

Un conocimiento imprevisto de sí mismo

Antonio Oviedo

“Yo sentía, dice el personaje del cuento *El acomodador*, que toda mi vida era una cosa que los demás no comprenderían”. Enunciada en primera persona, la frase no sólo remite al personaje en sí y a sus peripecias sino que desborda -así lo creemos- este plano e ingresa en una zona que no vacilaríamos en considerarla como propia del escritor. Propia de Felisberto Hernández si hacemos coincidir su nombre con el del escritor uruguayo que produjo una obra casi íntegramente escrita en primera persona.

W. Benjamin, se recordará, veía en su deliberado rechazo a utilizar el pronombre *yo* (“la palabra *yo*”, decía el autor de *Infancia en Berlín*) la garantía de un dominio de la lengua alemana superior al de sus contemporáneos. Felisberto, en cambio, sin apelar a una formulación semejante, no evita el *yo*. Excepto unos pocos cuentos -*Las hortensias*, *La envenenada*, *El árbol de mamá*-, todos sus demás textos se distinguen por un uso masivo, por no decir que lo emplea con una delectación a menudo provocativa, de dicho pronombre. A tal punto que un cuento como *Las dos historias* ofrece una ambivalente conjunción de la primera y la tercera persona; ambivalente, dado que, escrito en tercera persona a lo largo de unas cinco páginas, de manera sorpresiva el relato prosigue a través de un *yo* que había permanecido replegado o subyacente durante el tramo que precedió a su aparición. Asimismo, en un relato breve titulado *Una mañana de viento* (cuya reedición se remonta a la primera época de la actividad literaria de Felisberto) se exacerba la perspectiva que

venimos esbozando: el personaje, ubicado entre dos espejos enfrentados, contempla no las múltiples imágenes de su rostro sino la reproducción infinita de *yo*s (así está escrito el plural de *yo*) que prácticamente anulan el resto del cuerpo.

Parafraseando indirectamente el postulado benjaminiano recién citado, cabría señalar que ésta más que evidente elección de Felisberto dirigida a construir la lengua de sus relatos opera como una suerte de garantía de la singularidad de su escritura. Singularidad que no reviste el carácter de un juicio encomiástico aplicado a un determinado objeto, en este caso la escritura; antes bien, aquélla sólo pretende ser descriptiva de la incidencia de ese *yo* porfiado en las posibilidades narrativas de una textualidad.

¿El escritor traslada a sus libros experiencias personales en mayor o menor medida deformadas merced a la intervención de diversos mecanismos? Quizás para responder a esta pregunta sea menester volver a la frase transcrita al comienzo: “Toda mi vida era una cosa que los demás no comprenderían”. Pero sólo leyéndola literalmente hallaremos la manera convincente de darle un cauce fluído al análisis que ella sugiere. Pues al ser inconmensurable e inabarcable, la vida de cualquiera, la de Felisberto sin la menor duda, no es accesible a la comprensión, sus incalculables estratificaciones y derivas, sus deslizamientos y pausas escapan al propósito siempre tranquilizador de la comprensión. Y la literatura incorpora y se incorpora (a) esta dimensión inasible y a la vez próxima con el objeto de representarla: tarea imposible y sin embargo necesaria que los textos deben llevar a cabo para concretar su existencia de tales.

En la mayoría de los relatos de Felisberto pululan elementos autobiográficos bastante nítidos, rastros de secuencias de su vida cuya comprobación no parece difícil de establecer (el pianista, el lector de cuentos, el viajante de comercio, más que ocultar al escritor tras una máscara en realidad hacen que ésta caiga). Como es obvio, este es un gesto que da por descontada cierta transparencia de la escritura al situarla dentro del orden de la comprensión. No son, sin embargo, sus razones las que deben convocarse para cuestionar un gesto al que, por otra parte, los mismos relatos felisbertianos son refractarios. Hay, dice M. Blanchot a

propósito de Thomas Mann y Proust, *un misterio del tiempo de la reminiscencia* al cual todo verdadero relato conduce. Hacia ese lugar, precisamente, se encaminan los relatos de Felisberto a partir de una recuperación más o menos sistemática de hechos del pasado que lo tuvieron al escritor uruguayo como protagonista casi siempre directo.

Empero, no es, resulta claro, una estética realista la que motiva las evocaciones; a ese recurrente acto de Felisberto consistente en traer momentos pretéritos a la escritura debe hallársele un sustento distinto. Existe, eso sí, de parte suya una permanente vocación (en tanto llamado alojado, desde luego, dentro de la palabra que lo emite: evocación) empeñada en escuchar con la memoria episodios ya sea de la infancia o de otras épocas, procedentes de u ocurridos en *un antes* que, a su vez, ejerce un renovado sortilegio sobre quien podrá erigir con ellos un espacio de ficciones y sostenerlo mediante un estilo al cual no son ajenas las minuciosas modulaciones del yo más arriba mencionadas.

Esta persistencia del recordar felisbertiano bien puede admitir una rápida enumeración localizada en varios textos en los que, por otro lado, es dable observar ese movimiento ejecutado por las frases que marcan el recorrido de la narración desde un presente actual a un presente que ha tenido lugar. Veamos siquiera sucintamente algunos ejemplos: “De esos días recuerdo primero las vueltas en un bote...” (*La casa inundada*); “En una noche de otoño hacía calor húmedo y yo fuí a una ciudad que...” (*El cocodrilo*); “A las pocas horas de llegar a esta ciudad, conocí...” (*La casa nueva*); “Cuando hacía cuatro meses que estaba en una ciudad, ya había dado algunos conciertos y...” (*El convento*); “Fue una de esas noches en que hacía el recuento de los años pasados cuando me visitó el recuerdo de Celina...” (*El caballo perdido*); “Todo esto lo iba recordando en este otro viaje que hacía ahora...” (*Tierras de la memoria*); etcétera.

Dentro de esta línea se sitúa *Por los tiempos de Clemente Colling*. Fue publicado en 1942 y al año siguiente apareció *El caballo perdido*, que si bien muestra una continuidad con el anterior, al mismo tiempo la rompe. En efecto, tal como lo pone de relieve José Pedro Díaz en el estudio a modo de epílogo escrito para la edición póstuma de *Tierras de la memoria*, la propuesta narrativa de *El caballo perdido*, centrada

fundamentalmente en el recuerdo, funciona acumulativamente, esto es, no logra ir más allá de una yuxtaposición de retazos del pasado de ese niño que fue Felisberto. En las obras posteriores, en cambio, perdura y se consolida una concepción del relato que, apoyado en parte en el recuerdo, adopta otras vías para desarrollarse, en particular la referida a una idea de lo fantástico que los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* (1947) o de *Las hortensias* (1949) innegablemente elaboran a partir de la conjunción entre lo inquietante y una racionalidad que acepta (o que no ofrece resistencias a) ser asimilada por aquél. (Anteriormente, entre 1925 y 1931, Felisberto había publicado *Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* y *La envenenada*. En todos ellos discurren observaciones fugaces, apuntes a mitad de camino entre el texto aforístico y el literario, reflexiones de carácter filosófico, estados de ánimo y relatos que al principio despliegan efusivamente esos estados de ánimo y que luego los exponen con un tono casi aséptico, y hasta algunos cuentos que proyectan una luz precisa sobre los escritos más adelante; en fin, bulle a lo largo de estas páginas toda una micrología que anuncia en filigrana los libros producidos en los años '40).

Las primeras ocho frases con las que da comienzo *Por los tiempos de Clemente Colling* conforman una suerte de condensación de todo el texto, pues ellas presentan los aspectos esenciales sobre los cuales aquél podrá organizar los sucesivos pasos de la acción narrativa. Ocho frases que además emiten una sonoridad no sólo circunscripta a la superficie de la página: parecen pronunciadas en voz alta, y acaso sean un monólogo hablado por el autor. Este ha experimentado -tal es la conjetura- la necesidad de hablar (y no sólo de escribir) con el objeto de que la palabra efectivamente articulada le permita de ese modo ordenar dudas o confusiones surgidas en el momento en que se aprestaba a contar una historia. La de Clemente Colling, el músico ciego que se convirtió en el venerado maestro de Felisberto Hernández. Su figura, es verdad, despierta la eufórica admiración del discípulo, y en torno a ella los recuerdos del joven cumplen el objetivo de presentar una versión exaltatoria de ese músico frente al cual alguien como Saint-Säens, en París, reconoció haber sido derrotado en una improvisación.

Dejando de lado este plano anecdótico, es necesario examinar lo que llamábamos hace un momento los aspectos esenciales contenidos en las ocho frases. Fundamentalmente, el tópico de los recuerdos. Los cuales, aunque serían ajenos a la historia del músico se obstinan en formar parte de ella: “No sé bien porqué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos. No parece que tuvieran que ver con él. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos”. En primer lugar se trata de palabras que traducen un desconcierto, describen asimismo algo del orden del desasosiego, incluso deslizan cierta aceptación del poder o la fuerza adquiridos por unos recuerdos capaces de presionar con urgencia apenas disimulada a los fines de encontrar cabida. Los recuerdos se hallan en el umbral del texto y el escritor (pues sólo el escritor puede haber recurrido a un registro hablado de su voz para, desde el ras del texto, hacérselo escuchar a sí mismo), el escritor, entonces, no puede menos que franquearles la entrada: “He preferido atenderlos”. Sin embargo, casi de inmediato comienza a percibirse un movimiento si se quiere opuesto a este avance, a esta acogida brindada a los recuerdos en tanto material supuestamente imprescindible para la narración que, tras el espacio en blanco que separa las ocho primeras frases del resto, empezará a introducirse en los tiempos de Colling.

En buena medida depositados en la experiencia vivida, los recuerdos, sin llegar a hacer una cuestión de la mayor o menor exactitud con la que pueden ser recobrados, pertenecen a la esfera de los fenómenos a los que un sujeto puede volver con su memoria. En síntesis, aquél detenta un conocimiento susceptible de actualizarse en circunstancias no siempre previsibles.

Aquí es donde emerge el punto de escisión o de disonancia a partir del cual Felisberto Hernández introduce una visión decisiva en los procedimientos de su literatura: obturar o relegar el recuerdo como recurso narrativo dominante, sometiéndolo al régimen de inexactitudes de las que inevitablemente se nutre y que a la vez lo van drenando. En este sentido, la última de las ocho frases separa quizás taxativamente dos regiones que pueden ser objeto de su escritura: “Pues no creo que

solamente deba escribir sobre lo que sé sino también sobre lo otro”. “Lo que sé” alude al recuerdo, a un saber que se posee y que eventualmente es trasladado al terreno de la ficción. ¿Y cuál es esa región llamada aquí “lo otro”? Es aquella donde reina el misterio (que Felisberto designa usando esta misma palabra). Los recuerdos desembocan allí, son absorbidos despaciosamente, pero en el texto sus manifestaciones no son imprecisables o herméticas; al contrario, se encarnan en la vida cotidiana, adquieren sus propios relieves en contacto con quienes la habitan: seres comunes a los que el misterio envuelve sin despojarlos de sus atributos ordinarios: vidas de las que uno no sabía nada y vienen, diría Rilke, a la superficie.

Las longevas, el sobrino de éstas (el Nene), Petrona y hasta el mismo Colling transitan por un orden cotidiano que parece desfondarse lentamente sin provocar por ese motivo trastornos irreversibles. Un vértigo en suspenso, sofocado, acompaña los avatares que jalonan las relaciones de los personajes entre sí, cada uno cultivando a su vez pequeñas revelaciones que tampoco influirán demasiado en el curso de sus vidas oscuras. A medida que avanza la historia, los recuerdos que se describen para hacer avanzar esa historia van sufriendo un progresivo alejamiento del acontecimiento original que daba lugar a la evocación, poco a poco van acumulando capas o películas que los desfiguran: “Les debo haber echado, dice el narrador a propósito de los recuerdos, velos o sustancias que los modificaran”. De ahí, entonces, que muchos de los relatos de Felisberto -y *Por los tiempos de Clemente Colling* confluye precisamente en esta observación- transcurren en salas apenas iluminadas, en penumbras que borran la definición de objetos, de rostros, o que toman irreales las conversaciones.

Una luz que se debilita gradualmente baña el desarrollo de escenas indisolublemente ligadas a recuerdos (“Cuando miro una escena, dice el personaje de *Las hortensias*, me parece que descubro un recuerdo”). Escenas, además, como las que este mismo personaje, Horacio, organiza en las salas de su mansión utilizando para ello a las integrantes de su colección de muñecas infladas con agua, cuyos ojos de vidrio (que a

Horacio le parecen dotados de pensamientos) emiten reflejos en medio de la oscuridad.

Esos mismos haces de luz (que el mencionado relato con toda evidencia nos acerca) aparecen, desaparecen y reaparecen dentro de la obra de Felisberto Hernández bajo distintas modalidades localizadas casi siempre a la manera de titilaciones constitutivas de una suerte de *catóptrica* literaria. Las variaciones de intensidad a que aquélla da lugar se expresan a través del claroscuro, que es la figura por excelencia de la narratividad forjada en varios de sus cuentos por Felisberto. Pero hay uno que particular que encabeza, por así decirlo, la lista de tales cuentos debido a que en él se puede advertir la puesta en acto de una temporalidad del claroscuro, esto es, la existencia de un tiempo que da cabida al ritmo escalonado de la exigüidad de la luz absorbida por el relato. Su mismo título ya está trazando de antemano lo que recién se señalaba brevemente: *Nadie encendía las lámparas*. En primer término hay allí un contrapunto concretado entre la luz natural (“Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol”) y esa misma luz natural que pierde su fuerza, se neutraliza e ingresa paulatinamente en un registro crepuscular (y corpuscular) que ahoga los sonidos de las voces (primero la del personaje que había estado leyendo un cuento y a continuación las de los demás participantes de la tertulia) y por último hace cesar todos los movimientos, y lleva al corazón de lo esfumado, situándolo allí, ese vértigo interior al cual Felisberto quizás accede casualmente con sus cuentos, y que -para usar una expresión de Michel Serres- tocamos sin palpar, es decir, algo también equivalente a esa suerte de impaciencia sorda que lo absurdo o arbitrario felisbertiano introduce en la literatura y del que existen otras versiones más o menos contiguas en las obras de Bruno Schulz, Salinger o Buzatti.

Vértigo cuyos soportes, ya lo decíamos antes, son unos relatos que parecen esperar, en determinado momento, esa llegada de fulgores progresivamente extinguidos o avivados con el objeto de poder entrar, gracias a ellos, a sus respectivas historias. Hasta se puede decir que su función es la de ir guiando los pasos de la escritura, haciéndola avanzar desde el punto de vista de la forma requerida por cada cuento, tal como

ocurre con los ojos de ese acomodador (en el cuento del mismo título) que irradian una luz que ilumina su habitación a oscuras, la penumbra del teatro donde trabaja o la que también reina en un vasto salón con vitrinas llenas de adornos que él puede distinguir por obra de ese poder suyo inesperadamente adquirido. Un discurrir semejante es el que efectúan las budineras que navegan con sus velas encendidas durante la noche por los canales abiertos en *La casa inundada*. La idea de *Menos Julia* es asimismo el tránsito por un túnel oscuro en cuyo interior se han dispuesto objetos y mujeres, éstas con los rostros cubiertos de paños negros, y que tanto a unas como a otros el personaje debe tratar de reconocer. En el relato titulado *El balcón*, la caída de éste determina, por parte de la protagonista, que en su casa sólo sea usada luz artificial en lugar del resplandor que provenía del balcón y que acompañaba el desarrollo de los conciertos ejecutado por un pianista invitado. Más discretamente, *El comedor oscuro* recibe todavía los restos de esa luz inconfundible que se apodera de las escenas de Felisberto y recorta contra la claridad de la página esas imágenes hechas de jirones de incongruencias. Una prosa apática, sintácticamente homogénea, sin estridencias ni arrebatos líricos, va recogiendo milimétricas inflexiones de absurdo y locura del conjunto de acontecimientos que nunca se apartan demasiado de una monotonía a la que precisamente se amoldan por ser tal.

Según Borges, la idea de lo fantástico construida narrativamente por Felisberto consiste en creer que el elemento predominante de aquélla es lo arbitrario. Para Borges, por el contrario, se trata de disimular cuando no de sustraer esa arbitrariedad a una exposición directa, despojándola de sus manifestaciones evidentes y, en una segunda instancia, de proveerla de explicaciones racionales orientadas a restituírle ese carácter. La frase de Stevenson adoptada a menudo por Borges como una definición (propia) de la literatura es asimismo descriptiva de esta concepción de lo fantástico sustentada por el escritor argentino: “una suspensión voluntaria de la incredulidad”. Sin embargo, los relatos que hemos venido citando reposan íntegramente sobre lo arbitrario, que configura el suelo propicio para las invenciones felisbertianas. E igualmente, lo arbitrario pasa a ser un registro plenamente adquirido: la escritura tiene como punto de partida

a la arbitrariedad, y hasta no vacila en hacernos entender que ésta ha sido incluso tematizada dentro de la dinámica inherente a la historia en sí de cada cuento. Quizás sean expresiones de rechazo las que se agiten en torno a lo que bien podemos llamar una arbitrariedad a mansalva, pero no se podría negar que ésta ha sido, justamente, elevada a categoría de recurso fundamental empleado de manera recurrente por Felisberto. Tampoco podría, por otra parte, resultar extraño que para Felisberto fuera el medio activo más apto para encaminarse, según las palabras del pianista de *Mi primer concierto* (en cuyo monólogo Felisberto vuelve una vez más con ¿su? primera persona), hacia un conocimiento imprevisto de sí mismo: ¿el de quien escribe?

