

Gustavo Lespada

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

En el caso de Felisberto esta marginalidad y exclusión se manifiestan de múltiples maneras. La figura del *outsider*, del que no pertenece al campo intelectual por diferentes determinaciones socio-culturales pero fundamentalmente por carecer de formación –Felisberto apenas concluye la educación primaria–, la condición del que se ve obligado a paliar esas faltas por caminos alternativos y sucedáneos propios del autodidacta, es algo que se percibe como una elemental argamasa en la composición de sus personajes. La precariedad es un signo presente en distintos niveles: en las paupérrimas ediciones de autor o realizadas gracias a colectas de amigos, en la permanente necesidad de maestros que paliaran su hambre de conocimientos, en el vocabulario escaso y propio de una baja clase media –como lo señala Ángel Rama–, y en la mediocridad de los ambientes sociales en que se desarrollan la mayoría de sus relatos, pero además, su escritura también es marginal respecto de la escasa actividad de la vanguardia uruguaya tanto como de la narrativa regionalista o costumbrista hegemónica en el momento en que aparecen sus primeros relatos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ángel Rama destaca “su total desvío por las formas consagradas de lo que debía ser un cuento o una novela en la preceptiva oficial de su época”, cuyo lenguaje corriente delata “su extracción del habla ciudadana de los niveles escasamente educados” propio de “una baja clase media, casi siempre ajena a la cultura”, véase “Felisberto Hernández”, en *Capítulo Oriental*, No 29, CEAL, Montevideo, 1968.

Uno de los equívocos más difundidos es el de su *espontaneísmo*, verdadero mito al que no es ajeno el conocido comentario de Jules Supervielle que en una carta le decía: “Usted alcanza la originalidad *sin buscarla* para nada, por una *inclinación espontánea* hacia lo profundo”. A pesar de las buenas intenciones de Supervielle, estoy convencido de todo lo contrario. No creo que Felisberto haya caído en lo profundo víctima de algún tropezón, sino que detrás de su estilo hay un trabajo formal mucho más refinado y complejo del que su lenguaje simple aparenta: esa “espontaneidad” es también una construcción. Quiero decir –y valga por ahora como único ejemplo– que la operación que implica desarrollar una figura en el sentido literal o propio no debiera considerarse como algo que brota de manera azarosa, por un impulso incontrolado. Tal vez su “falta de títulos” –una de las acepciones que el diccionario de la RAE atribuye a lo *espontáneo*– se encuentre en la base de este prejuicio.

Se trata de una estética construida a partir de elementos discretos, en que la exhibición de sus procedimientos se conjuga con un arduo trabajo destinado a desenmascarar las convenciones, impugnar las jerarquías y poner en evidencia la realidad latente debajo de sus cáscaras, en suma, pelar al mundo como si fuera una naranja. Las escisiones del personaje narrador, al extremo de devenir en la disgregación del sujeto (como sucede en *El caballo perdido*), así como las abundantes digresiones que frecuentemente plantean varias líneas narrativas a la vez, nos inducen a hablar de *estilo divergente*. Además de la “siembra” deliberada de elementos oníricos, en muchos pasajes se percibe el relato como cifrando otra situación menos inocente que la explicitada, lo cual genera un espesor anfibológico que incita a las interpretaciones. Pero lo interesante es que esto nunca se desambigua y ambas lecturas se sostienen al unísono: en Felisberto algo puede ser inocente y perverso a la vez, o si se quiere, digamos que su registro es perversamente inocente (pensemos en “Mi primera maestra”; “Menos Julia” o “Las hortensias”).

### **Los libros sin tapas: formulaciones embrionarias**

Salvo excepciones, en general la crítica no se ocupa de aquellos primeros cuatro librillos “sin tapas” que la Editorial Arca, en el marco de la edición de la Obras Completas, publica a fines de los sesenta con el título *Primeras invenciones*. Esta desatención se debe en parte al carácter experimental de sus comienzos en los que se combina la ocurrencia de humor extravagante con la

visión crítica y mordaz del *outsider*, apuntes o bosquejos que no ofrecen fundamento suficiente para una narración propiamente dicha.<sup>2</sup>

Sin embargo, también hay en estos primeros librillos varios textos en que aparecen temas y recursos literarios que caracterizarán su estilo definitivo, a saber, el que se consolida a partir de los relatos memorialistas de los años cuarenta. Algunos de estos rasgos son, por ejemplo, la percepción de una realidad *otra* subyacente o superpuesta en la cotidianeidad, el uso de la prosopopeya o animación de abstracciones y objetos con la consecuente cosificación de los personajes, la irrupción del *misterio* en lo cotidiano –no bajo la forma amenazante propia del género fantástico, sino que se trata de un *misterio doméstico*, esparcido entre las cosas más comunes de todos los días–, la fragmentación y la digresión como estrategia discursiva, la conjunción de elementos disímiles a la manera en que operan ciertas figuras como la metáfora o el zeugma, la morosidad del relato junto a la intrascendencia temática, la exacerbación metonímica o deslizamientos asociativos por contigüidad que generan disturbios o alteraciones en las propias figuras retóricas, el humor que por momentos raya en el absurdo y la presencia de un narrador-protagonista. Pero además esta zona inicial de su producción nos permite asistir al progresivo abandono del registro conceptual, cuando las ideas y planteos eran formulados desde una instancia abstracta sin el concurso de personajes.<sup>3</sup>

Desde los primeros relatos aparece esta falta constitutiva, este desfase agónico de existencia a la intemperie, esta insatisfacción visceral que a su vez suele provocar la –tantas veces señalada– escisión o desdoblamiento de sus personajes. Esa radical originalidad con que la emprende contra las fórmulas literarias vigentes. Felisberto opera como un pintor vanguardista renegando de simetrías y concordancias, que en lugar de pincel utiliza al lenguaje para cuestionar la equivalencia de ese mismo lenguaje con el mundo. Y es aquí, en la caída que implica la imposibilidad de concluir la incierta misión –se evitan los finales catárticos o pedagógicos–, es en ese vacío subterráneo de la escritura de Felisberto donde lo indecible comienza a decirnos algo.

---

<sup>2</sup> José Pedro Díaz, “Mas allá de la memoria”, en Revista Escritura, VII. 13-14, Caracas, enero-diciembre, 1982, pp. 7-13

<sup>3</sup> Como “Cosas para leer en el tranvía” y “Diario” de *Fulano de tal*, o en el “Prólogo”, “Acunamiento” y “La piedra filosofal” de *Libro sin tapas*, entre otros. José Pedro Díaz señaló desde el comienzo la alternancia de estas dos modalidades en su escritura de acuerdo a las obras y épocas: el carácter *abstracto* y la *encarnación* en situaciones y acciones concretas. Véase su “Anotaciones de trabajo sobre *Diario del sinvergüenza*”, en Felisberto Hernández, *Obras Completas*, Tomo VI, Montevideo, Arca, 1974, p. 149.

*Fulano de tal* se compone de cuatro sesiones: “Prólogo”, “Cosas para leer en el tranvía”, “Diario” y “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, cuyo registro se caracteriza por formulaciones abstractas, fragmentarias, observaciones hechas como al pasar, triviales y provocativas, de humor ácido y hasta morboso. La crítica ha señalado esta “ambigüedad radical en cuanto a su status literario”, esta actitud programática de una *poética de lo intrascendente*.<sup>4</sup> Pero tal intrascendencia y desarreglo encierra un juicio crítico hacia los comportamientos y convenciones sociales “prestigiosas”. Quiero detenerme en un aspecto de ese epílogo titulado como prólogo, en que se propone “decir lo que sabe que no podrá decir”, consignando, tempranamente, esta atracción por lo que se esconde detrás de la apariencia de las cosas, junto a un descreimiento hacia los circuitos consagrados por el sentido común y las fórmulas racionales, pero además dando cuenta de *la falta* en vez de disimularla, haciendo un uso de ese *no saber*. En la literatura de Felisberto hay como una *anagnórisis en la carencia*, una asunción identitaria en la falta –se repite una y mil veces que *no sabe*–, como una pulsión que lo empuja contra todo lo que ignora y contra los propios límites del lenguaje, y que verá su continuidad y reformulación en los comienzos de *Por los tiempos de Clemente Colling*:

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

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también *lo otro*.

*Lo otro*, lo que no sabe, lo que las palabras no sustentan y quizás sólo puedan escasamente asediar, sugerir. *Lo otro*, eso que las imágenes de las cosas no admiten en su superficie sino que relegan a una zona oculta, impenetrable, *fatalmente oscura*. José Pedro Díaz caracteriza esta singular forma de percepción como una “abierta disponibilidad para atender a los procesos laterales del pensamiento”.<sup>5</sup> Es importante que reparemos en este concepto de *lateralidad* porque hay en él algo específico de la escritura hernandiana. Búsqueda *lateral* como el desplazamiento de un eje o como el gesto de reubicación de elementos nimios, búsqueda al sesgo de materiales descartados, de restos intrascendentes respecto de la centralidad canónica. Lateralidad; presencia

<sup>4</sup> Emil Volek, “Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández”, en *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, Actas del coloquio “Homenaje Internacional a Felisberto Hernández”, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997, p. 164.

<sup>5</sup> José Pedro Díaz, “Mas allá de la memoria”, Ob. cit., p. 16.

oblicua e incierta que hace de esta literatura una codificación *fronteriza* siempre gestándose en otra parte, siempre a caballo de la cifra y el silencio.

Pero detengámonos un poco en este constante “*no sé*” del texto hernandiano (recordemos que en “Explicación falsa de mis cuentos” dirá también que “Lo más seguro de todo es que yo *no sé* cómo hago mis cuentos”). Maurice Blanchot habla de la ignorancia como parte del pensamiento, dice que el “No sé” *es sosegado y silencioso*, que toma su atractivo del habla más simple; *la negación se recoge en ella para callar, acallando el saber*; como si saber y negación se suavizaran mutuamente para llegar hasta un límite en donde su común desaparición sería sólo aquello que escapa: lo inefable. Lo opone al “Sé”, marca soberana del saber impersonal e intemporal: *es la autoridad, la afirmación no ya del saber como tal, sino de un saber que se quiere imponer como saber*. En cambio –dice Blanchot–: *¡Qué dulce es el saber cuando “no sé”! ¡Cómo se aparta la negación del interdicto cuando “no sé” la deja perderse en la susurrante distancia del hiato!* “No sé... pero intuyo” pone entre paréntesis al presente, dando lugar a una dilación, a un tímido modo de futuro que apenas se promete cifrado en esa ausencia del presente.<sup>6</sup>

Por otra parte, si bien es absolutamente cierto que Felisberto privilegia los modos de narrar sobre lo narrado –como sostiene Ricardo Pallares–,<sup>7</sup> es indudable que también existe una motivación de desciframiento y aprehensión de lo real, sólo que a contrapelo de estereotipos y cristalizaciones ideológicas, motivación vinculada también con el carácter renovador de su prosa. Aunque resulte paradójico, en Felisberto se dan intensamente ambos aspectos: por un lado un extremo y particular uso figurativo, es decir, la utilización de un lenguaje que se percibe como tal, por otro, una conexión novedosa con la vida cotidiana en la que manifiesta su descreimiento ante cualquier fijación del sentido, llámense costumbres, hábitos, idiosincracia. En los primeros textos aparece de manera más evidente esta inquietud crítica y antiintelectualista, constituyéndose luego en un componente menos explícito de su percepción.

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

Si bien sólo cinco relatos integran esta tercera publicación de 1930, tenemos aquí algunas novedades en lo que concierne a los procedimientos, sobre todo en el que da nombre al libro, donde a pesar de una introducción de tipo “conceptual” a la manera de “Historia de un cigarrillo”,

<sup>6</sup> Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá* (1973), Barcelona, Paidós, 1994, pp. 142-143.

<sup>7</sup> Ricardo Pallares Cárdenas, “La circunstancia rioplatense en la obra de Felisberto Hernández”, en *Revista Escritura*, ob cit, p. 284.

se inaugura el relato de la memoria con un desarrollo y densidad narrativa que nada tiene que envidiarle a muchos relatos de *Nadie encendía las lámparas* (1947). Además de la inquietante conformación del personaje de Ana, encontramos aquí un personaje-narrador infantil –similar al que se construye en la primera parte de *El caballo perdido*–, nuevas manifestaciones de la prosopopeya en el uso de abstracciones como actantes –reciben ese trato elementos que forman parte de la subjetividad del narrador, como sentimientos, recuerdos o estados de conciencia, pudiendo atribuirse el carácter de “caprichoso” a un propósito o asignarse “movimiento” o crueldad a un destino– y cierta singularidad en el manejo de otras figuras retóricas como la comparación, la elipsis y el zeugma.

Compuesto de 5 fragmentos, al primero corresponde una instancia explicativa o abstracta, dando cuenta de un comportamiento doble del *yo narrador* que es un niño: a veces siente *parecido* a las demás personas y otras veces de manera distinta o *especial*, duplicidad que genera en el personaje una alternancia entre lo quieto y lo movido, el dolor y la alegría. Este último registro asume rasgos de meta-texto, es decir, se vuelca sobre sí, reflexiona sobre su singular percepción y caracteriza los mecanismos con que esa percepción se inscribe. Ana María Barrenechea percibe en esta forma de sentir *diferente* del niño una alusión a “una poética de la obra abierta” y a una escritura que produce trastrocamientos e inversiones.<sup>8</sup>

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

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

---

<sup>8</sup> Ana María Barrenechea señala la interacción de una línea eufórica (donde el personaje se afirma en una visión positiva, integradora con la diversidad) y otra disfórica (en que prevalece la angustia, la discordancia, la desintegración). Véase “Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: *La cara de Ana*”, en *Escritura*, año VII, núms. 13-14, Caracas, enero-diciembre 1983, pp. 57-68.

Desfachata: *descarada*. “La cara de Ana” es el escenario del *descaro*; el lugar emblemático del nombre –del título– presenta una identidad atravesada por la contradicción. En el nivel semántico, Ana encarna la alegría fuera de la norma, la insolencia, el atrevimiento de lo distinto en franca oposición a los adultos que representan el sistema de reglas y convenciones, en suma, el rol conservador de la Ley que rige el *status quo*. A su vez la risa de Ana violando el silencio de los mayores produce dos consecuencias, también inscritas en el sistema dicotómico del planteo inicial: por un lado provoca la represión –el castigo que le inflige su madre–, por otro, la identificación alegre y solidaria del narrador, desafiando la censura y la admonición:

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

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

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

La verdadera risa, ambivalente y universal, *no excluye lo serio*, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y

espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, *de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento*.<sup>9</sup>

Se trata de esa *seriedad* intransigente y represiva que se instala a partir de la Edad Media como un instrumento de dominación –en nombre de las “nobles causas” o la fe religiosa–, que no tolera ninguna disidencia, ningún gesto que pueda significar algún matiz de ambivalencia o interpretación herética de lo que se quiere unívoco y universal y para siempre jamás. Es esa pacatería a ultranza que aún sobrevive residualmente en los laberintos de la Ley o en las pedanterías académicas, la que hace un dogma de los protocolos y los “buenos modales” o califica de “poco serio” cualquier desliz heterodoxo. Vestigio de un arcaísmo egipcio que responde a una concepción de la cultura como conservación del museo y cuyo mayor objetivo es que tanto en lo simbólico como en la sociedad nada cambie. A ese “silencio quieto” –de los adultos, del abuelo muerto– se le opone la risa de Ana, esa que estimula la expansión de la “simultaneidad extraña” en la percepción del narrador, esa *otra* actitud que abre el mundo del niño a nuevas relaciones, es decir, a un *nuevo conocimiento* del mundo: esa risa es algo serio.<sup>10</sup>

Volvamos al cuento. Ante el desacato de la risa, la reacción de los mayores no se hace esperar. El orden debe ser restaurado, el desborde contenido, la trasgresión castigada: el que ríe deberá llorar, pero a pesar de provocar el llanto inmediato, el escarmiento –como toda actitud represora– tiene una eficacia relativa y a la larga sólo consigue unir en hilarante solidaridad a los niños. Hay un segundo aspecto de la contradicción en el personaje de Ana. En tanto adopta los rasgos de *lo extraño*, y como tal se constituye en un personaje impredecible y ambiguo, reúne todos los riesgos y temores del espacio cognitivo –que se quiere claro y unívoco–; como define Zygmunt Bauman, el *extraño* constituye una amenaza, es esa especie de inquietante vecino y forastero a la vez que implica la cercanía física de lo socialmente distante: es el *epítome del caos*. Curiosidad, miedo, rechazo, todo un espectro de aprehensiones y sentimientos ambivalentes genera la presencia del extraño, de ahí que se defina a la metrópolis actual como “un lugar de desencuentros” regido por un conjunto de reglas y estrategias en función de neutralizar y segregar las diferencias, puesto que la vida moderna *no puede prescindir de los extraños*. Estas “técnicas del desencuentro” que limitan y reducen el espacio social responden a una actitud de *no*

<sup>9</sup> Mijaíl M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*, Barcelona, Barral editores, 1971, p. 112. Véase particularmente el Capítulo Primero: “Rabelais y la historia de la risa”, pp. 59-176.

<sup>10</sup> Henri Bergson, *La risa* (1899), Buenos Aires, Losada, 2003, p. 71.



*compromiso*, y esta indiferencia –según Bauman– conduce a *la pérdida de rostro* –retengamos estos conceptos para pensar el vínculo entre el narrador y la extraña–.<sup>11</sup>

Volviendo a nuestro personaje: en ella se concentran los mecanismos del extrañamiento como una prefiguración o condensación de los procedimientos narrativos que confrontan con todos los estereotipos de las estéticas realistas o naturalistas vigentes en el Uruguay de 1930, en suma, este personaje en su despliegue de imprevisibilidad y misterio encarna también un nivel de autorreflexión, de metatexto, que se identifica con la percepción original –“especial”– del narrador en que también se exhibe una teoría de la escritura. Veamos un pasaje, durante el velatorio del abuelo:

*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. (el subrayado es mío)

La *extraña simultaneidad* es la que rompe con la alineación causal y sucesiva a que nos obliga el lenguaje. *Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras*: como si la percepción del niño estuviera caracterizando la manera de proceder del propio texto, al tiempo que se pone de manifiesto el carácter convencional, arbitrario de toda coherencia lineal y progresiva.<sup>12</sup>

La figura que ronda esta prefiguración del aleph borgeano se denomina zeugma o silepsis, que además de ser una variante de la elipsis es una forma singular de coordinación: participa de la acción de uncir, de “poner bajo el mismo yugo” elementos disímiles, de diferente naturaleza, lo cual produce incongruencias semánticas o sintácticas.<sup>13</sup> Justamente una de las maneras que tienen estos relatos de producir extrañamiento es la de tratar bajo un mismo régimen entes, objetos y personajes. Esta conjunción de lo distinto vuelve porosos los límites, embosca los estereotipos,

<sup>11</sup> Zygmunt Bauman, *Ética posmoderna* (1993), Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 175-188.

<sup>12</sup> Como dice Borges: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”, en *El Aleph* (1949), *Obras Completas I*, Barcelona, Emecé, 1998, p. 625.

<sup>13</sup> Del tipo: “Parecían verse dos hembras grises, vestidas de andrajos y desaliento”. Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, pp. 497-8, y Bice Mortara Garavelli, *Manual de Retórica* (1988), Salamanca, Cátedra, 1991, p. 258.

disuelve los casilleros de los compartimentos estancos. Al caracterizar esta forma de narrar, podríamos hablar de comportamiento zeugmático –si tal cosa existiera en la narratología.

Ángel Rama, para quien este fuera un *texto capital* en la producción de Felisberto, señala la conexión con una corriente del arte llamada *unanimismo* o *simultaneísmo*, en que el artista intentaba dar cuenta de la eclosión vertiginosa y caótica de la vida moderna, sobre todo del ajeteo urbano de las grandes ciudades; caracterizada por una aglomeración de elementos dispares, sin sentido o de aparente incoherencia. En la continuación de esta línea perceptiva encontramos el “encuentro fortuito” de Lautréamont –el paraguas y la máquina de coser en la mesa de disección– que el Surrealismo transformara en emblema. Asociar lo disociado, disociar lo unido, romper las cadenas lógicas, la recuperación del registro infantil: son marcas de una época que se rebela contra el reinado causalista y lineal de la Razón, aunque en la prosa hernandiana estos elementos poseen sello propio; se presentan con cualidades particulares que no encontraremos en ningún programa de vanguardia.<sup>14</sup> Volvamos al relato:

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

Nuevamente asistimos a la incongruencia provocada por la conjunción de lo disímil componiendo los vértices de una figura geométrica o las notas de un acorde musical, luego de congelar la locura de Ana con la comparación que recae sobre su risa y su mirada.<sup>15</sup> Comparación imposible, por otra parte, puesto que nadie sabe cómo es una cara riéndose mientras mira a la Tierra moverse –salvo que se trate de un astronauta–; sin embargo la imagen de la alienación es tan contundente como la de aquellos idiotas mirando el sol *como si fuera comida*, en el comienzo de “La gallina degollada” de Horacio Quiroga. La carga figurativa salta sobre la racionalidad de la frase equivalente que la calificaría como “una mirada *fuera* del mundo”, para lo cual coloca,

<sup>14</sup> Ángel Rama, “Su manera original de enfrentar al mundo”, en revista *Escritura*, Ob. Cit., pp. 244-248.

<sup>15</sup> Se trata de una comparación canónica o copulativa, introducida por el nexos “como” o sus afines tal, cual, parecer, etc. Véase Grupo  $\mu$ , *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 187-189.

literalmente, a Ana en la ingravidez del espacio contemplando girar al planeta a la vez que viviendo, respirando *en él*, allí mismo, a dos pasos. En la descripción de los elementos que integran el *acorde* –que nos recuerda el concepto de figura de Cortázar– la unión de lo diferente bajo el mismo rubro de “cosas” igualando personajes y objetos, abre el camino a la personificación del perchero, pasible de atributos humanos.

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

En “El vapor” –otro brevísimo relato– el narrador comienza diciendo que fue a *otra* ciudad que tenía un río *como* para llegar o salir en barco. En la segunda cláusula ya sabemos que en aquella ciudad no sucedió nada interesante: “No me ocurrió *nada* raro hasta que salí de allí”. Pero pronto veremos que tampoco ocurrió *nada* cuando salió de la ciudad, es decir, que lo que sigue es una expansión verbal que, lejos de referirnos algún acontecimiento –como sería de esperar–,<sup>16</sup> se desliza hacia el interior del personaje para constituirse en una indagación introspectiva acerca de ciertas sensaciones: el protagonista ha actuado dando conciertos en esa ciudad y ahora lo asalta un sentimiento de frustración ante la indiferencia de la gente que no lo reconoce.

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

---

<sup>16</sup> Gérard Genette, *Figuras III* (1972), Barcelona, Lumen, 1989, p. 86.

Retengamos la referencia al origen narcisista del malestar y a la comparación con el berrinche de los niños, porque a partir de aquí sobreviene una repetición inmotivada –*caprichosa* podríamos decir, en asociación con esos “niños mimados”– de la palabra “angustia” –término que se repite siete veces en el primer y extenso párrafo–. *Relato sobre nada* –justamente la *angustia* sobreviene porque el narrador percibe el *vacío*, la *falta* de respuesta y reconocimiento por parte de los habitantes– y monótona *repetición*: carencia y exceso, o tal vez se trate de un exceso – como reacción– operando en función de resaltar una carencia. Una insistencia extraña en el significante que por momentos pareciera obedecer a una intención de vaciamiento del significado o al menos de adelgazar el vínculo entre uno y otro, como señalando el carácter arbitrario –o *no motivado*– de esa correspondencia. Esa forma de machacar que nos obliga a reparar en ella como cuando percibimos un ruido inusual –un golpeteo de válvulas– en el funcionamiento de un motor: ahí hay algo en el orden del aviso o la alarma.

Ahora bien, paralelamente, pareciera que esta introspección –que atiende casi exclusivamente a los mecanismos internos mediante los cuales se procesan percepciones y sentimientos– no pudiera ser narrada en un lenguaje neutro, es decir, que ese deslizamiento entre el adentro y el afuera, entre sujeto y objeto, entre lo ideal y lo material, también se transmitiera a las estructuras formales del discurso que ya no distingue entre el sentido literal y el figurado:

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

El narrador se refiere a su angustia con una comparación totalmente *inmotivada* respecto de la analogía –según términos de Genette<sup>17</sup>– que además relaciona un singular con un plural: “La sentí *como* si dos avechuchos se me hubieran parado uno en cada hombro y se me hubieran encariñado”. Pero en seguida desaparece el nexos copulativo y esos avechuchos *cobran vuelo* propio en las cláusulas siguientes. Se independizan del personaje y del primer término de la comparación, es decir, de *la angustia*; pero además, del rol secundario que revestían en la zona

<sup>17</sup> Véase Gérard Genette, *Figuras III*, ob. cit., pp. 31-34.

predicativa saltan al protagonismo de la acción. *Los avechuchos* pasan a tomar posesión del sujeto, del que ejerce la praxis verbal: ahora ellos sacuden las alas y perturban al narrador. Esta desestructuración no es algo menor. Si la comparación se funda en una percepción estática de afinidades –y en esta característica se plantea la principal diferencia con la metáfora–,<sup>18</sup> es obvio que ese estatismo aquí se ha roto y que la dinámica que se imprime a esta figura la transforma en otra cosa. Metamorfosis que concentra el dinamismo de una forma de narrar que no respeta categorías ni divisiones epistemológicas: el lenguaje ya no designa ni refiere, sino que *confiere*; la imagen se ha convertido en el puro devenir. La ficción de los avechuchos brota de una figura retórica como una escenificación de la génesis del relato entendido como negación de cualquier actitud especular o mimética: el texto *es* la acción.

Por otra parte, que el término subordinado se deshaga de la sujeción sintáctica y sea capaz de subvertir la relación jerárquica de la oración, es un gesto que trasciende la esfera lingüística o, si se prefiere, que nos remite a los efectos performativos del lenguaje. Romper la inmutabilidad de la sintaxis mediante una inversión de las reglas gramaticales –la sintaxis *es* el reino de la legalidad de la lengua– tiene consecuencias semánticas: se tiende a desarticular la estabilidad del sistema. La puesta en crisis de los sentidos instaurados corroe cualquier forma de cristalización conceptual, puesto que toda subversión formal es, en última instancia, política. *Política de la lengua*, obviamente, pero que transgrede una juridicidad al liberarse de la norma. Para Adorno se trata de un acto trascendente, porque en la liberación de las formas se encuentra cifrada la liberación de la sociedad, *pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social*.<sup>19</sup>

Estos mecanismos de inversiones y desplazamientos se diseminan por todo el texto comunicando el adentro con el afuera, anulando las diferencias entre objetos y abstracciones, contaminando las categorías de espacio y tiempo. Entonces sucede que un hombre parado en un muelle puede caerse, no al agua como sería de esperar, sino *en* una angustia o “en la impersonalidad”; que una idea se solidifique –“la idea de los avechuchos se me había endurecido” –, que alguien pueda comer “en la mitad del silencio”, que la perspectiva habilite la comparación de un barco con “una imaginación pesada” o que el vacío adquiera la consistencia necesaria para “apoyar un poco el pensamiento y el espíritu...”. El final es tan abrupto e

<sup>18</sup> Bice Mortara Garavelli, ob cit. p. 182.

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Ob. cit., pp. 332-333.

inesperado como el comienzo, se trata de cortes provocados en la ilusión de continuidad secuencial de la narración: uno *cae* en estos relatos que de pronto se cortan inesperadamente, dejándonos la ausencia entre las manos.

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

La crítica, con ese *horror vacui* que la caracteriza, suele rellenar estas “ausencias”. La imagen fragmentada del espejo se *explicará* como manifestación siniestra del inconsciente o pintura cubista que retrata al hombre moderno o gesto auto reflexivo del propio carácter fragmentario de su escritura. Felisberto rehuye las explicaciones y en esto sí es explícito: “tenía la cabeza como si fuera un aparato que percibiera todo pero que *no explicara nada*”. Nuevamente pareciera estarse aludiendo al propio mecanismo narrativo que escapa de cualquier hermenéutica, que rehuye las interpretaciones contenidistas por medio de una superficie tan franca y vital que le permite admitir sus defectos sin perder calidad, o mejor, ganándola en su apuesta por la sinceridad.

Felisberto tiene una forma enrarecida, es decir, poética, de 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 y que se reivindica como tal al construirse ante los ojos del lector. Una realidad forjándose en el cruce de la impresión externa y la subjetividad del personaje, una realidad que no existe terminada y ajena, *fuera* del sujeto, porque lo que ya está “realizado” no le interesa a esta literatura.

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

Buenos Aires, noviembre de 2009