto, futura esposa de Felisberto, el editor Carlos Rodríguez Pintos, etc. Parece que en 1935 participó en el Congreso de los Intelectuales para la defensa de la cultura, y allí conoció a Pasternak, cuyas *Memorias* dio a conocer en el mundo hispano. Independiente y ajena a preconceptos y prejuicios, fue amiga al mismo tiempo de Paul Eluard y Pierre Drieu La Rochelle. Más que con palabras y una larga pero inexpressiva lista de nombres, es posible fijar su rol al mismo tiempo central y excéntrico en el París de los años 30 y 40, recordando dos elementos: la foto de Henri Cartier Bresson que la retrae en su casa junto al retrato que le había hecho Pablo Picasso (1943) y la revista «Cahiers de la Licorne»³, que fundó en París en 1947 (3 números) y refundó en Montevideo en 1953 como «Entregas de la Licorne», manteniendo siempre la doble identidad, lingüística y cultural. La revista parece ser un desafío al mundo y a su propia vida: «Yo escribía en una lengua y hablaba en otra y la separación entre las dos, iba adquiriendo caracteres de angustia» (Soca 1953: 10). Una angustia que se podía curar haciendo, produciendo, poniendo en contacto estas dos lenguas y dos culturas, sublimando esa disgregación, aún más cuando el mundo entero parecía desarticulado y escindido. Susana recuerda cómo, «durante los últimos días de la ocupación alemana, en París [...] la seguridad de que dentro de pocos días el mundo cerrado en que habíamos vivido, desaparecería, acentuaba en nosotros un grave sentido de responsabilidad» al cual Susana dio voz proponiendo «hacer una revista que se ocup[ara] con particular atención de un intercambio entre nuestras dos lenguas y sus literaturas respectivas». Así nació «Cahiers de la Licorne» que, bajo los auspicios de Paul Eluard, cumplió el milagro en el París de la inmediata posguerra de ser una revista de calidad ética y estética, y de renovarlo en el Montevideo de los años cincuenta porque, «aunque los objetivos inmediatos hayan fatalmente variado, hay identidad en los propósitos esenciales de la revista.» (Soca 1953: 9-11).

Ya desde el primer número aparece un texto de Felisberto, *El balcón*, evidenciando la relación muy estrecha que tuvieron en París, a pesar de evidentes diferencias de clase, de estilo, de gusto...

Pero volvamos a nuestro 'raro'...

Que Felisberto se pueda calificar de 'raro' nadie lo duda, lo descubrió Italo Calvino en la Nota a la antología italiana *Nessuno accendeva le lampade*: «Felisberto Hernández è uno scrittore che non somiglia a nessuno: a nessuno degli europei e a nessuno dei latino-americani, è un *irregular* che sfugge ad ogni classificazione e inquadramento ma si presenta ad apertura di pagina come inconfondibile.» (Calvino 1974: VI). Lo confirma también

³ Son años en que en París el trabajo editorial tiene nombre de mujer: Sylvia Beach dirige la librería y la editorial Shakespeare and Company en Rue de l'Odeón, frente a otra librería ya prestigiosa, la de Adrienne Monnier; la inglesa Nancy Cunard funda la casa editor Hour Press etc.

José Pedro Díaz, biógrafo y estudioso de la obra hernandiana: «no puede señalársele afinidad especial con ninguna orientación o grupo [...] se le reconocía integrando el mundo de las letras, pero no cabía duda de que, también en ese mundo era un ‘irregular’, sin afinidad especial con ningún sector u orientación dada.» (Díaz 2000: 76). A pesar de amigos entusiastas que apoyaron sus obras, le rindieron homenajes, publicaron sus textos y creyeron en él, «sin embargo su figura mantuvo durante mucho tiempo algo de esotérico o por lo menos de heterodoxo.» (Díaz 1991: 102).

Como todos los ‘irregulares’, buscó maestros, los admiró sin titubeos, los encontró sucesivamente en José Pedro Bellán, Carlos Vaz Ferreira, Jules Supervielle, Alfredo Cáceres, todos «personalidades poderosas que se destacaban en la vida cultural del país, y en torno a los cuales se reunían naturalmente grupos de adictos.» (Díaz 1991: 146), pero en cambio él mismo no tuvo discípulos, no buscó nunca «rodearse de jóvenes sobre quienes pudiera ejercer la más mínima autoridad.» (11) porque necesitaba continuamente ‘arrimarse a los buenos’, a los ‘regulares’ que le dieran aquella seguridad y apoyo que a su vez él no podía transmitir a nadie. Si bien ahora su obra es reconocida y amada, obra de culto para una minoría selecta, nunca ha llegado a ser «adecuadamente instalada en la galería de ‘los mayores’ reconocidos de nuestras letras [...] por un lado, [por] la ambigua calidad artística (musical/literaria) de su personalidad, y por otro, [por] la propia índole relativamente anómala de su literatura.» (Díaz 1991: 51). Ni entre los ‘irregulares’ de lo fantástico rioplatense es posible insertarlo sin necesidad de comentarios, no está en la famosa *Antología de la literatura fantástica* (1976) de Borges, Ocampo, Bioy Casares, mientras que Cortázar lo califica de surreal. Como anotó precozmente Alberto Zum Felde en 1948, reseñando *Nadie encendía las lámparas*, aún más ‘raro’ se le debe considerar ya que su libro «marca una verdadera novedad en el panorama de la literatura narrativa contemporánea del Uruguay. Por primera vez se rompe la tradición sostenida del realismo – en sus diversas variantes evolutivas – para entrar en el mundo, completamente nuevo, de la cuarta dimensión subjetiva, que altera el orden racional y exterior de las cosas, para mostrar el revés del tejido cotidiano de los hechos, donde lo absurdo es natural.» (Zum Felde 1948). Sin querer entrar en un debate tan candente, calificamos el clima hernandiano como algo que se acerca a lo que Freud llama ‘inquietante extrañeza’, sin más. El adjetivo extraño es sin duda el que más de adecúa a su obra y a su personalidad, como algo que lo pone siempre ‘fuera del lugar’, nunca ajustado a lo que le rodea, con la mirada o el corazón puestos en un más allá difícilmente identificable. Como escribió en *El caballo perdido*, «yo estaba en un lugar, y el mundo en otro.» (Hernández 1943:120).

Doblemente ‘fuera de lugar’ se encuentra en París, y quien mejor presenta al pianista escritor, en una condición de soledad y aislamiento, es Paulina Medeiros, en la nota que acompaña la publicación de su correspondencia:

Según él mismo refiere, se relaciona muy poco con escritores franceses, exceptuando Supervielle, y nunca traspasando el terreno de la Embajada. Por más que llegó a ejecutar el piano en cafés parisienses para ganar algunos francos, seguía viviendo como un solitario, flotando a espaldas de conflictos que no le atañían personalmente. (Medeiros 1981: 337)

Quizás Felisberto no le escriba todo a su casi ex pareja – regresó a Montevideo ‘ennoviado’ con una española, María Luisa de las Heras⁴ –, con quien había mantenido estrechas relaciones de amistad y trabajo; le habla del proceso de escritura, de los consejos de Supervielle, de la esperanza de ver publicada su obra, muy poco de su vida social, de encuentros y amistades. Llenas de noticias y de anécdotas son, en cambio, las cartas a su madre, pero, a veces, hasta le recomienda no decir nada a Paulina: «Dos o más veces por semana veo a Susana Soca [...] No tienes los celos de P. (silencio).» (carta del 27 de enero de 1947, Hernández 1975: 94). Solo en una de las últimas cartas a Paulina desde París, el 24 de mayo de 1947, entre paréntesis, alude a una posible nueva relación: «Aún conservando la mejor amistad no debo nombrarte ninguna mujer – menos aún si llego a enamorarme – pues sé que no te prueba; estoy seguro de que la mejor manera de conservar tu amistad es limitando las conversaciones.» (Díaz 2000: 116). José Pedro Díaz piensa que se refiere a María Luisa de las Heras, mientras que Giraldi de Cas opina que se trata de una misteriosa inglesa lisiada, Fiora (Díaz 2000: 116-117), pero no podemos excluir que se trate, en cambio, de la misma Susana, ya que la fecha de mayo 1947 corresponde con el periodo de máxima frecuentación con Susana, mientras que las otras dos mujeres aparecen más tarde en su vida. Que los celos de Paulina hacia Susana no fueran una fantasía de Felisberto lo comprueba una airada reacción de la mujer, un tiempo más tarde, cuando comenta, con mucha amargura y cinismo, el presunto enlace entre Felisberto y Susana: «Estaba a punto de casarse con alguien a quien dirigía inflamadas misivas, y preguntaba a sus amigos, poco antes de la ceremonia [la boda con Reina Reyes]: ¿Y ahora, con quién me caso? ¿con ella o con Susana Soca?»⁵.

Sin embargo, si enfocamos los dos años en París desde la perspectiva de esta otra ‘rara’, Susana Soca, vemos en cambio a otro Felisberto, activo

4 En la novela *Mi nombre es Patria* (2008) el periodista y escritor uruguayo Raúl Vallarino escribe la ‘verdadera historia’ de África – María Luisa – de las Heras, quizás la más importante espía del KGB, que gracias a las bodas con Hernández pudo llegar a América donde dirigió todo el espionaje soviético en América (cfr. <http://www.desalmadosproducciones.com/swf/dos-sierpatria.pdf>).

5 Tomo esta cita de la biografía que Helena Corbellini (2001) escribe sobre Susana, una biografía novelada escrita en primera persona, pero desde un ‘yo’ masculino (como de alguien enamorado de Susana). Corbellini indica como procedencia de este párrafo «Archivos de la Biblioteca Nacional, Carpeta *Susana Soca*», pero se encuentra citado también por Pablo Roca en *Felisberto Hernández en dos mujeres* (2000: 87) en una entrevista a Paulina Medeiros.

y en el centro de una tupida red de relaciones, compromisos y amistades franco-uruguayas. Felisberto Hernández y Susana Soca coincidieron en la capital francesa, se frecuentaron y tuvieron relaciones de trabajo y de amistad, aun siendo dos 'raros' de diferentes matices. Podemos decir que se complementaron, o la elegancia y las costumbres afrancesadas de Susana hicieron que resaltara aún más su condición de 'extraño', como cuando relata el primer encuentro que tuvo con Susana, un encuentro real que bien podría ser uno de sus cuentos con sus personajes 'raros' cuya mirada vuelve 'rara' la realidad más cotidiana: cuenta en *Aquellos primeros días en París...*, en el más puro estilo hernandiano: «una mañana encontré en mi casilla un pequeño telegrama azul [...] La redacción del telegrama me hacía pensar en la naturalidad que se alcanza con un largo ejercicio de comunicación entre seres sociables.». Después de un desencuentro que lo decepcionó, finalmente llega al elegante piso de Susana Soca:

Empecé a deslizarme por entre un lujo solitario donde unas alfombras oscuras cuidaban el silencio. A los pocos instantes el corredor me insinuó que debía seguirlo mientras él hacía una curva; y ya había empezado a obedecerlo cuando vi aparecer a la mujer del telegrama [...] No sé si viviré todo el tiempo que desearía y si podré decir como era su cara; por ahora la dejaré en blanco [...] Sólo diré que en el lugar donde se producían aquellas palabras había una cara; y después la realidad. (Hernández 1983: 240)

En este texto no la nombra, pero por sus cartas a la familia tenemos noticias de este encuentro y de muchos otros, y de la generosa ayuda económica que le ofrece: «Hoy he ido a lo de Susana Soca y tengo toda la felicidad en mis manos.» (25 de dic. de 1946, Hernández 1975: 91-92).

Su conocida generosidad no se limita a hechos prácticos y a ayudas económicas, sino que abarca las relaciones sociales y otros aspectos de la vida; Supervielle reconoce que «celebraba una permanente fiesta de la amistad.» (Corbellini 2001: 280) y de esta 'fiesta' goza también Felisberto, a quien introduce entre todos sus amigos y conocidos: el 5 de julio 1947 el escritor escribe a la familia «Esta noche como con los Girondo y Susana Soca.» (Hernández 1975: 98), y siempre en casa⁶ de Susana se encuentra con otros intelectuales: «Lo que me tiene contento sobre todas las cosas es lo de la literatura; una de las dos mejores revistas mensuales pidió uno de mis cuentos; pero los muchachos de la nueva revista que saldrá el mes que viene (la dirige el yerno de Supervielle [Ricardo Paseyro] y Caillois) quieren la primicia para ellos. Antes de venir para Blois, recibí una invitación de Susana

⁶ Susana Soca y su madre vivieron en varios hoteles (George V, Grand Ritz de la Place Vendôme) y solo casi al final de la guerra se trasladaron a Passy, a un apartamento en la Avenida Eylau.

Soca – la que financia la revista – y allí me encontré con Caillois, la señora que traduce mis cuentos y el yerno de S. que el otro día me trajo para aca.» (20 de nov. de 1946, 1975: 88). La carta que escribe a la familia el 25 de diciembre es la más explícita: allí donde Supervielle parece vacilar, o no está presente lo suficiente para protegerle, interviene Susana, y el desánimo deja lugar a la esperanza y a la felicidad. Para entenderlo, tenemos que leer un largo párrafo, a pesar de haber ya citado más arriba algunas frases sueltas:

Bueno, lo que más me ha preocupado era, mi trabajo, mis cuentos. Supervielle me decía que este es el país de la crítica y que todo es muy difícil. Entonces yo decía. Si él me desanima voy al diablo [...] Tenía miedo que S. [Supervielle] se hubiera arrepentido. Bueno, con mi traductora hemos ido a ver a los que tienen que ver con una de las principales de Francia, "Fontaine" y encontramos buena predisposición y casi todo hecho. Pero hoy he ido a lo de Susana Soca y tengo toda la felicidad en mis manos. Ella era la que había convenido con el tipo más influyente de 'Fontaine' para que allí me publicaran un cuento, y en la revista de ella que sale estos días, otro [...] ella me va a pagar 10.000 francos por mi cuento. Ya me dio 5.000 hoy [...] Se dan cuenta. Venir a ganar plata en París. Estoy salvado. Aunque la crítica después sea rajante, el hecho que me publiquen ahí ya les tapa la boca y garantiza mi viaje. (25 de dic. de 1946, Hernández 1975: 91-92).

Con el paso de los días, esta relación se hace más importante para Felisberto: «Dos o más veces por semana veo a Susana Soca, nos hemos hecho muy buenos amigos; lástima que para marzo se irá para Nueva York y la dejaré de ver unos meses» (27 de enero de 1947, 1975: 94). Reconoce la importancia de esta presencia en dos niveles, de apoyo y ayuda para la promoción de sus textos y como amiga generosa: «Tiene aquí un poder único y me defiende en primer término, y me presenta a todo el mundo, me ha llevado al Louvre y a menudo me lleva a comer.» (*Ibidem*).

Muchas son las ocasiones de encuentros de trabajo y de amistad, a menudo coincidiendo los dos mecenas, Supervielle y Susana. Por ejemplo, en 1948 en el Anfiteatro Richelieu de la Sorbonne Supervielle en una conferencia sobre Uruguay habla copiosamente de Felisberto y un estudiante lee *El balcón*. El 23 de abril del mismo año en la radio lo presenta Susana Soca y lee otra vez *El balcón*, y lo publica en el primer número de «La Licorne», traducido por Yvette Caillois.

Una biografía de Susana, Helena Corbellini, y una de Felisberto, Norah Giraldi de Cas, insinúan una posible relación entre los dos, enfocándola desde los puntos de vista opuestos de los biografiados. La primera individua en el humor de Felisberto el posible atractivo que podía ejercer sobre Susana

na: «Con [sus] cuentos podía hacer tambalear el mundo adusto y católico de Susana. Y yo creo que eso a ella le gustaba, que él se burlase de la formalidad que rodeaba su vida era algo que disfrutaba con ganas.». La biógrafa sigue apuntando noticias e indicios maliciosos, pero luego con seguridad afirma que «Nunca fueron amantes [...] porque jamás vi entre ellos ningún gesto íntimo. Esos gestos que siempre delatan, no se hubieran escapado a mis ojos ávidos.»⁷ (Corbellini 2001: 294). También Nora Giraldi de Cas pone énfasis sobre esta relación, hipotizando que Felisberto se refiera «a ella en algún fragmento autobiográfico que se dio a conocer [...] en *Diario de un sinvergüenza*, como a un ser de quien estuvo enamorado durante un tiempo.» Esta hipótesis estaría reforzada por el testimonio de Alcides Giraldi, quien, «muchos años después del viaje a Francia del escritor, recibió sus confesiones sobre la probabilidad de concretar un noviazgo con Susana Soca.» (Giraldi de Cas 1975: 71).

Ambos viajan también de París a Londres, un episodio poco conocido, y también allá es Susana su Cicerón y su Mecenaz. En sus cartas de este último periodo casi no la nombra, pero ella está detrás, en la sombra, siempre en su doble papel: «En Londres conocí a un gran tipo, casado con la hija de un gran editor y tengo la esperanza que me publiquen en la mejor revista literaria de allí y me editen el libro. No me atrevo a soñar lo que eso sería. Es un amigo de Susana Soca. Ella me dejó para gastar una libra por día. ¡Qué lío con la moneda!» (27 de set. de 1947, Hernández 1975: 101).

En los años 50 se reencontraron en Montevideo y, aunque con menor intensidad, siguió este sodalicio, por lo menos laboral: en 1952 el primer número de «Entregas de la Licorne» publica el cuento *Lucrecia*, más tarde en el n. 5-6 de 1955, uno de sus textos más intrigantes, *Explicación falsa de mis cuentos*, escrito por petición de Roger Caillois, que ya había conocido en París y que ahora vuelve a encontrar en Montevideo. Aunque Supervielle viviera en aquel entonces en París, está muy presente en la vida intelectual montevideana: en 1956, el n. 7 de «Entregas de la Licorne» publica un homenaje al poeta franco-uruguayo que acababa de ganar el Grand Prix de Littérature de la Academia Francesa. Entre otros, participaron Susana Soca con *Encuentros* y Felisberto Hernández con la reseña a *El ladrón de niños* de Supervielle, que se había estrenado en el Teatro Solís de Montevideo.

Para cerrar este capítulo dedicado a Felisberto Hernández en París, podemos solo recordar cómo, en la Ciudad Luz, a pesar de no vivir siempre en prosperidad y tranquilidad económica y de no estar siempre satisfecho con

⁷ En este ambiguo registro semireferencial, repetidamente, y siempre con tono rencoroso, el yo narrador desprecia a Felisberto para ensalzar a 'su' Susana: «Lo que me daba más rabia era el egoísmo de Felisberto. Me parecía que no la quería, por lo menos no como se debía querer a una mujer como aquella, hecha de espíritu, amabilidad y elegancia.» (Corbellini 2001: 296). Al contrario de lo que parecería ofrecer el paratexto – biografías de unas cuantas mujeres – se trata en realidad de una novelita biográfica que mezcla arbitrariamente hechos y documentos concretos con otros imaginados, con un 'yo' inventado totalmente arbitrario y muy discutible.

lo que escribía, escribió algunas de sus cosas mejores, siempre alentado por Supervielle que lo invitó a su castillo en las afueras de París: «Estoy pasando días inolvidables [...] Estoy encantado de todo esto.»: *Las hortensias*, *La casa inundada*, *El cocodrilo...*

Pero, si no hubiera encontrado a Susana Soca, su viaje a París podía haber terminado muy ingloriosamente, como el de Quiroga, cuyo *Diario de viaje a París* revela la otra cara de la Ciudad Luz, la que solo raramente encontramos en las cartas de Felisberto, y siempre con una pizca de ironía, como cuando relata la pobreza de su cotidianidad, que contrasta profundamente con lo que cuenta de los almuerzos y cenas en casa de Susana: «Tendrían que verme haciendo comidas y después lavando todo en el bidé [...] Antea-noche hice las primeras papas fritas con margarina –grasa vegetal – lástima que después se me salió un diente postizo; bueno pero era del costado y muy escondido.» (27 de enero de 1947, Hernández 1975: 93).

Como se ve, cartas que se confunden con sus cuentos, haciendo de lo cotidiano una continua aventura en espacios, que son siempre algo más o diverso de lo a que estarían destinados, como la insuperable descripción del pasillo de la casa de Susana, que toma vida para acompañar a Felisberto y, por una vez, amortiguar el sentimiento de extrañeza que seguramente sintió adentrándose en el ‘otro mundo’ de Susana Soca en París, un mundo que desde el primer momento se le revela «extraño y al mismo tiempo familiar»:

Y de pronto me di cuenta de que había algo extraño y al mismo tiempo familiar en su manera de acomodar las palabras. Me explicaba cómo se habían confundido al saber que yo, escritor, era el mismo que antes daba conciertos. Pero ella tenía un modo de perseguir sus pensamientos muy parecido al mío; y yo me extrañaba de que eso ocurriera fuera de los sueños (Hernández 1983: 240).

BIBLIOGRAFÍA:

- Alvarez Márquez, J., 2001, *Susana Soca esa desconocida*, Montevideo, Linardi y Risso.
 Calvino, I., 1974, *Nota introduttiva*, en F. Hernández, *Nessuno accendeva le lampade*, Torino, Einaudi: V-VIII.
 Díaz, J.P., 1991, *Felisberto Hernández: El espectáculo imaginario*, 1, Montevideo, Arca.
 —, 2000, *Felisberto Hernández: su vida y su obra*, Montevideo, Planeta.

- Giraldi de Cas N., 1975, *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Hernández, F., 1943, *El caballo perdido*, 95-123, <https://docs.google.com/file/d/0B6nMPUV13Qq-XohHU2JKQTNKdzQ/edit?pli=1>
- , 1975, *Selección de cartas a la familia*, en N. Giraldi de Cas, *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental: 83-110.
- , 1983, *Aquellos primeros días en París*, en *Obras completas*, III, México, Siglo XXI: 239-240.
- Litvan, V., 2011, *El extraño caso de Susana Soca*, en V. Litvan-J. Uriarte (eds.), *Raros uruguayos: nuevas miradas*, «Cahiers de LI.RI.CO», 5: 305-319.
- Loustaunau, F., 2001, *Prólogo*, en J. Alvarez Márquez, *Susana Soca esa desconocida*, Montevideo, Linardi y Risso: 9-11.
- , 1992, *Susana Soca: la Dame à la Licorne*, «Revista Iberoamericana» 160-161. LVIII: 1015-1026.
- Medeiros, P., 1981, *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- Reyes Cano, J., 2011, *Reseña a V. Litvan-J. Uriarte* (eds.), *Raros uruguayos: nuevas miradas*, «Cahiers de LI.RI.CO», 5, 2011, en «Anales de Literatura Hispanoamericana», 40. 387-404:392-395.
- Roca, P., 2000, *Felisberto Hernández en dos mujeres*, «Fragmentos», 19: 83-98.
- Soca, S., 1953, *Editorial*, «Entregas de la Licorne» 1-2: 8-11.
- Zum Felde, A., 1948, *La 'Cuarta Dimensión' en la Actual Narrativa Uruguaya*, Suplemento literario de «La Razón», La Paz (Bolivia), 19/9/1948.

LA EMPLEADA Y EL PIANISTA: UNA LECTURA DE *EL COMEDOR OSCURO*

Lucía Campanella
UNIVERSIDAD DE BÉRGAMO

El sirviente es un «monstruoso híbrido humano» nos dice Célestine, la empleada doméstica protagonista del *Journal d'une femme de chambre* (Octave Mirbeau 1900). Esta condición heterogénea, que puede rastrearse en la etimología – la palabra griega para esclavo, *doûlos*, implica la condición de extranjero, mientras que la palabra latina para sirviente, *famulus*, da lugar al sustantivo *familia* – se revela en la Modernidad. Jean Baudrillard considera a la misma como una ‘noción ambigua’: en ella se encuentran juntamente los grandes cambios estructurales y «su negación y su reinterpretación en términos de estilo cultural, de mentalidad, de estilo de vida, de cotidianidad»¹ (Baudrillard s.d.). Y esto porque la Modernidad es a la vez «lugar de emergencia de factores de ruptura y solución de compromiso con los factores del orden y la tradición»². La domesticidad moderna y contemporánea es ejemplar de la hibridez de ambos fenómenos: en la actualidad, junto a las reivindicaciones de la dignidad del servicio a los otros (teorías del *care* o cuidado) sobreviven prácticas feudales³.

¹ «Celle-ci se définirait plutôt comme la dénégation de ces changements structurels, tout au moins comme leur réinterprétation en termes de style culturel, de mentalité, de mode de vie, de quotidienneté.» (Baudrillard s.d.) (excepto indicación contraria todas las traducciones del francés son propias).

² «La dynamique de la modernité se révèle ainsi, aussi bien en Occident que dans le Tiers Monde, à la fois lieu d'émergence des facteurs de rupture et solution de compromis avec les facteurs d'ordre et de tradition. La mobilité qu'elle implique à tous les niveaux (sociale, professionnelle, géographique, matrimoniale, de mode et de libération sexuelle) ne définit encore que la *part de changement tolérable par le système*, sans qu'il soit changé pour l'essentiel.» (*Ibidem*).

³ «La notion traditionnelle de service survit dans le monde contemporain, y maintenant longtemps un état d'esprit de clientèle quasi féodal. Nous donnerons [...] l'exemple du service

El sirviente, sigue diciendo Célestine, sale del pueblo, pero ya no pertenece a él, sin por ello pasar a formar parte de la burguesía a la que sirve. No es proletario, nos dice Marx (Fauve-Chamoux 2009: 11), porque no produce plusvalía, sino que vive de ella. No es un ciudadano para la ley electoral de 1789 de la Revolución francesa. No es siquiera claramente humano, como puede verse en las abundantes comparaciones y referencias al mundo animal que rodean las descripciones del trato que recibe⁴. La empleada doméstica no es tampoco una verdadera mujer: el trabajo físico, la falta de la condición (o de la visibilidad de la condición) de madre, esposa y dueña de casa, el interés económico en el cumplimiento de tareas de servicio a otros la vuelven la contracara del ideal femenino burgués.

La doble aproximación a los fenómenos de la Modernidad y de la domesticidad es posible gracias a la capacidad de esta última de condensar elementos de la vida social concernientes a diferentes ámbitos: la familia, el trabajo, la economía, los estereotipos de género, el lenguaje, la sexualidad, el poder estatal y también el privado. «El servicio es un punto de observación de la sociedad» (Fraisse 2009: 14) y es por ello que el personaje ficcional del sirviente se convierte en un recurso fecundo para la literatura, cuando ésta se propone interrogar el espacio cerrado del hogar y de la vida privada: «El criado es siempre un “tercero” en la vida de los amos. [...] es el testigo por excelencia de la vida privada. [...] El criado es la representación especial de un punto de vista acerca del universo de la vida privada, sin el cual no subsistiría la literatura de la vida privada.» (Bajtín 1989: 278). En el personaje de la criada, la otredad de la condición de servidor se dobla de la otredad del ser femenino⁵.

En la literatura francesa las criadas no acceden al puesto de protagonistas hasta la mitad del siglo XIX (*Geneviève* de Alphonse de Lamartine, 1850), mientras que los criados hombres ya lo eran desde el siglo XVIII (*Le Barbier de Séville ou la précaution inutile*, Beaumarchais, 1775; *Jacques le fataliste et son maître*, Diderot, 1796). En la literatura uruguaya en razón de los movimientos de la Modernidad periférica descrita por Sarlo⁶, hay que esperar un poco más: de fines del XIX o los primeros años del XX data una obrita de teatro en un acto, *Puertas adentro*, de Florencio Sánchez y de 1918 la novela corta *Doñarramona* de José Pedro Bellán. Con todo esto en mente proponemos interrogar, a través de la lectura, comparativa dos cuentos uruguayos, uno de fines de la década del '40 y otro de fines del '50, donde las criadas están

domestique.» (Ariès 1993: 367).

⁴ Célestine se define a sí misma como «bête de servage», «animal de servidumbre». Sobre este tema ver en particular: Fraisse 2009: 121; Burgos 1983: 118; y en ficción: Cortázar 1959: 35-67.

⁵ Sigo aquí el planteo de Simone de Beauvoir (1949) en *Le deuxième sexe*.

⁶ Me permito esta relación entre literatura francesa y rioplatense teniendo en mente la equivalencia entre la Modernidad tardía y periférica del Río de la Plata y la Modernidad europea en general y francesa en particular. (Cfr. Sarlo 1988).

en primer plano.

I. FELISBERTO, O LA SUBALTERNIDAD

La valoración de la obra de Felisberto Hernández está casi inevitablemente ligada a su cualidad de precursor literario, a los elementos fantásticos, al silencio que recibió en un principio su trabajo⁷. Poca atención se ha prestado a la subalternidad y al desplazamiento al margen social de la mayoría de sus personajes. Éstos están doblemente alejados del lector, en razón de su posición social (si suponemos un lector culto, perteneciente a la clase media) y de sus capacidades y formas de percibir inesperadas. A pesar de esas cualidades (el llanto a voluntad, los ojos que iluminan) los personajes de la antología *Nadie encendía las lámparas* son pobres funcionando al límite de una clase media a la que no alcanzan a llegar: pianistas pagados por horas, acomodadores de cine, vendedores callejeros.

El cuento *El comedor oscuro* (*Nadie encendía las lámparas*, 1947) es buena prueba de ello: en el foco de la acción narrativa se encuentran una empleada doméstica y un pianista que trabajan para la misma empleadora. Este pianista (que no puede no recordar al propio autor) es un típico narrador felisbertiano que imprime su mirada otra en todo el relato sin que sus acciones lideren el progreso narrativo. El cuento se presenta, en consecuencia, como ejemplo de los tópicos caros a Felisberto Hernández enunciados por José Pedro Díaz (1989): espectáculo, cosificación y doble. Proponemos otra lectura, transversal, en términos no sólo sociales sino también estéticos, en la comparación con un cuento de características similares: *Corazonada* de Mario Benedetti (*Montevideanos*, 1959). Esto permite considerar en conjunto a los personajes de Filomena/Dolly y Celia Ramos, sin ignorar que esta última es narradora además de protagonista.

Son varias las similitudes que auspician la comparación: en ambos relatos hay una victoria de la empleada doméstica sobre la familia que la emplea, en los dos casos la victoria consiste en casarse con un miembro de esa familia accediendo entonces al lugar de privilegio del que estaba excluida, en ambos esto se logra mediante el engaño y la manipulación de la información. La diferencia está entonces en el valor que toma ese triunfo del personaje ancilar dentro del relato: es festejado en Benedetti, mientras que es triste y vulgar en Hernández. Una clave de interpretación sería el maniqueísmo del relato de Benedetti en la presentación de las dos partes de la relación de servidumbre. Los patronos de Celia son ricos⁸, por ende viciosos, haraganes, maledu-

⁷ Véase por ejemplo la presentación que hace José Miguel Oviedo (2001) en su *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, donde la obra de Hernández aparece en el capítulo «En la órbita de lo fantástico». En las páginas a él dedicadas se pueden ver los criterios que he definido como inevitables en su valoración, cfr. pp. 46-50.

⁸ O *pitucos*, en palabras del mismo Benedetti: «casi una raza aparte/son nietos de estan-

cados, mientras que Celia, sin ser una sufrida Cenicienta, es un ejemplo de frescura, simpatía y sentido común popular. Muñeca, la patrona de Dolly no es mejor que los de Celia, pero en eso no se diferencia de la propia Dolly: ambas son presentadas como seres equivalentes⁹.

2. MODOS DE SER

La equivalencia entre empleada y empleadora se consigue a través de la confusión del narrador, de la nomenclatura y del reflejo invertido. En su llegada a la casa, el narrador es quien establece que no hay necesariamente una diferencia de aspecto entre una empelada doméstica y una empleadora:

«—¿Usted es la señora Muñeca? —Si la señora Muñeca le oye decirme eso a mí, nos echa a los dos.» (Hernández 1990: 190).

En este primer intercambio, Dolly aprovecha para recordar al pianista la condición de ambos como empleados de Muñeca. La educación y sensibilidad del pianista lo llevan a rechazar esta asimilación a la clase subalterna y sobre todo el acercamiento a Dolly que ello implica. Desde su óptica, Dolly y Muñeca son similares, definidas por su materialidad física, excesiva en la empleada y excesivamente pequeña en la empleadora: «Cuando la mujer grande abrió, entró enseguida una mujer chica [...]» (1990: 192). Esta diferencia queda patente a través de un elemento de medición externo al propio pianista, un panel de vidrio con el dibujo de una cigüeña:

La cabeza de la mujer [Dolly] daba a una altura del vidrio donde también había una cabeza de de cigüeña que tenía un pescado en el pico y estaba a punto de tragárselo. (1990:190)

A pesar de todo aquel pelo, [Muñeca] apenas alcanzaba a las patas de la cigüeña del pescado en el pico. (1990:192)

Otro elemento que establece el reflejo entre ambas es la nomenclatura, si se tiene en cuenta que el nombre de la empleada no es el de pila sino una elección de ella misma, sin que ella sea consciente de la relación que su nuevo nombre guarda con el de su empleadora. En ese desconocimiento se igualan ambas, al tiempo que el pianista destaca por su instrucción:

cieros/primos de senadores/ sobrinos de sobrinos/de heroicos industriales» (*Los pitucos en Poemas del hoyporhoy*, 1958-1961).

⁹ En esto puede acercarse el cuento a la novela *Pot-bouille* (Zola, 1882) que presenta diversas analogías entre patronos y sirvientas, no solo en cuanto al lugar que ocupan en la ficción narrativa, sino en el retrato descarnado de las miserias de unos y otros. La narración se estructura en torno al edificio donde todos conviven, en una dinámica del adentro y el afuera, lo visible y lo invisible: un patio interno hacia donde dan las cocinas y por ende los gritos y los intercambios de las criadas, así como los deshechos y las inmundicias que éstas tiran hacia abajo y un exterior equívoco y convenientemente burgués.

Ella se llamaba Filomena, pero de niña se había hecho llamar Dolly [...] Según pude averiguar después, ni ella ni la dueña de casa sabían que Dolly, en inglés, quería decir muñequita. Y, no sé por qué, temí sacarlas de esa ignorancia. (1990: 193)

No menor es que a través de los nombres se genere un segundo juego de reflejos: la mujer grande lleva el nombre en diminutivo, mientras que la pequeña lo lleva en su plenitud. Los dos nombres delatan la condición de ambas de seres no vivos, de fantoches, aunque esta cualidad no es el tema central del cuento como sí lo es en *Las hortensias*, novela solo dos años posterior a la antología *Nadie encendía las lámparas*¹⁰.

La similitud no evita que entre ellas se establezcan diferencias generadas por la clase y por la posición subordinada de una a la otra, como queda patente en el siguiente diálogo. Si el exceso físico las une, aún así una es la dueña y la otra la empleada de casa: el físico excesivo de Dolly está al servicio del de Muñeca:

—¿La señora Muñeca es alta como usted?

Se rió.

—Cuando vinimos aquí tuve que bajar todos los espejos; y la que me tengo que agachar soy yo. (1990: 191)

Al igual que en el cuento de Benedetti aquí también hay una guerra sorda de la empleada a la empleadora, en la que Dolly trata de involucrar infructuosamente al pianista, al que concibe como compañero de su condición de ancilaridad. La figura de Dolly está absorbida no sólo en ese enfrentamiento sino también por la persona de Muñeca: «Lo que más le hacía conversar era algo que tuviese que ver con la señora Muñeca; aunque empezara hablando de otra cosa parecía que sin darse cuenta se fuera resbalando despacito hasta caer en el mismo tema.» (*Ibidem*). Podría verse en esto un rasgo en común con el narrador que éste no percibe, el gusto por los dramas ajenos.

3. MODOS DE DECIR

Un elemento estilístico que pide ser considerado es la ausencia de una palabra o expresión directa para nombrar a Dolly en su calidad de empleada doméstica; algo similar sucede con la Celia de Benedetti. Se dirá que como personajes que son presentados por sus propias acciones y palabras no es necesaria una denominación clara de lo que son, siendo trabajadoras, y es aceptable. Lo curioso es que en sus propias palabras y cuando se refieren a

¹⁰ Sigo aquí la cronología establecida por Argañaraz (curso de Literatura uruguaya, FHCE, 2004) que indica que *Las hortensias* fue publicado en 1949.

otra persona de su misma condición esa expresión o palabra tampoco aparece: «la ex, la que se iba» (Benedetti 1999: 138) dice Celia para mencionar a la empleada anterior, «vaya buscándose otra» (Hernández 1990: 201) le dice Dolly a su patrona para indicarle que ella no cumplirá más su trabajo. En paralelo, Dolly no define nunca a Muñeca como empleadora, se remite a designarla «Señora Muñeca» y, entrando en confianza, mediante los despectivos «ésta» y «esa vieja». El título de cortesía, que usa sólo al principio, marcaría la diferencia, pero ella no lo utiliza al dirigirse a Muñeca, aunque sí le reserva el tratamiento de usted, mientras que Muñeca le responde utilizando el voseo.

La dificultad para nombrar los dos extremos de la relación de domesticidad es un signo claro del malestar¹¹ que ésta misma produce y de la hibridez en las relaciones que se establecen entre empleados y empleadores: Dolly sirve a Muñeca con todo el respeto del que es capaz, pero comparte el secreto de su desengaño amoroso y consecuente alcoholismo y es la encargada de acostarla borracha todas las noches. «Nadie es un héroe para su *valet de chambre*» dice el refrán: Muñeca se empeña en presentarse como una persona formal y hasta aristocrática (compró una casa que ya estaba decorada por el buen gusto de un «doctor», quiere que se toque «la música» para ella semanalmente, se regocija al saber que su pianista ha salido en los diarios, impide a Dolly tener conversaciones con hombres), pero todo esto no engaña a su empleada: «—Mucho decir que haga las cosas como es debido, mucha aristocracia, mucho no dejarme conversar con nadie que la visite, ni siquiera con el hermano, y después se emborracha como una chancha.» (1990: 200).

Otro elemento en relación a los modos de decir concierne la representación de la voz de la empleada doméstica, que es un terreno de disputa antiguo: ya en el siglo XIX Barbey d'Aurevilly se queja amargamente del registro que una obra de su época atribuye a una doméstica¹². Benedetti resuelve la

¹¹ En este artículo uso *doméstica* y *empleada*, el último porque corresponde a la palabra menos marcada en uso en la lengua corriente en Uruguay. Recuerdo que en Uruguay hace algunos años una legisladora de la izquierda habló de «la compañera que viene a dar una mano en casa» para referirse a una empleada doméstica. El término *compañero* indica en Uruguay cercanía ideológica, afinidad, solidaridad, no una relación de empleador-empleado. Hoy mismo una campaña de publicidad del ente estatal que se ocupa de la previsión social recuerda que la empleada doméstica no es «la señora que me cuida los niños», sino una trabajadora como otras. En este sentido vale recordar que Uruguay es el primer país del mundo en ratificar el Convenio de regulación para el trabajo doméstico (OIT, junio 2011) y en tener una legislación propia adaptada a ese tipo de trabajo. Y que ese mismo documento empieza justamente con el bautismo, al declarar en el artículo 1.b que la expresión para designar a estos trabajadores es «trabajador doméstico».

¹² «Elle ou lui n'était pas même capable d'une faute d'orthographe, la pauvre femme ou le pauvre homme ! Pas plus de pataqués que de génie. C'était un auteur qui voulait rester un auteur ! Tout le temps que je le lisais, cet auteur : Voilà, me disais-je, une femme de chambre qui parle comme tous les livres à couvertures jaunes que je connais » Artículo no datado (posiblemente del período 1852-1863), publicado en el volumen de obra crítica *Les romanciers* en Barbey

cuestión de un modo al menos discutible, que consiste en prestarle a Celia giros y locuciones incorrectos que sólo pueden ser percibidos como cómicos desde un cierto grado de cultura: el trasero de Celia según ella se mueve «de moto propia» (1999: 139), ella debe actuar «pormigo misma» (*Ibidem*), un personaje hace «mutis por el forro» (1999: 140). En el caso de Hernández el análisis es menos sencillo, el narrador remarca la insistencia de Dolly en tratarlo mediante el voseo y eso está a su vez marcado tipográficamente por el uso de bastardillas; sin embargo Muñeca también lo usa para dirigirse a Dolly. No es, en consecuencia, una marca de sociolecto, sino, como ya se ha dicho, de una proximidad que el pianista prefiere evitar, por lo que se propone sin éxito pedirle a Dolly que no lo haga: «A mí me hizo muy mala impresión que me tratara de tú y me disponía a reprochárselo cuando llegó la señora» (1990: 195) y «[la preocupación] era que Dolly no debía tratarme de ‘tú’ » (198).

Los acercamientos entre la forma de expresarse de una y de otra no terminan allí. Cuando Dolly se permite interrumpir el concierto privado que da el pianista para hacerle una consulta intrascendente a Muñeca, ésta se lo reprocha, pero a continuación hace exactamente lo mismo:

Yo empecé a tocar un tango y, antes de terminarlo, apareció la grandota; hablaba con voz fuerte para cubrir el ruido del piano.
 –Muñeca, ¿dónde dejó la caldera? [...]
 Entonces [Muñeca] se paró enojada y le dijo:
 –Nunca más vengas a gritar y a interrumpir la música.
 La grandota dio media vuelta y se fue. Pero casi al instante la señora Muñeca volvió a llamarla gritándole :
 –¡Dolly! [...] Prepará el mate. La caldera está en el cuarto de baño.
 (1990: 194)

La música vapuleada por ambas mujeres se convierte así en objeto delicado en manos de quien no lo aprecia, asimilable al mismo pianista, a los muebles y objetos que pueblan la casa. En una sola ocasión, a través de la palabra «dotor»¹³, que aparece entrecomillada en el texto, se marca la distancia cultural entre el pianista que reporta esta palabra y Dolly que la pronuncia. Sin embargo, el prestigioso doctor, antiguo dueño de la casa de Muñeca, aparece, juntamente con la palabra que lo designa, como ajeno a ambas mujeres¹⁴:

d'Aurevilly, J., 2004, *Œuvre critique* Première série, 2 volumes. Paris, Les belles lettres, p.1238.

¹³ La palabra 'dotor' como marca del sociolecto rural ya estaba consagrada en la literatura rioplatense a partir de *M'hijo el dotor* de Florencio Sánchez (1903).

¹⁴ Cosa que Dolly subraya, diferenciando gusto de riqueza: «El gusto no es de ella. Aquí vivía un "dotor". A él se le murió una hija y le vendió la casa a ésta, que ya era viuda y rica desde jovencita.» (1990: 191). Agrego que la figura del doctor marca todo el relato a través del comedor (su comedor) donde el pianista toca y que le da nombre al cuento.

Aquella casa tenía algo de tumba sagrada que hubiera 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 la cristalera; para hacer entrar una botella de vino ordinario, habían empujado, unas encima de otras, las copas de cristal.
(*Ibidem*)

4. MODOS DE HACER

Tanto Celia como Dolly hacen una astuta manipulación de su atractivo sexual y de su corporalidad para lograr sus objetivos. No sería necesario remontarse a las ficciones decimonónicas francesas que han hecho de la criada un personaje de sexualidad apremiante (*Germinie Lacerteux*, hermanos Goncourt, 1865)¹⁵, sino que en la ya mencionada *Doñarramona* de José Pedro Bellán¹⁶ encontramos el mismo motivo. Sexualidad y corporalidad parecen ser una marca de fábrica del personaje de la doméstica que permite la comparación entre estos tres relatos.

En cuanto al aspecto físico, se ha mencionado la talla desproporcionada de Dolly, pero el narrador es avaro en descripciones y en este caso su aspecto importa sólo por el juego que genera con el de su empleadora. En el caso de Celia, ella misma se encarga de explicitar sus atractivos en oposición a la fealdad de su empleadora y la hija de ésta. *Doñarramona*¹⁷,

15 «L'histoire la plus connue et plus ancienne, c'est celle de la prostitution gratuite où la bonne sert à l'époux et au fils, suivant le cas [...]. Les romanciers masculins, Émile Zola, Octave Mirbeau, Léon Frapié, Edmond et Jules de Goncourt en font l'affaire principale de la domesticité féminine.» (Fraisie 2009: 148). En la segunda mitad del siglo XX, en los casos de Celia y de Dolly, las relaciones amoroso sexuales con miembros de la familia no aparecen como prostituciones gratuitas, sino como modos de alcanzar objetivos propios; lo que las aleja – pero no completamente – de la prostitución.

16 José Pedro Bellán fue maestro de escuela y luego guía del joven Hernández en cuestiones literarias. No sé de la existencia de estudios acerca de la influencia de Bellán sobre Hernández, pero me gustaría sugerir que es quizá en Bellán donde esté el origen de las descripciones extrañantes de Hernández. José Pedro Díaz destaca cómo en *Doñarramona* éstas sirven a Bellán para ironizar sobre la beatería de los Fernández y Fernández. Como ejemplo de ello, la siguiente descripción de una imagen de la virgen: «A sus pies, las ondas de nubes parecían servirle de piso. Una gran cantidad de criaturas de diez a doce meses, con alitas, asciende hasta ella.» (Bellán 1954: 5).

17 No deja de ser significativo que el nombre del personaje, donde el título de cortesía se funde con el nombre de pila sea el nombre de la novela y una preocupación mayor de los personajes. A causa del estatuto de ama de llaves los empleadores tienen dificultades para asignar un espacio (se preguntan si debe compartir la mesa con ellos o no) y un nombre a la empleada: «Por espacio de una semana, Concepción logró decirle Ramona, a secas [...] Por último no pudo resistir y al vocablo Ramona le unió el adjetivo honorífico» (Bellán 1954: 20); preocupaciones que no se les presentan para con Magdalena, personaje secundario y verdadera criada, sin

la severa y católica ama de llaves de Bellán, no logra dominar su cuerpo opulento y sufre su propio deseo en forma de ataques histéricos. La evolución que va de Doñarramona a Dolly y Celia consiste en la auto-percepción y dominio de su propia sexualidad para acabar haciendo de ella un arma. El ama de llaves de Bellán es empleada de una familia de la aristocracia criolla, los Fernández y Fernández, compuesta por tres hermanas y un hermano mayor. Doñarramona terminará cediendo al deseo del hombre de la familia gracias a una conspiración en la que participan todas las mujeres de la casa. Bellán no elige relatar un encuentro sexual forzado, sino un deseo que crece en un medio ambiente austero y beato y que comparten empleada y empleador. El recurso a una relación ilícita entre ambos es propuesto por una de las empleadoras como manera de mantener su propio *status quo*, decidida a no permitir que el enamoramiento de su hermano por el ama de llaves acabe en matrimonio. En matrimonio, justamente, acaban los relatos de Hernández y de Benedetti, gracias a que en ambos casos las empleadas manejan sabiamente su potencial sexual y sus relaciones. Miradas en conjunto, estas tres narrativas urbanas de la clase alta y baja, que se ligan al 45 de forma diversa – Bellán como perteneciente a la generación anterior, Hernández como precursor y Benedetti como fundador –, generan una breve tradición de la vida privada (literaria) del Uruguay de la primera mitad del siglo XX.

Dolly se diferencia, sin embargo, de Celia en el sentido de que su sexualidad no está sólo al servicio de su objetivo, casarse con «Arañita» el hermano de Muñeca. Mientras que Celia no muestra interés en ningún otro personaje masculino más que en el «joven Tito», el hijo de la dueña de casa, Dolly hace un acercamiento progresivo, aunque no sutil, al pianista, que lo recibe perplejo y molesto. Comienza instruyéndolo sobre la casa y dándole consejos: «No se aflija, tengo todo previsto» (1990: 190) y «Así que *tené* cuidado y *portáte* bien» (195); continúa con el voseo mientras que el narrador la trata siempre mediante un estricto usted; sigue con el contacto físico: «Yo no tuve más remedio que darle mi mano» (198) y finalmente le propone un festín a espaldas y a costa de la patrona de ambos. La propuesta del festín, ya que éste no se concreta, coincide con el clímax narrativo y condensa una serie de elementos centrales:

Una tarde que yo pensaba en un drama ajeno sentí en el comedor oscuro un fuerte olor a lechón adobado. Entonces le dije a Dolly:

–¡Qué olor a lechón! ¿Por qué no lo saca de aquí? Es una pena...

¡Un comedor tan lindo!

Ella se enojó:

–¿Y el lechón no es un olor de comedor? ¿*Querés* que lo ponga

derecho a título alguno.

en la sala? [...]

Dolly se había ido en seguida; pero al rato entró de nuevo y me dijo:

—Ya sé, *querés* comer lechón. (198)

El comedor del doctor aparece profanado por la presencia grotesca del lechón, que cristaliza los placeres de la carne y también el vicio (Muñeca se emborracha «como una chancha»). La disparidad de criterios sobre qué olor es adecuado para el comedor distancia a Dolly del pianista, porque para éste último el comedor no tiene ninguna función relativa a la alimentación, sino que es un espacio propicio al pensamiento en los silencios que se generan entre pieza y pieza. Dolly, a pesar de su ofuscación inicial, malinterpreta la crítica como una insinuación y hace entonces una propuesta osada, al tiempo que intenta atrapar las manos del pianista:

—*Mirá*: a las diez de la noche *vení*s por la calle del fondo; allí hay un árbol con unas ramas gruesas que dan a la ventanilla de la cocina. No te hago entrar por el frente porque podrían chismear, y yo tengo novio y pienso casarme. [...] Te *subís* al árbol y *entrás* a las diez; yo tendré pronto el lechón, un litrito de vino y verás qué fiesta nos vamos a hacer. (200)

El pianista rehúsa alegando la posibilidad de ser descubiertos, de perder su trabajo, hasta de caerse del árbol, ganando así el desprecio de Dolly que le responde haciendo referencia a su inmadurez sexual: «*Andá, andá*; a vos te arrancaron verde» (*Ibidem*).

En el último episodio del relato vuelven a encontrarse. La victoria de Dolly sobre Muñeca está consumada: Dolly ha renunciado dándole a su empleadora la noticia de que se va a casar con su hermano; todo esto el mismo día en que Muñeca ha escriturado una casa a nombre de él. Ambos, el pianista y la empleada están ahora fuera de la relación de servicio, cuando se cruzan casualmente:

[...] sentí que me hacían cosquillas en la palma de la mano. Me di vuelta y encontré a Dolly. Me dijo:

—Te vi pasar por casa y te seguí. [...]

Ella me tomó la mano y me dijo:

—Vení a ver la casita. A esta hora Arañita siempre está en el empleo. (201)

Esta escena es la que cierra el cuento, mostrando así el predominio del personaje de Dolly en toda la narración: el comedor oscuro del título ya no está presente, pero el interés se mantiene gracias a ella. El narrador confiesa

haber pensado, en su desazón, en la propuesta antes rechazada, aunque no queda claro si es por el interés en Dolly o en el festín propuesto: «Después de esto [ser despedido como pianista en casa de Muñeca] pasé algún tiempo sin trabajo. Y hasta estuve por subir al árbol con la idea de ver a Dolly.» (200). Es un parlamento de Dolly el que cierra el relato después de una segunda negativa del pianista esta vez a la propuesta más explícita de la ya casada ex-empleada: «Andá, andá, pobre pianista.» (201). En él se condensan el ímpetu sexual de la empleada y su sentimiento de superioridad frente al pianista «pobre», no ya en términos económicos, sino relacionales y sensuales.

* * *

Mientras que en Benedetti la acción narrativa se concentra en la batalla de clases sociales (lo que no impide que Celia Ramos al final del relato y con toda su frescura popular pase a formar parte de los *pitucos*), en Hernández se tiende a subrayar la similitud entre empleada y empleadora, quienes quedan mezcladas en el mismo mundo grotesco, ordinario y cerrado que el narrador se complace en observar. En ese sentido podría pensarse que en estos dos relatos asistimos a una puesta en escena de las relaciones entre clases sociales (alta y baja, para simplificar) de las que la clase media queda excluida, si no es desde la posición del lector. En Benedetti la criada astuta logra doblegar a los ricos para los que trabaja al tiempo que divierte a pesar suyo a los lectores de la clase media, que seguramente festejan su triunfo sin dejar de regocijarse por sus errores. En Hernández la presencia de la clase media es más difusa, y podría pensarse que está representada por el pianista narrador, que no es un personaje tipo, sino una construcción narrativa compleja. Subordinado y empleado de Muñeca, no entabla sin embargo con Dolly ningún tipo de camaradería; su posición interna en la casa le permite ser ese «tercero» que observa, pero su punto de vista difiere claramente del de Dolly. Se desplazan de este modo las categorías de la observación en el interior doméstico a través de este pianista intruso, que confiesa su condición de *voyeur*: «Sin embargo a mí me atraían los dramas en casa ajenas y una de las esperanzas que me había provocado mi concierto era la de hacer nuevas relaciones que me permitieran entrar en casas desconocidas» (199). Si el pianista toma el lugar del criado como testigo de la vida privada, como quería Bajtin, se puede proponer que la protagonista de este relato es la empleada y que es no su drama, sino su plenitud victoriosa (sobre Muñeca y sobre el mismo pianista) lo que el narrador viene a espiar y a reportarnos.

Desplazar la mirada desde los elementos fantásticos de la obra de Hernández a los personajes ancilares profundiza el sentido de la afirmación de J.P. Díaz de que en Hernández (y en Onetti) «radica profundamente (...) una disposición al alejamiento, y la práctica de una “distancia” establecida,

para la vida social.» (Díaz 1985: 45). El distanciamiento del narrador felisbertiano pasa por el prisma de su relato los elementos domésticos en toda su complejidad, generando así la marca de fábrica de una escritura donde prevalecen personajes corrientes que a través de esa mirada escrutadora se vuelven interesantes, espesos, singulares.

BIBLIOGRAFÍA:

- Ariès, Ph., 1993, *Essais de mémoire. 1943-1983*, Paris, Seuil.
- Bajtín, M., 1989, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Baudrillard, J., *Modernité*, «*Encyclopædia Universalis* [en ligne]», <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/modernite/> (consulta: 10/08/2014).
- Bellán, J.P., 1954, *Doñarramona* [1918], Montevideo, Biblioteca Artigas.
- Benedetti, M., 1999, *Esta mañana. Montevideanos* [1959], Madrid, Alfaguara.
- Díaz, J.P., 1985, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario I*, Montevideo, Arca.
- Fauve-Chamoux, A., 2009, *Domesticité et parcours de vie. Servitude, service prémarital ou métier?* «*Annales de démographie historique*», 117: 5-34.
- Fraisse, G., 2009, *Service ou servitude. Essai sur les femmes toutes mains*, Paris, Le bord de l'eau.
- Hernández, F., 1990, *Narraciones incompletas*, Madrid, Siruela.

FELISBERTO Y MACEDONIO: ESTRATEGIAS DE DECONSTRUCCIÓN ENTRE HUMORÍSTICO Y FANTÁSTICO

Emanuele Leonardi
UNIVERSIDAD DE PALERMO

Basta con adentrarse unas pocas líneas en la obra de Felisberto Hernández, para intuir, percibir, un profundo misterio, como si en cada frase se escondieran las raíces de un entero imaginario poético. Sería restrictivo referirse a una extraordinaria densidad de la escritura para evocar la continua y embriagadora presencia de imágenes y sugerencias que desplazan al lector y lo envuelven en un vórtice de inéditas asociaciones de ideas, de objetos cotidianos que adquieren una existencia profunda, o de acciones simples que a través de una mirada nueva e íntima sobre el mundo se transforman en aventuras oníricas extraordinarias.

Una peculiar concepción del género fantástico rige y multiplica la fuerza evocadora de esas alquimias cotidianas y el lector sólo podrá dejarse arrollar por el mundo de Felisberto para luego salir purificado con una extraña luz en los ojos capaz de alumbrar hasta los rincones más grises de la existencia.

Una similar immaginativa exploración del contexto cotidiano, el continuo interrogarse sobre nuestra percepción del mundo y sobre su univocidad, caracteriza también la escritura de uno de los grandes maestros que han quedado en parcial oscuridad en la literatura argentina y de toda hispanoamérica: Macedonio Fernández.

En los cuentos de Felisberto el liberatorio y detonante efecto del humorismo aumenta y vivifica la potencia evocadora del elemento fantástico. Es como si el cuento fantástico con todo el peso de la tradición que lo caracteriza, se alzase por la levedad calviniana del humorismo, como si la sonrisa de placer y después de desaliento engendrada en el lector elevara los cuentos hacia inesperadas cumbres.

Para observar los efectos sinérgicos de lo fantástico y del humorismo en Felisberto basta con emprender la lectura de un cuento breve, casi escondido al final de la colección de *Nadie encendía las lámparas* (1947), *Muebles «El Canario»*.

La propaganda de estos muebles me tomó desprevenido. Yo había ido a pasar un mes de vacaciones a un lugar cercano y no había querido enterarme de lo que ocurriera en la ciudad. Cuando llegué de vuelta hacía mucho calor y esa misma noche fui a una playa. Volví a mi pieza más bien temprano y un poco malhumorado por lo que me había ocurrido en el tranvía. (Hernández 2010: 179)

El protagonista del cuento se mueve desde el principio en un raro entorpecimiento y todo lo que le pasa le toma desprevenido y le impide una reacción inmediata: en el ligero desfase temporal que separa su percepción de lo que acontece, se construye la trama.

Entre las personas que andaban por el pasillo hubo una que de pronto me dijo:

–Con su permiso, por favor...

Y yo respondí con rapidez:

–Es de usted

Pero no sólo no comprendí lo que pasaba sino que me asusté. En ese instante ocurrieron muchas cosas. La primera fue que aun cuando ese señor no había terminado de pedirme permiso, y mientras yo le contestaba, él ya me frotaba el brazo desnudo con algo frío que no sé porqué creí que fuera saliva. Y cuando yo había terminado de decir «es de usted» ya sentí un pinchazo y vi una jeringa grande con letras. (*Ibidem*)

Si nos referimos al periodo de publicación del cuento, no puede no sorprendernos la imaginación profética de Felisberto, y su increíble actualidad.

Todavía no había pasado al sueño cuando oí en mí el canto de un pajarito. No tenía la calidad de algo recordado ni del sonido que nos llega de afuera. Era anormal como una enfermedad nueva; pero también había un matiz irónico; como si la enfermedad se sintiera contenta y se hubiera puesto a cantar. Estas sensaciones pasaron rápidamente y en seguida apareció algo más concreto: oí sonar en mi cabeza una voz que decía:

–Hola, hola; transmite difusora «El Canario»... Hola, hola, audición especial. Las personas sensibilizadas para estas transmisiones... (180)

La radio, inoculada con una jeringa en el brazo del protagonista, que sin tregua transmite anuncios publicitarios alternados a música y a novelas por entregas, es el artificio fantástico que Felisberto utiliza para contar en pocas líneas el otro y más violento mecanismo coercitivo.

Todo esto lo oía de pie, descalzo, al costado de la cama y sin animarme a encender la luz; había dado un salto y me había quedado duro en ese lugar; parecía imposible que aquello sonara dentro de mi cabeza. Me volví a tirar en la cama y por último me decidí a esperar. Ahora estaban pasando indicaciones a propósito de los pagos en cuotas de los muebles «El Canario». Y de pronto dijeron:

– Como primer número se transmitirá el tango... (*Ibidem*)

Tras buscar una posible solución al alboroto que le está rompiendo la cabeza, ya de noche, el protagonista vislumbra en un autobús a uno de los hombres con la jeringa que le revela que para liberarse de la publicidad de El Canario es suficiente ir a una farmacia y comprar las tabletas, siempre de El Canario, que sirven de antídoto a las transmisiones radiofónicas.

Al rato me encontraba en la calle : buscaba otros ruidos que atenuaran el que sentía en la cabeza. Pensé comprar un diario, informarme de la dirección de la radio y preguntar qué habría que hacer para anular el efecto de la inyección.

–No le agrada la transmisión?

–Absolutamente [...].

–Señor en todos los diarios ha salido el aviso de las tabletas «El Canario». Si a usted no le gusta la transmisión se toma una de ellas y pronto. (181)

Es el ápice grotesco y del carácter alucinatorio de todo el cuento, quizás la idea de la que todo surgió: la solución a un problema vendida por los que han causado el problema mismo, una terrible metáfora de las pequeñas y grandes prisiones de la existencia en las que el hombre está preso, obligado a buscar soluciones a problemas que se auto-inflige o que son generados por los que ejercen la despiadada dictadura del capital. Pero en un instante Felisberto nos regala un cierre simple, casi de *felliniana* ironía:

Después el hombre de la inyección se acercó a mí para hablarme en secreto y me dijo:

–Yo voy a arreglar su asunto de otra manera. Le cobraré un peso porque le veo cara honrada. Si usted me descubre pierdo el empleo, pues a la compañía le conviene más que se vendan las ta-

bletas.

Yo lo apuré para que me dijera el secreto. Entonces él abrió la mano y dijo:

– Venga el peso. -Y después que se lo di agregó -Dése un baño de pies bien caliente. (183)

Ese cierre irónico, esa frase de subordinado descuido y de burla, aumenta de manera misteriosa el poder catártico del cuento. El humorismo se expresa en el desfase temporal entre los tiempos de reacción del protagonista y la pesadilla de las transmisiones radiofónicas; o en los diálogos con los hombres de las jeringas, en la percepción de la condescendencia de las otras personas en el autobús, en la sensación de ser el único que quiere rebelarse a una imposición que parece haber ya irreparablemente narcotizado al resto del mundo. Pero todo se verifica en una absoluta rarefacción de los movimientos y percepciones que difumina los contornos, consuela las inquietudes y se apaga al final en un «dése un baño de pies bien caliente» (*Ibidem*).

En el plan sintáctico y verbal es donde se tiene que buscar la mayor eficacia de lo fantástico en los cuentos de Felisberto. En el plan discursivo se determinan los movimientos y las transformaciones de la obra literaria que toman las formas de lo fantástico: especiales combinaciones de palabras, raras asociaciones de ideas, uso de la metáfora, similitudes paradójicas, predilecciones de ciertos tiempos verbales (sobre todo el pretérito imperfecto). Continuo es el proceso de personificación de los objetos y la progresiva abstracción de los seres humanos a través de una concepción de la metáfora que Claude Fell define «metáfora que procede de lo insólito» (Fell 1977: 107).

Fragmentación, continuas digresiones e interrupciones determinan la construcción de un discurso narrativo que escapa a rígidas clasificaciones y sin embargo, aun en su peculiaridad, puede entrar en la tercera tipología del género fantástico, que Finné define en su *La littérature fantastique* (Finné 1980).

Finné llega a definir tres tipos de fantástico: 1) El fantástico tradicional, profundamente relacionado a la realidad, de carácter lúdico y que pretende lograr sólo el entretenimiento. 2) El fantástico totalmente desvinculado de lo real, que tiene que ser interpretado como «une forme de l'art pour l'art, un jeu, une gratuité» (15). 3) El neofantástico, en el cual se usa la estructura del fantástico para poner en discusión, analizar y difundir ideas.

En el trabajo de Finné, se pueden entrever los orígenes del neofantástico, de esa transgresión del género originario gracias a un profundo incremento de distancia entre real e imaginario.

El fantástico en la obra de Felisberto parece responder a una de las características propias del tercer tipo: la fase de deconstrucción que precede y determina el neofantástico. La metáfora, con los deslizamientos semánticos que genera en los textos de Felisberto, produce el discreto e irreversible pro-

ceso de deconstrucción que se realiza en el plano de un discurso que desarticula el mundo para luego reconstruirlo en clave imaginativa y onírica.

Lejos de considerar antimimética la literatura fantástica, el estudioso tendrá que orientarse dentro de un sistema que, aunque mantiene su relación mimética con lo real, lo transgrede en algunos de sus elementos, que insinúan la sombra de la incertidumbre, la vacilación del sentido propio del fantástico.

El proceso de superación de la relación mimética a través de una serie de estrategias testuales que producen el paso de la *mimesis* a la *simulación* (Baudrillard 1981: 16), se realiza a través de una concepción de la literatura completamente autorreferencial. A través de este pase crucial, desde el fantástico se pasa al neofantástico.

Tendremos entonces, por un lado un nominalismo radical que postula un hiato irreducible entre el mundo y las palabras, y por el otro, lo que se podría definir una ‘permanencia poética’ en el lenguaje que rescata como cualidad principal de las palabras su capacidad de evocación. Palabras que al mismo tiempo son persuasivas y traicioneras, ya que parecen someterse dócilmente a nuestro orden, mientras que en realidad nos transportan a un ámbito de presencias fantasmales. Pero, hundidos en la duda, se debe reconocer inevitablemente al lenguaje una posibilidad de salvación, una chispa de huida imparabable hacia el conocimiento.

En este sentido nos puede ser útil la noción de ‘enunciado metafórico’ propuesta por Ricoeur (Ricoeur 1997). Según Ricoeur, en oposición a la retórica clásica, la metáfora se realiza en la semántica de la frase antes que en la palabra. Tiene sentido dentro de un enunciado entero como fenómeno de predicación. Así la metáfora emerge desde el conflicto entre dos interpretaciones de un mismo enunciado: una literal y otra figurada.

En la construcción del núcleo metafórico se postula una interpretación literal destinada a traducirse en una ‘contradicción significant’.

Este proceso es posible a través de una torsión de las palabras que extiende su significado. La semejanza no es entonces, como enseñaba la Retórica clásica, una premisa y condición de la metáfora, sino uno de sus resultados que acerca los significados de los términos y permite ‘ver como’¹.

La consecuencia central para las implicaciones gnoseológicas de la metáfora es que la tensión entre las interpretaciones produce una innovación semántica y no un simple cambio de significado. En este sentido se puede afirmar que incluso antes que una asociación por semejanza, la metáfora es la resolución de un enigma formulado por la ‘impertinencia semántica’.

La extensión del significado disuelve la disonancia de la frase. Desde el punto de vista narrativo los enunciados metafóricos aportan al discurso literario un elemento cognitivo que pone de relieve las posibilidades hermenéuticas y heurísticas de la ficción.

¹ Nos referimos a la concepción de la ‘metáfora interactiva’ definida por Max Black en su ensayo “Metaphor” (Black 1962).

La sensación de misterio, la duda insinuándose, y la rarefacción de imágenes e historias están dirigidas en los cuentos de Felisberto por el uso de la metáfora y por una transformación metonímica de la realidad que implica un deslizamiento de las características propias de las varias categorías de lo real y determina una reconstrucción del mundo en visión absurda.

Dentro de tal juego de deconstrucción el tema de la escritura desempeña un rol determinante como explícita referencia a los mecanismos de construcción de la obra literaria.

Es posible observar ese procedimiento en el cuento *Dos historias* que cierra la colección de *Nadie encendía las lámparas*:

El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir. Pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno. Hacía días que pensaba en la emoción del momento en que escribiera. Se había prometido escribir la historia muy lentamente, poniendo en ella los mejores recursos de su espíritu. (Hernández 2010: 183)

Las historias están a nuestro alrededor y hay que atraparlas, sujetarlas con delicadeza y encerrarlas algunos instantes en la cárcel diáfana de un cuaderno, para después liberarlas y dejarlas vagar por el mundo.

Lo que Felisberto describe es el acto del escribir, la feliz anisidad del comienzo, la luz que una historia al nacer logra infundir al mundo: un estado de suspensión de la conciencia que dejando a una mínima fuerza de sobrevivencia las acciones de lo cotidiano, permite al artista en general y al escritor, en el cuento de Felisberto, vivir un instante eterno pródico y posibilitante.

Ese estado de absoluta contemplación recuerda el borgiano «percibidor abstracto del mundo» (Borges 2002: 366), que parece determinarse sólo en correspondencia de determinadas condiciones espacio-temporales. Desde el punto de vista temporal se traduce en una interrupción del río de Eráclito que genera una eterna dilatación del instante, un presente absoluto e imperturbable en el que la visión es posible.

Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinito temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad (*Ibidem*).

En ese instante, como en un cuento de Felisberto, los ojos del escritor llegan a ser tan luminosos que logran alumbrar hasta los rincones más escondidos de la existencia: sensaciones, objetos, lugares que en la vida de todos los días a menudo resultan irrelevantes, casi sepultados en el cíclico repetirse de los

días, parecen renacer.

Los momentos de suspensión en que se está por escribir alumbran el mundo, pero al mismo tiempo lo temen y tienen que protegerse de él.

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 en seguida volvía a la historia; y todo esto dejándose arrastrar por la pequeña fuerza que había dispuesto que lo guiara. (Hernández 2010: 183)

Dos historias: el cuento del acto de la escritura y el objeto de esa escritura; los movimientos de quien se acerca a la mesa de trabajo y empieza a escribir, y sus temores, sus dudas, el continuo mirarse como en un espejo para encontrar las razones que lo empujan a estar allí, a concentrarse y atrapar una historia y confinarla entre las páginas de un cuaderno; y luego la enredada vicisitud de un enamorado con sus infinitas incertezas y su desenlace entre los brazos del amante, dejando que los pensamientos se desvanezcan en sus ojos azules; después, una tripartición: «La visita, La calle y El sueño.» (Hernández 2010: 183).

Una de las más extraordinarias y misteriosas imágenes de Felisberto cierra la primera parte, de *La visita*, y abre la fase progresivamente más onírica de *La calle*.

Cuando se hizo muy tarde, llegó a mi casa, junto con mis hermanas, una muchacha rubia que tenía una cara grande, alegre y clara. Esa misma noche le confesé que mirándola descansaba de unos pensamientos que me torturaban, y que no me di cuenta de cuándo fue que esos pensamientos se me fueron. Ella me preguntó cómo eran esos pensamientos, y yo le dije que eran pensamientos inútiles, que mi cabeza era como un salón donde los pensamientos hacían gimnasia, y que cuando ella vino todos los pensamientos saltaron por las ventanas. (187)

Toda la ligereza determinada por la huida de los pensamientos por las ventanas de la mente se traslada a la calle, a las figuras que desfilan en largos paseos interrumpidos por digresiones más o menos oníricas, y por la fragmentación de los mismos personajes que se escinden en movimientos y pensamientos en aparente contradicción.

A mí me había interesado siempre el espectáculo del ferrocarril al pasar, y tal vez por eso me di vuelta y aproveché para verlo una

vez más; pero esa noche no tenía ganas de verlo, me había dado vuelta sin querer: 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. (188)

Todo adquiere una misteriosa profundidad y al mismo tiempo se desvanece, como aniquilada en su esencia y reinventada. Así los muros nacen las aceras y los fósforos dejan cicatrices:

Cuando dejamos esa calle y yo seguía acordándome de lo que me pasó, pensé que la calle no había quedado como antes; que en uno de los muros había quedado la cicatriz de un fósforo, y que éste había permanecido sin apagarse en la vereda que nacía de ese muro. (188-189)

Y los deseos se estrellan contra el cielo cuadriculado:

[...] pensaba en las leyes físicas y humanas y veía pasar mis deseos por mí, como nubes por un cielo cuadriculado. Al ir pasando al sueño, esa red se rompía; pero yo seguía pensando y sintiendo como si estuviera entera: los pedazos rotos estaban como enteros. (191)

Múltiples, ligeras, visibles, rápidas, exactas, las figuras creadas por Felisberto terminan contando siempre el «procedimento d'associazione di immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile» (Calvino 1988: 91): la fantasía.

Que se la considere como golfo nunca colmatable de formas o imágenes (Bruno) o un lugar en el que le llueve adentro (Dante/Calvino) o un espacio claro en el que vaga un avión (Felisberto), es ese el territorio huidizo, alquímico, mágico, en el que se mueven las visiones del Nuestro, suspendidas entre su concretización en escritura y su naturaleza fluctuante, inaprensible, atormentadora.

Felisberto es un extraordinario explorador del misterioso reino suspendido en el que, sin filtros o ideologías, vagan libres el pensamiento y la imaginación. Contar esa fase de la experiencia creativa, esa oscura concentración de inextricables enredos de visiones, es un aventura intelectual peligrosa, ya que se alumbran los lugares escondidos de la mente en los que el mundo adquiere sus formas.

El lector no podrá pues extrañarse si las aceras y los ridículos focos nacen de los muros; si la nariz del amante se transforma en una especie de luminoso centro del universo – «La nariz de ella sobresalía de su cara, como

un deseo apasionado» (Hernández 2010: 192) – ; o que los deseos se representen como nubes que atraviesan un cielo cuadriculado; o que, en fin, la experiencia de la escritura recién terminada, sea declarada imposible.

Creo que me durará mucho tiempo el asombro de lo que me pasó hoy: he visto al joven de la historia y me ha dicho que no tiene más ganas de seguir escribiéndola y que tal vez nunca más intente seguirla.

Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido esos datos que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para esta historia. Sin embargo guardé muy bien estos apuntes; en ellos encontré siempre otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya. (193)

Narrar lo inenarrable es el discreto desafío de Felisberto: el humorismo en su escritura es como en un cuadro una pincelada imprevista, fuera del dibujo, casi una mofa que al final se dobla como un signo de interrogación. A menudo el subterráneo y profundo drama existencial de la soledad de quien se ha perdido se apodera de sus cuentos; se trata de una línea sutil que une las metáforas inéditas, las ramificaciones inauditas de una historia que de repente puede virar en el sueño o en la invención fantástica. Pero es en la pesadez densa y oscura de ese drama donde se construye la ligereza del humorismo fantástico. Con un contrapeso tan fuerte, tan profundamente humano, la sonrisa generada por las implicaciones humorísticas de un cuento fantástico adquiere una ligereza tan solemne que deja al lector víctima de una voluptuosa maravilla: el estupor de poder mirar el mundo con ojos nuevos, la absurda sensación de asistir a un extraño proceso de deconstrucción y reconstrucción irónica de la existencia.

En el ámbito de la deconstrucción, según las estrategias del humorismo y del fantástico, Felisberto parece profundamente cercano a Macedonio Fernández, que con su sistema de pensamiento-antipesamiento permite insospechables desestabilizaciones en la obra literaria.

MACEDONIO: EL ASOMBRO DEL SER

Lo que rige el desbarajuste del orden de lo real en los textos de Macedonio Fernández son las complejas reglas del humorismo, definido en sus rasgos fundamentales por él mismo en *Para una teoría de la Humorística* (Fernández 1944). En el citado texto, Macedonio opone al humor realista, que se genera en la vida real, un humorismo conceptual, independiente de cualquier realidad extraliteraria. El objetivo principal de esta estrategia, que el autor

define 'ilógica', es generar un contexto de 'nada'², una nada que consiga desquiciar los vínculos con el sentido común y con las convenciones culturales, es decir una completa superación del sistema del conocimiento y de la percepción. 'Espacio', 'tiempo' y 'causalidad' son los tres conceptos que, en este juego de deconstrucción, parecen desempeñar un papel fundamental.

En cuanto a la representación del espacio, Macedonio intenta que se perciba lo inexistente que se esconde detrás de las representaciones del ser, a través de una ausencia que acecha al mundo real, un vacío persistente, que multiplicándose anula progresivamente toda percepción de presencia.

No necesita explicación mi presencia aquí, señores, pues que ésta falta; y espero que seréis con ella indulgentes, considerando que no se ha producido. [...] Hoy, excepto Buenos Aires, toda ciudad argentina ofrece tal aliciente, y aun creo que mi ausencia se ha extendido a puntos del extranjero, en que jamás he estado, por efecto del concepto que de mí se difunde. (Fernández 1966: 52-53)

Nace con ello una auténtica literatura de la ausencia, que, sirviéndose de la representación del vacío, ataca la colocación normal de cualquier punto del espacio. Pero el proceso que desemboca en un «absurdo conceptual» (Barrenechea 1953: 27) tal, en el espesor de las imágenes, en la transparencia de las figuras, hasta las más neutras y superficiales, brota de la necesidad de convertir el lenguaje reflexivo en espacialización.

El humor y los juegos de palabras de Macedonio esconden una crítica a la solemnidad que produce una literatura de paradojas e incongruencias. La deconstrucción del concepto de espacio se produce también a través de la continua alusión al libro como objeto, a su tamaño, a su tapa, a los espacios blancos, a las fuentes tipográficas. La consciencia de la materialidad del libro encierra la distancia profunda de lo que contiene, la desconfianza insinuada en el lector para que no respete su 'pacto de credulidad' y desenmascare sin piedad los mecanismos de la ficción. Solo por medio de un proceso de purificación tal el lector podrá empezar el viaje aventuroso que Macedonio propone en su literatura, un viaje de lectura extenuante y tortuoso, una aventura del pensamiento que tiene como objetivo la deconstrucción del pensamiento mismo y de la presunción de la existencia del individuo hacia la liberación final, la superación de la muerte.

Un extraordinario ejemplo de la acción conjunta de la reflexión sobre el espacio y del humorismo conceptual la ofrece el breve texto *Un átomo de doctrina* (1929) de Macedonio Fernández, en el que el autor estructura el juego del espacio vacío y de la ausencia mediante la «invención de un absurdo» (Fernández 2012: 91-92) que nace del diálogo entre dos personajes:

² En relación al complejo concepto de 'nada' en Macedonio Fernández, vease Barrenechea 1953: 25-32.

A: Fueron tantos los que fallaron que si falta uno más no cabe.
B: ¿Y cuál fue el que faltó último?
A: Recuerdo que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más. (91-92)

Se forma la paradoja de la ausencia, de su devenir como argumento del diálogo, del espacio que la ausencia ocupa en el tiempo, se crea un paradójico espacio-tiempo de la ausencia, que, además de los evidentes efectos cómicos, provoca inquietud al favorecer la percepción de la inexorable tendencia del lenguaje a crear absurdos, o mejor el incontestable poder que el lenguaje encierra para deconstruirse a sí mismo, vertiente oscura que en las infinitas posibilidades del pensamiento halla su propia lenta y solemne derrota. Ya desde el primer párrafo del texto, que es, bajo forma de diálogo y de heterogénea estructura, un breve cuento-ensayo, el autor no esconde el propio intento provocador y lúdico.

Creo que lo fundamental es la invención de un absurdo, que es una ingeniosidad, y en segundo término el hacer creer, que es voluntad de juego. (91)

Los dos elementos de la *invención de un absurdo* y de la *voluntad de juego*, determinan una dúplice dinámica de la mirada crítica que deberá atravesar la narración. Por un lado, la creación de lo absurdo es un aspecto fundamental y necesario en relación al proceso de deconstrucción que Macedonio establece.

La función del 'espacio-tiempo de la ausencia' será pues parecida a la de los *intersticios de sinrazón* definidos por Borges en *Avatares de la Tortuga* (1932):

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. (Borges 2002: 258)

El carácter paradójico de la ausencia, aunado a su posición espacio-temporal, desencadena una inquietud gnoseológica que impone una atenta reflexión sobre las trampas del lenguaje y sobre su propia naturaleza. Se originan una serie de verdaderos *trompes-raison*³, engaños de la razón, elementos cuyo cometido consiste en crear la ilusión de una representación espacio-temporal que de hecho no puede verificarse y que permiten a la percepción admitir los derroteros de lo absurdo. El carácter cómico, el sutil humorismo que

³ Vease H. M. Enzensberger, *Estructuras topológicas en la literatura moderna*, en *Sur*, Buenos Aires, n° 300, mayo-junio, 1966.

empapa el diálogo entre los dos personajes, es una sofisticada estrategia consciente de sus efectos desestabilizadores. El placer de penetrar en las agudas arquitecturas verbales propias de Macedonio, las desconcertantes negaciones que en la sintaxis de la frase generan la nada, es la tentación que brinda el autor al lector para atraerlo a su propio juego.

Menos explícito y provocador, pero más discretamente deconstructivo y quizás más cercano a la sensibilidad de Felisberto es el cuento de Macedonio *Cirugía psíquica de extirpación*, en el que parece cristalizarse la búsqueda espasmódica de una visión privilegiada de los misterios del Mundo. Pero es una indagación que se camufla y continuamente se transforma.

En un primer momento se tiene la impresión de atravesar las páginas de un relato modernista a lo Lugones, que con ironía alude a presuntas teorías científicas y está permeado por una subterránea tensión existencial.

Se ve a un hombre haciendo su vida cotidiana de la mañana en un recinto cerrado. Es el herrero Cósimo Shmitz, aquél a quien en célebre sesión quirúrgica ante inmenso público le fue extirpado el sentido de futuridad, dejándosele prudencialmente, es cierto (como se hace ahora en la extirpación de las amígdalas, luego de reiteradamente observada la nocividad de la extirpación total), un resto de perceptividad del futuro para una anticipación de ocho minutos. Ocho minutos marcan el alcance máximo de previsibilidad, de su miedo o esperanza de los acontecimientos. Ocho minutos antes de que se desencadene el ciclón percibe el significado de los fenómenos de la atmósfera que lo anuncian, pues aunque posea la percepción externa e interna carece del sentido del futuro, es decir de la correlación de los hechos: siente pero no prevee. (Fernández 2012: 58)

Luego, tras pocas páginas, la primera transformación por medio de la referencia directa al lector y, en la primera nota al texto, la poco velada crítica a Moupasant:

Lo que hace los cuentos son las y. Los cuentos simples de apretado narrar eran buenos. Pero arruinó el género la invención de que había un “saber contar”. Se decidió que quien sabía contar era un tal Maupassant. Y desapareció el perfecto cuento de antes; y el invocado Maupassant contaba como antes, ¡bien! (59)

Lentamente el relato fluye hacia un género que tanto significará para Jorge Luis Borges, uno de los principales herederos intelectuales de Macedonio, el “cuento-ensayo” (cfr. Leonardi 2011), con leve y necesaria desviación política para dar eficacia a la historia.

Pero antes de que esta metamorfosis final se cumpla y alcance su cúspide en las últimas páginas, se abre lo que podemos definir como el “claro” del relato. Un espacio de absoluta contemplación que íntimamente ligado al valor simbólico de los claros de los bosques en la tradición literaria china (cfr. Keswick 1978), que constituye el centro de la ficción macedoniana, en la cual se manifiesta con toda su fuerza impetuosa el deseo de aquella visión del Mundo de la que se decía:

El futuro no vive, no existe para Cósimo Schmitz, el herrero, no le da alegría ni temor. El pasado, ausente el futuro, también palidece, porque la memoria apenas sirve; pero qué intenso, total, eterno el presente, no distraído en visiones ni imágenes de lo que ha de venir, ni en el pensamiento de que en seguida todo habrá pasado. (Fernández 2012: 60)

Sin embargo, esta visión privilegiada, en el texto de Macedonio, en el anómalo relato policial que también es, sin lugar a dudas, un *cuento-ensayo*, tiene un precio. El hombre puede aspirar a la abstracta contemplación del mundo, a la superación de las auto-impuestas superestructuras espacio-temporales sólo con la condición de sacrificar la propia memoria y la propia esperanza de futuro. De sacrificio se trata, porque el individuo, privado de ellas, ya no lo es, y se convierte en lo que es en la esperanza de Macedonio una parte del alma del Mundo. Esta *Visión Pura*, en palabras de Macedonio, es «un campo inmanente de fenómenos» (Fernández 1990: 24).

Este campo inmanente de fenómenos no se deja describir según el dualismo del sujeto y del objeto (o sus distintos avatares: exterior/interior, físico/psíquico, material/espiritual) ni según las categorías espacio-temporales. Para Macedonio Fernández, esas nociones (sujeto y objeto, espacio y tiempo) son residuos que aparecen cuando la Visión Pura se vuelve impura o cuando las percepciones originales se convierten en percepciones derivadas, cuando se pierde la perspectiva inmanente. (Vecchio 2007: 391)

Cuando el campo inmanente de fenómenos se transforma en sistema, a través de la experiencia, de la percepción pura del Mundo, se pasa, según Macedonio, a la “apercepción”. Apercepción con inimaginables implicaciones negativas desde el momento que:

[...] en lugar de hacernos el mundo más inteligible, la apercepción nos lo vuelve paradójicamente más opaco. En lugar de ayudarnos a conocer el mundo, nos lo vuelve completamente

incomprensible. Lo que debería orientarnos nos pierde. Cuando en ciertas circunstancias excepcionales se vuelve a producir una Visión Pura, cuando en ciertas situaciones fuera de lo común irrumpen otra vez fenómenos que no se dejan describir en términos subjetivos, objetivos, temporales, espaciales o causales, en vez de familiaridad, experimentamos una “inquietud”, un “asombro del ser”, “una singular perplejidad”. (392)

La escritura de Macedonio adquiere las características de un discurso de ruptura, de patente provocación, de un auténtico desafío al lector y a la literatura tradicional. En Felisberto ese desafío está escondido entre las líneas, en la filigrana del cuento, en la sintaxis de la frase, en las metáforas insólitas que permiten una mirada nueva sobre el mundo, purificada de toda percepción preconcebida, como si el escritor fuese él mismo un personaje de Macedonio, quizás justo Cósimo Shmitz:

Conmueve verlo en el embebecimiento de cada matiz del día o la luna, en el deslumbramiento de cada instante del deseo, de la contemplación. Es el adorador, el amante del mundo. Tan todo es su instante que nada se altera, todo es eterno, y la cosa más incolora es infinita en sugestión y profundidad. (Fernández 2012: 60)

A través de una mirada nueva sobre el mundo, pero también sobre el acto mismo de la escritura, los cuentos de Felisberto generan una densa nube de sentidos en la que los confines entre sueño y realidad se desvanecen como imágenes en la niebla, ya que en el intersticio que separa la vigilia del sueño parecen nacer sus historias y sus visiones, crujientes de magia como los sueños, pero concretas de realidad como las calles, los focos, los muros y los fósforos.

BIBLIOGRAFÍA:

- Andujer, R., 1999, *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*, New York, Peter Lang Publishing.
- Barrenechea, A. M., 1953, *Macedonio Fernández y su humorismo de la nada*, «Buenos Aires Literaria», 9.6: 25-32.
- Baudrillard, J., 1981, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- Benedetti, M., 1969, *Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico*, in *Literatura*

- uruguaya. Siglo XXI, Montevideo, Alfa: 90-104.
- Black, M., 1962, *Models and Metaphors*, New York, Cornell University Press.
- Borges, J. L., 2002, *Historia de la Eternidad*, en O. C., vol I, Buenos Aires, Emecé.
- , 2002, *Discusión*, en O. C., vol I, Buenos Aires, Emecé.
- Calvino, I., 1988, *Lezioni Americane*, Milano, Garzanti.
- Echaverren, R., 1981, *El espacio de la verdad, práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Enzensberger, H. M., 1966, *Estructuras topológicas en la literatura moderna*, in *Sur*, Buenos Aires, n. 300.
- Erdal Jordan, M., 1998, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuet Iberoamericana.
- Fell, C., 1977, *La metáfora en la obra de Felisberto Hernández*, in *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. di Alain Sicard, Carácas, Monte Avila.
- Fernández, M., 2012, *Un átomo de doctrina*, in *Textos Selectos*, Buenos Aires, Corregidor.
- , 1990, *La metafísica*, en *Obras Completas*, vol.VIII, Buenos Aires, Corregidor.
- , 1966, *Papeles de Recienvenido, poemas, relatos, cuentos, misceláneas*, Buenos Aires, Centro Editor.
- , 1944, *Para una teoría de la Humorística*, en *Papeles de reciénvenido*, Buenos Aires, Losada.
- Finné, J., 1980, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.
- Girodano, A., 1993, *La experiencia narrativa: J. José Saer; F. Hernández; M. Puig, Rosario, Beatriz Viterbo.*
- Hernández, F., 2010, *Nadie encendía las lámparas*, Madrid, Cátedra.
- Keswick, M., 1978, *The Chinese garden*, New York, Rizzoli.
- Lasarte, F., 1981, *Felisberto Hernández y la escritura de "lo otro"*, Madrid, Insula.
- Leonardi, E., 2011, *Borges: Libro-Mundo y espacio-tiempo*, Buenos Aires, Biblos.
- Onetti, J. C., 1975, *Felisberto Hernández el naïf*, in *Cuadernos Hispanoamericanos* 302.
- Ricoeur, P., 1997, *La metáfora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, trad. it., Milano, Jaca Book.
- Ricoeur, P., 1991, *Tempo e racconto*, vol.I, trad. it., Milano, Jaca Book.
- Vecchio, D., 2007, «Yo no existo». Macedonio Fernández y la filosofía, in *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol.8, Buenos Aires, Emecé.



LA MUJER PARECIDA A MÍ DE FELISBERTO HERNÁNDEZ:
EL MUNDO EN LA PALABRA DE UN CABALLO

Erminio Corti
UNIVERSIDAD DE BÉRGAMO

*The word Houyhnhnm, in their Tongue, signifies a Horse, and in
its Etymology, the Perfection of Nature.
Jonathan Swift, Gulliver's Travels (1726)*

*Aquel caballo solo y amarrado / en un pobre potrero / de mi
patria, / aquel pobre caballo / es un recuerdo
Pablo Neruda, Oda a un caballo (1959)*

La obra de Felisberto Hernández representa sin duda una de las producciones narrativas más originales de la literatura hispanoamericana del siglo Veinte. José Miguel Oviedo la define «inquietante y misteriosa» (2001: 46), Francisco Lasarte «desconcertante» (1978: 57), Claudio Paolini «singular» (2003), Jason Wilson alude a una escritura en la que «el absurdo relativiza completamente lo literario» (1977: 340) e Italo Calvino en su nota introductoria a la edición italiana de *Nadie encendía las lámparas*, se refiere al autor uruguayo como a «uno scrittore che non somiglia a nessuno [...], un 'irregolare' che sfugge a ogni classificazione e inquadramento» (1983: V). Esta percepción de la unicidad y la extrañeza que marcan la «literatura autónoma» (Lasarte 1978: 77) de Hernández, notoriamente se manifiesta también en las tentativas por parte de la crítica de adscribirla a un género narrativo o a una corriente estética. Aunque la mayor parte de los críticos tiendan a considerar su obra como una forma de literatura fantástica, en realidad la escritura muy personal del autor presenta, junto con aspectos indudablemente propios de este género, peculiaridades expresivas, estilísticas y temá-

ticas que evidencian los límites y la parcialidad de esta clasificación¹. Otros estudiosos, en relación sobre todo a la primera de las tres etapas en que ha sido subdividida la trayectoria artística de Hernández², ponen de relieve la matriz vanguardista de su escritura, en cuanto caracterizada por «textos fragmentarios, desarticulados, construcciones discontinuas, reflexiones sobre el acto de escribir, repeticiones que intentan reflejar el discurso hablado» (Martínez 2007: 132-33). De modo análogo, han sido evidenciadas notables afinidades con el surrealismo – Calvino alude al «automatismo casi onírico de su imaginación» (1985: 4) – y el realismo mágico, al que algunos críticos acercan el nombre de Felisberto en calidad de precursor. Gabriel García Márquez, que expresó públicamente su deuda hacia el autor uruguayo³, en Colombia fue entre los primeros en descubrir su narrativa, gracias a los cuentos *Nadie encendía las lámparas y Muebles “El Canario”*, publicados en 1950 en la revista «Crónica» de Barranquilla, de la cual el futuro premio Nobel era redactor jefe (Gilard 1984: 929).

Aunque las tentativas de clasificar de manera unívoca y satisfactoria la obra de Hernández choquen inevitablemente contra la naturaleza heterogénea y, en último análisis, inaprensible de su escritura, creo que el adjetivo ‘excéntrica’ puede resultar útil para destacar algunas estrategias narrativas que aparecen de modo constante en toda la producción felisbertiana y que reflejan la concepción estética y, en alguna medida, filosófica de su autor. Usaré aquí el término ‘excentricidad’ no tanto en la acepción comúnmente utilizada para denotar algo extravagante, raro o curioso, cuanto en el sentido más ‘técnico’, es decir geométrico, vinculado a su raíz etimológica. Por lo tanto, escritura excéntrica en cuanto programáticamente lejana de un metafórico centro representado por las convenciones y los cánones literarios; de la concepción de un sujeto individual ontológicamente estable y determinado; de una visión de la realidad subordinada al racionalismo científico y a las leyes de causalidad. En el cuento *La mujer parecida a mí*, que he elegido para analizar, esta excentricidad está presente de modo profundo y esencial, determina su estructura y sus artificios narrativos y, por supuesto, representa una clave de lectura valiosa para orientar la descodificación del texto. El narrador y protagonista de la historia, ser humano y caballo al mismo tiempo, es seguramente el primer elemento que, en virtud de su peculiar función focalizadora, establece y evidencia la naturaleza excéntrica del relato.

En la historia de la literatura, la presencia de animales inteligentes, dota-

1 «En varios de sus cuentos existe un “halo fantástico” y [...] algunos elementos que en ellos aparecen son propios del género, pero no suficientes para su clasificación dentro del mismo» (Fraga de León 2003: 136). Véase también Cecilia Rubio (2012: 89-103).

2 Cfr. Fraga de León (2003: 18-19).

3 El homenaje a Felisberto Hernández organizado en 2002 por la Universidad Autónoma de México en conmemoración a su centenario de nacimiento se abrió con la lectura de un telegrama de García Márquez, donde el autor colombiano afirmaba: «Si no hubiese leído las historias de Felisberto Hernández en 1950, hoy no sería el escritor que soy». Esta declaración aparece en la portada de Felisberto Hernández, *Lands of Memory*, traducción del inglés por E. Allen, New York, New Directions, 2002.

dos del don de la palabra o de otras prerrogativas que se reputan exclusivas de la especie humana resulta, como es notorio, abundantemente atestiguada. Autores de las culturas clásicas griega y latina cuales Esopo, Fedro y Lucio Apuleio, han recurrido a la representación de personajes zoomorfos para la construcción de sus narraciones, caracterizadas por una función alegórica, ejemplarizante o moralizante. En la edad media y en la modernidad, esta tradición fue retomada y reelaborada en la literatura occidental por escritores que la utilizaron como instrumento pedagógico para inculcar valores en los jóvenes lectores. Es el caso, por ejemplo, de Gianbattista Basile en Italia, de Jean de la Fontaine y Charles Perrault en Francia y de los hermanos Grimm en Alemania. Otros autores emplearon este artificio narrativo para criticar, a través de la ironía y el sarcasmo, la sociedad de sus tiempos, como hicieron, entre otros, Agnolo Firenzuola con su *La prima veste dei discorsi degli animali* (1548), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann con *Lebensansichten des Katers Murr* (1819-21), Kenneth Grahame con *The Wind in the Willows* (1908) o George Orwell con *Animal Farm* (1945). Cabe, sin embargo, señalar que esta larga y fecunda tradición literaria le ha asignado a los personajes animales una función preponderantemente simbólica, utilizando las características morfológicas y las actitudes de las distintas especies para representar, y en muchos casos estigmatizar, categorías sociales y conductas propias de los seres humanos. Esta posición marcadamente antropocéntrica, casi siempre ha llevado a subvalorar o a desconocer el animal ‘en sí’, asimilado por razones culturales y prejuicios morales o religiosos, a un objeto animado más que a un agente potencialmente dotado de sensibilidad, facultades intelectivas, sentimientos y capacidad de interacción social. En otras palabras, en este tipo de narrativa la representación de los animales no-humanos constituye una transposición paródica y artificiosa del mundo de los seres humanos. El lector puede fácilmente reconocerse en los personajes antropomorfizados; pero el animal ‘en sí’, lo que es ‘otro’, aunque variadamente afín, como especie viviente respecto a los seres humanos, tiene que estar confinado más allá de una frontera opaca, impenetrable y, así se cree, tranquilizadora.

Aunque la presencia de un caballo en *La mujer parecida a mí* que relata un fragmento de su existencia no puede considerarse en absoluto una novedad literaria, lo que le otorga originalidad al cuento son, principalmente, las estrategias implícitas en el proceso que engendra la metafórica «planta»⁴ de la diégesis, la cual se juega en el plano de la desestabilización, de la ambigüedad y de lo indecible. A este propósito, me parece oportuno comenzar el análisis del texto de Hernández a partir de algunas observaciones de carácter comparativo con el cuento de Tolstoy *Khólstomer, historia de un caballo* (1886), protagonizado por un narrador equino, que, como ocu-

4 Esta imagen de la escritura creativa como organismo vegetal es del mismo Felisberto y aparece en su famosa nota *Explicación falsa de mis cuentos* (1985b: 216).

rre también en la novela *El Moro* del escritor y estadista colombiano José Manuel Marroquín⁵, cuenta a sus congéneres su propia vida, marcada por las crueldades, la violencia y las privaciones, a que ha sido sometido por parte de los seres humanos. En el texto del autor ruso, los cuatro primeros capítulos que introducen la historia y los cuatro últimos que refieren su triste epílogo, son relatados por la voz de un narrador humano impersonal y heterodiegético, el cual a partir del quinto hasta el octavo capítulo, le cede la palabra al viejo caballo Khólstomer. Aunque el lector se halle frente a un acontecimiento inverosímil, como es del cuadrúpedo inteligente que elabora sus reflexiones, la presencia de un narrador humano que organiza la diégesis, transforma el cuento. Si bien, en términos racionales, no lo haga de manera estrictamente plausible, resulta al menos creíble, por lo que se refiere al pacto implícito entre autor y lector, gracias al análogo mecanismo que se activa para la fruición de una fábula tradicional. En otras palabras, la ‘competencia narrativa’ del lector le permite aceptar en cuanto artificio literario convencional el evento maravilloso del caballo que cuenta y razona. Esto reconduce el testimonio dramático del animal a una forma de alegoría crítica que el autor empírico, a través de las palabras de Khólstomer, expresa respecto a la sociedad de su tiempo, al concepto de propiedad privada, a la falta de solidaridad, a la ingratitud y la insensibilidad que los seres humanos muestran hacia sus semejantes y, por supuesto, hacia los animales.

Al contrario, en *La mujer parecida a mí*, la naturaleza de las dos voces narradoras es justamente el primer elemento que determina la ambigüedad del texto y la escritura excéntrica a la cual he hecho referencia. El cuento se abre, en efecto, con las palabras de un anónimo narrador humano que, sin traer a colación ningún acontecimiento prodigioso o sobrenatural, ni proporcionar alguna explicación racionalmente plausible, afirma haber sido, en un tiempo indeterminado de su pasado ancestral, un caballo: «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» (Hernández 1985a: 170). La presencia de la expresión «tener la idea» y del término «pensamiento» podría inducir el lector a suponer que toda la narración que sigue podría ser interpretada como la proyección, en el plan de la imaginación subjetiva, de una caprichosa idea fija del personaje, justamente convencido de haber vivido una anterior existencia equina. Análogamente, la alusión a la noche, período en que la memoria de la pretérita vida animal se activa como un dispositivo mecánico incontrolable, podría ser reconducida a la reelaboración, en cuanto creación literaria, de una reiterada experiencia onírica del personaje ficcional o del mismo autor.

⁵ Para esta narración en forma de autobiografía del protagonista equino, Marroquín se inspiró en la famosa novela *Black Beauty* (1878) de la escritora inglesa Anna Sewell.

Sin embargo el narrador puntualiza que esta experiencia de vida animal pertenece a la dimensión memorial de su existencia, a los recuerdos, un motivo temático y un artificio formal, que, como todos los lectores de Hernández saben, recurre constantemente en toda su obra. Acto seguido, y sin que en el texto aparezcan indicaciones que denoten alguna transición de un narrador a otro, comienza la narración imputable al caballo. El animal, que, retrospectivamente, sabemos ha vivido una existencia infeliz y atormentada, brota de la nada para describir de modo tan preciso cuanto evocativo las sensaciones físicas de sufrimiento que padece mientras trota solitario en un paisaje nocturno: «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 traspies y estaba a punto de caerme» (*Ibidem*). Su relato sigue rememorando los recuerdos de esa noche, vinculados a la percepción de elementos del entorno natural – como las hierbas de que se alimenta y la presencia del agua de una laguna que percibe a través del olfato, facultad ésta propia de los equinos – o de posibles amenazas por parte de seres humanos u otros animales. Pero, pocas líneas después, en el cuento del caballo se inserta de nuevo la voz del narrador humano: «Había encontrado en el caballo algo muy parecido al que había dejado hacía poco en el hombre: un gran pereza; en ella podían trabajar a gusto los recuerdos» (*Ibidem*). Si en la primera intervención había implícitamente afirmado que su experiencia animal se remontaba a un pasado indeterminado, quizás a una vida anterior, en esta segunda interpolación el personaje humano, ya proyectado en sus recuerdos de caballo, deja entender en cambio, de modo aparentemente contradictorio, que la existencia humana ha precedido a aquella equina. Esta paradoja se acentúa en una sucesiva interpolación parcial, en la que el caballo, pensando en el ruido que produce mientras está masticando granos de maíz, lo asimila a la sensación de que, en una noche de insomnio, «cuando todavía era hombre» (Hernández 1985a: 171), había experimentado comiendo unas pastillas de menta. La patente incongruencia de un ser humano que recuerda haber sido caballo y de un caballo que evoca un pasado humano no puede ser reconducida por parte del lector a una razón lógica y racional capaz de explicarla o, cuanto menos, de interpretarla como un artificio narrativo familiar. Tiene así que activar lo que el poeta inglés Samuel Coleridge definió «*suspension of disbelief*» o «*poetic faith*» (1834: 174) y aceptar la presencia en *La mujer parecida a mí* de un sujeto narrador irremediabilmente escindido y sin embargo único, o bien de un yo ficcional compuesto que vive al mismo tiempo dos existencias inextricablemente entrelazadas y compenetradas.

En ámbito literario, la ‘suspensión de la incredulidad’ es un proceso que generalmente está asociado a las obras de fantasía, a las cuales pertenecen la ciencia-ficción, el género fabulístico y, sobre todo, el género fantástico. Aunque la producción de Hernández sea tendencialmente clasificada por la

mayor parte de los críticos como una modalidad del fantástico, y en particular a aquella variante que Italo Calvino definió como «fantástico mental» o «psicológico» (1983: 10), toda la narración de *La mujer parecida a mí*, excepción hecha por un episodio sobre el cual volveré más adelante, no presenta ningún acontecimiento de carácter sobrenatural que se halle al origen de la experiencia extrañadora que el personaje vive y cuenta. Desde este punto de vista, es interesante la confrontación con el cuento de Jules Supervielle titulado *Consecuencias de un carrera de caballos*, que probablemente Hernández conocía dada su relación amistosa con el escritor franco-uruguayo, que durante los años de la Segunda guerra mundial se había trasladado a Montevideo. Protagonista del cuento de Supervielle es Sir Rufus Flox, un «gentleman-rider» cuya pasión por la hípica lo empuja a identificarse con su corcel hasta al punto de imponerle su propio nombre, «clavandol[o] [...] como banderillas de fuego» (1962: 83). Un día fatídico Sir Rufus participa con su homónimo equino al gran premio de Aficionados de Auteuil, donde conquista la victoria con una galopada impetuosa. Sin embargo, la carrera de los dos no se interrumpe en la meta y continúa fuera del hipódromo para terminar con un brinco en el Sena. El caballo desaparece en las aguas del río y solamente el hombre se salva. El día siguiente, mirándose en un espejo, Sir Rufus observa que sus ojos aparecen idénticos a aquellos grandes y negros de su caballo. Al mismo tiempo, dentro de sí, escucha la voz del animal ahogado que lo acusa de no haber sido capaz de contener su carrera desenfundada, preanunciando de modo enigmático una forma de venganza: «Juro [...] que ya te acordarás de mí» (Supervielle 1962: 83). A este punto se verifica una metamorfosis progresiva del protagonista – primero le crece la cola, luego empieza a relinchar – que termina con la transformación física completa del hombre en equino. Solamente después de haber dado muerte a la que fue su novia y al nuevo amante, ambos conscientes de la naturaleza prodigiosa del animal y decididos a castrarlo, Sir Rufus regresará a su primitiva semblanza humana. Como ya he anotado, en el cuento de Hernández la dimensión fantástica en sentido canónico está ausente y la historia – entendida como *sjuzet* o *tale* – de la que es protagonista el caballo tubiano se configura, excepción hecha por la singularidad del narrador, como una secuencia de acontecimientos verosímiles que el lector puede racionalmente reconducir a la realidad empírica.

El relato de la vida animal del protagonista empieza con la que el caballo mismo define su «adolescencia», durante la cual es víctima de las crueldades y los maltratos del mozo que lo atiende. Cuando una mañana el peón lo golpea de manera gratuita y violenta en el hocico, el animal se enfurece, derriba al jinete, lo muerde en la cabeza y en las piernas y lo remata de una patada. Las consecuencias de esta fiera rebelión son fatales: un grupo de personas abandona el velorio del peón y abate el animal. Sorprendentemente, por una suerte de proceso metempsíquico que constituye el único

acontecimiento de carácter sobrenatural en la narración, el protagonista se encuentra otra vez en el cuerpo de un equino: «Me mataron el potro y me dejaron hecho un caballo» (Hernández 1985a: 171). Sin embargo, su nueva existencia no produce ningún cambio sustancial. Utilizado como animal de trabajo, pasa de dueño en dueño sufriendo maltratos y violencias físicas y padeciendo a menudo el hambre.

Cuando su último amo, un hombre «demasiado cruel» (Hernández 1985a: 172), somete el pobre animal al enésimo abuso, al caer la tarde este toma la decisión de huir. Conquistada la libertad, empieza a galopar en la noche hacia lo desconocido, hasta que, entre los árboles que se perfilan oscuros en el horizonte, vislumbra unas luces que revelan la presencia de un pueblo. Después de haber pastado en los campos cercanos a las primeras habitaciones de la aldea, el caballo se aventura con prudencia a lo largo de una calle hasta encontrarse frente a un ancho portón abierto. Apenas cruza el umbral del edificio, nota la presencia de manchas blancas que se mueven. Se trata de niños vestidos con el uniforme escolar, presencias que inquietan al narrador y lo impulsan a proseguir en su exploración y subir unos escalones que desembocan en el tablado de una sala donde se está realizando una función teatral. La imprevista aparición del caballo en el escenario suscita por supuesto la maravilla, la alegría y la excitación del público. Niños y mayores aplauden y se acercan a él, creyendo que su irrupción es la sorpresa final del espectáculo organizado por Tomasa, la maestra de la escuela y la mujer a la que se refiere el título del cuento. Mientras espera que lo lleven al granero de la casa de la maestra, el tubiano escucha el diálogo entre ella y una amiga suya, en el que las dos mujeres hacen referencia a un episodio de su infancia, cuando la amiga con picardía hizo notar a Tomasa que su rostro tenía rasgos equinos. Esta observación suscita el asombro del caballo, que reconoce cierta semejanza entre él y Tomasa, pero, al mismo tiempo, se da cuenta de la connotación negativa de la comparación desde el punto de vista de los seres humanos: «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» (Hernández 1985a: 172).

Lo que afecta más al protagonista y suscita su aprensión son las palabras del novio de Tomasa, que se entromete en el diálogo para manifestar su contrariedad por la decisión de la mujer de llevarse el caballo a su casa. Cuando Alejandro, alumno de la maestra, llega con una cuerda para atarlo, el animal, que, agotado por el cansancio y las privaciones, a malas penas logra levantarse y caminar, es conducido al granero de la casa de Tomasa. Al día siguiente el novio saca una fotografía que retrae a la mujer abrazada al cuello del que ya considera su caballo. Atendido con cariño y solicitud por Alejandro, el protagonista transcurre unos días de tranquilidad recobrando fuerzas. Pero una tarde ocurre algo raro que lo sorprende y trastorna: Toma-

sa entra inesperadamente en el granero y de prisa lo lleva a su dormitorio. Apenas la mujer sale del cuarto y cierra la puerta, el caballo oye la voz de un hombre y comprende que se trata de su antiguo dueño que ha venido a buscarlo. La maestra niega la presencia del tubiano afirmando que éste, la noche anterior, se escapó del granero.

Superado el peligro de caer otra vez en las manos de su opresor, la vida del protagonista parece volver a la existencia serena y segura que la protección de su nueva ama le garantiza. Sin embargo, unos días más tarde, mientras que en compañía de Alejandro se encuentra cerca del río, donde los dos están bañándose, el antiguo dueño reaparece de repente. El niño intuye el peligro y montado en su amigo cuadrúpedo galopa hasta la casa de la maestra, perseguido por el hombre. Esta vez el caballo no puede ser escondido y cuando el hombre los alcanza reclama perentoriamente la entrega del animal. Tomasa está dispuesta a comprar el tubiano pero el hombre exige el pago inmediato y por lo tanto, entre la consternación de la mujer y el llanto del niño, se va llevándose el caballo. En el camino, el dueño empieza a desahogar su rabia contra la montura pegándola despiadadamente. Cuando los dos llegan en proximidad de un arroyo, el protagonista equino, exasperado por los maltratos de que es víctima, logra derribar al jinete y luego lo ataca a mordiscos y lo pisa hasta darle muerte. Afrancado definitivamente de su verdugo, el caballo decide regresar al refugio seguro de su protectora. Sin embargo, al acercarse a la casa oye que la maestra y su novio están discutiendo con vehemencia sobre él y su rescate y que el hombre, enfadado y a punto de marcharse, pone a la mujer ante una alternativa perentoria: «O el caballo o yo» (Hernández 1985a: 178). Consciente de que su presencia comprometerá inevitablemente la relación sentimental de la pareja, el caballo, apelando a su propia nobleza de ánimo, toma la decisión dolorosa de ir a buscar suerte a otro lugar, con la tristeza de no poder llevar consigo la fotografía en la que aparece junto a Tomasa: «No sé bien cómo es que me fui. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato» (179).

La elección por parte de un autor de asignar el papel de narrador a un personaje no humano, en el caso específico a un animal, necesariamente comporta precisas limitaciones al estatuto de verosimilitud del cuento, así como lo condiciona desde el punto de vista del discurso. Si, a nivel de verosimilitud, en la historia (*sjuzhet*) las violaciones del orden racional y lógico resultan “normalizadas” a través de la suspensión de la incredulidad del lector implícita en el pacto narrativo, en el plano expresivo, o sea del discurso, cierto grado de incongruencia es casi inevitable. Además, la presencia de un narrador animal obviamente presupone el uso por parte del agente focalizador del lenguaje humano, cuya estructura refleja los procesos cognitivos y mentales propios de nuestra especie y, de modo más sutil, la estratificación cultural de conocimientos, creencias, códigos de comportamiento etc. El

resultado es que, en este tipo de obras de ficción, el autor inevitablemente tiende a hacer aparecer al narrador como un animal humanizado.

Es el caso, para referirse a dos ejemplos ya mencionados, del cuento de Tolstoy y de la novela de Marroquín. En *Khólstomer* el caballo, que el escritor ruso en muchas circunstancias utiliza para proporcionar al lector una visión defamiliarizadora, alocéntrica, del consorcio humano, encarna la conciencia y los sentimientos del mismo autor empírico, que, a través de la voz del animal, formula su crítica a la sociedad. En efecto, la figura de *Khólstomer* puede ser fácilmente interpretada como el emblema de las masas humanas víctimas de prevaricaciones, injusticias y explotación económica. En el caso análogo de *El Moro*, la humanización del protagonista equino es aún más evidente, ya que el escritor colombiano introduce en el cuento del caballo algunos elementos metanarrativos que le asignan al animal la organización de su cuento en forma de novela. En algunas circunstancias, por ejemplo, el narrador se dirige directamente al lector remitiéndolo a un capítulo anterior o siguiente, y en una circunstancia define su testimonio como un «diario». Esto hace que el personaje sea percibido no como una voz captada por un autor implícito humano, que en el texto coincide con el dueño del caballo⁶, sino como un autor no humano que materialmente compone su obra.

En este sentido, la estrategia utilizada en *La mujer parecida a mí* de un narrador ambiguo – un ser humano que recuerda su vida anterior de caballo, o bien un caballo que recuerda haber sido un ser humano – por un lado le permite a Hernández justificar la presencia de aquellos elementos del discurso en que aflora la conciencia humana del protagonista, y, por el otro, imaginar y vehicular en términos plausiblemente objetivos las sensaciones físicas y emotivas vividas por un sujeto animal. En el cuento, son muchos los ejemplos que señalan este desplazamiento del enfoque narrativo desde un punto de vista antropocéntrico a uno biocéntrico. En el plano de las percepciones sensoriales, sea del mundo exterior, sea de su propio ser, el protagonista casi siempre recurre a descripciones que reflejan una visión subjetiva ‘otra’, difícilmente atribuible a una perspectiva humana. Cuando rememora los efectos del cansancio, de la fatiga y del trastorno, el caballo los asocia con la sensación de no poder controlar los movimientos de su cuerpo, que aparece así desarticulado y escindido: «Mi cuerpo no sólo se había vuelto pesado sino que todas sus partes querían vivir un vida independiente y no realizar ningún esfuerzo [...]. Cuando yo estaba echado y quería levantarme, tenía que convencer a cada una de las partes. Y a último momento siempre había protestas y quejas imprevistas» (Hernández 1985a: 171). Solamente el hambre y el instinto de conservación logran recomponer esta fragmentación del

6 «Ruego a los que van a favorecerme con su atención no pierdan de vista que muchas expresiones de que voy a valerme, que pueden parecer un poco afectadas en boca de un caballo, no son más sino de mi amo» (Marroquín 1971: 102).

cuerpo que la voluntad no alcanza a dominar: «El hambre tenía mucha astucia para reunir las; pero lo que más pronto las ponía de acuerdo era el miedo de la persecución. Cuando un mal dueño apaleaba a una de las partes, todas se hacían solidarias y procuraban evitar mayores males a las desdichadas» (*Ibidem*).

Igualmente lejanas de una perspectiva humana resultan las percepciones sensoriales que llegan al protagonista cuando se encuentra en el entorno natural. Al principio de la narración, mientras recorre solitario una calle iluminada por la luna, el caballo observa que «en dirección contraria venían llegando, con gran esfuerzo, los árboles» (Hernández 1985a: 170). Desde el punto de vista de la racionalidad humana esta afirmación aparece claramente como una inferencia ilógica y desconcertante, pero proporciona al lector de modo eficaz, sugestivo y objetivamente plausible la impresión que la racionalidad animal puede tener de su movimiento en el espacio. Análogo enfoque caracteriza la percepción olfativa de un elemento natural como el agua (que sólo los sentidos agudos de los animales advierten), así como los rastros olorosos de grasa y jabón que tiene el balde del que el caballo bebe frente al café del pueblo. Asimismo, la imagen con la que el protagonista se representa mientras pastorea, eligiendo con cautela las plantas comestibles que crecen entre las zarzas y quitándose con el movimiento de los labios los agujijones que se le ensartan en la boca, denota las sensaciones y el punto de vista subjetivo (hasta en términos de ‘plano de cámara’) peculiares de un animal herbívoro: «si bajaba la cabeza hasta el suelo para comer los pastitos que se guarecían junto a los árboles, debía evitar también las malas hierbas. Si se me clavaban espinas tenía que mover los belfos hasta que ellas se desprendieran» (Hernández 1985a: 170). Otro ejemplo significativo que marca el grado de realismo y el esmero casi etológico a través del cual Hernández le proporciona al lector las percepciones y las reacciones emotivas del caballo, se encuentra en el episodio en que Tomasa y su novio entran en el granero donde será sacada la fotografía a la que el protagonista hará a menudo referencia en su cuento. En esa circunstancia, el hombre se acerca al tubiano y le da unas palmadas cariñosas sobre el cuello, gesto que permite al animal intuir el estado de ánimo del personaje y su familiaridad con los caballos. En cambio, cuando es la maestra la que roza con delicadeza su cuello, el caballo percibe una sensación de fastidio y comprende que la mujer no está acostumbrada al trato con los equinos: «Ella también me acarició; pero me hacía daño; no sabía acariciar a un caballo; me pasaba las manos con demasiada suavidad y me producía cosquillas desagradables» (Hernández 1985a: 179). Desde el punto de vista del protagonista, el efecto descrito es equivalente a la molestia producida por insectos, como las moscas o los tábanos, que muchos animales herbívoros ahuyentan sacudiendo de manera peculiar la piel.

Se trata de detalles que, tomados singularmente, pueden parecer insignificantes, pero que en su conjunto determinan y acentúan el grado de rea-

lismo que caracteriza la auto-representación del protagonista animal. A este propósito, es importante observar que en *La mujer parecida a mí* Hernández nunca atribuye al caballo una función simbólica y tampoco lo utiliza en clave metafórica, como en cambio ocurre en otros cuentos suyos. Por ejemplo, en *El pájaro asustado* el yo narrador asocia el aspecto físico y la conducta del extraño personaje humano con que se topa a los de un ave, y lo retrata sirviéndose de analogías caricaturescas de tipo zoomórfico; en *Ursula*, la sensualidad torpe e indolente de la joven protagonista induce al narrador homodiegético a asimilarla a una vaca; en el cuento titulado *Mur* este 'yo', que coincide con la proyección ficcional del autor empírico, trata reiteradamente de encontrar una explicación para el apodo del personaje epónimo a través de asociaciones de ideas vinculadas a prejuicios o lugares comunes negativos que en el imaginario colectivo están relacionados a la imagen del murciélago.

Estas representaciones que animalizan al personaje humano implican un enfoque antropocéntrico que, en cambio, en *La mujer parecida a mí* resulta ausente, o cuanto menos limitado por la adopción del punto de vista del protagonista equino. La referencialidad que caracteriza la escritura excéntrica de Hernández en este cuento, tiende, por lo tanto, a excluir un uso de la figura del caballo en sentido alegórico. Así evita sea los estereotipos y las connotaciones negativas asociadas a la naturaleza instintiva del animal – como acontece por ejemplo en el cuento *El hombre que parecía un caballo* del autor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, uno de los textos paradigmáticos de la narrativa psicozoomorfa⁷ hispanoamericana –, sea la idealización de sus cualidades percibidas en términos positivos. A tal propósito, merece la pena observar que, aunque en su auto-narración ficcional el protagonista aparezca como un sujeto individual, un ser vivo capaz de experimentar sentimientos y deseos, placer y sufrimiento, sus relaciones con los personajes de la especie humana no tienen nada de idílico. Considerado por los dueños que lo han utilizado como un mero animal de fuerza, un ser animado pero fundamentalmente insensible, el caballo aparece desde el punto de vista instrumental como un bien material cuyo exclusivo valor de uso o de cambio niega cualquier otra posibilidad de relación. La misma Tomasa, para la cual el tubiano puede representar solamente un animal de compañía, frente a las objeciones de la gente y de su novio que reputan insensato tener una bestia de trabajo por parte de una mujer sola, y por demás maestra, para justificar la presencia del caballo se propone comprar una calesa. En el cuento hay sólo un personaje que no atribuye ningún valor utilitario al protagonista. Se trata de Alejandro, para quien el tubiano es un ser vivo necesitado de atenciones y cariño. Y, sobre todo, es un compañero de juegos al que reconoce como un ser casi humano. Esta espontánea asimilación se manifiesta de modo evidente en el deseo por parte de Alejandro de darle

⁷ Así Ana María Urruela de Quezada define el subgénero (1997: 257).

un nombre, acto simbólico que comporta la atribución de una identidad. Pero cuando el niño lleva al amigo cuadrúpedo al cura del pueblo para que lo bautice, el sacerdote no puede hacer otra cosa que reírse de la ingenuidad de su petición. En esa circunstancia, la administración del sacramento del bautismo implicaría según la religión cristiana la integración en la comunidad de los seres humanos de un animal, ente teológicamente desprovisto de libre albedrío, y, por ende, de la gracia divina. Además sería una subversión del orden jerárquico decretado por Dios, que, según el autor del libro del Génesis, concedió a los progenitores Adán y Eva y a su descendencia el dominio sobre todas las demás criaturas. «Nos fuimos muy tristes» (Hernández 1985a: 170) recuerda el protagonista, marcando con esta afirmación lacónica, que es casi una imagen, el sentido de empatía que se ha establecido entre él y el niño.

Un último elemento que caracteriza la representación mimética del caballo concierne al conflicto que el animal vive entre las pulsiones instintivas que lo empujan a buscar la libertad para evitar sufrimientos y maltratos y su necesidad, inducida por el condicionamiento de la domesticación, de encontrar protección y compañía entre los seres humanos. Cuando huye por primera vez, después de haber matado al mozo que lo cuidaba, el narrador define como «triste» la libertad que ha conquistado y recuerda haber buscado en vano otros dueños, más benévolos y compasivos. Lo mismo ocurre en ocasión de su segunda fuga, cuando en su vagabundeo nocturno divisa las luces del pueblo, se acerca a las casas y luego recorre la calle que lo lleva hasta el teatro donde está reunida toda la comunidad. Este conflicto, entre pulsión instintiva y condicionamiento humano, se manifiesta de modo aún más evidente en el episodio que cierra el cuento, cuando el caballo, un vez matado el hombre «demasiado cruel» que lo había arrebatado de la casa de Tomasa, experimenta el dilema de la elección entre dos alternativas decisivas: «Crucé varias veces el arroyito de un lado para otro sin saber qué hacer con mi libertad» (Hernández 1985a: 178). Finalmente, cediendo al deseo de seguir viviendo junto a la mujer que se le parece y a su pequeño amigo, toma la decisión de regresar a la casa de la maestra, donde, sin embargo, al oír la discusión animada entre Tomasa y su novio, comprende que su destino ya es otro y se aleja hacia un porvenir incierto llevando consigo los recuerdos de aquel breve paréntesis de vida feliz.

La cultura occidental, desde sus orígenes hasta el Iluminismo, ha institucionalizado y difundido a través de la religión y la filosofía una concepción del animal no humano basada en una rígida axiología dicotómica destinada, como afirma Valerio Pocar, a «legittimare una gerarchia della natura che semplicemente riflette gli interessi degli umani nei confronti di tutti gli altri esseri viventi» (Pocar 2005: 37). Desprovistos de determinadas facultades atribuidas exclusivamente a nuestra especie, como el pensamiento racional y el libre arbitrio, los animales han sido considerados de manera casi siste-

mática incapaces de comunicar, de tener conciencia de sí mismos y del otro, de sentir y expresar sufrimiento, placer y afectos. Emblema por excelencia de esta representación marcadamente antropocéntrica de los seres vivientes que no pertenecen a la especie humana y, más en general, de toda la naturaleza, es la idea formulada por Descartes según la cual el animal es un mero *automata mechanica*, sin *ego* y *vis cogitans*, es decir un ente reificado que actúa instintivamente en respuesta a los estímulos ambientales, y por lo tanto siempre de manera involuntaria e inconsciente. Sólo a partir de los estudios naturalísticos de Lineo y luego con la elaboración de las teorías evolutivas en ámbito científico, la frontera erigida entre *anthropos* y *zoion* se agrieta dejando así entrever afinidades y puntos de contacto que van más allá de la biología en sentido estricto. Emblemático es *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, texto en el cual Darwin demuestra de modo bien documentado que, en nuestra especie, las manifestaciones fisionómicas, gestuales o comportamentales de las emociones responden a los mismos principios que determinan reacciones análogas en los animales⁸. Esta revolución epistémica en las ciencias biológicas a su vez induce a algunos filósofos del siglo XX a reconsiderar el estatuto ontológico de los animales, reduciendo bajo muchos aspectos la distancia artificiosamente construida entre la esfera biótica y la esfera antrópica. En las últimas décadas, estos postulados que implican un cuestionamiento de la relación entre los seres humanos y los animales en clave biocéntrica y posthumanista, se han extendido a otros sectores de la cultura, cuales la ética, la antropología, la etología, la epistemología y, recientemente, la estética y los estudios literarios. *La mujer parecida a mí* es un cuento que, como he tratado de mostrar, puede legitimar una lectura orientada por las herramientas teóricas y el marco conceptual que los estudios animales y la ecocrítica ofrecen. Su escritura excéntrica opera como un espejo en el cual se reflejan una conciencia humana que imagina haber vivido en el cuerpo y en la mente de un caballo y un animal que en su narración recuerda fragmentos de una existencia humana anterior. Un espejo metafórico que, como instrumento de reflexión, también puede funcionar para el lector.

Es posible que tenga razón el sociólogo Keith Tester, cuando afirma polémicamente que no es posible hablar de los animales en términos diferentes del antropocentrismo. Sin embargo, el cuento Hernández, así como muchas otras obras literarias, muestra la tentativa de superar, también en el arte, el paradigma antropocéntrico rígidamente racionalista y, más en general, de reconsiderar la relación entre el ser humano y el mundo, como, por otra parte, parece testimoniar casi toda la producción narrativa del escritor uruguayo.

⁸ «With mankind some expressions, such as the bristling of the hair under the influence of extreme terror, or the uncovering of the teeth under that of furious rage, can hardly be understood, except on the belief that man once existed in a much lower and animal-like condition» (Darwin 2009: 13).

BIBLIOGRAFÍA

- Calvino, I., 1983, *Introduzione*, en AA. VV., *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, Vol. I: 5-16.
- , 1985, *Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández*, en F. Hernández, *Novelas y cuentos*, J. P. Díaz (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho: 3-5.
- Coleridge, S. T., 1834, *Biographia Literaria: Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* [1817], New York, Leavitt, Lord & Co.
- Darwin, C., 2009, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* [1872], J. Cain y S. Messenger (eds.), London, Penguin.
- Fraga de León, R., 2003, *Felisberto Hernández. Proceso de una creación*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Gilard, J., 1984, *El grupo de Barranquilla*, «Revista Iberoamericana» 128-129: 905-35.
- Hernández, F., 1972, *Nessuno accendeva le lampade*, trad. di Umberto Bonetti, Torino, Einaudi.
- , 1985a, *La mujer parecida a mí*, en F. Hernández, *Novelas y cuentos*, J. P. Díaz (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- , 1985b, *Explicación falsa de mis cuentos*, en F. Hernández, *Novelas y cuentos*, J. P. Díaz (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Marroquín, J. M., 1971, *El Moro* [1897], Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Lasarte, F., 1978, *Funcion de "misterio" y "memoria" en la obra de Felisberto Hernández*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 27.1: 57-79.
- Martínez, A., 2007, *La singular vanguardia de Felisberto Hernández*, «Arrabal» 5.6: 131-37.
- Oviedo, J. M., 2001, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, Vol. 4.
- Paolini, C., 2003, *Felisberto Hernández: Escritor maldito o poeta de la materia*, «Espéculo. Revista de Estudios Literarios» 23.
- <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/paolini.html> (última consulta: 10/11/2014).
- Pocar, V., 2005, *Gli animali non umani. Per una sociologia dei diritti*, Bari, Laterza.
- Rubio, C., 2012, *Las im (posibilidades) de lo fantástico y de la "inquietante extrañez" en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar*, «Acta Literaria» 44.1: 89-103.
- Supervielle, J., 1962, *Consecuencias de una carrera de caballos*, en *La desconocida del Sena*, trad. de M. L. Bombal, Buenos Aires, Losada: 83-89. (ed. orig.: *Les Suites d'une course*, en *L'Enfant de la haute mer*, Gallimard, Paris, 1931).
- Tester, K., 1991, *Animals and Society. The Humanity of Animal Rights*, London, Routledge.
- Urruela de Quezada, A. M., 1997, *Génesis y circunstancia de «El hombre que parecía un caballo» de Rafael Arévalo Martínez*, en R.A. Martínez, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (D. Liano coord.), Paris, ALLCA XX: 246-60.
- Wilson, J., 1977, *Felisberto Hernández: inexplicables tonterías*, en Alain Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila: 338-53.

NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ
Y LOS CINCO POSTULADOS DE LAS LECCIONES AMERICANAS
DE ITALO CALVINO

Fabio Rodríguez Amaya
PINTOR, UNIVERSIDAD DE BÉRGAMO

Me intriga desde siempre saber qué imagen y cuál concepto, entre las inagotables formas de lo posible y de lo imposible, contiene y define el nuevo vocablo científico ‘multiverso’. Lo pienso, pensando la obra de Felisberto, y lo anoté hace un tiempo en uno de mis cuadernos. Porque, a menudo me pregunto: ¿era posible reducir el Universo y es posible limitar el ‘multiverso’ a una definición? Cada vez que lo pienso emprendo un viaje visual y mental que no termina nunca y, por incapacidad, me resigno a llamar ‘infinito’, ‘eternidad’. Me sucede que, suponiendo tener una idea aproximada de las distancias, al imaginar planetas, galaxias y viajes (reales o mentales), mi capacidad de ver en el espacio y en el tiempo se rinde ante las evidencias de lo infinito y de lo eterno o, al menos, de lo no cuantificable o reducible a las imágenes y a las palabras.

Lo ejemplifico con dos o tres cifras: la tierra dista del sol, en media 149 millones de kilómetros, que traducidos en una unidad comprensible para muy pocos es de 8,33 minutos luz. Si pensamos que Saturno se encuentra en media a 1.080 millones de kilómetros de la tierra, quedaría aproximadamente a una hora luz, mientras Plutón dista 5,3 horas luz de la tierra, salir de nuestro sistema solar requeriría recorrer 1 año luz de distancia y para encontrar la primera estrella, Próxima Centauri, se necesitarían más de cuatro años luz para alcanzarla. Y pensar que Milán dista de Montevideo apenas 11.075 km, y a todos nos parece un largo viaje. Es decir, para alcanzar el sol es como si hiciéramos casi 7.000 viajes de ida y vuelta de acá a Montevideo, el equivalente de 308.000 horas, que corresponden a 12.800 días o sea 35 años ininterrumpidos de una vida viajando, cuando en media

se viven setenta. Pensando siempre la obra de Felisberto, realicé que, sin haberme dado cuenta, había intuido en su esencia mítica –con la frase que leí al comienzo– el enunciado de lo que no lograba entender que producía en mí la lectura de Felisberto: buscaba, quizá, la visualización y la verbalización del pensamiento. ¿Y...?, se dirán ustedes. Sucede que Felisberto como el universo, todos lo nombramos, pero ninguno lo conocemos. Sobre todo, yo.

Solo en los últimos meses, después de leerlo por muchos años, me certioré que imagen y concepto (imaginar y conceptualizar) representan el núcleo de lo que Emir Rodríguez Monegal, pifiándose, nunca reconoció en la obra de su compatriota: las poéticas. Y, no contento, le corregía la gramática y el estilo. Lo logré gracias a las relecturas de algunos ensayos reveladores de Italo Calvino y no citaré nada de sus muy conocidos textos dedicados al maestro uruguayo. Me propuse, a partir de la dualidad que he enunciado, sugerir una lectura paralela entre los textos narrativos de Felisberto, y algunas narraciones textuales de Calvino que son para mí, desde su publicación en 1986, la brújula con la cual con ojos de pintor me aproximó a la literatura. Confío, desde estos dos elementos, *imagen* y *concepto*, fijar algunos puntos que podrían resultar útiles para la lectura del cuento *Nadie encendía las lámparas*, uno de las ficciones fundamentales de un poeta de la imagen muda y pintor de la palabra ciega como es Felisberto Hernández, así como también lo es Italo Calvino (y, atención al símil, sobre el que regresaré).

Una triple petición de principio: 1. pensar en la literatura no es pensar la literatura, y pensar la propia literatura es, la más de las veces, un diversivo que le permite a muchos escritores elaborar un complicado andamiaje hermenéutico, y por esto no se debería prestar mucha atención a sus declaraciones. 2. Al leer simultáneamente Felisberto y Calvino (con las intromisiones salteadas de Macedonio, pues lector salteado soy) declaro que no hay una palabra, una idea, un concepto o una imagen que sean de mi cosecha. Como ellos tres, creo ser sólo un vehículo impropio de trasbordo al hacer uso, espero bien, del estado de alteración de la conciencia que en mí produce su lectura. 3. «El deber de ‘representar’ nuestro tiempo era el imperativo categórico de todo joven escritor», dice Calvino (1986: 7-8) y, es claro que, a comienzos del siglo xx –como en cada época– se imponía desde cualquier ideología, política o estética imperantes: Rusia bolchevique, México priista, Italia fascista, Alemania nazista, EE.UU. roosveltiano y macartista, Europa vanguardista, Francia surrealista, Montevideo constructivista.

Donde fuere, era inevitable la profunda bifurcación entre los hechos de la vida, como materia prima de la literatura, dados por una visión directa e inmediata que genera opacidad, pesadez e inercia –realidades objetiva y sensible–, frente a la agilidad del impulso cortante de la creación imaginativa, dada por la visión indirecta y mediata de la misma que genera viveza, ligereza, velocidad –realidades ficticia e imaginada. En otras palabras: se trataría de ver la realidad, no a través de una lente, sino de ver y hacer una lectura de la imagen que de ella se refleja en el espejo, como propone Calvino al hacer

la lectura del mito de Perseo. Solo así, con la mirada oblicua, y la imagen refractada, se captaría lo nimio, lo banal, lo simple, lo sencillo que es en realidad, como lo real compone al mundo, sin recurrir a los máximos sistemas. Enunciarlo era osado, concretarlo era el reto. Sobre todo, en Latinoamérica, donde el regionalismo y el telurismo –ilusionándose que fuese auténtico realismo– seguían haciendo estragos cuando Felisberto iniciaba el segundo período de su actividad literaria.

Las primeras líneas de *Nadie encendía las lámparas* son un concentrado de lo que he expuesto torpemente y, a partir de ahí, el cuento abre de manera concatenada otras innumerables compuertas y posibles lecturas. Veamos:

Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos. A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos. (Hernández 1985: 129)

Felisberto da inicio a la narración, con el indefectible yo del narrador-protagonista de toda su obra, quien como Scherezade, habla en imperfecto y recurre al expediente de la fabulística, con dos detalles aparentemente banales que me permiten anticipar cómo se trate de una rigurosa Lección de Método, tal, cual quiere Calvino.

Para comenzar, el narrador ubica al lector en las dos dimensiones imprescindibles para la existencia de un cuento: el tiempo y el espacio. Y la locución adverbial «hace mucho tiempo», del clásico inicio fábula, la refuerza con el adjetivo «antigua»; el «hace mucho» se disloca en «al principio» que se refiere a la lectura y, al mismo tiempo, se proyecta en un fenómeno natural. Éste prosigue con naturalidad su desplazamiento en el espacio hacia un «después», en el tiempo, sin duda referido a la lectura y simultáneamente al movimiento de la luz emanada por el sol. Tales hechos desembocan, en una nueva instancia: «algunas personas» (sólo algunas).

Se trata de instancias que, gracias a un uso personal e innovador del idioma, le permiten a Felisberto encadenar de manera absolutamente natural a una mesa que «tenía» (no en la que había), «retratos» (objetos) «de muertos» (personas) «queridos» (¿por quién?). Y es claro cómo, en toda esta alternancia de tiempo, espacio, personas y objetos, de carácter genérico e impreciso, se regresa al yo del comienzo, definiendo la circularidad. El yo puntualiza, recurriendo a la objetualización o cosificación de sí mismo, pues para «sacar palabras» (signos), lo hace «del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos» (objetos). Es este un largo sintagma en el que el símil es lo más importante (el «como», sobre el que ya dije que regresaré). A partir de ahí, inicia un nuevo ciclo, que presenta las mismas constantes y diferentes variables. Este es uno de los artificios a los que recurren el yo narrador del cuento y Felisberto, para

hablar de algo que acontece (o ¿aconteció?) en él y en Montevideo, pues en estas dos unidades cronotópicas centra toda su obra literaria.

Es una Lección de Método, insisto, pues aparte de la fascinación que producen la capacidad imaginativa y el dominio original de la escritura, Felisberto capta, a través de los aspectos más nimios y esenciales –no mágicos, ni sobrenaturales–, los elementos constitutivos del mito. Y en la esencia mítica, no en el mito, Felisberto instala al lector, ya que de Montevideo, de la literatura, de la música, de los espacios, del tiempo, de las personas, del entorno, de la vida austral que él ha vivido y, sobre todo de su infancia, se trata sin equivocación alguna. Porque como quiere Calvino:

Coi miti non bisogna avere fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio d'immagini. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori. (Calvino 1986: 9)

Felisberto asume la realidad, la hace suya, interiorizándola, la lleva consigo hasta hacerla devenir obsesiva. Después, la restituye, a través de la palabra trastocada, no tal y como la ha visto, sino tal y como la ve en el acto de escribir. La concatenación de palabras en un estado de lúcida alteración de la conciencia, en que él escribe, hace que los sonidos (redactados por un músico de su estatura) se vuelvan todos imágenes y estas a su vez se transformen en palabras. Oír: «a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera», y ver: «una cara quieta que todavía seguiría recordando por algún tiempo un mismo pasado», son actividades que se vuelven escritura imaginativa y material, y no conceptual o abstracta. Es decir, Felisberto da una lección de método: se puede ver y se requiere mirar la realidad, el mundo, la existencia, con otra óptica, con otra lógica y se hace imprescindible explorar otros métodos de verificación y de conocimiento.

Aunque seguía leyendo, pensaba en la inocencia con que la estatua tenía que representar un personaje que ella misma no comprendería. [...] Quise pensar en el personaje que la estatua representaba; pero no se me ocurría nada serio; tal vez *el alma* del personaje también habría perdido la seriedad que tuvo en vida y ahora andaría jugando con las palomas. (Hernández 1985: 129-130)

Atención: leer, pensar, representar, personaje, juego, seriedad y alma. Es preciso ver, oír, sentir, palpar y gustar desde el lado oculto de los sentidos, desde el inconsciente y el subconsciente, desde más allá de los ismos y de los vanguardismos, desde la paradoja idiomática, atmosferológica, conceptual y visual. Desde la visión (imaginativa) «no miré la estatua sino a otra

habitación en la que creí ver llamas encima de una mesa», hasta la nítida focalización de la «jarra con flores rojas y amarillas sobre las que daba un poco de sol», se puede apreciar la inextricable relación entre visión e imaginación, entre realidad objetiva y realidad virtual o imaginada.

Este tipo de actitudes en arte y literatura presuponían en momentos históricos de tanta confusión, como los de Felisberto, optar por una serie de dualidades no dicotómicas, cuya síntesis extrema, en la sociedad de la comunicación, de la información y de la técnica, Calvino reduce a la alternancia dinámica entre hardware y software (Calvino 1986: 12-13) pero cuyo sentido es más hondo, inefable y arduo. Si en las ciencias humanas, de un lado está la filosofía y del otro la literatura, la primera deviene alimento y la segunda sostén de algo inédito, inusitado y diáfano, en la medida en que la filosofía se bifurca en Razón y Realidad y la literatura en Invención y Ficción. Estas dos dualidades, en constante movimiento, hallan un sentido en el saber y en la cultura, en la ciencia y en el arte.

Yo no quería el cuento porque me hacía sufrir el esfuerzo de aquel hombre persiguiendo palabras: era como si la estatua se hubiera puesto a manotear las palomas. (Hernández 1985: 130)
Había levantado una mano con los dedos hacia arriba – como el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado. (131)

La coincidencia de Calvino con Felisberto es de nuevo rotunda porque uno y otro, por senderos diferentes, coinciden en recuperar como base y cimiento de la nueva literatura, porque es nueva realmente, la concreción física del universo. Los dos, cada uno a su manera, lo hacen a la luz de la muy compleja contemporaneidad y bajo la égida y el auspicio del conocimiento.

Si la primera modernidad había rubricado la fractura neta entre ciencia y poesía, los protagonistas de la tercera, anticipando los tiempos, como postulaban Ángel Rama y otros pocos en América Latina, buscaban con frenesí la conjunción entre realidad física, sensible y objetiva y realidad imaginativa, mítica y ficticia. Ese era el objetivo que veía protagonistas de excepción, por ejemplo, a Marcel Duchamp (y el *Ready Made*) y Macedonio Fernández (autor de la primera obra abierta de la historia de la literatura), a James Joyce (la absoluta totalidad verbal) y Joaquín Torres García (el ingenio constructivo), concededores todos, como materializarán Felisberto y Calvino, de una urgente necesidad de conjunción entre lo estático y lo dinámico, lo invariable y lo fluctuante, lo nimio y lo trascendente.

Tal y como ambicionaba Calvino: que Epicuro y Lucrecio, Pitágoras y Ovidio no sean más partículas dispersas y antagónicas, que el *Rerum natura* y las *Metamorfosis* confluyan en un único punto y, en esa conjunción, el ser de nuestro tiempo encuentre la vía que fuera truncada por el peso del capital, el poder y la violencia. Así, la materialidad de la literatura, en el sentido amplio de la palabra,

se fundaría en la poesía de la nada, en la poesía de lo invisible. En suma, en la poesía «delle infinite potenzialità imprevedibili» (Calvino 1986: 13), y en su esencia mítica. Las letras en manos del poeta volverían a ser, como lo fueran para Lucrecio, átomos en continuo movimiento, para Galileo, instrumentos insuperables de comunicación, para Goya, signos indelebles y renovables.

A asuntos tan pesados como el poder y la violencia, la guerra y la vejación, la religión y la política, en suma, a lo agobiante del mundo se contraponga lo ligero, al pleno el vacío. En eso Felisberto y Calvino se solapan, al elegir en sus relatos la ligereza del ser que se traduce en levedad formal, estructural y lingüística. Tal y como demandaba otro protagonista de la tercera modernidad en Latinoamérica, Che Guevara: «hay que endurecerse sin perder la ternura». Es así como, la ligereza de lo serio y la levedad de lo frívolo, puestos en movimiento con las palabras, devienen vectores de información y modifican en el lector, cómplice del acto creativo, hasta convertirlo en co-autor: en «Ella se recostó en la mesa hasta hundirse la tabla en el cuerpo» (Hernández 1985: 132), o en «Sería tan imposible como preguntarle algo a la imagen de una sueño» (*Ibidem*), se requiere la complicidad del receptor y poner en movimiento la imaginación generadora de imágenes del emisor. De otro modo la lectura resultaría solo de oídos para afuera, no como impone el malabarismo verbal de Felisberto (o de Macedonio), de oídos para adentro.

Al desvirtuar la solemnidad (no los temores, ni el pálpito) del literato, Felisberto hace concurrir en una única entidad la melancolía y el humorismo, la ciencia y la poesía, lo cómico y lo triste. Al poner en boca del narrador «...y me extraña que ustedes no sepan cómo hace el árbol para pasear con nosotros» (Hernández 1985: 131), Felisberto cuestiona la certidumbre tanto empírica (imagen) como científica (concepto) del árbol, e inicia el proceso de antropomorfización (o viceversa) del mismo. Para proseguir en la corroboración: «Se repite en una avenida indicándonos el camino; después todos se juntan a lo lejos y se asoman para vernos; y a medida que nos acercamos se separan y nos dejan pasar» (1985: 131).

Que deviene fantasmagórica:

cuando es la noche en el bosque, los árboles nos asaltan por todas partes; algunos se inclinan como para dar un paso y echársenos encima; y todavía nos interrumpen el camino y nos asustan abriendo y cerrando las ramas. (Hernández 1985: 132)

De este modo fragua el uso de la palabra (ahora soy yo quien recurre al símil) como búsqueda perpetua de las cosas, de los objetos y como adecuación a la variedad infinita de ellos. Traducido, significa que el ejercicio de la palabra es ejercicio de la crítica, búsqueda de conocimiento, de saber y, en un estadio superior, ejercicio de la libertad imaginativa y de la libertad creativa. Hasta descender en la constatación irónica: «-...y me extraña que

ustedes no sepan cómo hace el árbol para pasear con nosotros. -¿Cómo? -Se repite a largos pasos» (Hernández 1985: 131). O en la constatación despectiva e irónica: «tiene un nombre patricio. Es un político y siempre lo ponen de miembro en los certámenes literarios» (Hernández 1985: 131).

En la pesada esfera de lo público, Calvino comunista convencido y, por crítico, retirado del partido, Felisberto reaccionario cabal y, por crítico, marginado de la sociedad, concurren sin salvedades y contribuyen enérgica y factualmente a ese ingreso definitivo en la tercera modernidad que significa, hasta prueba contraria, revolución en literatura. Sin desechar el ludus y el humor.

El movimiento de los labios, estirándose hacia los costados, parecía que no terminaría más; pero mis ojos recorrían con gusto toda aquella distancia de rojo húmedo. (Hernández 1985:132)

Tal vez ella viera a través de los párpados [...] 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 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. (*Ivi*)

Había encogido la boca como si la quisiera guardar dentro de la copita. (*Ivi*)

No hay retórica, ni regodeo en la manipulación que Felisberto hace, tanto de la experiencia sensible, como de la materia narrativa. Por el contrario, la imaginación amplifica el efecto de imágenes sencillas y muy elementales; además, demuestra cómo la observación, de lo nimio y de lo mínimo, de lo baladí y de lo cursi, puede convertirse en poesía, donde la unión entre objeto y materia resulta inextricable y no jerárquica. Obsérvese que el placer lo da, también en el cuento, ‘imaginar’ y, en los tres ejemplos propuestos, la libre asociación, la libertad imaginativa, el ludus y el humor, garantizan el logro del escritor y el efecto impactante y deseado en el lector.

En el primer ejemplo, es poco consueto lingüísticamente que los labios se estiren, que los ojos recorran con gusto, y que rojo húmedo suplante a labio. Sin embargo, la imagen es perfecta e insustituible en la economía general del relato, donde el movimiento, el dinamismo y el nerviosismo con que Felisberto la captura es sencillamente ejemplar. La coincidencia con Borges en la aplicación de la ‘adjetivación impropia’ es clara. En el segundo, la correlación entre el cuero cabelludo del personaje femenino y la piel de la gallina es, por no decir más, exacta. Mientras en el tercero, el diminutivo intensifica el valor de la imagen visual.

Para la reflexión, otros puntos, así como puntiforme es la literatura de Felisberto: «In una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico»

afirma Calvino (1986: 41), y en las narraciones di Felisberto es una constante, como concreción en un *unicum* entre objeto y materia.

[el árbol] Se repite a largos pasos [...] Se repite en una avenida indicándonos el camino; después todos se juntan a lo lejos y se asoman para vernos; y a medida que nos acercamos se separan y nos dejan pasar. (Hernández 1985: 131)

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. (132)

El piano era pequeño, viejo y desafinado. [...] apenas empecé a probarlo la viuda de los ojos ahumados soltó el llanto... (*Ibidem*)

Sucede que Felisberto, como propugna Calvino, deja todo a merced de la imaginación, a la velocidad de captación y a la rapidez verbal de la concatenación con las cuales, al tiempo que crea imágenes inéditas e innovadoras, les asigna un sentido ineluctable. En ellas, por medio del símil –al que había prometido regresar–, como acontece en general en toda su producción, presente doce veces en *Nadie encendía las lámparas*, refuerza la identidad del objeto, declinando las más de las veces en lo inesperado o presumiblemente paradójico, conjetural o cómico, como allí donde escribe:

...tan imposible como preguntarle algo a la imagen de un sueño.
/ 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. (1985:132)

No es de menos señalar, lo comprueba Calvino, el moto perpetuo con que los eventos –no las anécdotas– se han de disponer en el relato, al punto que se vuelven puntiformes. Este aspecto lo maniobra con creces Felisberto y, los puntos, se ocupa de zurcirlos con costuras rectilíneas que en movimiento constante aparecerían trazados en forma de zig-zag. Tal cual los rasgos y expedientes mínimos de que se sirve para identificar a los actores, en unión inextricable con su materialidad y la yuxtaposición a los eventos narrados:

vi, en el fondo de la sala, una mujer joven que había recostado la cabeza contra la pared; su melena ondulada estaba [...] y pasaba los ojos por ella como si viera una planta que hubiera crecido contra el muro de una casa abandonada [...] había vuelto a pasar los ojos por la cabeza que estaba recostada en la pared y pensé que la mujer acaso se hubiera dado cuenta [...] De pronto me encontré con que había vuelto a mirar la cabeza que estaba recostada contra la pared y que en ese instante ella había cerrado

los ojos. [...] La mujer de la pared también se reía y daba vuelta la cabeza en el muro como si estuviera recostada en una almohada. [...] Miré a la mujer del pelo esparcido y vi con sorpresa que ella también me miraba el pelo a mí. Etc. (Hernández 1985:129-130)

Quizás sea esta una de las componentes que explicarían la concatenación, sólo en apariencia irracional y disparatada, de imágenes que dan cuerpo al cuento. La multiplicidad de éstas permitiría trazar un gráfico ideal en el cual, desde el punto de vista espacial y temporal, se alternan, complementan o contraponen la continuidad y la discontinuidad. En cada punto hay siempre un detalle simple que le asigna un valor adjunto a la narración.

Si todo en Felisberto puede parecer un resumen descarnado, dejado a merced de la imaginación, se debe principalmente a un saber técnico y constructivo del texto, a la parsimonia con que esparce los eventos puntiformes. De este modo, en los cuentos de Felisberto, y en un cuento como *Nadie encendía las lámparas*, es vital la comprensión de los diferentes manejos del tiempo. Según se trate del tiempo verbal, del sintáctico, del narrativo o del histórico, su relativismo y su relatividad imprimen una singularidad única en el encadenamiento de los eventos narrados y determinan la aceleración, la sincopación, la circularidad, la contracción, la dilatación, la lentitud o la suspensión del enunciado y del relato. Como en el siguiente ejemplo:

Miré a la mujer del pelo esparcido y vi con sorpresa que ella también me miraba el pelo a mí. Y fue entonces cuando el político terminó el cuento y todos aplaudieron. Yo no me animé a felicitarlo y una de las viudas dijo: «síentense, por favor» Todos lo hicimos y se sintió un suspiro bastante general; pero yo me tuve que levantar de nuevo porque una de las viudas me presentó a la joven del pelo ondeado: resultó ser sobrina de ella. Me invitaron a sentarme en un gran sofá para tres; de un lado se puso la sobrina y del otro el joven de la frente pelada. Iba a hablar la sobrina, pero el joven la interrumpió. Había levantado una mano con los dedos hacia arriba –como el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado– y dijo:

-Adivino en usted un personaje solitario que se conformaría con la amistad de un árbol.

Yo pensé que se había afeitado así para que la frente fuera más amplia, y sentí maldad de contestarle:

-No crea; a un árbol, no podría invitarlo a pasear.

Los tres nos reímos. Él echó hacia atrás su frente pelada y siguió:

-Es verdad; el árbol es el amigo que siempre se queda (1985: 130-131).

Registrando de qué manera Felisberto hila los eventos, un lector avisado puede percibir también algo tan aparentemente secundario, como son las

velocidades mental y física de la narración, en relación al tiempo real. El mismo Felisberto, en este cuento, le sugiere al lector la necesidad de contar con su complicidad: «A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado»(1985:129).

En la lección del título *Rapidità* (34-55), Calvino implica a sus lectores en un sabio recorrido que hace desde la antigüedad hasta finales del siglo xx. Inicia con el lema: «Festina lente» (apúrate lentamente) que Svetonio refiere haber escuchado proferir al emperador Augusto (en realidad lo dijo en griego: *σπεῦδε βραδέως*). Esa «intuición fulmínea» del emperador había aparecido encarnada por una pareja de dualidades, semejante a la de las parejas de dioses-hermanos o dioses-gemelos en los mitos precolombinos del Popol-Vuh, compuesta por Hermes-Mercurio y Saturno-Cronos. De ahí en adelante reaparece de manera episódica a través de la visión cientiPoética y barroca de Lucrecio y Ovidio; del correre e discorrere (curso y discurso) de Galileo; de las digresiones de Diderot y Sterne; de la poeFísica de Leopardi o De Quincey; del expediente conjetural de Borges; del abracadabra sustantivo y lúdico del por acá poco conocido maestro del humor y de la síntesis, el gran escritor guatemalteco Tito Monterroso.

Calvino me permite también entender otros sentidos y sus conceptos hermanos en la obra de Felisberto: desde la velocidad, hasta el movimiento que se desprende de la imagen, pasando por la agilidad, la rapidez, la mutabilidad, la desenvoltura y las distancias. Sin olvidar lo que son conceptos, imágenes y realizaciones de la nano-tecnología aplicada a la comunicación, el *byte*, el *chip* y todos los progresos de la informática, los viajes espaciales, el tele-transporte y la ingeniería biónica, todas destinadas al acto comunicativo instantáneo. De eso todos hablan y nada se sabe (como me sucede con Felisberto), pues a la masa de la humanidad, los poderosos nos conceden, a mala pena, los ya pedestres WhatsApp, eMail, Instagram y Skype que, a propósito de las digresiones y los *ex cursus* de Felisberto, tienen drogada y sometida la sociedad del mundo entero por efectos del nuevo esclavismo que llaman globalización y nadie osa llamar mono imperialismo del dinero, la violencia y el terror.

Ahora bien, si en la lírica, la rima define el ritmo y, en la épica, la métrica, para Felisberto, en la narrativa, y en esto concuerda Calvino, es natural que al ser modelada con un flujo de palabras, sean algunos eventos a rimar y a ritmar entre ellos. Ritman y riman por la cadencia y consonancia de los efectos de contracción y dilatación del tiempo y del espacio; por las emociones que tienen vivo el deseo de escuchar lo que sigue, por llegar al final de la historia; por obra de las atmósferas y las sugerencias; como corolario de aquello que provocan lo inusitado, lo sorprendente, lo cómico, lo lúdico, lo onírico, lo paradójico. Riman gracias a la velocidad física o mental del narrador. En el caso de Felisberto, asperjados con la gran opulencia de su imaginario, de la cual es capaz sólo alguien, entregado o poseído por el talento, la disciplina y el oficio: un artista (cualesquiera sean su modalidad y su registro expresi-

vos) en grado de vehicular la mayor «mentira que devele la mayor verdad», al decir de uno de los tres grandes Pablos del siglo xx.

Hablaba antes de la «intuición fulmínea», ese instante liberador capaz de quebrantar las barreras opresoras de la imaginación que depende de la velocidad mental del narrador en captar los puntos neurálgicos para hilvanar el texto, y fomentar la celeridad de la actividad lingüística: desde el conocimiento del idioma hasta su aplicación poética, pasando por la perspicaz capacidad de observación de la realidad. Calvino rebasa este umbral y afirma: «il mio lavoro di scrittore è stato teso fin dagli inizi a inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo» (1986: 55).

Se trata de un «fulmíneo recorrido» que conduce a la toma de consciencia del tránsito veloz de los circuitos mentales para, una vez capturados y conectados puntos lejanos del tiempo y el espacio, se produzca la fusión entre la energía interior y los movimientos de la mente que no cesan de recibir señales de la realidad exterior. Se podría hablar, y no es gratuito si se tiene en cuenta la actividad de Felisberto como acompañador musical del cine mudo, de la compaginación, en su producción literaria y en la elaboración del texto, entre la técnica narrativa del cinematógrafo, la técnica narrativa de la música y la técnica narrativa del cuento. Me limito a un ejemplo, el de las viudas dueñas de casa, en *Nadie encendía las lámparas*: el narrador, introduce la escena con un plano general: «hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua» (1985:129).

A este sigue un plano conjunto: «Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos» (*Ibidem*).

Y avanza con un plano americano: «En las primeras sillas estaban dos viudas dueñas de casa; tenían mucha edad, pero todavía les abultaba bastante el pelo de los moños» (*Ibidem*). Introduce un primerísimo primer plano: «mis ojos se habían acostumbrado a ir a cada momento a la región pálida que quedaba entre el vestido y el moño de una de las viudas» (*Ibidem*).

Hasta llegar al plano detalle (con detalles narrativos del cuento): «Era una cara quieta que todavía seguiría recordando por algún tiempo un mismo pasado. En algunos instantes sus ojos parecían vidrios ahumados» (*Ibidem*). Y de nuevo, creando el efecto de la circularidad, un plano general: «detrás de los cuales no había nadie» (*Ibidem*).

Al final, la edad, el moño, la cara y los ojos, con su especificidad, es decir lo más insulso e ínfimo, determinan la existencia del personaje. Felisberto ejemplifica muy bien la intuición de Calvino y lo realiza sobre la base de la doble experiencia: la interior, fundada en la memoria, el sueño, el recuerdo, la angustia de ser, la certidumbre de la muerte, la conciencia de lo finito; la exterior, arraigada en la vida, el amor, el mundo, la sociedad, el trabajo, la

soledad y la conciencia de infinito. Creo poder afirmar que sea esta precisamente una faceta que define al escritor-artista Felisberto (gran filólogo y mejor logófilo) porque emana de sus cuentos ya que se trata del punto de fusión (espacio) que requiere del necesario intervalo (tiempo) para que se materialicen la imagen y el concepto y tomen cuerpo, incluyendo el movimiento que de ésta se desprende y mueve al acto creador, con la escritura y sus elementos axiales: las veintisiete letras y los 5 dígrafos del alfabeto, las 2.136 sílabas de nuestro idioma. Y el verbo.

Lo anterior, como expone Calvino, impone la búsqueda del medio idóneo de expresión, en grado de generar un resultado textual (en el más amplio sentido del término) que en el caso de los menesteres literarios de Felisberto (no me atrevo a hablar de los musicales), y en lo específico el cuento *Nadie encendía las lámparas*, y los otros que componen el libro homónimo, presentan, al menos, las siguientes cuatro características inequívocas:

- es denso y leve;
- es conciso y exacto;
- es memorable y memorioso;
- es inmediato y único.

Y, plagiando al maestro italiano, como he hecho hasta ahora, agregaría: escástico.

Por eso Felisberto es ante todo un cuentista, que es un modo de ser contemporáneo y, demuestra en su caso, el haber aportado en plenitud al desarrollo del registro expresivo por excelencia de la tercera modernidad a nivel literario de que hablaba al comienzo: el cuento.

No se trata acá de hacer digresiones sobre el género, pero si me permitiría observar que sigo sin entender por qué en la obra de Felisberto se habla de novela, a menos que se adopte como definición el vocablo italiano *novella*. Yo preferiría adoptar la síntesis ejemplar de otro maestro del cuento que tanto aprendió de Felisberto, mi compatriota, el gran escritor Álvaro Cepeda Samudio, descubridor de Felisberto con el 'sabio catalán' y 'los cuatro discutidores de Macondo', y descubierto, muy entre comillas, en Uruguay por Rama y Ruffinelli, los de *Marcha*, naturalmente. Dice Cepeda Samudio en su artículo *El cuento y un cuentista*, publicado en el diario *El Heraldo de Barranquilla* el 11 de abril de 1955:

...creo que el cuento, como género literario independiente, no está ampliamente definido en castellano. Quiero decir que existe todavía la tendencia a confundir el relato con el cuento: de llamar cuento a la simple relación de un hecho o estado. El cuento como unidad puede distinguirse con facilidad del relato: es precisamente lo opuesto. Mientras el relato se construye alrededor del hecho, el cuento se desarrolla dentro del hecho. [...] No está

limitado por la realidad, ni es totalmente irreal: se mueve precisamente en esa zona de realidad-irrealidad que es su principal característica. La novela es en realidad una serie de cuentos unidos por uno o varios relatos. (Gilard 1997: 493)

Ex cursos a la Felisberto aparte, Italo Calvino, al leer a Dante, Leopardi, Flaubert, James, Musil, Borges y 'su' selecta galería de escritores, establece una categoría absolutamente reveladora: «la alta fantasía» y la ubica en la parte más elevada de la imaginación, que no tiene que ver para nada con los sueños. Para Calvino, Dante sitúa las visiones en la mente, sin hacerlas pasar a través de los sentidos:

O imaginativa che ne rube
 Talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge
 Perché dintorno suonin mille tube,
 Chi move te, se 'l senso non ti porge?
 Moveti lume che nel ciel s'informa
 Per sé o per voler che giù lo scorge. (Purgatorio, XVII, vv. 13-18).

Y glosa a los dos: «Moveti lume che nel ciel s'informa», según Dante y Santo Tomás, una fuente luminosa (¿Dios, o ella per sé?) transmite imágenes ideales al ser humano quien, activando la inteligencia y la voluntad, al excavar en su mundo interior, encuentra mensajes visuales o sensaciones decantadas en la memoria. Dante, explica Calvino, se refiere a las visiones que se le presentan (como personaje del poema) casi como proyecciones cinematográficas o televisivas en una pantalla separada de su realidad objetiva. Pero para Dante (el poeta) todo el viaje ultraterreno de Dante (el personaje) es como son estas visiones: de la más elevada imaginación.

Lo anterior plantea la relación cíclica que existe entre lo visual y lo verbal. Mejor aún, la cuestión irresuelta si es de lo visual → a lo verbal o de lo verbal → a lo visual, o son simultáneas o yuxtapuestas una con la otra. No es difícil entender que no se trata de otra cuestión que de la dualidad realidad objetiva (concepto) «visión (imagen). La primera se percibe, se registra, se asimila en condiciones de calma (o dicho impropiaemente, de 'normalidad'), mientras la segunda, en un estado de alteración de la conciencia, en la vigilia o sin hacer uso de sustancia alguna (el raptus latino, la noche oscura del alma, la inspiración, la revelación, el trance del chamán) como decía hace unos minutos, como una de las condiciones óptimas para la creación artística.

Todo esto para justificar una afirmación que tiene que ver con un autor de las características de Felisberto, rigurosamente materialista y sensorial: la imagen se produce por generación espontánea, mientras el concepto requiere el concurso del pensamiento lógico-discursivo. Luego, y era lo que había in-

tuido cuando escribí en mi cuaderno la frase del comienzo, pero que no había traducido antes de ahora: la fantasía figural, la imagen, son lo opuesto pero complementario e inescindible al enunciado conceptual, a la formulación científica que es especulativa, a la filosofía que es abstracta. Y sin jerarquía alguna. Claro es que se trata del enunciado conceptual *pictura poesis* que se pierde en la noche del tiempo y formulara Quinto Orazio Flacco, en el siglo I a.C.

Fascinante, si se piensa en las implicaciones que reviste para la creación artística y literaria. Ejemplar, se piensa en las desequilibradas alucinaciones expresionistas de Jerónimo el Bosco, Miguel Ángel, Goya, Xul Solar, Obregón y Bacon o en las equilibradas visiones armónicas de Rafael, Leonardo, Velázquez, Matisse, Brancusi y Barradas.

Calvino cita a uno de mis ensayistas preferidos y teórico de la literatura del que aprendo siempre: Jean Starobinski, quien en *La relation critique* (1970) habla del imperio del imaginario, pues según él –y me adhiero junto con Calvino– existe desde la primera modernidad (y, a juicio suyo, mío y de muchos), debería de seguir existiendo una «comunicación con el ánimo del mundo», llamada imaginación. Que es siempre figurativa y no abstracta. Es decir, activada por ese otro motor que es la *Imago mundi*. Ésta, me interesa sobre manera por su estrecha relación con la pintura, la escultura y las artes visuales, en nuestra (in)civilización de la imagen. Y me interesa, sea claro, por Aristóteles, Tolomeo, Averroés y San Agustín y por el *Opus Maius* de Bacon, Fellini y Kubrick, no ciertamente por el aventurero genovés de in-grata recordación, o por los truhanes de la imagen como el peripatético e insulso Andy Warhol, genio santificado e impuesto por el imperio del vacío, la ignorancia y la superficialidad.

Sobre todo, se trata de algo aún más interesante: el principio que asume la imaginación como un instrumento de conocimiento y de identificación con el ánimo del mundo, pues la asociación de ideas e imágenes en libertad es uno de las más fascinantes propuestas del dúo Calvino-Starobinski. Y, como fruto de esta lectura, una de las más significativas de la obra literaria de Felisberto. Esta otra dualidad, en un *in crescendo* que de lo visual de la imaginación se transmuta en imaginación verbal, en cuatro estadios cuyos límites quedan borrosos:

- observación directa de la realidad;
- transformación fantasmática y onírica;
- aprehensión del mundo figurativo transmitido por la cultura;
- proceso escalonado de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia sensible.

Son cuatro estadios, no siempre definibles, mas irrestrictamente indispensables para concretar la visualización y la verbalización del pensamiento que elaboramos todos, pero que no todos estamos en grado de materializar de manera integral e inédita en esa maravillosa aventura que son el arte y la

literatura. Como Calvino, como Felisberto.

Como en este recorrido, no le he hecho caso sino a Calvino –lo enuncié en mis peticiones de principio– quiero concluir citando a Felisberto, como quien no quiere la cosa (pero la cosa queriendo):

[Mis cuentos] no son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. [...] Lo más seguro es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda (1985: 216).

Todo queda fluctuando en el Misterio: condición *sine qua non* para que materialice el diáfano misterio de la creación artística.

COROLARIO CON TÍTULO OBVIO: FELISBERTO HERNÁNDEZ Y EL GRUPO DE BARRANQUILLA

Los primeros en haber leído a Felisberto en Colombia, fueron los integrantes del hoy reconocido grupo de Barranquilla. Don Ramón Vinyes, el sabio catalán y librero de Macondo, en los años treinta, los años de la revista *Voces*, hablaba ya del *Libro sin tapas*, *Fulano de tal* y *El caballo perdido*, con el filósofo José Blanco y el otro «Virgilio» del Grupo, el escritor José Félix Fuenmayor (Bacca 2010: 147). Los dos maestros junto con los «cuatro discutidores» de *Cien años de soledad*, Germán (Vargas Cantillo), Álvaro (Cepeda Samudio), Alfonso (Fuenmayor) y Gabriel (García Márquez), desde mediados de los años cuarenta, lo citaban continuamente.

A distancia de pocos meses de la publicación de *Nadie encendía las lámparas*, fue objeto de reseñas a la manera de ellos: breves e icásticas notas periodísticas, columnas de opinión, no de veredictos, caracterizadas por la informalidad. Eso sí: contundentes en su visión crítica y declarando el re-conocimiento de Felisberto como un maestro del cuento: Cepeda Samudio, es como podrá apreciarlo quien lea estos cuentos, [*Todos estábamos a la espera*] un poeta, que es una de las mejores maneras de ser algo: un cuentista, un novelista, por ejemplo. Y es también –condición básica para quien escribe literatura de ficción y realidad– un periodista. Como los son sus grandes maestros los cuentistas y novelistas norteamericanos. Y algunos de nuestra América, como Julio Cortázar y Felisberto Hernández. (Vargas 1954: solapa)

Los cuatro se ocuparon de introducirlo en Colombia en *Crónica –su mejor week-end–*, el semanario órgano del grupo y una de las mejores revistas de

Colombia, publicado del 29 de abril de 1950, al 23 de junio de 1951, que se dedicó «a la renovación de la narrativa nacional, a través de la rigurosa política del cuento» (2010: 377) y al deporte. Los cuentos que publicaron de Felisberto fueron: *Nadie encendía las lámparas* (n° 12, 15 de julio de 1950) y *Muebles El Canario* (n° 23, 30 de septiembre de 1950) y sólo debido a limitaciones de espacio real.

Estos son algunos de los apuntes periodísticos en que lo mencionan:

CUENTOS— Ha llegado a Colombia el último libro del extraordinario cuentista Julio Cortázar. *Bestiario*, en la mejor tradición de Felisberto Hernández y Norah Lange, presenta una serie de cuentos en los cuales la línea que divide la realidad de la irrealidad ha desaparecido (Cepeda Samudio 1951: 3).

Sólo que, de todas maneras, constituía el lazo con el resto del continente Sur, el vínculo con Güiraldes, Gallegos, Alegría y los novelistas ecuatorianos. Esa era la América que se aceptaba y acataba, y no la de Borges, Onetti¹ o Felisberto, que poquísimos conocían y casi nadie concebía o presentía.

Más ejemplar aún sería el caso de Felisberto Hernández, también leído tempranamente por Vinyes, como atestigua un apunte en un cuaderno de éste,² y de quien *Crónica* reprodujo dos cuentos en 1950: *Nadie encendía las lámparas* y *Muebles 'El Canario'*, mientras en toda la época considerada (1937-1956), y recordando las alusiones que proceden del grupo.³

Con James Joyce se definió la novela [...] Y hacia atrás Madame de Lafayette, Dreiser o Valera —o hacia adelante— Faulkner, Nora Lange o Dos Passos —siempre encontramos a Joyce. [...] Como tampoco se pueden escribir cuentos sin haber leído a Caldwell, a Saroyan, a Andreiev, a Hemingway o a Felisberto Hernández [...]. Esta es la razón por la cual, en Colombia, puede decirse de una mayoría de poetas modernos que son buenos o aceptables. De los cuentistas si exceptuamos a Wills Ricaurte, a Próspero Morales y a García Márquez, solo puede decirse que escriben cuentos imbéciles.

Y es apenas lógico: mientras Camacho Ramírez, Jorge Rojas, Álvaro Mutis o Castro Saavedra leían a Neruda, Miguel Hernández

1 Sobre Onetti existe un apunte manuscrito (de 1943 o 1944), muy escéptico, de Ramon Vinyes (1987: 357).

2 El apunte de Vinyes es de 1946 o 1947 (1987: 349).

3 Felisberto Hernández era nombrado por Cepeda en su breve nota sobre Cortázar (agosto de 1951), por Germán Vargas en su texto de presentación de *Todos estábamos a la espera* (1954) y nuevamente por Germán Vargas en su crónica sobre el grupo (1955). En estos dos últimos casos el escritor uruguayo era recordado junto al nombre de Cortázar.

o Salinas, los cuentistas tomaban como ejemplo a Adel López Gómez, Cardona Jaramillo o Efe Gómez. Y éstos nunca pasaron de Maupassant y Valera. Porque es perfectamente inconcebible que después de leer a Caldwell, a Truman Capote, a Borges o a Bioy Casares, se puedan escribir cuentos en la forma en que lo hacen Zárate Moreno, Alberto Down, el mismo Téllez y el «Premio Espiral». [...] Con decir «es una obra de juventud» todo queda arreglado. Pero si averiguamos que Wills Ricaurte anda también por los 26, que García Márquez no llega a los 25, que Truman Capote anda por la misma edad y que hace tres años, cuando Norman Mailer publicó su extraordinaria novela *The Naked and the Dead*, tenía 21 años, quedaría un poco difícil aducir la juventud como atenuante de la incapacidad de creación. (Cepeda Samudio 1985: 397-98)⁴

Me hubiese gustado presentar, en relación con Felisberto, dos cuentos magistrales de Cepeda, el primer gran innovador de la nueva literatura colombiana y latinoamericana, junto con Gabriel García Márquez. “El piano blanco” e “Intimismo”. Son dos de los trece cuentos de “Todos estábamos a la espera”, su primer libro de 1954 (Cepeda Samudio 2015: 3-96), y los cuentos juveniles escritos por García Márquez que publicaría en *Ojos de perro azul*, en los que es neta la atmósfera y la influencia de Felisberto. Bastaría decodificar los títulos bajo las lámparas de la luz imaginativa de Felisberto. De este, los integrantes del grupo, sus seguidores y epígonos (no sus detractores) aprendieron secretos textuales, vuelos imaginarios, peculiaridades narrativas, innovaciones textuales e idiomáticas. Sobre todo la insatisfacción perenne y la irrevocable fantasía que deriva de la libertad imaginativa y del cuerpo matérico del texto, de las que he hecho mención. Ellos, como Felisberto, hablaban de literatura sólo en los cafés, en los bares y en los prostíbulos y nunca en congresos o academias. Eran apasionados conversadores informales y, además de maestros novelistas, cuentistas y periodistas, fueron redactores de la *Revista Oral*, cuyo mayor difusor y colaborador fue el friolento metafísico y genial Macedonio, en la inimitable Buenos Aires de los años veinte. De Felisberto los del grupo de Barranquilla escribieron y lo citaron a lo largo de medio siglo (basta leer *Vivir para contarla*), es testigo Gabriel Saad, destinatario –de Milán a París, de Barranquilla a Montevideo–, de una antología de citas de ellos.

Significativo que los mejores artistas, los contemporáneos y más jóvenes, del Caribe colombiano hayan vuelto la mirada casi exclusivamente a ese visionado Norte, que es el real Sur, como quisiera don Joaquín Torres García, y no al Norte real, el de otros renovadores como Yáñez, Rulfo, Revueltas y Garro. Es comprensible, pues en esos años aún se comunicaba vía mar. El

⁴ Sabidos son los lúcidos escritos de Cepeda sobre la literatura en general y nacional en particular en las contadas ocasiones en que trató el argumento (Cepeda Samudio, 1977: 157-161).

telégrafo servía para sentar las bases del imperio controlado de la comunicación; lo usaban los señores de la guerra, los opíparos industriales, los burócratas oficiales, los mercantes de la vida y de la muerte. Entre puerto y puerto circulaban los libros, los diarios, los sueños, las utopías. Y así fue entre la Puerta de Oro de Colombia, el Puerto de la Boca (grande) y el Puerto Libre de Montevideo. Y el periplo no terminaba, pues proseguía con su atracar y levar anclas de cualquier manera sorprendentes en Puerto Santos de Brasil, el Puerto de la Guaira en Venezuela, Cartagena de Indias en Colombia, el Puerto de Guayaquil en Ecuador, el Puerto del Callao en Perú, y antes de abrir de nuevo el círculo, el Puerto Valparaíso en Chile. Así nuestros maestros leyeron a Felisberto y la banda completa de los innovadores y revoltosos del Cono Sur. Y nos los enseñaron a leer. Por suerte para nosotros.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bayona, J.F.- Gilard, J. - De Cepeda, T., (compilación), 2010, *Crónica. su mejor week-end. Textos rescatados*, Barranquilla, Ediciones Uninorte.
- Bacca, R.I., 2010, *Crónica (y el nacimiento del Grupo de Barranquilla)*, *Escribir en Barranquilla*, 2a. ed., Barranquilla, Ediciones Uninorte.
- Calvino, I., 1986, *Lezioni americane*, Torino, Einaudi.
- Cepeda Samudio, A., 1951, *Brújula de la cultura*, en «El Heraldo», 31 de agosto.
- , 1955, *El cuento y un cuentista*, en J. Gilard (ed.), *En el margen de la ruta*, Bogotá, Ed. La Oveja Negra, 1985, pp. 493-495.
- , 2015, *Obra literaria*, F. Rodríguez Amaya (ed.), CRLA-Poitiers, Colección Archivos-Unesco n° 66, 2015.
- , 2015, *Obra literaria*, F. Rodríguez Amaya (ed.), Bogotá, Alfaguara.
- , 1977, *Antología*, (D. Samper Pizano ed.), Bogotá, El Áncora Editores.
- , 1985, *En el margen de la ruta*, (Recopilación y estudio J. Gilard), Bogotá, Ed. La Oveja Negra.
- Gilard, J., 2009, *El Grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano*, en *Plumas y pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, F. Rodríguez Amaya (ed.), Bergamo, Bergamo University Press-Ed. Sestante,
- Hernández, F., 1985, *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Vargas, G., 1954, *Presentación*, en Á. Cepeda Samudio, *Todos estábamos a la espera*, Barranquilla, Ediciones “LIBRERÍA MUNDO”, Rondón Hermanos – Ediciones “ARTE”.
- Vinyes, R., 1989, *Selección de textos*, T. II - *Entre los Andes y el Caribe. La obra americana de Ramón Vinyes*, J. Gilard (ed.), Medellín, Ed. Universidad de Antioquia.

ENTRE EL INFINITO Y EL ESTORNUDO.
LOS LUGARES DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

Eduardo Lalo

ESCRITOR, UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

a Gabriel Saad

Un texto es un experimento. No es, en primer lugar, algo que se dice o afirma, sino algo que ocurre, algo que se da en el lugar o en el no-lugar que es la página. Un texto no crea certidumbres – su dimensión informativa o factual es siempre limitada –, es la duda de las palabras. Un texto es una hermenéutica entre múltiples hermenéuticas.

Hay escritores que están conscientes de esto independientemente de los prestigios de sus tradiciones letradas. Estos ex-céntricos, estos uruguayos o puertorriqueños del mundo – o del *inmundo* – son las sombras de la literatura. Y aquí se da algo que no es común ni ocurre igualmente en todas partes. Una escritura nace en un lugar imposible, inubicable, inimaginable.

¿Desde qué lugar escribe un escritor que se encuentra fuera del mapa de la literatura? ¿Cómo se evalúa una literatura que posee un pequeño banco de lectores? ¿Cuál es el hábitat del escritor perdido en el mundo?

Pensar en Felisberto Hernández desde Puerto Rico equivale a redefinir dos países vastos: los de la lectura y la escritura, los diversos Uruguay y Puerto Rico que leen y escriben, que casi se salen de los mapas y, sin embargo, contienen también el mundo en la profundidad de sus calles. Este no termina cuando se agota una lista de países y autores. Más allá existen y laten otras literaturas.

Por ello, escribir de Felisberto y Uruguay desde el remoto Puerto Rico es un ejercicio de la fragmentación. No se escribe en renglones sucesivos sino en vacíos y silencios apenas interrumpidos. Las páginas deshabitadas y silentes son un soporte horadado por la escritura. De las pequeñas aberturas de la tinta salen ojos. Ciertos autores y literaturas, impactados por la

invisibilidad, construyen incansablemente políticas de la mirada. Sus textos en lugar de leerse, miran. De aquí la sorpresa de tantos de sus lectores. Ante ciertas obras, es el libro el que lee al que lo tiene en las manos; es la historia, la posición y el prestigio del lector los que se tambalean a causa de los ojos que no parpadean desde la tinta. Las palabras de los invisibles observan sin pestañear y son frías como desconfianzas.

Considerar la obra de Felisberto Hernández implica entender, pero también asumir, esta política de la mirada que es además una minoridad, una desubicación. Esto la convierte en un espacio literario potenciado ya que en él las imágenes (por su procedencia, por su desplazamiento) son más hondamente imágenes y las palabras más profundamente signos, sonidos, garabatos. Se escribe plenamente (*más* plenamente) desde un lugar insospechado e insólito. Las capitales literarias son concentraciones de lo mercadeable, pero verdaderamente no existen centros para la literatura. Ésta se da en el lugar en que un hombre o una mujer doliente se enfrenta ante una sociedad que niega, deforma o está ciega a la escritura y la belleza. Lo literario potenciado, lo *más* literario, existe en donde se ha resistido y sobrevivido sin esperanza.

Hay un primer lugar en la obra de Felisberto Hernández: la página, el placer de la pluma y la libreta. Es probable que este 'lugar' se encuentre, subyaga, a todos los otros, si bien este se manifiesta más evidentemente en su primer periodo, en los llamados 'libros sin tapas'. El epígrafe-dedicatoria de la precaria primera edición abre múltiples vías de interpretación: «Al doctor Carlos Vaz Ferreira: Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él» (Hernández 2010: 3). La dedicatoria es, simultáneamente, una descripción que pretende justificar una presentación editorial, pero además es una toma de posición. Como es sabido las primeras impresiones de estos libros aprovechaban las cajas tipográficas en las que se montaron por primera vez, en pequeños diarios, los textos. El autor, hijo de la carencia, aprovechaba esta circunstancia, hacía uso de lo que ya estaba hecho y autogestionaba libros que parecían folletos.

En primera instancia estamos ante un libro que no lo parece por carecer de tapas, por esto, se nos dice, es abierto y libre. Un libro sin tapas 'ya está abierto'. Esta circunstancia es aprovechada, quizá podríamos decir que Felisberto la utiliza para hacer una canibalización, en el sentido en que entendía este término Oswald de Andrade, y lo que es una circunstancia de la pobreza personal y de la sociedad a la que pertenece se reformula y deviene una reconceptualización de lo literario. Un libro sin tapas que ya está abierto y es libre contiene textos inhabituales y extraños, casi sin personajes ni anécdotas, en él se recogen las aparentes minucias de la percepción y el recuerdo: un vestido blanco, un cigarrillo, cosas que son como personas. En *Historia de un cigarrillo* leemos:

Hacía mucho rato que pensaba en el espíritu en sí mismo; en el espíritu del hombre en relación a los demás hombres; en el espíritu del hombre en relación a las cosas, y no sabía si pensaría en el espíritu de las cosas en relación a los hombres. (26)

Muchos de los textos de esta primera época juquetean en los límites de lo literario y lo filosófico. Pensar ‘en el espíritu en sí mismo’ en relación a un cigarrillo que no se llega a seleccionar en un atado, posee una dimensión paródica que desestabiliza los libros con tapas, es decir, la tradición prestigiosa del libro de peso, del mamotreto. La ligereza, la levedad del libro que no parece libro, del libro *intapado* que es solo texto desnudo está más allá de los determinantes socioeconómicos que lo propiciaron, el intento de marcar la superficie de mármol de los monumentos literarios con la pedrada lanzada por una honda.

Por ello es posible lo que también afirma la dedicatoria: ‘se puede escribir antes o después de él’. Los textos sin tapas serán como los cuartos de hoteles de los relatos que vendrán después y en los que pernoctarán los personajes pianistas. Constituyen una ocupación efímera del territorio, más que una posesión, tenemos su ilusión o su espejismo. Más que una casa serán una tienda de campaña en la que un nómada no anda a la caza de guanacos sino de conciertos. Pero en la parte final de la dedicatoria se manifiesta también otro posicionamiento, este perteneciente a otro orden conceptual. Poder escribir antes o después de un texto equivale a un aposento sin puertas, *sin tapas*, el texto no aspira a cerrarse en sí mismo y deviene un lugar de flujos, por el que circulan fuerzas y presencias. No debe sorprender, por tanto, el interés de este autor por la memoria en los relatos a partir de *Por los tiempos de Clemente Colling*, porque la memoria es justamente una casa sin puertas en la que es posible ‘escribir’ antes o después de lo que surge con el recuerdo, antes o después de las imágenes y palabras que se han almacenado y que siempre están a la merced de los flujos que las atraviesan con la sutileza de la brisa o la violencia del viento.

El texto que permite escribir antes y después de él abre, al diseñarlo, un lugar para la escritura. Veo en este ‘lugar’, originado en el contexto de los libros sin tapas, por tanto determinado por la precariedad de la oferta y de la recepción entre los lectores y por la soledad y el dolor del escritor, que se sabe apenas leído, la adopción de lo que llamaré, a falta de mejores palabras, un proyecto de escritura pura. Pienso que esta postura de Felisberto se ha reproducido con variantes innúmeras veces en la historia de la literatura. Una escritura pura poco tiene que ver con la conocida denominación poesía pura. La escritura pura es ante todo deseo, lubricidad, ante el acto reiterado, autónomo, casi inconsecuente pero obsesivo de marcar la página. En este sentido tiene menos que ver con las dosis homeopáticas de la poesía de Mallarmé y más relación con la sucesión indefinida de *cahiers* de Artaud. En

el cuento *El taxi* afirma el narrador: «Si vieras con qué sonrisa cargué esta madrugada mi Parker» (Hernández 2007: 98). Esta alegría expectante (la de una estilográfica colmada de tinta) se asocia en *Juan Méndez o Almacén de ideas* o *Diario de pocos días* con el elogio entusiasta de la escritura sin más:

Entonces me he animado a explicarle lo que no puede entender; que escribo sin tener interés de ir a parar a ningún lado – aunque esto sea ir a alguno – el más próximo sería sacarme un gusto y cumplir una necesidad; que esta necesidad no tiene en mí el interés de enseñar nada, y si la consecuencia de lo que escribo tiene interés por lo que entretiene y emociona, bien, pero no me propongo otra cosa que llenar este maravilloso cuaderno que poco a poco se irá llenando y que después que esté lleno lo leeré a todo lo que da. (Hernández 2007: 103)

Este texto datado en 1929 dice también:

Y claro, aquí empezaría a pensar qué me enorgullecería más, si descubrir una verdad o hacer una cosa bella: yo me quedaría con las dos cosas, como si me pusiera dos trajes: un día de profesor de psicología y otro de literato. Pero, sin embargo, ocurrirá otra cosa mejor; iré llenando mi cuaderno. (*Ibidem*)

En otro pasaje de este texto, que parece un tratado sobre el acto de escribir, el narrador nos cuenta cómo va a comprar cuadernos a un almacén. Sugerentemente, opta por comprar los de la marca *Adelante* y este hecho, en apariencia nimio, le sirve para establecer una posición ‘abierta’ en el lugar de su creación literaria:

Cuando estuve en el almacén y pedí los cuadernos para verlos, estaba lejísimo de pensar que dentro de un momento resolvería el título que le pondría a la gran obra; pero sucedió así: me gustó mucho el color de las tapas de uno de los cuadernos, decidí comprar precisamente ése; el nombre del cuaderno era ‘Adelante’ y así como los jugadores presienten la suerte en el primer número que ven, así presentí yo que si le ponía a la obra ‘Adelante’ acertaría a realizar la gran obra. (*Ibidem*)

Quisiera resaltar un hecho a mi juicio significativo. En la época de los libros sin tapas, los textos se escriben con el gozo anticipatorio de una pluma Parker recién llenada en cuadernos *con tapas* que ordenan ‘Adelante’. En este primer lugar de la obra literaria de Felisberto los manuscritos trazados a mano, en la pieza única que es el cuaderno, son una práctica de escritura

pura, porque esos cuadernos son tanto o más libros que los libros sin tapas. La precariedad editorial de esta época permite construir un territorio: el de una escritura sin otro objeto que la escritura misma.

A partir de *Por los tiempos de Clemente Colling* la obra de Felisberto adquiere otro tenor. Se pasa de los textos breves de la primera época a narraciones de mayor longitud. Algunas como *El caballo perdido*, *Tierras de la memoria* y la ya citada *Por los tiempos de Clemente Colling* colindan con la extensión de la novela corta. Hay también en ellas otros tonos y ritmos y también otros espacios. Parecería que los narradores de estos relatos hubieran acumulado años en vidas que apenas se transforman. Se permanece en el mismo lugar de los libros sin tapas, pero ahora el cuerpo y la cabeza – la memoria – de los narradores ha crecido implacablemente. Este parecería ser el cambio fundamental en estas vidas detenidas y, por ello, resulta ahora una zona de interés y examen. La memoria es la precaria opulencia de los pobres, es lo que han logrado acumular a falta de otras riquezas.

Los actos de reminiscencia de los narradores de Felisberto componen complejas políticas de la mirada. Como todo recuerdo constituyen una contabilidad de pérdidas, parciales manejos del detrito, espacios en que coexisten lo perdido y lo recobrado. «El cine de mis recuerdos es mudo – dice el narrador de *El caballo perdido* – . Si para recordar me puedo poner los ojos viejos, mis oídos son sordos a los recuerdos.» (Hernández 1943: 111) Llama la atención el énfasis visual del músico. Este recupera el antebrazo de Celina su maestra de piano o rememora la violación de una estatuilla de mármol, entre otras tantas imágenes, pero la sonoridad se encuentra ausente en una clase de piano, es un ‘cine mudo’ y en esto se asemeja a la naturaleza del texto.

La condición parcial del recuerdo, su falta constitutiva, fomentan el que se compensen sus ausencias con nuevos materiales. De aquí la relación de la memoria con la imaginación, que en el caso de la narrativa de Felisberto es marcadísima. Las *Tierras de la memoria* son simultáneamente tierras imaginarias. Se nos dice en el mismo relato:

Ahora han pasado unos instantes en que la imaginación, como un insecto de la noche, ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen. Pero la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación pedazos de pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos y las sombras. (*Ibidem*)

A mi modo de ver los relatos de este segundo periodo se centran en el recuento, en la recuperación por la memoria, del nacimiento de una vocación

artística – la del pianista – desde diversas posiciones de la adultez del concertista desencantado que se va convirtiendo en escritor. Este compone sus textos con los detritos del músico que fue. Pero ni el nacimiento ni el desarrollo del artista se dan en cualquier sitio. Los cuentos de Felisberto son una exploración minuciosa y alucinante del fracaso del creador en sociedades que fundamentalmente se relacionan con él a través de la incomprensión y el ornato. En *El comedor oscuro* el protagonista acude al llamado de la Asociación de Pianistas donde le dicen:

Che, tengo un trabajito para vos. Es poca cosa (ya había empezado a poner cara de segunda intención) pero puede resultarte de gran porvenir. Una viuda rica quiere que le hagan música dos veces por semana. Son dos sesiones de una hora y paga uno cincuenta por sesión. (Hernández 2007: 132)

Sabremos que «Durante algunos meses mi ocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro. Me oía una sola persona» (133), o, más tarde, cuando el protagonista toca con un conjunto en un café: «Como si fuéramos empleados del cielo, enviábamos a través de las nubes de humo aquella música que los de abajo no parecían escuchar. Apenas terminábamos una pieza, nos invadía la conversación de toda aquella gente.» (142).

De escenas semejantes está repleta la obra de Felisberto Hernández. Relatos como *Nadie encendía las lámparas*, *El balcón*, *El acomodador*, *Mi primer concierto*, *La casa inundada*, entre otros, van abriendo camino a la indecible mostración de la melancolía contenida en *El cocodrilo*. Superficialmente este relato parecería contener la versión más paródica de la narrativa del autor uruguayo. Es además uno de los más breves en el periodo en que se escriben los textos de mayor extensión. Sin embargo, estas características ocultan una marea negra. El protagonista es un pianista que para poder subsistir ha debido emplearse como vendedor itinerante de medias de mujer: «Un amigo mío le dijo al gerente que yo tenía muchas relaciones femeninas, porque era concertista de piano y había recorrido muchas ciudades: entonces, podría aprovechar la influencia de los conciertos para colocar medias.» (Hernández 2005: 76). En este relato el protagonista no se ubica en el lugar de la memoria, no construye la historia como en otros a partir de ese “cine mudo”. Se centra en el presente y cuenta lo inmediato, la metamorfosis que ha sufrido su existencia: «Cuando encontraba antiguos conocidos les decía que la representación de una gran casa comercial me permitía viajar con independencia y no obligar a mis amigos a patrocinar conciertos cuando no eran oportunos. Jamás habían sido oportunos mis conciertos.» (*Ibidem*). El pianista fracasado no se convierte en un vendedor de éxito. De paso por el café ve a un arpista ambulante, ciego como Clemente Colling, mugroso como él en su conventillo y el protagonista concluye: «Pensé en mí y sentí

depresión.» (77) Al día siguiente, confrontado en una tienda con un nuevo fracaso, el personaje descubrirá que puede producir su llanto a voluntad y de esta forma impactar a los que lo oyen sollozar, inclinando así a los comerciantes a que le compren su mercancía. Sin música, sin instrumento, desde la impostura, el lugar común y la cursilería, el personaje construye un espectáculo exitoso y emprende una gira de llanto por las ciudades en las que antaño había hecho conciertos. En una de ellas, donde había tenido su mayor éxito, vuelve a tocar el piano, interpreta mal, se confunde, entonces recurre a su nuevo histrionismo y se para a llorar ante el público. Allí un miembro de la audiencia le gritará el insulto que le dará título al relato y, poco después, una mujer le pedirá que autografe un par de medias. No se sabe cuál de las dos es la mayor injuria. Esa noche ante el espejo, en el cuarto de hotel, luego de ser festejado como nunca en el Club, se derrumbará. Llorará desconsoladamente:

Mi cara seguía llorando; las lágrimas resbalaban por la nariz y caían por 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 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)

He aquí otro de los lugares de Felisberto Hernández. Es una estructura que se repite con variantes a lo largo de su obra. Un personaje actúa ante un público menor. El intérprete se sabe ante un abismo porque el público no lo es verdaderamente o lo es de manera muy precaria, es gente que estaba reunida con propósitos varios o que pasaba por allí o que no tenía nada mejor que hacer. Como en *Mi primer concierto* en los escenarios de este autor siempre aparece un gato negro, un intruso, una interferencia distractora. Este esquema obstaculiza el acto y su representación o, lo que sería lo mismo, el texto y su hermenéutica. Aún más que con la memoria, se da aquí una contabilidad de pérdidas, de confusiones, todo en realidad se vuelve un *desconcierto*.

Ya hemos examinado esta estructura reiterada centrándonos en los personajes pianistas, pero quizás su plasmación más plásticamente sobrecohedora se da mediante personajes femeninos. Esta debió importarle a Felisberto porque la reitera casi idéntica en tres textos diferentes. En *Tierras de la memoria*, luego de tocar el piano el protagonista, una adolescente lo sustituye en el espectáculo:

Me aplaudían y me elogiaban. Pero de pronto todos se detuvieron, una señorita se había parado, había llenado de aire los pulmones, levantando los hombros, había abierto la boca y las hornallas de la nariz, había entornado los ojos sobre una mirada

lejana y como al principio yo no estaba seguro si iría a recitar, su actitud hacía oscilar mis pensamientos entre el infinito y el estornudo. (28)

La escena se repite con variaciones menores en *La casa nueva*. Allí la hija atractiva de un poeta que se parece a Einstein declama sus poemas: «Yo le decía a mi compañero poeta, que la actitud de ella cuando ponía así los ojos, era entre el infinito y el estornudo.» (116) Finalmente en el póstumo *En gira con Yamandú Rodríguez*, que parecería la crónica del relato anterior, se nos dice: «En la fiesta, la hija del poeta recitó poemas del padre; y cuando decía que miraba al infinito y cerraba los ojos, parecía que esperaba un estornudo.» (167).

A mi entender, se da en esta estructura reiterada un hecho fundamental en la política de la mirada de Felisberto. Los papeles de los actores han cambiado. El observado (el personaje pianista) es ahora el que observa a la que antes fuera parte de su público. Este trueque de papeles permite un hallazgo: los personajes pianistas descubren en las declamadoras que observan cómo son vistos cuando interpretan, el abismo que los separa de ese público, eso que puede ser indistintamente infinito o estornudo, pero siempre un desencuentro.

Por ello la obra de Felisberto Hernández es un examen minucioso de la desesperanza. Reiteradamente sus personajes andan en busca de un receptor cómplice. Como no lo encuentran se llega al extremo de inventarlo y he aquí una posible clave de lectura para *Las Hortensias* o *El acomodador*. Pienso que esta dificultad comunicativa separa las muñecas de Felisberto de la *poupée* de Hans Bellmer. La de Felisberto es una erótica de la ausencia, del espectro, de la luz 'que sale de la cabeza'. En Felisberto nos quedamos en el hiato que separa al concertista de su público, al escritor de sus lectores. No puede salir de este lugar casi inhabitable en que el infinito y el estornudo resultan trágicamente intercambiables.

Felisberto Hernández murió relativamente joven en 1964. En sus últimos años produjo poco y no asistió a la valorización internacional de su obra.

Hace poco he vuelto a ver el video, grabado en Madrid en 1991, en que se entrevista a Juan Carlos Onetti. El autor de *La vida breve* no sale de la cama, viste una camiseta, lleva barba y está despeinado, fuma, bebe, arrastra las palabras mirando a la cámara con dosis equiparables de desconuelo y desconfianza. Nadie diría al verle que ha ganado el premio Cervantes. Onetti dice en los primeros minutos del video: «Yo preferiría no mostrarme». Supongo que se refiere a no dejar ver la imagen terrible, casi hospitalaria, del escritor que ha limitado su mundo a un dormitorio, una botella, un paquete de tabaco. En un momento afirma que no regresará nunca a Montevideo, pero en los 15 minutos que dura la entrevista no hay otro tema que el Uru-

guay, tierra de la memoria. Al observar a Onetti, pienso que así pudieron ser los años postreros de Felisberto Hernández, que muy bien lo habríamos podido ver diciendo que no se iría nunca de Uruguay, tierra de la memoria.

En la entrevista Onetti cuenta que conoció a Felisberto, que incluso alquiló un piso con una de sus hermanas. Habla también de su gordura, de cómo lo vio un día comer de aperitivo 12 huevos fritos. También se detiene a hablar negativamente de su obra: no le gustó *La casa inundada* y menos todavía tener que escuchar a su autor tratando de impresionar a unas damas leyéndoles el manuscrito. Los dos escritores no parecen haberse leído mucho, quizá a las tantas páginas aparecía un gato negro.

Al final Onetti dice a los que le graban deteniéndose en cada sílaba: «Me están robando la imagen [...] Me han agarrado con los perros atados. Lo que van a hacer con mi imagen, no sé. Yo soy un inmortal en literatura, no pueden matarme».

Cincuenta años después de su muerte, Felisberto Hernández nos congrega aquí. Los pobres hoteles, el mal público de sus conciertos, los libros sin tapas, los libros sin vender, su melancolía y desesperanza no pudieron con él. No sé si es inmortal pero sé que no está muerto. Fue más fuerte que la incomprensión que yace entre el infinito y el estornudo.

BIBLIOGRAFÍA:

- Hernández, F., 2010, *Los libros sin tapas* [1929], Buenos Aires, Cuenco de Plata.
 —, 2005, *Obras Completas*, Volumen I, II, III, México, Siglo XXI editores.
 —, 1943, *El Caballo perdido*, Montevideo, González Panizza Hnos.



CARTA A FELISBERTO HERNÁNDEZ

Pablo Montoya Campuzano
ESCRITOR, UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Querido Felisberto:

Me han invitado a dar una conferencia sobre la música en tu obra. Ella es tan evidente que, a primera vista, parece una tarea muelle. Pero solo basta entrar a *La casa de Irene*, tu primer cuento en que aparece un piano, para comprender las múltiples dificultades. Lo tuyo es tan escurridizo, pero al mismo tiempo tan complejo, que lo mejor es dejarse llevar por las aguas inquietantes de tu escritura y posponer para otro día cualquier tipo de interpretación. Si leyera estas líneas en la conferencia y luego me parara y le dijera al público: gracias pero por ahora no hay nada más que decir, aprobarías tal licencia. Supongo que aconsejarías poner, para llenar el tiempo restante, porque hay que respetar al honorable público, la versión para piano de *Petruschka*. De hecho, en esta clase de conferencias que suelo dar utilizo algunas audiciones. Y como sé que estrenaste la obra de Stravinski en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, por allá en 1939, hago caso a tu recomendación. Además que, frente a esta música de muñecas, bailarinas y magos, podríamos quedarnos un rato hablando, no del caso de politonalismo que ofrecen los acordes superpuestos de do mayor y fa sostenido en *Petruschka*, sino de las maneras en que una marioneta, o cualquier objeto, podría adquirir sentido y ponerse a vivir por ahí, como una especie de Pedro, o mejor de Irene, por su casa.

El título de la conferencia que pensé fue el de *Los músicos de Felisberto Hernández*. El título, lo entendí más tarde, es equívoco. Decir músicos, en tu caso, es demasiado general. Es referirse a un personaje que no corresponde del todo a tu mundo narrativo. Un músico puede ser un director de orques-

ta, un *luthier*, un compositor, un musicólogo o un intérprete de saxofón o violín – y aquí uno pensaría en esos cuentos y novelas de Hoffmann, de Balzac, de Tolstoi, de Rolland, de Moyano –, pero en tus cuentos lo que hay son pianos y un como solo pianista que es capaz de metamorfosearse en otros. No, la conferencia debería llamarse *Felisberto Hernández: la metamorfosis del pianista*, o simplemente: *Los pianistas de Felisberto Hernández*. Porque cuando uno pronuncia la palabra pianista aparece, a la vez, la música y el instrumento. Y entre ambos surges tú, nimbado de una atmósfera de rareza y humor.

El piano de tus cuentos es un personaje ambiguo. Un instrumento cuyo misterio queda sin resolver. Se hace un tránsito, entre brumoso y divertido, del objeto blanco y negro al núcleo fundamental, y por ello mismo más irresoluto, de un enigma. Es verdad que uno puede pasarse todo el tiempo que dura la lectura y relectura de tus cuentos preguntándose por ese enigma. Divagando sobre sus contornos en medio de una música que a veces suena y a veces no, pero que está siempre ahí, expectante. Y la conclusión, o una de las conclusiones, a la que se llega es que ese enigma está hecho con la sustancia de los sueños. En algunos de tus cuentos se asiste a una suerte de espectáculo en el que hay un sueño reflejado en el espejo de un piano. Quizás alguien replicaría aquello de que en los pianos no hay espejos. Pero sé que tú no lo harías porque los dos comprendemos qué clases de espejos suelen construir los sonidos.

Digamos entonces, para comenzar, que tu piano es una caja de música. Es otras cosas más, sin duda. Es, por ejemplo, un viejo animal soñoliento, como es descrito en *Tierras de la memoria*. O un gran baúl del que salen juguetes raros como se presenta en *Por los tiempos de Clemente Colling*. O un ataúd como aparece en *Las hortensias*; lo cual quiere decir, entre otras cosas, que es un reservorio de irracionalidad y muerte. Tus narradores, los menos peligrosos y los más anecdóticos, es decir los más comprensibles, son llamados así, “cajitas de música”. De esta manera les dicen las gentes que los han oído, en esos teatros de provincia de Uruguay y Argentina, un poco vetustos y surcados de fúnebres telarañas y luces desvaídas. Esa gente, que la imagino ahí sentada, oyendo lo que tocan tus pianistas, me parecen fantasmas. Fantasmas que se reúnen en un pueblo recóndito para escuchar a otro fantasma. Y cuando uno se da cuenta de que se trata de seres espectrales, entonces se entiende un poco por qué hablan como hablan tus personajes. Alguien ha dicho que como se habla entre sueños es como se habla en tus cuentos. García Márquez, que fue uno de los primeros escritores colombianos que te leyó en un momento en que estos lares estaban inundados por una literatura costumbrista y de denuncia social, trató de imitar tu lenguaje en *Ojos de perro azul*. Pero como estees un cuento del aprendizaje de García Márquez, demasiado imbuido de un surrealismo tardío, el resultado no es del todo convincente. Ahora bien, lo que sucede con esos pueblerinos de

tus cuentos es que, durante un rato, permanecen tocados por la música, y esto los cubre de un cierto prestigio. Un prestigio que es de índole poética, por no decir onírica. El fenómeno dadoes curioso. Dos cajitas de música se superponen, como esos dos acordes de *Petruschka*, y producen algo que escucha esos personajes sin rasgos que contienen tus auditorios. Y ella, la música, permanece como innombrada, como lo que verdaderamente es: una presencia del silencio y lo oculto. Después la gente, finalizado el concierto, se levanta y vuelve a sus quehaceres y se pierde en ese más allá que dejan los buenos cuentos cuando se terminan de leer.

Pero volvamos a *La casa de Irene*. El cuento es de 1929 y ya anticipa lo que vendrá después con la música. Allí el piano aparece y de inmediato se llenan, el instrumento y la narración, de una atmósfera extraña. Este sería, me aventuro a pensar, el distintivo mayor de tus pianos. El de Irene manifiesta un misterio negro y blanco, y esto la verdad es un poco obvio por aquello de que cuando uno imagina un piano son esos dos colores los que se presentan de inmediato. Pero lo que llama la atención no son los colores, sino la coherencia de tu propuesta frente a los objetos. Esta se expresa en algunos de los textos de *El libro sin tapas* en los que hay un cigarrillo, un vestido blanco, unas ventanas, un balcón y, claro está, el piano de Irene. El piano es tu misterio objetual por excelencia. Aún por encima de tus Hortensias, que son muñecas vivificadas, el piano es más representativo no solo por la forma geométrica que tiene, sino porque es la caja de música más fabulosa creada por el hombre. Y allí caben los sueños, la despedazada memoria, el deseo en su saltarina y turbia condición.

Tal preponderancia del objeto musical se da con mayor claridad en *El balcón*. Allí la mujer para quien debe tocar el pianista tiene dos grandes amigos: el balcón y un pequeño piano. Aunque este es más amigo de la madre de la mujer. En todo caso, en este cuento se dice algo que es una constante en tu poética: los objetos tienen alma y esta alma se configura en la medida en que las personas entablan relaciones con ellos. En el caso del piano la vitalización se da porque sus materiales vienen de árboles y elefantes: «Algunos de ellos (los pianos) antes habían sido otros y habían tenido otra alma (algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos)». La idea del piano, o de cualquier instrumento musical, como ser humano, o como presencia mágica, no es una idea nueva. Viene de aquellos tiempos remotos en que Orfeo tocaba la lira. Pero se fortalece con el imaginario romántico en cuyos cuentos hay suficientes instrumentos musicales como para desequilibrar a esos pobres burgueses europeos que se creían salvados solo por ser sensibles a los sonidos, cuando en realidad comenzaba a perfilarse su condena desde esta atracción. La verdad es que hay pocos pianos en la literatura de ese entonces que sean capaces de paralizarnos la atención. Es difícil pasar de largo, por ejemplo, ante los pianos que tocaron Chopin y Liszt, o frente al violín que tocó Paganini o, para ir más

allá en el plano de la exageración romántica, ante ese enorme octabajo que tocó algún contemporáneo de Berlioz. Pero hay una gran distancia entre lo que hacen los pianos en la música del siglo XIX y la representación de ellos en la literatura de esa misma época. Yo me he pasado algún tiempo revisando esos cuentos del siglo XIX y XX, y me atrevería a decir que tus pianos son los más perturbadores, los que tienen el don de estremecernos con mayor hondura. La circunstancia no deja de ser paradójica. Si te comparamos con otros autores que se han dedicado a escribir sobre músicos tu especificidad sobresale. Porque a diferencia, por ejemplo, de Thomas Mann o de Alejo Carpentier tú no gastas tu tiempo y tu espacio en describirnos la música o reflexionar sobre su condición. Pero ella está ahí, en una zona que pertenece al género de lo innombrado.

El tema del misterio es uno de los más llamativos de tu obra. Es como si, al partir del sonido para caer en la palabra, te procuraras una meta: crear misterio, o como dice uno de tus personajes de *Drama o comedia en un acto y varios cuadros*: «hacer surgir el misterio». Jorge Monteleone explica esta circunstancia cuando señala que el narrador de tus cuentos está «obsesionado por inventar aquello que todavía no sabe qué es». Este no saber inventado no es más que el misterio. Y la dinámica que emprendes es simple: no clarificarlo, no revelarlo jamás, dejarlo por siempre sumergido en compartimentos de la realidad que están conectados con el sueño. Lo que haces, con un arrojito único – porque es verdad, como dice Italo Calvino, que nadie en eso se parece a ti, y que por tal razón eres único y estás solo, terriblemente solo, en todo este tinglado de la literatura que hemos construido –, es eternizar el misterio. En tus cuentos juegas, también lo precisa Monteleone, a dilatar los inicios, a postergar los finales con una serie de situaciones que parecen no ir a ninguna parte. Porque de eso se trata: de recorrer una senda para no acabarla jamás y, en cambio, sembrarla de personas y objetos que simbolizan o representan o manifiestan el misterio.

Y como crees que el misterio no debe ser revelado, y que tu poética es la del no saber, en esta dirección dices que tus escritos no son lógicos. Cortázar, entre otras cosas, te llama «eleata de nuestro tiempo» para decir que eras como uno de aquellos presocráticos ajeno a las categorías lógicas. Pero si de alguna manera u otra las posees, ellas pertenecen a las geografías del inconsciente. Ya Juan José Saer consideraba que lo tuyo no es más que una autobiografía onírica. Ahora bien, si tus cuentos están contruidos sobre una «vigilancia constante y rigurosa de la conciencia», esta conciencia es como si te fuera del todo desconocida. Tal circunstancia interpretativa es complicada porque para algunos lectores sí hay lógica. El mismo Saer sostiene que, basados en remembranzas de infancia, en tu escritura hay un orden y una jerarquía y que ellos se adhieren a la órbita del afecto. Y como buen franco-argentino que era, Saer introduce lo que podría ser un territorio propicio para interpretar tus cuentos: la plataforma psicoanalítica. Sin

embargo, Saer propone esta hermenéutica a sabiendas de que no hay ilaciones causales ni asociaciones fácilmente identificables en ese mapa tuyo de metáforas dispersas. Saer prefiere leer tu obra más como una reflexión sobre la posibilidad de narrar una memoria que como un rodeo imaginativo y penumbroso del deseo. Hacia esta perspectiva también se encamina Sylvia Molloy cuando dice que más que una concepción del mundo, lo que hay en ti es «una particular concepción de la literatura».

Pero, de cualquier modo, yo quisiera distanciarme un poco de la interpretación psicoanalista, y más bien apoyarme en la mítica. Aunque puede ser una salida conservadora, una vuelta al orden neoclásico, me arriesgo a tomar este camino. La verdad es que tú, Felisberto, me recuerdas a esos sacerdotes paganos del pasado. Un poco mitad reyes, un poco mitad brujos, que actuaban con sus ensalmos con la convicción de que lo suyo se enraizaba en lo arcano y en aquello que es definitivamente incomunicable al redil humano. Que lo suyo, como lo tuyo, consistía, sobre todo, en no transmitir premisas ni favorecer atajos simuladores sobre esos rituales que conducen a la revelación de un misterio. Y si fuiste algo similar a uno de esos oficiantes remotos, el oráculo te mostró una vida a través de un yo que sentía que se deshacía y se desfiguraba y tenía como instrumentos de expresión un piano, una lapicera y una hoja de papel.

Con todo, yo quisiera hablarte un poco del vagabundeo. Para mí es tan esencial que, a la hora de escribirte, como en la misiva que te mandó Cortázar, esa circunstancia de músico y poeta trashumante es la que siempre me ha unido a vos. Te la pasaste yendo y viniendo por una serie de pueblos y ciudades extremos, tocando teclados añejos y escribiendo cuentos que pocos entendían y que siguen siendo todavía insulares por su dosis de absurdo, dislocación y disociación. Esos pueblos, particularmente esos recintos, en donde tocaste y tocan tus pianistas, son los que me despiertan una inmensa simpatía hacia ti. Yo también pasé por esos pueblos, pero en mi caso quedan en Colombia, cuando fui músico. Y como lo sabes tú, y también Cortázar, esos lugares son verdaderos núcleos del suplicio, geografías del tedio, coordenadas de la insípida y mediocre condición humana. Son, me aventuraría a decirlo, regiones de una barbarie que ya no asesinan a los librepensadores o artistas rebeldes o excéntricos que las atraviesan, sino que los ven pasar con displicencia y, a regañadientes, los dejan hacer su entretenimiento anodino.

Tus pueblos rioplatenses, sin embargo, no están atropellados por la violencia social. O ella, al menos, no aparece por ninguna parte. En realidad a ti no te interesó ese tipo de indagaciones. Nada de clases sociales, nada de denuncias políticas, nada de las indignaciones de la miseria o la arrogancia de los adinerados en tus historias. Todo eso está expulsado de tu obra magníficamente. Hasta tal punto que Gustavo Lespada, uno de los uruguayos

que te ha comprendido mejor, dice que en esta falta de formación política y de compromiso social reside tu «estética francamente revolucionaria». En eso anticipaste a nuestro querido Cortázar que, después, se metió de cabezas en esas encrucijadas de las revoluciones de Cuba y Nicaragua. Pero los pueblos que yo recorrí en la región andina de Colombia, estaban invadidos por militares y contrabandistas. Y a diferencia tuya, yo no los visité tocando el piano, sino una flauta transversa en grupos de música folklórica, o interpretando, aunque sería mejor decir chapuceando, un saxofón tenor en orquestas bailables. En Miraflores, uno de esos pueblos del piedemonte llanero, pasó algo en cierta medida extraordinario. Tocamos por varias horas, desde la noche hasta la madrugada, para que la gente bailara y de verdad que lo hicieron con sincero entusiasmo. Estaban tan contentos con nosotros que no querían que nos bajáramos de la tarima. Eran casi las nueve de la mañana y la orquesta seguía tocando, repitiendo hasta lo inverosímil un repertorio de porros, cumbias y merengues. Lo que había sucedido, Felisberto, era que los guerrilleros y los soldados del ejército, que se hacían la guerra desde hacía años en ese pueblo bendito de Dios, con la música de nuestra orquesta no querían dejar de bailar y cantar y ansiaban permanecer hasta siempre borrachos de hermandad.

Uno se ríe mucho en esos pueblos. Están, cuando se les recuerda, como atravesados por una mezcla de exaltación y decepción. Se va por ellos y es como si se viajara por la ridiculez y la amargura, pero también por entre los meollos de la música y la literatura. En *El cocodrilo*, tu cuento más conmovedor, y el que tantas veces me ha servido como consuelo, el pianista lo dice así: «Antes yo había cruzado por aquellas ciudades dando conciertos de piano; las horas de dicha habían sido escasas, pues vivía en la angustia de reunir gentes que quisieran aprobar la realización de un concierto; tenía que coordinarlos, influirlos mutuamente y tratar de encontrar algún hombre que fuera activo. Casi siempre eso era como luchar con borrachos lentos y distraídos: cuando lograba traer uno el otro se me iba». Tú luchabas con esos ebrios lerdos en esos feudos en donde casi nunca sucedía nada. Mientras nosotros procurábamos para que aquellos poderosos pueblerinos nos dejaran salir vivos del baile y así poder irnos a desayunar y dormir un rato.

Y digo que el *El cocodrilo* es el más conmovedor de tus cuentos porque allí se asiste al sinsabor que signaron tus correrías. Eso de vender conciertos de piano y, al mismo tiempo, ofrecer medias veladas en las tiendas, más que un chiste es una circunstancia que evidencia a todo músico inolvidable, es decir, a su condición de marginal hermoso, a su cara orfandad. Aunque viéndolo bien quien se lleva el cetro de esa marginalidad musical es Clemente Colling. Tu inolvidable maestro de las sombras, risible adalid de la miseria y la libertad artísticas que, siendo ciego y mugroso, te enseñó a ver y a escuchar. Pero ya es hora de acabar esta carta. Y me gustaría que, finalmente, nos trasladáramos a Tunja, una ciudad pequeña y fría, en donde estudié

música. Allí di mis primeros conciertos de flauta y empecé a publicar mis primeros cuentos sobre músicos que son, valga la pena precisarlo, poca cosa al lado de los tuyos. En Tunja, además, te descubrí a través de Álvaro Cepeda Samudio. Él también escribió un cuento bajo tu influencia, *El piano blanco*, que es muchísimo mejor que aquel otro de García Márquez. En Tunja yo también solía ir al cineclub, los miércoles en la noche. Una vez, apareció un pianista para animar una película expresionista. Me extrañé cuando lo vi salir al escenario. Era flaco, de pelo inflado hacia arriba, con un bigote diminuto. No exagero cuando digo que ese joven magro sacó de su bolso un gato y lo puso encima del piano mientras tocó la película. Yo creía conocer a todos los pianistas de Tunja, pero ese jamás lo había visto. Me bastó escuchar su música en el piano para creer que, por alguna circunstancia, tú estabas con nosotros. Recuerdo que me sentí dichoso durante el tiempo que duró la película, pese a que esta era un poco grotesca y pesimista. Luego, a la salida del teatro, esperé un rato. Pero fue una espera en vano. El pianista o jamás salió, o lo hizo por otra puerta que yo desconocía.

Pablo Montoya
Envigado, mayo 30 de 2016



TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales



