

Felisberto: la acción de la forma

Apuntes para una caracterización del procedimiento narrativo de Felisberto Hernández

Gustavo Lespada

Quien ama la idea, solo la ama en la figura.
Hugo Von Hoffmannsthal

Por el carácter onírico de su prosa a Felisberto Hernández se lo ha vinculado al surrealismo, aunque no participe de la escritura automática. Teniendo en cuenta la originalidad y renovación de su prosa –el constante desplazamiento del sentido, la fragmentariedad, la animación de los objetos, la defraudación de expectativas– es indudable que se trata de un escritor vanguardista. Su registro narrativo se monta sobre yuxtaposiciones heterogéneas y asociaciones absurdas, pero en este absurdo hay una cercanía afectiva, una forma de transformar las palabras en criaturas entrañables. Por un lado, tenemos la desarticulación del sujeto, que nos remite a la angustia existencial del hombre y, por otro, este tono familiar, ajeno a toda grandilocuencia, que se vincula con la ternura, con la casa que todos buscamos en el mundo.¹ Pero ante tal ambigüedad siempre recuerdo aquella afirmación en que coinciden Onetti y Calvino, sobre que *Felisberto no se parece a ninguno*.

De ahí que resiste tanto las interpretaciones: aun ante los análisis más inteligentes uno suele sentir que en el resultado siempre hay algo que se escapa, que probablemente lo específico de Felisberto resida en todo eso que no fue dicho, *eso* que nos incita siempre a volver a leerlo. A pesar de esta dificultad –dificultad estimulante, es decir, *virtud*– de su escritura, intentaré caracterizar algunos de los mecanismos que provocan tal extrañamiento, en

¹. Lo del tono “familiar” no alude en absoluto al vínculo que pudiera establecerse entre la obra y la vida de Felisberto Hernández, porque estamos ante ficciones y la figura del narrador no es homologable con la del autor.

particular la transformación que se realiza sobre ciertas figuras o tropos, convencidos de que es en las entretelas del procedimiento donde se originan sus impugnaciones, su singular visión del mundo. La crítica ha señalado oportunamente las actitudes de trastrocamiento y subversión a nivel temático, lo que también puede relevarse operando desde la estructura formal, puesto que –como decía Blanchot– “la literatura es la forma de decir que dice por la forma”².

Las formas de la acción

En 1925, en una modesta imprenta de Montevideo, sin tapas y en un formato minúsculo de apenas 8 por 10 cm, más parecida a un volante que a un libro, conoce la luz *Fulano de tal*, primera obra de Felisberto que corresponde a cuatro hojas en la edición de las *Obras completas*. Además del título, el desafiante y experimental librito tiene un interesante posfacio –dedicado a Vaz Ferreira– que se titula “Prólogo de un libro que nunca pude empezar” donde, pese a su concisión, se propone “decir lo que sabe que no podrá decir”. Este veinteañero consigna en su programa estético una temprana preocupación por lo inefable, una pulsión hacia los bordes y límites del lenguaje. Muchos años más tarde, en el comienzo de *Por los tiempos de Clemente Colling*, volverá a aparecer esta inquietud reformulada:

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, acaso, fatalmente oscura. Y esa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro³.

El cambio es notorio en *Libro sin tapas* (1929), donde ya encontramos relatos más elaborados con un narrador homodiegético y, por momentos, un *registro* muy cercano al definitivo, como en “El vestido blanco”, “Historia de un cigarrillo” o “La casa de Irene”⁴. Pero, ¿en qué consiste ese registro, cómo caracterizaríamos el *estilo* de Felisberto? Además del carácter onírico que ya mencionamos, cuyo desplazamiento metonímico pareciera responder, efectivamente,

². Enrique Pezzoni caracteriza estas inversiones donde “el poseedor es puesto en el lugar del desposeído”, en “Felisberto Hernández: Parábola del desquite”. Josefina Ludmer, por su parte, plantea en “La tragedia cómica” un modelo duplicador de las confrontaciones donde, por un lado encontramos al artista como tal pero carente de lo cotidiano, y por otro al rival todopoderoso pero carente de lo artístico. Ambos artículos en *Escritura*, año VII, N° 13/14, Caracas, enero-diciembre, 1982.

³. Ver Hernández, Felisberto, *Obras completas*, vol. I, México, Siglo XXI, p. 138. Todas las citas corresponden a esta edición, a partir de aquí se indicarán en el texto con el número de página entre paréntesis.

⁴. Para la categoría del narrador ver Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 302-308.

a la lógica del sueño, otro de sus rasgos lo constituye la fragmentación y cosificación de las personas junto con la personificación de objetos y abstracciones, o sea el empleo de la prosopopeya, figura que en los sistemas clásicos estaba vinculada a la alegoría, pero que aquí se aparta radicalmente de ella tanto por la forma y motivos a que se aplica como por no perseguir ninguna finalidad didáctica⁵. Dentro de esta última característica podemos incluir la segregación y autonomía de estados de conciencia o anímicos del protagonista, al extremo de desembocar en la disociación del Yo, como ya veremos que sucede en la segunda parte de *El caballo perdido*. Esta narrativa pone en crisis la unidad ontológica del sujeto al negarle el dominio y control sobre sus componentes –tanto físicos como psíquicos–, a la vez que se exagera su pasividad haciendo recaer la acción en los objetos. Veámoslo en los textos.

“El vestido blanco” es un relato muy breve, compuesto por cinco fragmentos en primera persona, a la manera de un diario íntimo. Se trata de la historia de un vínculo amoroso, en el que la seducción que debiera ser el asunto central, se desplaza a un segundo plano, y el protagonismo recae en el escenario: las dos hojas de una puerta-ventana que da al balcón donde se encuentran los enamorados. El primer fragmento se cierra con la impresión del narrador sobre “una cosa fija” que sucede entre ambas ventanas enfrentadas. En el segundo ya se habla de “posiciones de placer” entre las hojas, al mirarse estando abiertas o al cerrarse, cuando “estaban juntas”. Como si se trasladara el *in crescendo* del deseo de la pareja a los objetos, el clímax se alcanza en el tercer fragmento, donde se produce la sensación de estar ante un texto base de fuerte contenido erótico en el cual se hubieran sustituido las referencias a los amantes por las hojas de la ventana y el adjetivo “violadores” se adhiere, anómalo –la “violación” reside en esa *unión forzada*– a los momentos de la despedida:

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

Ella amagaba a cerrar las ventanas y nunca terminaba de cerrarlas. Ignoraba esa violenta necesidad física que tenían las ventanas de estar juntas, ya, pronto, cuanto antes. En el espacio oscuro que aún quedaba entre las hojas calzaba justo la cabeza de Marisa. En la cara había una cosa inconsciente e ingenua que sonreía en la demora de despedirse. Y eso no sabía nada de esa otra cosa dura y amenazantemente imprecisa que había en la demora de cerrarse. (32-33)

Aunque pudiera pensarse en un salto metafórico –fallebas y cerraduras encajando, penetrándose, derramando su carga simbólica en otra parte–, creo

⁵. Ver Barrenechea, Ana María, “Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: La cara de Ana”, en revista *Escritura*, año VII, N° 13-14, *op. cit.*, pp. 57-68.

que la figura que se impone está más cerca de un deslizamiento por contigüidad. Para poder hablar de los amagues del deseo, de esa urgencia de los cuerpos por juntarse, esta se traslada a las ventanas. Desplazamiento de las emociones hacia el entorno –además de no ser Marisa quien sonríe, sino “una cosa inconsciente e ingenua” ubicada en su cara–, desplazamiento metonímico exacerbado, animando, erizando la abertura *vecina* a la pareja. Vecindad respecto del *locus* habitado por los personajes, y vecindad en tanto duplicación en esa *otra* “pareja” propiciatoria, de hojas simétricas, especulares. Desmesurada inversión de los roles ante la parálisis y la postergación insoportable: animar al objeto es atribuirle la acción que los actantes no logran consumir⁶.

Una vez casados –fragmento V– “el asunto de las hojas” pasa al interior y se ve reducido a la manifestación hogareña de un “roperito”, donde ya no está la necesidad imperiosa de juntarse, ni la cabeza apretada en el hueco oscuro, ni los amagues histéricos de Marisa, sino más bien su ausencia cifrada en un vestido blanco; como si el contrato matrimonial hubiera cancelado todo misterio.

En “Historia de un cigarrillo” hay una introducción que clasifica las actividades del espíritu en cuatro: consigo mismo, en relación con los demás hombres o con las cosas, y alude a la posibilidad del *espíritu de las cosas* en relación a los hombres. Luego, como ilustrando este último caso, se narran las vicisitudes de un cigarrillo roto en la punta que se resiste a ser fumado. Al final, cuando se ha caído –el lector sospecha que se ha tirado–, explícitamente se menciona esta *actividad* del objeto: “una cosa *activa* que ahora ocurría en el piso”, al irse oscureciendo, mojándose, como si el cigarrillo hubiera optado por esa forma de suicidio para evitar ser consumido por el fuego. (39)

“La casa de Irene” es otro relato fragmentario donde vuelve a aparecer la acción trasladada a los objetos. El narrador va a la casa de una joven aparentemente normal, por la que se siente atraído. Allí descubre el “misterio” vinculado a los objetos que rodean a Irene. Nuevamente se trata de una seducción o, mejor dicho, de sus preliminares, de las formas en que esa seducción se anuncia, se difiere, repercute en las sillas o se palpa en el teclado de un piano (41):

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

⁶. Las acciones son las manifestaciones de un actante, y estas configuran, definen a quien las ejecuta, teniendo en cuenta que el sujeto se vincula con el objeto a través del eje del deseo. Ver Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, pp. 18-23.

La elisión del sujeto de la última cláusula de la cita introduce un matiz ambiguo: ¿quién ejerce la acción de sujetar a Irene? La silla, al menos eso es lo que nos dice el narrador que pareciera delegar en el objeto su deseo de sujeción. La silla es el sujeto que *sujeta*, aunque todos sepamos que las sillas no sujetan. En otra parte se menciona que Irene tenía un trato especial con los objetos, que los objetos se entendían con ella, pero que nosotros no podíamos entendernos directamente con los objetos. Es como si Irene provocara a su alrededor una reacción particular a la posesión masculina, a la intrusión del narrador. El fragmento final es conciso como un telegrama: “Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien, pero entonces poco a poco fue desapareciendo el misterio blanco”. Como si al consumarse la seducción, desapareciera la intencionalidad de los objetos, es decir, el “misterio blanco” que incitaba –como el *blanco* de la página– a la irrupción de la escritura como compensación.

La acción de las formas

Otras alteraciones en el nivel semántico del texto que provienen de la estructura formal resultan introducidas por un singular mecanismo de transformación de la figura, al que ya me he referido en otra parte⁷. En “La cara de Ana” –relato que da nombre a su tercera publicación, de 1930– encontramos el uso de abstracciones como actantes. Reciben ese trato elementos que forman parte de la subjetividad del narrador, como sentimientos, recuerdos o estados de conciencia, pudiendo atribuirse el carácter de “caprichoso” a un propósito o asignarse “movimiento” a un destino (52). Otra particularidad de este y otros relatos es la de pivotar recurrentemente en una teoría de la escritura, apelando a un registro estereofónico, desdoblado: de referencia, hacia la anécdota, y de autorreferencia, como metatexto:

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

⁷. Lespada, Gustavo, “Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar”, en *Esa promiscua escritura*, Córdoba, Alción, 2002, pp. 167-168.

El tropo que ronda esta prefiguración del Aleph borgeano se denomina zeugma o silepsis, que además de ser una variante de la elipsis es también una coordinación: participa de la acción de uncir, de “poner bajo el mismo yugo” elementos disímiles, que producen incongruencias semánticas o sintácticas⁸. *Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras*, dice el propio texto como caracterizando su manera de proceder al tiempo que impugna la artificialidad de toda coherencia lineal y progresiva. Justamente una de sus formas de producir extrañamiento es la de tratar bajo un mismo régimen entes, objetos y personajes. Esta conjunción de lo distinto vuelve porosos a los límites, embosca a los estereotipos, ablanda las estructuras. Al caracterizar esta forma de narrar, podríamos hablar de comportamiento zeugmático –si tal cosa existiera en la narratología.⁹

En mi manera de sentir el destino me parecía que *Ana con su risa miraba a la Tierra dar vueltas*, pero era tan natural que Ana de acuerdo a su fisiología se encontrara así como que la Tierra diera vueltas. Después empecé a sentir todas las cosas que había en la pieza y la sonrisa de Ana con la simultaneidad rara: había cuatro cosas que formaban un acorde, dos figuras paradas: el perchero y Ana, y dos acostadas: mi hermano y yo. (58, bastardillas mías)

Nuevamente asistimos a la incongruencia provocada por la conjunción de lo disímil componiendo las notas de un acorde, los vértices de una figura, luego de congelar la locura de Ana con la comparación que recae sobre su risa y su mirada¹⁰. Comparación imposible, por otra parte, puesto que nadie sabe cómo es una cara riéndose mientras mira a la Tierra moverse –salvo que se trate de un astronauta–; sin embargo la imagen de la alienación es tan contundente como la de los idiotas mirando el sol *como si fuera comida*, en el comienzo de “La gallina degollada” de Horacio Quiroga. La carga figurativa salta sobre la racionalidad de la frase equivalente que la calificaría como “una mirada *fuera* del mundo”, para lo cual coloca, literalmente, a Ana en el espacio exterior contemplando girar al planeta a la vez que viviendo, respirando *en él*.

Tomar el tropo al pie de la letra es también trastrocarlo, arrancarlo de su condición de figura, siempre expansiva respecto del paradigma, para hacerlo funcionar en la linealidad del sintagma. Como es sabido, las catacrexis son figuras impropias que provienen de un uso extensivo de la expresión con la finalidad de cubrir insuficiencias léxicas. Estos *abusos* –atendiendo a la etimología

⁸. Ver Mortara Garavelli, Bice, *Manual de Retórica* (1988), Salamanca, Cátedra, 1991, p. 258.

⁹. Al enumerar los rasgos de su poética Jorge Panesi menciona esta “contigüidad que permite superponer series que no se alían o reúnen habitualmente”, Ver *Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, pp. 42-43.

¹⁰. Se trata de una comparación canónica o copulativa, introducida por el nexos “como” o sus afines tal, cual, parecer, etc. Ver Grupo Miu, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 187-189.

del término– del tipo de “los *dientes* del peine”, “el *cuello* de la botella” o “las *patas* de la mesa” son figuras vulgarizadas que se han incorporado al léxico cotidiano, al punto que muchos lingüistas niegan su condición de figura puesto que carecen de una expresión equivalente en la lengua¹¹. Ahora bien, otra de las operaciones frecuentes en la escritura de Felisberto es la de recuperar esta dimensión figurativa del tropo dormido para producir la consabida “animación” de los objetos, despertando la referencia por analogía que el uso ha normalizado. Veamos el comienzo de *El caballo perdido*:

Primero se veía todo lo blanco; las fundas grandes del piano y del sofá y otras, más chicas en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles; se sabía que eran negros porque al terminar las polleras se veían las patas. Una vez que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla; y supe que aunque toda la madera era negra el asiento era de un género verde y lustroso¹².

El desvío metafórico permite reemplazar las inocuas “fundas” de la primera oración por las insinuantes “polleras” en la segunda –la sinonimia entre ambos términos reside en que comparten la función de cubrir–, lo cual habilita el posterior tratamiento asociativo de la catacresis “patas” (de los muebles) como si fuesen piernas de una *femenina* silla, en la tercera cláusula. Esta restauración del sentido figurativo sirve para transferir a los objetos de la sala el deseo del infante enamorado de su profesora de piano, pero además en este gesto expansivo de la subjetividad reside una concepción de la mirada como fundadora de lo real, como si se postulara que la existencia del mundo requiere de la interacción del sujeto, de esa percepción singularizadora propia del arte. Veamos otro pasaje en el cuento “El balcón” –un relato de *Nadie encendía las lámparas* de 1947–, durante la cena del protagonista con sus anfitriones:

Aunque ella metía con decisión sus bracitos en la mesa para que las manitas tomaran las cosas, el anciano y su hija le acercaban los platos a la orilla de la mesa. Pero al ser tomados por la enana, los objetos de la mesa perdían dignidad. Además el anciano tenía una manera apresurada y humillante de *agarrar el botellón por el pescuezo y doblarlo* hasta que le salía vino¹³.

Nuevamente la sustitución de “cuello” por “pescuezo” acentúa esta recuperación figurativa de la catacresis (*cuello* del botellón) a la vez que abre el camino a la animación del objeto que resulta *violentado* para extraerle el

¹¹. Ver Mortara Garavelli, Bice, *op. cit.*, pp. 164-168.

¹². Hernández, Felisberto, *El caballo perdido*, en *Obras completas*, vol. 2, México, Siglo XXI, p. 11. Todas las citas corresponden a esta edición, a partir de aquí se indicarán en el texto con el número de página entre paréntesis.

¹³. *Ibidem*, pp. 64-65.

vino. Es interesante señalar cómo esta percepción antropomórfica de los objetos –“algunos de ellos antes habían sido otros y habían tenido otra alma”– pareciera sustentarse en la concepción transformadora del trabajo humano: “algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos”. Los objetos estarían *humanizados* porque el mundo que nos rodea es un mundo artificial, producto del artificio, esto es, *creado* por la acción del hombre a su imagen y semejanza.

En “El vapor”, otro cuento de *La cara de Ana*, estos mecanismos de sustitución y desplazamiento provocan que un hombre parado en un muelle pueda caerse, no al agua como sería de esperar, sino en una angustia o “en la impersonalidad” (65); entonces puede pasar que una idea se solidifique (“la idea de los avechuchos se me había endurecido”), que alguien pueda comer “en la mitad del silencio”, que un barco se confunda con “una imaginación pesada” o que el vacío se convierta en un lugar donde se pueda “apoyar un poco el pensamiento y el espíritu ...”: tal el fenómeno de contagio o impregnación que se produce entre elementos de distinto orden y sus propiedades. Felisberto rehuye las explicaciones y en esto es explícito: “tenía la cabeza como si fuera un aparato que percibiera todo pero que no explicara nada” (66). Aunque también, a su manera, nos explica la forma enrarecida, es decir, poética, de hacer ingresar la realidad en sus textos. Una realidad que subraya el carácter espacial del silencio y el vacío de las cosas, precisamente porque se trata del *espacio literario*: una realidad hecha de lenguaje que se reivindica como tal al construirse ante los ojos del lector, forjándose en el cruce de la impresión externa y la subjetividad del personaje, una realidad que no existe terminada *fuera* del sujeto, porque lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.

Veamos ahora otro caso del dinamismo que se introduce en las figuras. El narrador de este relato, mientras espera la llegada de un barco, se refiere a su sentimiento de angustia con otra comparación: “La sentí *como* si dos avechuchos se me hubieran parado uno en cada hombro y se me hubieran encariñado”. Pero en las cláusulas siguientes desaparece el nexo comparativo y esos avechuchos *cobran vuelo* propio:

Cuando la angustia se me aquietaba, ellos sacudían las alas y se volvían a quedar tan inmóviles como me quedaba yo en mi distracción. Ellos habían encontrado en mí el que les convenía para ir donde yo hubiera querido ir solo. (65)

Se independizan del personaje y del primer término de la comparación, es decir, de la angustia, pero además, de la zona predicativa pasan a tomar posesión del sujeto, del que ejerce la praxis verbal. Si la comparación se funda en una percepción estática de afinidades –y en esta característica se plantea la principal diferencia con la metáfora–, es obvio que ese estatismo aquí se ha

roto y que la dinámica que se imprime a esta figura la transforma en otra cosa¹⁴. Que el término subordinado se deshaga de la sujeción sintáctica –que es la ley de la lengua– y sea capaz de subvertir la relación jerárquica de la oración, es algo que trasciende la instancia lingüística. Romper la inmutabilidad representativa mediante una inversión de las funciones tiende a desarticular la estabilidad del sistema. La puesta en crisis de las estructuras corroe cualquier mecanismo de cristalización conceptual porque toda subversión formal es, en última instancia, política; en definitiva responde a la liberación de las formas en las cuales, según Adorno, se encuentra cifrada la liberación de la sociedad, *pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social*¹⁵.

La legibilidad cuestionada: *El caballo perdido*

El comienzo de *El caballo perdido* nos introduce sin preámbulos en la retrospectiva –el imperfecto de los tiempos verbales alude al pasado no concluido–, en la que asistimos al despliegue de la percepción infantil; una percepción cargada de erotismo recorriendo los objetos de la casa de Celina. Vimos antes cómo el singular uso de la sinonimia y las figuras habilitaba la animación de los objetos con la finalidad de introducirnos en la percepción del niño, que experimenta el tabú del sexo como desplazamiento y trasgresión¹⁶.

La acción de levantarle la “pollera” a los muebles y la disposición “a violar algún secreto de la sala” junto a la relación fetichista con el busto de mármol constituyen algunas de las marcas de este mecanismo de transposición. Así como en la fantasía del niño el busto convoca a una mujer real, mediante la sustitución el texto *levanta su pollera* para enseñarnos la pulsión real del personaje: “Yo había tomado a *la mujer* del pelo con una mano para acariciarla con la otra”. Más adelante el narrador nos dice que “en aquella mujer” se confundía algo conocido y algo desconocido, “sobre todo lo que tenía que ver con Celina”, descubriendo el verdadero objeto de su deseo. Como para recordarnos que estamos ante un libro, desde el comienzo del relato se insiste en ese efecto contrastivo que la crítica ha llamado “la dinámica del blanco y negro”¹⁷. Dinámica en la que lo blanco y lo negro hunden sus paradigmas en la sexualidad incierta del infante: blancura del papel asociada a la

¹⁴. Ver Mortara Garavelli, Bice, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵. Adorno, Theodor W., *Teoría estética* (1970), Barcelona, Hyspamérica, 1984, pp. 332-333.

¹⁶. Como agudamente señala Roberto Echavarrén: “la sustitución de funda por pollera da la dimensión de la trasgresión”. Ver *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981, p. 71.

¹⁷. Ulla, Noemí, “Un imaginario singular en el tejido intertextual rioplatense”, en “Río de la Plata-19-Actas del Homenaje Internacional a Felisberto Hernández”, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997, p. 51.

blancura de los cuerpos femeninos, negrura de los muebles y la tinta vinculada a los *oscuros* secretos que esconden las mujeres bajo sus ropas¹⁸.

En la sala de Celina había muchas cosas que me provocaban el deseo de buscar secretos. Ya el hecho de estar solo en un lugar desconocido, era una de ellas. Además el saber que todo lo que había allí pertenecía a Celina, que ella era tan severa y que apretaría tan fuertemente sus secretos me aceleraba con una extraña emoción, el deseo de descubrir o violar secretos. (16)

El límite introyectado que lo lleva a hurgar a escondidas en los secretos de la sala, el interdicto impuesto por Celina que interrumpe los besos porque “este caballero ya va siendo grande y habrá que darle la mano” constituyen las señales de un cambio inminente y traumático: el ingreso a la adolescencia. Esta transición se precipita por un acto violento que marca un quiebre en la relación con Celina, quien –desconforme con su rendimiento– una vez se enojó, pegándole en las manos con un lápiz. Es como si este episodio del castigo constituyera la bisagra entre dos mundos: el paraíso perdido en que fuera “el niño de Celina” y la etapa adulta signada por la frustración y el desencuentro que lo llevará a ser “el hombre de la cola de paja”. (41)

Una vez ella me repetía una cosa que mi cabeza entendía pero las manos no. Llegó un momento en que Celina se enojó y vi aumentar su ira más rápidamente que de costumbre. Me tomó tan distraído como si me hubiera olvidado algo en el fuego y de pronto lo sintiera derramarse. En el apuro ya ella había tomado aquel lápiz rojo tan lindo y yo sentía sonar su madera contra los huesos de mis dedos, sin darme tiempo a saber que me pegaba. (22)

Quisiera destacar la manera en que el procedimiento narrativo da cuenta de la situación tal como la vivió el narrador en el momento del suceso, ya que no se evoca desde el punto de vista del adulto, a la manera de “recuerdo cuando Celina me pegó con un lápiz en las manos...”, sino que se cuenta en el mismo orden en que las instancias se grabaron en la mente del protagonista: el enojo de la profesora, la distracción y el asombro del alumno, el lápiz rojo y hasta el sonido de la madera contra los dedos, para solo después, al final de la frase, dejar que aparezca la conjugación “pegaba”; como debió haber aparecido en la mente del niño, después de la sorpresa y el dolor, la comprensión de estar siendo golpeado. Más que una descripción se trata de una *puesta en escena*, de la actuación del acontecimiento que, al reducir la

¹⁸. Además de las referencias a “la mujer de mármol” (12) y el contraste entre la piel muy blanca y el pelo, los ojos y el vestido negro de Celina (17), hay otro pasaje marcado por esta oposición donde se describe a una joven muy blanca y rubia pero que es hija de un carbonero...”. (18)

distancia temporal, transforma la retrospectiva en presente, lo cual, como es obvio, aumenta la intensidad narrativa. Enseguida se nos descubre otro de los secretos del infante:

¿Cómo era que Celina me pegaba y me dominaba, cuando era yo el que me había hecho la secreta promesa de dominarla? Hacía mucho que yo tenía la esperanza de que ella se enamorara de mí –si es que no lo estaba ya. Y aquella suposición de hacía un instante –la de que me tendría lástima– fue la que atrajo y apresuró este pensamiento antagónico: mi propósito íntimo de dominarla. (23)

El golpe le ha provocado una herida narcisista. Además, la violencia de Celina rompe la linealidad ingenua de la retrospectiva porque entra en conflicto con la fantasía del niño a quien la sociedad ya ha inculcado una estructura patriarcal en la que la mujer debe ser dominada por el hombre, de ahí el azoramiento inicial al descubrirse en el rol pasivo propio de lo femenino: su situación *no se corresponde* con el mundo.

Como yo era niño tenía la libertad de andar alrededor de los muebles donde esas personas estaban sentadas; y lo mismo me dejaban andar alrededor de las palabras que ellas utilizaban. Pero ahora yo no tenía más ganas de buscar secretos. Después de la lección en que Celina me pegó con el lápiz, nos tratábamos con el cuidado de los que al caminar esquivan pedazos de cosas rotas. (27)

El castigo establece un límite a la libertad y pone fin a la trasgresión –las caricias al busto, las manos bajo las *polleras*, el erotismo fragmentario de los cuerpos–, restaurando un orden que frustra al niño y lo coloca en el umbral del mundo adulto. Este episodio termina con las transferencias y los desplazamientos porque este orden requiere de compartimentos estancos y semas diferenciados y unívocos. Se cancela la dimensión seductora de los secretos a la vez que se desnudan las relaciones de dominación que subyacen en los vínculos conyugales y las estructuras familiares, pero sobre todo se interrumpe la pasión espontánea del niño que deberá recurrir al sueño para lograr manifestarla a través de sus mecanismos transaccionales:

Una noche tuve un sueño extraño. Estaba en el comedor de Celina. Había una familia de muebles rubios: el aparador y una mesa con todas sus sillas alrededor. Después Celina corría alrededor de la mesa; era un poco distinta, daba brincos como una niña y yo la corría con un palito que tenía un papel envuelto en la punta. (28)

El sueño parece un último y desesperado intento de transformar a Celina en un igual para poder realizar el deseo, las fantasías disfrazadas, pero

entonces aparece la vigilia, la censura, y el relato se interrumpe. Esta tendencia a la frustración responde también a la lógica del sueño. La evocación de la ruptura con Celina no solo pone de manifiesto la pérdida de la inocencia, sino que también interrumpe la ingenuidad narrativa propia de la convención realista, puesto que se deconstruye la ilusión de estar asistiendo a los hechos tal cual ocurrieron al introducir, mediante una introspección metatextual, las complejidades inherentes al acto de escritura.

A partir de este momento recuerdos, ideas, pensamientos y secretos adquieren autonomía respecto del narrador cuya unidad ha estallado. Como si el cambio a nivel temático exigiera un cambio en el orden de lo formal: con ese sueño culmina algo y comienza otra cosa. Pero además, si bien no hay marcas gráficas que titulen la división en dos partes, en el orden del paratexto tal separación existe –o existió, la hemos visto–, puesto que en la edición original se intercala una página en blanco entre el último párrafo citado y el que comienza con la cláusula “Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración”, aunque en ediciones posteriores este espacio en blanco no fue respetado¹⁹. Pero lo más notorio es el cambio de registro, por supuesto. Veámoslo en algunos pasajes:

Y fue una noche en que me desperté angustiado cuando me di cuenta de que no estaba solo en mi pieza: el otro sería un amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo: bien podría ser un socio. Yo sentía la angustia del que descubre que sin saberlo ha estado trabajando a medias con otro y que ha sido el otro el que se ha encargado de todo. (...) ¡Con razón yo desconfiaba de la precisión que había en el relato cuando aparecía Celina! (...) En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en que Celina entra y yo no sé que la estoy recordando. (31-32)

José Pedro Díaz ha puesto este proceso de disociación en relación con el inquietante tema del doble, asunto central de la literatura moderna²⁰. Pero además esta discordia, esta disgregación del yo adquiere niveles metatextuales, en tanto cuestiona e interfiere la continuidad secuencial del relato. Detrás de la primera persona un irreductible conglomerado puja por manifestarse. Además de la enajenación que recae sobre partes del cuerpo, recuerdos y sentimientos, encontramos al menos tres agentes activos involucrados, responsables de la narración: 1) el niño, con la frescura del procedimiento y la primera persona hasta el momento del castigo, luego del cual será mencionado por la tercera persona, señalando la distancia temporal con el presente de la enunciación; 2) el yo-narrador que evoca los recuerdos de la infancia y luego los

¹⁹. Ver *El caballo perdido*, Montevideo, González Panizza Hnos. editores, 1943, pp. 43-44.

²⁰. Ver Díaz, José Pedro, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, I, Montevideo, Arca, 1991, p. 116.

confronta con su triste e inestable realidad de adulto; y 3) ese *otro* percibido como un “socio” que puede encarnar a las convenciones sociales, al *deber ser*, al propio mundo con sus codificaciones y coordinadas espacio-temporales.

Él [el socio] es capaz de abrir los ojos de un muerto para registrar su contenido. Él acosa y persigue los ojos de aquel niño; mira fijo y escudriña cada pieza del recuerdo como si desarmara un reloj. El niño se detiene asustado y a cada momento interrumpe su visión. Todavía el niño no sabe –y es posible que ya no lo sepa nunca más– que sus imágenes son incompletas e incongruentes; no tiene idea del tiempo y debe haber fundido muchas horas y muchas noches en una sola. (35-36)

Con un pedazo de sí forma un “centinela” para que le haga la guardia de los recuerdos y pensamientos ante posibles saqueos del “socio”. Incluso para referirse a una etapa intermedia, durante el pasaje del niño “al tipo que yo sería”, se nombra a sí mismo como un otro: “el prestamista”. La crítica psicoanalítica ha llegado a interpretar esta segunda parte “como una recreación poética” del ensayo *El yo y el ello* de Sigmund Freud, donde el adjetivo “poética” no alcanza a diluir la relación subalterna del texto literario respecto del ensayo citado ni lo forzado del planteo que, para homologarlo al “sujeto tripartito” freudiano termina asignándole la función de *super-yo* a ese “centinela” que se menciona muy fugazmente en el relato (35)²¹. Aunque esta escisión en la que el sujeto aparece desdoblado –observándose desde fuera sin dejar de reconocerse– sea propia de la actividad onírica, no acordamos con la *interpretación*, con la explicación o traducción simbólica de las figuras literarias en elementos o roles que pertenecen a otro aparato cognitivo, porque en esta conversión, en este pasaje la pluralidad del signo literario, poético, inevitablemente sufre una reducción²².

Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo: yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban; aquellos ojos le transmiten a éstos sus imágenes, y también transmiten el sentimiento en que se mueven las imágenes. (32)

El protagonista toma conciencia de no ser dueño de sí mismo ni de su historia, de sentirse en el mundo con la orfandad de aquel caballo “perdido”

21. Ver Prieto, Julio, “De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido* de Felisberto Hernández”, en “Río de la Plata-19-”, *op. cit.*, pp. 107-117.

22. Jaime Alazraki, entre otros, ha destacado el aspecto onírico sin reducirlo al psicoanálisis, donde la matriz del sueño resulta reconocible en esa “voluntad de incoherencia” de acontecimientos absurdos o extraños de finales inconclusos, por su fragmentarismo y resistencia a la causalidad, por los cortes abruptos en la secuencia y su negativa a la explicación lógica. Ver “Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández”, en *Escritura*, año VII, N° 13-14, *op. cit.*, pp. 31-55.

que encontraran de noche con su abuela. El sentido del texto pareciera condensarse en el desplazamiento de la acepción de *extravío* –que conserva cierta esperanza de recuperación– del adjetivo hacia la de *pérdida* –definitiva, irrecuperable–. La imagen de ese caballo deambulando extraviado en la noche se comporta como figura del propio relato, como figura irradia pero también se congela, fatalmente: ese caballo ya no volverá a reencontrarse con su dueño como tampoco el narrador podrá recuperar las vivencias del pasado. En su condición de *perdido* el caballo funciona como la metáfora de la fugacidad irreversible de la existencia. Las imágenes del pasado se deforman “como vistas en espejos ordinarios” porque el tiempo no se recupera, ni siquiera se lleva consigo: aquellos ojos de niño ya no existen; apenas, dice, el *recuerdo* mediado de los ojos que en aquel tiempo la miraban. La inocencia que tuvo Celina entre sus manos es solo una evocación vaga que intenta ser defendida de los trastocamientos del “socio”; ese intruso sobre quien recaen las sospechas de haber modificado, juzgado o evaluado los recuerdos con parámetros foráneos, ajenos a los del niño. El abismo entre el adulto que está “condenado a ser” y el mundo de la infancia es infranqueable: esa es la escisión que parte en dos al relato.

Aquellos hechos eran de otro mundo y sería inútil correr tras ellos. Pero ¿por qué yo no podía ser feliz viendo vivir aquellos habitantes en su mundo? ¿Sería que mi aliento los empañaba o les hacía daño porque yo ahora tenía alguna enfermedad? ¿Aquellos recuerdos serían como niños que de pronto sentían alguna instintiva repulsión a sus padres o pensaban mal de ellos? ¿Yo tendría que renunciar a esos recuerdos como un mal padre renuncia a sus hijos? (41)

El tópico de *la vida como condena* es señalado de muchas maneras, pero la comparación con aquel “caballo perdido” aumenta la desolación del tropo con la carga de la derrota. Veamos cómo evoluciona esta imagen dentro del texto. Primero, el narrador compara la postura de Celina a su lado frente al piano “como si estuviera sentada en un carricoche, con el freno trancado y ante un caballo” al que tal vez castigarían (19). Hay una nueva mención después del episodio del golpe, cuando regresa con su abuela y encuentran al “caballo perdido” (27). El mecanismo asociativo alcanza todo su potencial cuando el narrador de la segunda parte con “el lomo cargado de remordimientos” reconoce que su voluntad de dominio –sobre Celina, de estar en el pescante tirando de las riendas– se ha trastocado brutalmente: “Yo era como aquel caballo perdido de la infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto” (43). Al final, resignado, el narrador termina aceptando ese desdoblamiento y las aprensiones hacia el socio se disipan:

Como yo quería entrar en el mundo, me propuse arreglarme con él y dejé que un poco de mi ternura se derramara por encima de todas las cosas y las personas. Entonces descubrí que mi socio era el mundo. De nada valía que quisiera separarme de él. De él había recibido las comidas y las palabras. Además cuando mi socio no era más que el representante de alguna persona –ahora él representaba al mundo entero–, mientras yo escribía los recuerdos de Celina, él fue un camarada infatigable y me ayudó a convertir los recuerdos –sin suprimir los que cargaban remordimientos–, en una cosa escrita. Y eso me hizo mucho bien. (47-48)

El ayer vive su vida pálida, inalcanzable y ajena, por consiguiente todo lo que se ha escrito hasta aquí no es *la verdad* de lo sucedido; no hay la verdad, apenas tanteos en lo oscuro, imágenes tan inasibles como la del caballo deambulando sin destino en la noche. Como una ley inexorable la poesía del niño ha claudicado ante el pragmatismo del adulto, pero en esa pérdida hay un legado, una entrega que, aunque deformada y desleída, sobrevive en el relato.

Pero yo sé que la lámpara que Celina encendía aquellas noches, no es la misma que ahora se enciende en el recuerdo. (...) Ahora, cuando los recuerdos se esconden en el aire oscuro de la noche y sólo se enciende aquella lámpara, vuelvo a darme cuenta de que ellos no me reconocen y que la ternura, además de haberse vuelto lejana también se ha vuelto ajena. (...) Sin embargo yo creo que aquel niño se fue con ellos y todos juntos viven con otras personas y es a ellos a quienes los mueble recuerdan. (49)

Si bien la identificación final con el “socio” se ha interpretado como cifra de la muerte del *yo* narrador, no me parece que esta lectura contemple todos los términos del relato, porque además de la desolación el cierre incluye el reconocimiento de una herencia, la constatación de haberse quedado con “algo” de aquel niño, y que de ese *algo* proviene también la medida de la degradación del mundo del adulto. La muerte implicaría la conclusión de la pérdida, el cierre definitivo, en tanto que en este final –como en muchos otros de Felisberto– la narración se apaga bajo el signo de una condena inapelable y agónica, pero que no concluye:

Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo encontrar las miradas que aquellos “habitantes” pusieron en él. (49)

¿Cuántas veces vislumbramos la extrañeza de nuestra propia historia como algo que le ha ocurrido a otro? La legibilidad de ese texto que hemos

hilado en el transcurso de nuestra vida contiene muchas zonas oscuras: siempre habrá algo que no controlamos o pudo haber sido de otra manera, algo en lo cual no nos reconocemos: lo siniestro que nos alcanza desde lo más hondo de nosotros mismos. Esa ajenez frente a los propios estados de conciencia o los miembros del cuerpo refuerza una actitud de negación de la unidad del ser: en los relatos de Felisberto *el sujeto está suelto*, valga el oxímoron. El individuo no es uno sino un conglomerado de elementos dispares –recuerdos, ideas, sensaciones, órganos vitales, imágenes, miembros– capaces de actuar en forma autónoma respecto de la voluntad o de cualquier principio rector, ya sea que lo llamemos mente o espíritu²³. Como si *existir* implicara un derramarse constante, una dispersión incontrolable. Por todo esto, no es extraño que sean los recuerdos los que no reconocen al narrador; como si ellos, los recuerdos, hubieran permanecido fieles a sí mismos y ajenos a la percepción automatizada, deformada por la experiencia del adulto en que se han convertido.

Recapitulemos: en la primera parte, y a pesar de los desplazamientos y transferencias vinculados a la realización del deseo como trasgresión, el relato de los recuerdos infantiles posee cierta homogeneidad discursiva en torno a las vivencias del infante enamorado de su profesora de piano. A partir del episodio del castigo, el texto se transforma en el cuestionamiento a la posibilidad de formulación del recuerdo, o sea, se invalida a sí mismo. Para esto no solo se siembra el equívoco, se pone en duda y contradice la fidelidad de la memoria sino que en un gesto más radical aún, se hace pedazos al narrador, se desquicia la instancia generadora del propio texto; no en vano hay dos referencias a la locura.

Si me quedo mucho tiempo recordando esos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco: seré como uno de esos desdichados que se quedaron con un secreto del pasado para toda la vida. (...) Yo estaba en la situación de alguien que toda la vida ha supuesto que la locura es de una manera; y un buen día, cuando se siente atacado por ella se da cuenta de que la locura no sólo no es como él se imaginaba sino que el que la sufre es otro, se ha vuelto otro, y a ese otro no le interesa saber cómo es la locura: él se encuentra metido en ella o ella en él y nada más. (29 y 37)

Desolación y paradoja: el intento de conformar una genealogía a partir de una historia iniciática fracasa, dejando al *yo* desfleado y hundido en una insuperable orfandad existencial, imposibilitado de retener una verdad

23. Ricardo Pallares, entre otros, ha señalado esta dispersión constitutiva de los personajes hernandianos, vinculando también la naturaleza del relato al inconciente, a los sueños, a lo inesperado, al misterio del hombre como realidad incompleta. Ver "Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió", Montevideo, Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras (mimeo), octubre de 1980, p. 28.

por medio de una narración cuyas condiciones de legibilidad son puestas en tela de juicio. Conservar el orden lineal, unívoco y progresivo en aras de la coherencia y legibilidad implica tantas concesiones y simulaciones –del tipo “hagamos de cuenta...”– que inevitablemente desembocamos en un código traidor, mentiroso. Lo paradójico es que este *fracaso* resulta *narrado* por el propio texto que recurre a un metalenguaje para dar cuenta de lo irreversible de la existencia y de todo lo inefable que atraviesa al lenguaje. Siempre habrá lo *no dicho*, el resto, la falta. Pero como sucede con la exquisita “Carta a lord Chandos” de Hoffmannsthal, nada como la literatura para asediar el estupor y la impotencia ante lo inconmensurable de la vida.

Una colega comenzaba una ponencia con una reflexión que comparto: “los textos de Felisberto Hernández nos desafían con la paradoja de ser al mismo tiempo hospitalarios y reticentes: se prestan a cualquier lectura y, una vez realizada, la vuelven insatisfactoria”²⁴. Creo que además de la singular conjunción del tono coloquial con la reflexión especulativa, el estilo de Felisberto posee efectivamente algo así como un sistema inmunológico a las operaciones racionalistas, y pareciera que al discurso crítico le resulta difícil desprenderse de esa racionalidad. Probablemente nuestra pretensión de implantar sistemas, agolpar datos contra un eje analítico y establecer secuencias causales resulte incompatible con una narración erigida a contrapelo de todo *ordenamiento*. Pero probablemente en esta inasibilidad resida el mayor encanto de su escritura.

24. Pérez de Medina, Elena, “La posición del narrador en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*: un diálogo implícito entre la literatura y el cine”, en “Río de la Plata-19-”, *op. cit.*, pp. 237-246.