

ALGO SE DESPLAZA EN LA ESCRITURA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ (A CINCUENTA AÑOS DE SU MUERTE)

Ricardo Pallares

En este 2015 se cumple el cincuentenario del fallecimiento de Felisberto Hernández y la Academia Nacional de Letras se suma a los eventos que lo recuerdan, estudian y homenajean. En nuestro medio ya transcurridas las dos terceras partes del presente año se registran cinco nuevas ediciones de sus obras, una instalación teatral exitosa, conferencias, notas críticas y estudios.

A la sazón su obra está en el canon de la narrativa uruguaya tras la tarea que durante un largo período de reconocimiento, trabajos y desocultación llevaron adelante dentro y fuera del país investigadores y escritores, estudiosos y admiradores del narrador uruguayo que no tiene igual (I. Calvino *dixit*). Tanto es así que hace relativamente poco tiempo que algunas obras se incorporaron a los programas de estudio en la educación secundaria y que la circulación de sus textos ya no está confinada a una elite.

Por tanto la identificación y calificación canónica de la obra de FH —sin duda alguna— está consolidada. Más cuando tiene los respaldos de estudios de prestigiosas universidades extranjeras, como de docentes, investigadores y escritores de nombradía, no solo provenientes del boom latinoamericano.

Probablemente el cambio cultural que se dio en el Río de la Plata con la posmodernidad aportó perspectivismo y problematización teórica. Así los hechos y creaciones literarias fueron vistos sin ciertas simplificaciones superando prejuicios que en el caso que nos ocupa recayeron sobre su persona y especialmente sobre ciertas zonas de sus obras, sus temáticas y hasta sobre su calidad.

Sería de este modo que se habrían reconfigurado tanto el malestar como el extrañamiento que su lectura y los asuntos de sus relatos provocaban en el lector desprevenido desde el medio siglo pasado.

La llamada masa lectora lo empezó a leer con creciente interés, probablemente atraída por lo diferente y nuevo de su literatura, y

ahora lo disfruta por los efectos de significación que tienen sus textos, por la fruición que pueden llegar a despertar, y por la vinculación que tienen con la construcción del imaginario que claramente acompaña al nombre del autor, casi siempre asociado por identificación con el protagonista de sus relatos.

Pero especialmente son el aire de renuevo y transgresión que tiene su narrativa, el extraordinario atractivo de sus atmósferas, sus ubicuidades, sus personajes singulares a veces señalados por amaneramientos extraños, su onirismo erótico y humorístico, y sus recuerdos que operan al modo de ensoñaciones pesadillescas los que concitan un vivo interés. Se suma que las historias derivan imprevisiblemente, que sus textos cuestionan al realismo, transgreden el “orden”, incluyen pulsiones y reflexiones solapadas, pensamientos, opiniones y evocaciones del pasado que instalan una temporalidad alógica parecida a la nuestra.

Finalmente cabe tener en cuenta que es uno de los renovadores de la prosa narrativa latinoamericana y que como tal introdujo un registro léxico y sintáctico muy próximos a las formas de la oralidad de los uruguayos. Así sus obras acarrearán una dimensión cotidiana que aparece en los referentes internos y en aquellos de las peculiares realidades representadas.

I. Introducción

El texto narrativo de Felisberto Hernández se perfila con singularidad a medida que adquiere forma su escritura ficcional apegada al recuerdo y en grado quizá menor a la imaginación. Tal lo que parece desprenderse además del desarrollo y progresión de sus obras. Asimismo su texto exhibe los mecanismos y comportamientos del recuerdo, los modos de recordar y da cuenta de 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 ficcional de la historia y por tanto en el de la escritura que la elabora.

Los niveles y articulaciones del presente y del pasado aparecen muchas veces “inundados” por la omnipresencia de un pasado acerca del que no hay omnisciencia y de su subjetividad. Por tanto el texto fluye con distintos ritmos y tonos pero con movimientos o marchas hacia un pasado personal heterogéneo que suele ofrecer diversidad de planos, dimensiones, estratos temporales y territorios

(*tierras de la memoria*). El narrador es cartógrafo de un pasado que se restringe a lo personal y que desenvuelve una territorialidad muy vinculada con la identidad y las suertes personales del autor.

El territorio privilegiado es un escenario (“mi teatro del recuerdo”) cuyo emplazamiento es recurrente: la sala de concierto de las casonas, o la de tertulia, la de conferencias, la sala de actos o el escenario del teatro en otros varios edificios del interior y litoral del país y de la Argentina. El escenario también está simbólicamente en calles, bares, cuartos de hotel o de pensión, trenes y tranvías.

Por lo común dicha territorialidad está adjunta a tiempos preteritos con relación al presente del yo de la escritura. Ese pasado es “vivo”, tiene porosidades y proliferaciones de índole asociativa y por tanto tiene carácter dinámico y subjetivo, es una construcción a punto de partida de sus manifestaciones o irrupciones a través del recordar.

En los mencionados trasvasamientos se advierten flujos, suaves corrientes de reminiscencia, infiltraciones y deslizamientos continuos que se dan en las cadenas significantes y en las 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 subjetiva o intrapsíquica, 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 y digresión.

La porosidad mencionada se produce, no solo ocurre, y al mismo tiempo genera opacidad en la prosa narrativa. Por de pronto por el tratamiento de una temporalidad heterogénea, y porque también produce vaguedad o penumbra en las que permanecen el narrador y sus protagonistas. De algún modo el yo enmascara los misteriosos comportamientos de su ser y de su memoria, los enigmas del recordar y los porqué de lo recordado.

A veces los mecanismos de los recuerdos del narrador, tanto como el comportamiento de ellos en la conciencia de la escritura y en el texto resultante, adquieren rasgos oníricos y producen climas de malestar y desacomodo. Especialmente por los diversos desplazamientos simbólicos y porque los sucesos frecuentemente abandonan

la racionalidad como lo hacen los pensamientos y ensoñaciones del protagonista.

Por momentos el texto parece funcionar como un transcurso discontinuo con duración y espesor temporal variable, en el que circulan imaginación asociativa, pensamientos, recuerdos, sentimientos, diferentes versiones de lo recordado, variaciones, interpretaciones y estados del yo.

De esta manera los textos recrean atmósferas, estados y procesos que corresponden al narrador que rememora y reconstruye en una actualización voluntaria o involuntaria pero inevitablemente subjetiva y movilizadora de su vida interior.

II. Particularidades narrativas

El texto más que un relato suele parecer el intento de la reconstrucción de un *psiqueo* en el sentido de acción filosófica y especulativa, a la manera como reflexionó el uruguayo Carlos Vaz Ferreira (2005, p. 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 o a esbozos de ellas, en el traslado a una textura narrativa se vuelve diferente y compleja. Y aunque tenga su hilván el *psiqueo* literario se distancia cada vez más de lo mental y se adentra en la figuración ya que progresa en la palabra.

Dice Hebert Benítez Pezzolano:

Los textos de Hernández no sólo son filosóficos en la medida del tratamiento explícito de temas que tradicionalmente se reconocen del dominio de la filosofía, sino, especialmente, en tanto convierten al fundamento tropológico 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, p. 211)

Es probable que aquí esté una de las razones por las que frecuentemente el relato de Felisberto balbuces, intenta que el discurso se aproxime a las condiciones generales de sus motivaciones personales y del continuo rumiar memorioso en su cabeza

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 del narrador que tienen una fuerza inercial ingobernable y negativa. Un claro ejemplo 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. (1981, p. 23)

Como 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, lo ficcional tiende a invisibilizarse (Perera San Martín, Nicasio. 1977, p. 231 y ss.)

Se trata de un yo que recuerda, que experimenta la fuga hacia adelante o atrás de lo recordado, que narra, escribe, da conciertos y a veces es lector de sus relatos, alguien que cuenta reconstrucciones de infancia y de la imaginación de entonces enriquecida por la del presente.

Sea como fuere, más allá de sus ataduras con la enunciación, el yo es una formalización autónoma por ser creado, como también lo son las referencias.

El yo en tanto que narrador es autónomo no obstante sus apariencias autobiográficas, el continuo recordar, asociar y reflexionar. Es una voz plural que se desplaza en el protagonista de las historias y en sus escrituras. Tales acciones las asume como ejes que centran su relato (1977, p. 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, al modo como se da en la memoria. 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". (1982, p. 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 en su narrativa que 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 creada, lo desconfigura porque la navegación es por aguas que convergen con 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 morosidad y de onirismo, ensoñación, rememoración y refracciones que los vuelven radicalmente originales.

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

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 comunicable, porque es anterior a las palabras. (2011, p. 160)

Este relato que en alguna medida es paradigmático respecto de la simbología del agua en la obra del narrador, ofrece desde su retórica poco analógica el desarrollo de símbolos, imágenes alegóricas y significados. El conjunto da cuenta del montaje productor de figuración, 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. (2011, p. 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 la inestabilidad, polisemia y solapamiento referidos 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 simple y sencilla del mundo porque en su mundo el objeto es siempre impreciso y está en un escenario de intersección, alogicidad e interferencia. En su narrativa nunca hay objeto narrativo sin observador. La ambigüedad respecto a lo literario, al valor de la prosa con relación al recuerdo y a la identidad del narrador conducen como ya se dijo a la opacidad y a las aproximaciones al misterio.

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”. (1982 t. 2, p. 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 preconscious, un lado no conocido o una zona irreducible a la racionalidad comúnmente practicada y valorada que el texto narrativo va envolviendo de modo recursivo.

Aquí lo extraordinario-fantástico de la proyección de luz de los ojos del protagonista sería la resultancia de un impulso explorador de lo oscuro y de la intimidad de los otros, que se mantiene atado a la polisemia, a lo simbólico y metafórico, a lo real que sigue “conservado” aunque el “conocimiento” se funda en una experiencia que pertenece al campo ficcional.

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 demorado y tardío de los valores de su prosa narrativa, son pruebas indirectas de la referida afectación.

Gustavo Lespada sostiene que la falta de tapas es un gesto típicamente vanguardista “anunciándose como impresentable ante la prolijidad académica” (2006, p. 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. Esto no nos autoriza a olvidar la carencia económica severa y continua —apenas considerada en sus biografías— que padeció el pianista que devino escritor. Pero las condiciones reales del trabajo artístico e intelectual de su tiempo quedan sin expresa manifestación en su literatura y a lo sumo están connotadas en algunos pasajes.

A esta consideración agregamos que la narrativa hernandiana no tiene una pertenencia literaria convencional, no sigue una línea o modalidad del relato rioplatense ni tiene “maestros” que dejen huellas visibles en sus texturas más allá de la impregnación genérica, natural y propia de la cultura y la literatura, que se da en todo proceso creador.

De manera pues que la marginalidad mencionada tuvo en la obra de FH rasgos excéntricos que llegaron a sumar para la renovación de la prosa narrativa del XX latinoamericano.

A lo ya dicho habría que agregar ahora el ensamblaje de fragmentos, el entramado de un pasado continuo, la hibridación del deseo y la observación, el abandono de la linealidad por una arborescencia escrituraria que escamotea las fuentes profundas de los recuerdos, la casi ausente intertextualidad sustituida por el *psiqueo* envolvente a la manera de un *wrapping* (envoltura), según Fredric Jameson (1991, p. 102 y ss.) que en esta creación oculta al yo al hacer indiferenciable el contenido del continente, el narrador de su escritura, el sujeto de su objeto.

Es oportuno tener en cuenta que en Felisberto como creador hubo un proceso que lo condujo 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, p. 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 subterráneamente. Se trata de un elemento metafórico que llega al lenguaje ya que en sus relatos hay formas —en la sintaxis, puntuación y 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, FH todavía estaba lejos del llamado coloquialismo. El rasgo mencionado también es un desplazamiento continuo y configurador.

La característica del registro 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. (1983 t. 3, p. 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 se acentuaba por el local cerrado y la vestimenta al uso: muchas señoras tenían sombrero y guantes, los señores tenían trajes o ambos formales, con camisa y corbata.

Al promediar la lectura se percibió 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. Recuperada la atención y el silencio, ante el asombro de quienes asistíamos conscientes del hecho, siguió con su lectura hasta el final.

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.

El relato hernandiano por lo común trasmite la sensación de insuficiencia perceptiva de la realidad y la insuficiencia perceptiva del yo que detenta el discurso respecto del sujeto y de sí mismo. El asunto se re-produce incesantemente con el aparente resultado 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 que la creyeron una posible carencia).

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, p. 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.

III. Más que particularidades

Para la temporalidad son importantes los verbos en presente, las variantes del pretérito y las perífrasis que suelen alternarse e impresionan como si la narración fuera a detenerse en caso de que se dejara

de recordar y se dejaron 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 con 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 y sobrepuja. 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. (1982 t. 2, p. 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 si quisiera llegar hasta el presente histórico. Hay una especie de correspondencia pasado-quietud, presente-escrituración que se vincula con el hundimiento en sí mismo del que el narrador habló en otro momento. La profundidad y la intensidad subjetiva, el ser interior, dominan sus recuerdos llevando al narrador a un pasado que es exclusivo e intransferible por sus entonaciones obsesivas y sus valores. Los recuerdos traen una territorialidad que también se desplaza o cambia, como si quisieran habitar 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 ha-

cía 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. (1982 t. 2, p. 116)

Parece que en las contingencias del recuerdo y de la escritura 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 de los otros y del propio 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 que empieza en la mirada del narrador.

Parece oportuno señalar que en FH los comportamientos del mirar y por tanto de todo lo visual tienen una gran importancia. Sus narraciones son ricas en imágenes en las que el detalle plástico, cromático o no, se suma a la riqueza 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, sobre el teclado del piano y en 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 y su hija. Dice:

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. (1982 t. 2, p. 49)

El pasaje ilustra cómo la acotación se carga de subjetividad y evoluciona hacia la digresión. En tanto que pausa narrativa 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 t. 2, p. 49)

De esta forma se genera un perspectivismo múltiple y envolvente acerca de la narración como producción, de la realidad de lo narrado y una diversidad de planos para reconstruirlo.

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, Roland. 1970, p. 20). Aunque el planteo haya quedado atrás en la teoría literaria es útil para ver según este criterio que dicho desarrollo está en cierta correlación con la unidad principal “la cena”, que se narra en el pasaje aludido.

De paso corresponde señalar que en la obra de Felisberto es frecuente otro tipo de correlaciones, generalmente más complejas, que elaboran una trama y atmósfera que fluctúan, que 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 como expresiones de la angustia del yo narrador.

Se puede decir que también en el sujeto la angustia es permanente. Así, por ejemplo, en *Tierras de la memoria* se lee este 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, [...] (1983 t. 3, p. 12)

La angustia del narrador a causa de este su primer desprendimiento prolongado de su lugar y de su familia —un viaje que emprende para dar conciertos— es claramente metafórica en los alargados filamentos de melaza que lo mantienen atado a Montevideo. Esos filamentos se estirarán siempre mientras viaje, llegarán hasta donde llegue. Se va pero no deja de depender del lugar y la situación anterior en que se queda fijado porque se trata de un sentimiento y de un estado que se asocia a la culpa o al peligro.

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, p. 46)

Ahora bien, por la frecuencia de su utilización hay protocolos que participan en la configuración de la realidad narrativa y su estética. Comúnmente caracterizan al tejido narrativo, lo marcan con rasgos de morosidad reiterativa, *egoica*, son reiterativos como algo que siempre se masculla, 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” acerca de sí mismo, reflexiones relativas a lo recordado, a las modalidades que tiene el recuerdo, a los pensamientos y sentimientos que en diversas contingencias desencadenaron en el yo las cosas recordadas. 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. Dice:

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 dedos, 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. (1982 t. 2, p. 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 por lo 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 propio accionar con la lengua (que es un modo de echarla, de burlarse).

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, a veces irreverente y deslegitimador de las jerarquías sociales.

En el humorismo de Felisberto hay un aire de ternura soterrada, de burla de la marginalidad consagrada que exhiben los otros y que por momentos es la que él sufre. A veces los personajes sobre los que recae el tratamiento humorístico o la acotación burlona parecen sostenidos o 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 de la sociedad representada y algunas asimetrías.

IV. Textos y contextos

Como se sabe las particularidades de la escritura y de su semántica pasan, con la mediación del narrador, de los materiales preliterarios a los narrativos. El procedimiento se prolonga en la producción lectora en la que por ejemplo pueden perdurar el extrañamiento, el deslumbramiento y la admiración, extremos que frecuentemente se dieron con relación a las obras de FH.

Las técnicas que él más frecuente y que 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 subrayados a tres colores y anotados por Felisberto con estenogramas, regalo de quien fuera su cuarta esposa, la pedagoga Reina Reyes.

Si bien es cierto que en este caso el presunto intertexto también remitiría a obras de Marcel Proust, de José Pedro Bellán y Jules Supervielle, es evidente que en atención a la peculiaridad de la década de los años veinte del siglo pasado debería incluirse la rara y cautelosa vanguardia uruguaya de por entonces.

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 así como, en otro orden de cosas, lo fue 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, p. 77, 145 y ss.)

No obstante, la atmósfera de sus cuentos, las situaciones y las particularidades de los estados que se crean en los relatos casi siempre dejan una cierta confusión, algo difuso, lento como los modos de pensar y de recordar, a la manera de una bruma.

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 escamoteo de sus fuentes, de otras versiones pensadas por él, y se permite o procura un frecuente humorismo irónico que tiene algo de atajo.

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

Casi todas las obras de FH, 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 eficazmente una atmósfera de intensas refracciones subjetivas acordes con los espesores del tiempo pasado que se recuerda, 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, Rómulo. 1991, p. 7 y ss.)

Él se mueve hacia los distintos estratos de su pasado partiendo desde el presente de la enunciación durante la que también imagina cosas, recuerda y describe sentimientos, piensa, duda y plantea conjeturas.

Los lectores accedemos a unidades que son signos literarios, como ser episodios, 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 propia profundidad, parece un envoltorio pero no obstante estalla en su unidad racional y es penetrado por todo lo misterioso. Todo es y se hace diverso e indefinible como el sujeto.

V. 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 memoria y la escritura y desde el cual se indagan sus hilvanes. Es decir que el yo también es algo que se desplaza en la escritura felisbertiana.

El ser del yo se aproxima a una performance en la que existe, se exhibe, recuerda y luego escribe. Escribe un relato en el que suele aparecer otro recordar y otro recuerdo, otra asociación imprevista, involuntaria, al menos perteneciente a otro tiempo o pliegue temporal.

También hay un yo narrador que 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 el yo es el mismo?

La riqueza del perspectivismo difuso 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: su análisis reflexivo, la irrupción del pensamiento, los acontecimientos ocurridos, la temporalidad múltiple y la pérdida de los eslabonamientos.

Vale reiterar que el resultado es movilizador y genera una ambigüedad esquivada 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 bisémica, interior y metafórica. Asoma con notas de aprehensión y de sobresalto; en definitiva, asoma por inseguridad, necesidad y miedo.

Dice 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. (1983. t. 3, p. 53)

Y poco después con un despliegue de símbolos y signos de imaginación inconsciente o evasiva, elocuente y 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. (1983. t. 3, p. 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, discontinuos. 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 signifi-

cantes que emergen de lo profundo y se extienden mediante asociaciones. Como si a estos relatos se los hubiera concebido visualmente y ejecutado con las técnicas y estética del videoclip, tan posterior.

Con todo, siempre percibimos a un yo que se (re)construye desplazándose por lo que escribe, por el tiempo, por la memoria. Como si fuera detrás de una verdad inaprensible o difusa que siempre se le escapa hacia adelante.

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 escribe?

Este efecto es una especie de bolsillo "real" dado vuelta, que deja oculto su otro lado, sin que por tal causa aparezcan en el lado visible 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, rumiante que radica en los textos y su trama. No obstante no hay barroquismo porque la recursividad responde a emociones, a valores subjetivos que vienen del sustrato profundo con una energía avasallante que no se controla.

A veces impresiona que su desarrollo obedece a las fuertes con-taminaciones 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. (1982 t. 2, p. 103)

El conjunto de operaciones enriquece la productividad y amplía la apertura del discurso. Podría decirse que son elementos que dan lugar a configuraciones provisorias o circunstanciales del sujeto.

El conjunto del que se habla también le otorga fuerza de realidad a cada recuerdo, especialmente en las zonas de pulsión erótica que se desvía, transgresión humorística y conversión poética.

La reiterada ilusión autobiográfica y muchos montajes en la trama aumentan los efectos mencionados. Además hay un importante 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 y descreída sobre el contorno social en la referencia externa.

Puede decirse que son marcas 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, Luis. 1966)

Es claro que FH 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. FH 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, o al menos la desconfigura.

VI. 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, p. 25)

La máquina productora de ficción es la energía que impulsa la memoria y da lugar al 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 similitud con los sueños, revela una calificada aproximación al fenómeno del recordar. Se ve en el estrato sintáctico y en el léxico del texto. Así por ejemplo en 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 de 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 donde todo es y no es, donde el operador no es responsable del contenido pero queda indisolublemente involucrado y ligado por hilos invisibles al ritual de acceso.

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. Hay un estado de deriva.

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 o la duda 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 como en una perturbación.

Volvamos sobre el tema de la energía/máquina de la ficción. Si aceptamos que ella es el recuerdo, tal como se dijo más arriba, es necesario concluir que se trata de algo interior que está concebido como un 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 (1991) quien trata el tema del espectáculo dice en una de sus "Notas" a *El caballo perdido*:

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."
(1982 t. 2, p. 125)

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

El recuerdo y el recordar son, en definitiva, fuerzas simbolizadas 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 o para que recoja la pretensión de ciertas palabras que reclaman un lugar.

Este aspecto determina las dudas que suele gestar una prosa narrativa que se hace cargo de un problema investido como "drama" del recuerdo, pero que en realidad es el problema de la significación y de su titular. 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 ya referidas se acentúan cuando hay una tipología 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 contertulio que quiere contar un cuento, en *Nadie encendía las lámparas*).

El carácter introspectivo del recordar reduce al máximo la brecha entre autor y narrador. Quien habla en el autor es este narrador con rasgos bien conocidos aunque sea bastante desconocida su identidad, 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).

En razón de los desplazamientos impresiona como 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, Norah (1975, p. 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 contrasena acústica sobrepuesta a la ficción no solo 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 recibo y de tertulia y la de espectáculos —a veces sólo el escenario propia-

mente dicho, usado para un concierto—. 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 comentado: 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 dificultosa de prueba.

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". (1982 t. 2, p. 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 la realidad y proceso del discurso. ¿El recordar genera compulsión textualizadora o el texto se embosca y se pre-texta en el recuerdo obsesivo, angustioso, que habrá de exorcizarse en la escritura?

De pronto es una manera lúdica de exorcismo del recuerdo, de 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 vanguardia y de la teoría psicoanalítica.

Desde otro punto de vista tendríamos que el yo, cierta zona suya, el otro, o “alguien” es lo consciente, y lo no consciente sería cierto actante que opera con sus contenidos. Esos contenidos serían los que se vuelven investimento semántico de los personajes (según la antigua teoría) y de sus acciones fundamentales entre las que, para tener una visión de conjunto, necesariamente se incluirán las de Horacio, en *Las hortensias*. (1982 t. 2, p. 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 del *psiqueo* difuso del que se habló al principio).

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. (1982 t. 2, p. 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 repetida doce veces entre el pronombre y la desinencia de los verbos otorgan una misma importancia a cada imagen, para lo cual las sitúa en 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.

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 consumado, sobresignifica. ¿Lo significado no tendrá también muchísimo de apalabrado?

Gran parte de lo que se describió 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 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, pensado 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 también provocaría en su narrativa 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 cumplir su vocación, no tenía formación en lo 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? ¿Cómo pudo sentir la realidad del multiculturalismo uruguayo pertinazmente sustituida por la visión mítica y unitaria de la identidad nacional?

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

Bibliografía

- Barthes, Roland (y otros). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Ed. Tiempo Contemporáneo. 1970.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. t. II. "El disciplinamiento. 1860-1920". Montevideo. Ed. Banda Oriental. 1991.
- Benítez Pezzolano, Hebert. "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 No. 19 Lille (CELCIRP). 1999.
- Cosse, Rómulo. *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*. Montevideo. Ed. Monte Sexto. 1989.
- Díaz, José Pedro. *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*. t. I. Montevideo. Arca. 1991.
- Echavarren, Roberto. *El espacio de la verdad*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1981.
- Giraldi de Dei Cas, Norah. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo. Ed. Banda Oriental. 1975.

- González, María del Carmen. *Felisberto Hernández. Si el agua hablara*. Montevideo. Rebecalinke Editoras. 2011.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas* t. 1-2-3, Montevideo, Arca-Calicanto. 1981, 1982, 1983.
- Jameson, Fredric. *Reflexiones sobre la postmodernidad*. Madrid. Abada. 1991.
- Lespada, Gustavo. “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. Ediciones Alción. 2006.
- Perera San Martín, Nicasio. “Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández”, en Alain Sicard (comp.) *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas. Monte Avila Editores. 1977.
- Prieto, Luis. *Messages et signaux*. Paris. P.U.F. 1966.
- Vaz Ferreira, Carlos. “Un libro futuro”, en *Fermentario*, Montevideo. Edición del Ministerio de RREE y UTU. 2005.
- Volek, Emil. “Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández” en Giradi dei Cas, Norah (coord.) *Actas del coloquio Homenaje internacional a Felisberto Hernández*. París UNESCO. Rev. Río de la Plata No. 19 Lille (CELCIRP). 1999.