

Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano

Hacia mediados de la segunda década del siglo xx surge en el Uruguay, como en el resto de Hispanoamérica, una narrativa que presenta contornos imprecisos e inquietantes, un tipo de ficción que contrasta radicalmente con el realismo testimonial de las corrientes mayoritarias, la narrativa nativista, cuya tónica dominante era la representación literaria de valores autóctonos bajo esquemas racionales y lógicos. Cuando aparece una literatura insurgente, que responde a impulsos de ruptura, se la recibe con indiferencia o se la margina. Por estas razones, los escritores que interiorizan la perspectiva narrativa y conciben la literatura como un acto imaginativo (Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Emar, Martín Adán, Julio Garmendia, etc.) fueron relegados durante décadas, para revalorizárseles tras el auge de la narrativa de los sesenta, al promoverse el rescate de quienes abren el camino con obras de ficción infinitamente más estimulantes que la de tantos epígonos de la tradición naturalista.

No puede extrañar, entonces, que en 1929 el filósofo Carlos Vaz Ferreira señale que «tal vez no habrá más de diez personas en el mundo a las cuales (*Fulano de tal* de Felisberto Hernández) le resultará interesante, y yo me considero una de las diez. Está lleno de locuras inteligentes, por las cuales tengo debilidad»¹. Pero el desinterés por la narrativa de Felisberto no se circunscribe a su etapa de formación, cuando recogía sus relatos en ediciones personales de reducido tiraje (de 1925 a 1931), leídas sólo por un estrecho círculo de amigos y publicadas todas en ciudades distintas del Uruguay, consecuencia de su vida nómada como concertista de piano. Ni siquiera la publicación en Buenos Aires de *Nadie*

¹ A. C. «A través del temperamento de un gran músico. FH visto por él mismo y por Vaz Ferreira». *El Ideal* (Montevideo), núm. 3.670, 14 febrero 1929, pág. 3.

encendía las lámparas (1947) le trajo el reconocimiento que su obra ya merecía; el libro recibió una lectura demasiado apresurada, hasta por críticos de reconocida capacidad².

La obra de Felisberto corrió una suerte similar a la de Onetti: ser leída sólo por fervorosos iniciados y soportar el silencio o la incompreensión de la crítica. Una narrativa extraña e inclasificable, con excentricidades inusuales, desconcertó por largos años. Su originalidad, sin embargo, fue advertida de inmediato por otros grandes artistas. El pintor Joaquín Torres García financia, con un grupo de amigos, la publicación del primer libro importante de Felisberto, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942)³. En esta *nouvelle*, para el poeta Jules Supervielle, Felisberto «alcanza la originalidad sin buscarla en lo más mínimo por una inclinación natural hacia la profundidad»⁴. Con el correr de los años otras voces se unen en la admiración; Italo Calvino afirma rotundamente que «Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos»⁵, palabras que hacen eco en Onetti, quien también subraya lo inconfundible de un escritor que «no se parecía a nadie que yo conociera»⁶. Por su parte, Carlos Fuentes le llama uno de los «fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana»⁷ y Julio Cortázar destaca el carácter fuera de serie de relatos «donde está esperando la otredad vertiginosa»⁸. Desde su muerte

² Emir Rodríguez Monegal, por ejemplo, afirma que Felisberto «no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas; no puede regular la fluencia de la palabra. Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos), por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones». A continuación, le «corrige» la sintaxis y el vocabulario, lo que demuestra una incompreensión muy grave de la poética de Felisberto. Véase, «*Nadie encendía las lámparas*. FH», *Clinamen* (Montevideo), año 2, núm. 5 (mayo-junio 1948), pág. 52. Por el contrario, Alberto Zum Felde comprendió de inmediato las virtudes de ese libro; véase, «La "cuarta" en la actual narrativa uruguaya», *Asir*, núm. 6 (nov. 1948), 251-254. La forma desaliñada de escribir es un recurso deliberado del autor, es, para Carlos Martínez Moreno, «su forma de instaurar, a través de vacilaciones y tanteos que preparan a ella, un estilo afín a la materia vagorosa y casi inasible sobre (o alrededor de) la que escribe». «Un viajero falsamente distraído», *Número 2.ª época*, año 2, núm. 3-4 (mayo 1964), pág. 160.

³ *Por los tiempos de Clemente Colling* (Montevideo: González Panizza Hnos., 1942), pág. 1, incluye una nota con el nombre de las trece personas que financiaron la edición.

⁴ Jules Supervielle, *El caballo perdido* (Montevideo: González Panizza Hnos., 1943), pág. 91.

⁵ Italo Calvino, Introducción a *Nessuno accendeva le lampade* (Torino: Einaudi, 1974). Cito por «Felisberto no se parece a ninguno», *Crisis*, núm. 18 (oct. 1974), pág. 12.

⁶ Juan Carlos Onetti, «Felisberto, el *naïf*. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 302 (agosto 1975), pág. 258.

⁷ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), pág. 24.

⁸ Julio Cortázar, «Prólogo», a FH, *La casa inundada y otros cuentos* (Barcelona: Lumen, 1975), pág. 7. De Cortázar, véase también «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», *Cara-velle*, núm. 25 (1975), págs. 145-151.

en 1964 el reconocimiento internacional de su obra no cesa de crecer⁹.

Toda obra literaria que rompe con el gusto establecido crea su propio lector. La narrativa de Felisberto no puede ser objeto de esquematismos corrientes; nadie más apartado de escuelas, cánones o fórmulas que él. Pero su obra no es incomprensible; es simplemente inhabitual, lo que le confiere singularidad a su narrativa: abandonar de modo gradual y franco todo sometimiento a planteos literarios convencionales. Felisberto funda un mundo supeditado a un pensamiento disociativo en el que todo aparece dislocado, una narrativa de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico. Por consecuencia de una sutil alteración de la función perceptiva, lo familiar se vuelve extraño y lo insólito habitual con inquietante naturalidad; dos órdenes que se excluyen mutuamente tienden a una coexistencia deliberadamente ambigua, de extrañas resonancias. Esta actitud, la búsqueda de lo anómalo en lo habitual, es el aspecto más representativo de su narrativa.

Felisberto inicia dos veces su vida literaria y entre uno y otro ciclo creador transcurren once años. Su prehistoria literaria data de fines de la década de los veinte e incluye una serie de cuatro cuadernos, publicados en pleno auge del modesto vanguardismo uruguayo: *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931). La década de los cuarenta señala el definitivo nacimiento de Felisberto como escritor, cuando a partir de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) publica sus relatos más sobresalientes.

La obra temprana de Felisberto se reduce a apuntes esquemáticos y tanteos narrativos de índole abstracta, en los cuales despliega su interés en el pensamiento especulativo, en crear una juguetona e imprecisa imagen o atmósfera; escribe sobre el aburrimiento, la impersonalidad, la teoría de la graduación de lo blando a lo duro, el ritmo de las figuras geométricas, las hojas de una persiana, un cigarrillo de punta rota, el «misterio blanco», etc. En esta primera etapa hay unos cuantos relatos importantes, de mayor desarrollo narrativo («La cara de Ana», «La envenenada», «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días») que interesan, ante todo, por mostrar el germen de líneas dominantes de su narrativa, vías estéticas que irá perfeccionando en su obra de madurez. Son relatos en los que asoman rasgos característicos del discurso vanguardista: un discurso desarticulado, discontinuo, fragmentario y autorreflexivo, que privilegia el acto de narrar en sí mismo, más que la materia narrada, que incorpora, como señala Angel Rama, «el proceso de elaboración de la propia literatura, a medida que se producen los sucesos, o sea que la realidad que se nos muestra es, específicamente, la de la

⁹ José Pedro Díaz merece el reconocimiento de los lectores de Felisberto. Es autor de dos ediciones de *Obras completas*; la primera en seis tomos (Montevideo: Arca, 1967-1974), y la segunda en tres (Montevideo: Arca/Calicanto, 1981-1983).

creación artística»¹⁰. La nota más persistente es la marginalidad y el extrañamiento, el deambular errático y el desajuste interno del escindido yo autobiográfico, en relatos casi exclusivamente escritos en primera persona. Otras constantes son el tono lúdico, la disgregación de la realidad y el rechazo de lo literario, virtudes de la narrativa que revela su definitiva voz¹¹.

La década de los cuarenta es el período de plenitud creadora de Felisberto. A partir de 1942 se desarrollan dos vertientes de madurez que por lo común la crítica considera dos etapas consecutivas: la literatura de la memoria y la literatura fantástica. Sin embargo, ambas vertientes confluyen y la diferencia de modalidad creadora es sólo aparente; como se verá más adelante, los relatos rememorativos no pierden su carácter fantástico y desconocerlo implica delimitar en un sentido convencional lo que constituye lo fantástico. A primera vista, la clasificación de la narrativa de Felisberto en dos etapas consecutivas parece válida. Pasa de las *nouvelles* que surgen de la región de la memoria y rescatan la infancia y la adolescencia en el Montevideo antiguo (*Por los tiempos de Clemente Colling*, 1942, *El caballo perdido*, 1943, y *Tierras de la memoria*, escrita en 1944, pero de publicación póstuma, en 1965), a los relatos contruidos en torno de hechos fantásticos o de situaciones insólitas, emparentados con la literatura del absurdo, recogidos en *Nadie encendía sus lámparas* (1947) y en su producción posterior: «El balcón», «La casa inundada», «El acomodador», «Menos Julia» y «El cocodrilo» son algunos de los textos más notables.

No cabe duda que la trilogía que Felisberto escribe a comienzos de los cuarenta forma un ciclo coherente y que en esos años la rememoración autobiográfica se da con mayor intensidad; también es cierto que a partir de 1947 se va agudizando progresivamente el carácter «fantástico» de sus relatos, pero es erróneo suponer que haya demarcaciones precisas entre ambas modalidades narrativas. En Felisberto hay, naturalmente, un proceso evolutivo y un desarrollo mayor de una temática fantástica, pero ésta no es exclusiva de sus relatos posteriores a 1947. En rigor, lo fantástico ejerce una irresistible y permanente fascinación en él y subsiste no sólo en estas dos fases de madurez —la evocativa y la imaginativa— sino que se insinúa ya en su primer período creador, en los relatos de los años veinte. Numerosos textos desvirtúan toda clasificación cómoda de su narrativa y demuestran que lo fantástico es el impulso inicial, el derrotero propio de su obra de ficción. En «El vestido blanco», «Historia de un cigarrillo» y «La casa de Irene», de *Libro sin tapas* (1929), se establece contacto mágico con objetos que adquieren conciencia pro-

¹⁰ Angel Rama, «FH». *Capítulo Oriental 29* (Montevideo: CEDAL, 1968), pág. 453.

¹¹ Sobre la obra de Felisberto publicada entre 1925 y 1931, véase Enriqueta Morillas, «Las primeras invenciones de FH». *Escritura* (Caracas), año 7, núm. 13-14 (1982), págs. 259-279.

pia (las hojas de una ventana, un cigarrillo o sillas, respectivamente), se vitaliza lo inanimado en búsqueda del misterio que encubre lo trivial o anodino; en «Juan Méndez o...» (1929), el narrador «sin tema» se inventa la posibilidad de «volar en lo maravillosamente fantástico»¹²; en «El vapor» (1930), lo abstracto se vuelve concreto: los dos avechuchos que se posan en los hombros del narrador son una imagen tangible de la angustia; el misterio que rodea a «La envenenada» (1931) y la inestabilidad del cadáver producen un indefinido desasosiego y horror; en «Tal vez un movimiento», de fecha incierta, pero de la primera etapa, un texto de combinaciones oníricas, «que es en verdad una poética de lo fantástico, de su incapacidad para nombrar lo inexplicable»¹³. En todos estos casos, los sucesos narrados contradicen lo posible y trastornan cualquier certidumbre; lo inexplicado le da una dimensión problemática e inquietante a los relatos, se penetra en zonas secretas donde actúan fuerzas oscuras, de carácter fantástico. Asimismo, en el período de mayor insistencia en temas fantásticos, hay varios relatos que hacen de la evocación del pasado el eje de la historia: «El comedor oscuro» y «Mi primer concierto» de *Nadie encendía las lámparas* (1947), «Mur» (1948), y, especialmente, textos autobiográficos más recientes («Mi primera maestra», 1950, «La casa nueva», 1959) y póstumos, no fechados («En gira con Yamandú Rodríguez», «Mi primer concierto en Montevideo», «El árbol de mamá», «Una mañana de viento»), recogidos en *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones* (1974), desvirtúan toda ordenación mecánica de la narrativa de Felisberto en etapas claramente delimitadas¹⁴.

Nadie duda hoy en día la gravitación de lo fantástico sobre la literatura y el arte contemporáneos. El concepto de lo fantástico constituye, sin embargo, tema de debate inconcluso; numerosas y divergentes son, en efecto, las propuestas teóricas que intentan definir una modalidad literaria inestable y de difícil delimitación. Existe consenso, en líneas generales, en cuanto a ciertos rasgos distintivos de su nivel semántico. Lo fantástico —partiendo de la crítica ya existente— se caracteriza por una intrusión del misterio en el mundo familiar, por la presencia de acontecimientos extraños e inexplicables por las normas que gobiernan la vida cotidiana. Lo inadmisibile produce una ruptura en el orden reconocido como verosímil, una violación de la causalidad lógica o natural. La narrativa fantástica acepta sin cuestionar que lo indeterminado transgrede la aparente normalidad; los fenómenos insólitos coexisten con naturali-

¹² *Obras completas* (Montevideo: Arca/Calicanto, 1981), tomo I, pág. 157. Salvo indicación contraria, todas las citas se hacen de esta edición, en tres tomos. Se indica entre paréntesis el número del tomo (en romanos) y de página (en arábigos).

¹³ Enrique Pezzoni, «FH: parábola del desquite». *Escritura*, año 7, núm. 13-14 (1982), pág. 214.

¹⁴ *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*, tomo 6 de las *Obras completas* (Montevideo: Arca, 1974).

dad dentro de lo habitual. Las discrepancias surgen cuando los teóricos —aún los que han tenido mayor aceptación— intentan delimitar lo fantástico, establecer las normas de su funcionamiento como creación verbal, y, ante todo, determinar la esencia de lo fantástico actual. No las recapitularé aquí: las divergencias oscilan entre extremos que se cancelan mutuamente¹⁵.

Toda literatura experimenta un constante proceso de transformación interno y responde a una situación histórico-cultural determinada. La narrativa fantástica contemporánea es una actividad esencialmente distinta de la clásica, cuyas obras maestras se escribieron entre 1820 y 1850¹⁶. Ciertos requisitos de lo fantástico canónico han dejado de tener vigencia en el siglo veinte; la intrusión de fuerzas sobrenaturales que producen un efecto de terror no son ya más condiciones necesarias de lo fantástico. La presencia de hechos de misterio, en desacuerdo con el orden racional y la causalidad, en un mundo fundado en relaciones ambiguas, es el elemento común del relato fantástico de todas las épocas, no el efecto de terror ni el tema fantástico en sí¹⁷. La coexistencia conflictiva de dos órdenes irreconciliables —lo natural y lógico con lo antinatural y anómalo— la yuxtaposición de dos códigos antinómicos sujetos a las reglas de nuestra propia existencia cotidiana, cuya transgresión le da un carácter subversivo e inquietante al texto, son fundamentos inherentes de lo fantástico¹⁸.

Para definir los límites y atributos de lo fantástico es necesario partir de una premisa fundamental: lo fantástico es un lenguaje, un modo de escritura que presenta, como todo discurso literario, una construcción

¹⁵ Los libros más importantes son los siguientes, en orden cronológico: Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques* (París: PUF, 1960); en español, *Arte y literatura fantásticas* (Buenos Aires: Eudeba, 1965). Roger Caillois, *Au coeur du fantastique* (París: Gallimard, 1965). Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (París: Seuil, 1970); en español, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972). Irene Bessière, *La récit fantastique* (París: Larousse, 1974). Eric S. Rabkin, *The Fantastic in Literature* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1976). Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa* (Lisboa: Horizonte, 1980). Jacques Finné, *La littérature fantastique* (Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980). Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion* (London: Methuen, 1981). Neuro Bonifazi, *Teoría del fantástico e il racconto fantástico en Italia* (Ravenna: Longo Editore, 1982).

¹⁶ Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), págs. 23-24.

¹⁷ Jacques Finné, pág. 36.

¹⁸ Sobre este modo de concebir lo fantástico, véanse tres trabajos fundamentales: Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, núm. 80 (1972), págs. 391-403; Rosalba Campra, «Verosimiglianza e sintassi del racconto fantástico: la costruzione come senso», *Studi Ispanici* (Pisa: Giardini Editori, 1981), págs. 185-201; en español, «Fantástico y sintaxis narrativa», *Río de la Plata* (París), núm. 1 (1985), págs. 95-111; Elsa Dehennin, «En pro de una tipología de la narración fantástica», *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. de Giuseppe Bellini (Roma: Bulzoni, 1982), vol. I, págs. 353-362.

verbal que corresponde elucidar. La mera constatación de elementos de la historia, como factor único, no es suficiente; es una inaceptable reducción calificar de fantásticos sólo los relatos que contienen temas fantásticos. No es suficiente, señala Sartre, limitarse a constatar experiencias extraordinarias para comprender lo fantástico¹⁹. Así es, en efecto, la forma común de delimitar lo fantástico en Felisberto: considerar fantásticos sólo los relatos que giran en torno de sucesos sobrenaturales o insólitos, es decir, reducir su sentido al efecto más inmediato. Por ejemplo: muñecas de goma de tamaño natural que adquieren propiedades humanas («Las hortensias»); un balcón enamorado que se derrumba por celos («El balcón»); un acomodador de cine cuyos ojos irradian luz en la oscuridad («El acomodador»); un narrador que recuerda hechos de cuando era caballo («La mujer parecida a mí»); ojos que se independizan y lloran por cuenta propia («El cocodrilo»); la vida simultánea del protagonista en el Renacimiento y en el siglo XX («Lucrecia»); la desconcertante relación de un hombre con objetos en la oscuridad de un túnel («Menos Julia»); la publicidad mental de una mueblería mediante inyecciones («Muebles "El canario"»); el atractivo de una mujer semejante a una vaca («Ursula»); budineras con velas encendidas flotando en una casa inundada («La casa inundada»).

Todos estos relatos presentan sucesos inexplicablemente dislocados: lo indeterminado e inadmisiblemente irrumpe en la normalidad y quiebra la aparente estabilidad del mundo familiar. Pero la índole propiamente fantástica de un relato no se descubre comprobando la presencia de hechos sobrenaturales (por lo demás, casi ausentes en Felisberto) o insólitos que trastornan las normas que gobiernan la realidad. La esencia de lo fantástico surge del tratamiento literario que se da a los sucesos narrados y se encuentra en todos los niveles de composición del texto: semántico, sintáctico y verbal.

La literatura fantástica inquieta al lector con la posibilidad de que fenómenos fuera de su control aviven lo cotidiano y perturben su existencia. Se presenta como el espacio de la convivencia inexplicable de lo posible con lo imposible, el punto de convergencia de visiones subconscientes, fuerzas oscuras, sueños y deseos irreductibles a toda forma de causalidad, que transgreden las normas de verosimilitud de un orden percibido como normal. Para comprender la naturaleza de lo fantástico desde esta perspectiva, es particularmente sugerente el estudio que Freud consagró a *das Unheimliche* en 1919, torpemente traducido al español como «lo siniestro»²⁰. Para Freud el efecto de inquietante extrañeza es la

¹⁹ Jean Paul Sartre, «*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage», *Situations I* (París: Gallimard, 1947), pág. 124.

²⁰ *Das Unheimliche* es un término de ambivalencia semántica, sin equivalente preciso. Se ha traducido al francés por *l'inquiétante étrangeté*, al inglés por *the uncanny*, al italiano

esencia de lo fantástico; se produce cuando se borran las diferencias entre lo imaginario y lo real. Ciertos estados —según Freud— transmiten desasosiego, angustia o terror: el movimiento de objetos inertes e, inversamente, la inmovilidad de seres vivientes, el desdoblamiento de la personalidad, la involuntaria repetición de lo semejante, la omnipotencia del pensamiento, el regreso de los muertos. Para Freud, *das Unheimliche* se relaciona con la reaparición de algo extraño, pero a la vez familiar, que había sido reprimido al nivel de la conciencia. Paul Verdevoye calificó con exactitud esta tendencia, desde la perspectiva que nos interesa desarrollar: «lo fantástico es verdaderamente esta inquietante extrañeza producida en el lector por la evocación del ambiente en el que el misterio no proviene de las cosas, sino de la visión personal del narrador, quien al describir esta visión sin explicarla nos sumerge en el misterio de su otredad, del mecanismo de su imaginación»²¹.

La totalidad de la obra de Felisberto puede describirse como un mundo abierto a fuerzas oníricas, problemáticas e irreductibles a la razón, elaborado a partir de diversas modalidades de escritura fantástica, sin apelar a elementos estrictamente fantásticos²². Para crear relatos incómodamente extraños Felisberto no recurre al horror sobrenatural, sino al desplazamiento imaginativo de deseos vedados —los «fantasmas» de su propia conciencia— y a la presentación conflictiva de la realidad. Esta ambivalencia se produce fundamentalmente en el nivel verbal, mediante una sutil alteración del modo de presentar los hechos. Me he propuesto, por lo tanto, descubrir el funcionamiento de lo fantástico en *El caballo perdido*, relato que sintetiza las estrategias narrativas de Felisberto, cuya índole fantástica es, a primera vista, cuestionable.

EL CABALLO PERDIDO

La historia es muy sencilla y claramente se distinguen dos partes: en la primera, un hombre evoca las lecciones de piano que recibía de niño en casa de Celina; en la segunda, reflexiona sobre los mecanismos del recuerdo y de la escritura. La inquietante extrañeza de *El caballo perdido* procede del modo de contar la historia más que de la historia en sí, pues todo lo narrado pertenece al orden natural. Desde la primera frase el narrador va creando la atmósfera apropiada para instalar lo excepcional

por *il perturbante*. Sigo la versión francesa, «L'inquiétante étrangeté», *Essais de psychanalyse appliquée* (París: Gallimard: 1933), págs. 163-211.

Roberto Echavarrén, en *El espacio de la verdad: práctica del texto en FH* (Buenos Aires: Sudamericana, 1981), vincula también el ensayo de Freud con la narrativa de Felisberto, pero privilegia una lectura sicoanalítica, muy distinta a la del presente estudio.

²¹ Paul Verdevoye, «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 9 (1980), pág. 293.

²² Lucien Mercier, «El género "cuento"». *Marcha*, núm. 1.034, 11 nov. 1960, pág. 21.

en lo habitual; borra límites entre órdenes irreconciliables y propicia una apertura hacia un espacio mental, hacia una existencia paradójica, entremezclando con naturalidad lo cotidiano con lo insólito, asegurando así la credibilidad de lo narrado. La convergencia de hechos triviales y anómalos, que ninguna causalidad lógica permite explicar, abre la puerta a una sutil subversión de lo conocido y aceptado, sumergiendo al lector en la ambigüedad e incertidumbre.

La verosimilitud es un factor indispensable para consolidar la ficción fantástica, para presentar lo imposible como probable. La narrativa es, para Felisberto, una forma de descubrir «secretos embozados» (II, 23) en las apariencias y de hurgar en el misterio que la realidad cotidiana y gris esconde. Así comienza *El caballo perdido*:

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

Como fueron muchas las tardes en que ni mi abuela ni mi madre me acompañaron a la lección y como casi siempre Celina —mi maestra de piano cuando yo tenía diez años— tardaba en llegar, yo tuve bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala. Claro que cuando venía Celina los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado (II, 9).

La escena más banal se vuelve insólita. El narrador presenta como verdaderos hechos imposibles; adopta una perspectiva infantil ingenua y evoca un recuerdo de su pasado que retorna como extraño, la primera visita a Celina, su maestra de piano. Lo inquietante no se encuentra en lo descrito, sino en el comportamiento del narrador, en la particular modalidad narrativa. La puerilidad de la experiencia, detalles nimios e incongruentes, induce a sospechar que el hablante se propone descubrir «conexiones inesperadas» (III, 27) entre los seres y las cosas, acceder a otro tiempo y otro espacio. Lo inanimado adquiere vida propia, como si por debajo de lo familiar (las fundas que protegen los muebles del polvo) se agazapara lo inesperado, una zona secreta e inviolable. La sustitución de «pollera» por funda es un equívoco cargado de intencionalidad; orienta sobre la verdadera índole de las reminiscencias infantiles, un deseo subconsciente reprimido desde su niñez: su amor por Celina²³. Esta primera escena se cierra con el recuerdo de otra transgresión: el placer que sentía el niño al acariciar un busto de mármol que tenía Celina en la sala. El desplazamiento afectivo a objetos es una fantasía compensatoria de un hombre acosado por deseos insatisfechos, motivo recurrente en Felisberto: en «El balcón», una poetisa cursi queda «viuda» de un balcón, al

²³ Sobre el signo «pollera» en Felisberto, véase Ida Vitale, «Tierra de la memoria, cielo de tiempo». *Crisis*, núm. 18 (oct. 1974), pág. 7; la complejidad psicológica del signo fue estudiada por Roberto Echavarrén, *El espacio de la verdad*, págs. 71-74.

suicidarse éste por celos; en «Las hortensias», muñecas de goma ejercen una irresistible pasión en un hombre. *El caballo perdido* se inicia, entonces, con una transgresión de categorías racionales y una neutralización de la función referencial del lenguaje.

Desde el comienzo el discurso es el espacio de un espectáculo, como si el relato fuera una proyección cinematográfica: «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, quienes son mis vecinos o si alguien me observa. No sé si yo soy el operador» (II, 25). No es casual el contraste de blanco y negro, reiterado casi obsesivamente, ni el juego de luces y sombras²⁴, el empleo reiterado de términos visuales (ver, mirar, observar, ojos), la abundancia de expresiones cinematográficas («el cine de mis recuerdos es mudo», II, 26; «como si se entreveraran pedazos de viejas películas», II, 30; «La claridad era tan inoportuna como si en el cine y en medio de un drama hubieran encendido la luz», II, 21), la comedia de «posturas» del niño, puesto en escena para enamorar a la maestra, y la reconstrucción fragmentada de la acción, como si se intentara atrapar imágenes evanescentes. Todo induce a pensar que la mediación del cine —el reino de la fantasía— o del «teatro del recuerdo» (II, 25), como el narrador llama a sus evocaciones, es una forma de espectáculo estrechamente relacionada con el desdoblamiento del yo. El protagonista es espectador de sus propios recuerdos, de las enigmáticas proyecciones de su ser, deformadas por la representación cinematográfica y entrevistas con angustia en la pantalla de su conciencia²⁵.

Lo habitual es fuente de desasosiego; provoca una sumersión en lo imprevisible. La descripción incómodamente extraña de la casa de Celina se acepta sin ninguna reserva, como natural. La casa no es aquí el símbolo habitual de amparo de la hostilidad del mundo, la morada feliz de la infancia que se añora, descrita por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Como en «La casa inundada» y «El comedor oscuro», es el lugar de una representación desdichada, de pervivencias fantasmagóricas insistentes en la narrativa de Felisberto. La mirada infantil se posa en lo inerte, en objetos dispuestos en un estado inesperado, y se insinúa que son mediadores de seres humanos, capaces de sentir y actuar:

Al principio había mirado los objetos distraídamente; después me había interesado por los secretos que tuvieran los objetos en sí mismos; y de pronto ellos

²⁴ Sólo en las siete primeras páginas del relato hay once contrastes de blanco y negro y de luces y sombras: págs. 9 (3 veces), 10, 14 (4 veces), 15 (3 veces).

²⁵ Sobre este aspecto en otras obras de Felisberto, véanse Alicia Borinsky «Espectador y espectáculo en *Las hortensias* y otros cuentos de FH». *Cuadernos Americanos*, vol. 32, núm. 4 (julio-agosto 1973), págs. 237-246 y José Pedro Díaz, *El espectáculo imaginario* (Montevideo: Arca, 1986), págs. 15-36.

me sugerían la posibilidad de ser intermediarios de personas mayores; ellos —o tal vez otros que yo no miraba en ese momento— podrían ser encubridores o estar complicados en actos misteriosos. Entonces me parecía que alguno me hacía una secreta seña para otro, que otro se quedaba quieto haciéndose el disimulado, que otro le devolvía la seña al que lo había acusado primero, hasta que por fin se cansaban, se burlaban, jugaban entendimientos entre ellos y yo quedaba desairado (II, 13).

Este afán de invertir atributos de seres y cosas, llevado a un extremo irrisorio en Felisberto, es una modalidad constante de su narrativa: «En aquel momento los objetos tenían más vida que nosotros. Celina y mi abuela se habían quedado quietas y forradas con el silencio que parecía venir de lo oscuro de la sala junto con la mirada de los muebles» (II, 18). Y más explícitamente todavía:

empecé a sentir la presencia de las personas como muebles que cambiaran de posición. [...] Había otras personas que también eran muebles cerrados, pero tan agradables, que si uno hacía silencio sentía que adentro tenían música, como instrumentos que tocaran solos. Tenía una tía que era como un ropero de espejos colocado en una esquina frente a las puertas: no había nada que no cayera en sus espejos y había que consultarla hasta para vestirse. El piano era una buena persona. Yo me sentaba cerca de él; con unos pocos dedos míos apretaba muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros; enseguida le salían gotas de sonidos; y combinando los dedos y los sonidos, los dos nos poníamos tristes. (II, 22)

Esta singular incongruencia, la alteración de la naturaleza de lo animado e inanimado, es propia de lo fantástico. «La razón de ello», observa Louis Vax, «reside en que lo insólito llevado a un grado extremo se halla constituido frecuentemente por objetos familiares dispuestos en un marco inesperado»²⁶. El animismo, la vitalización de la materia inerte para dotarla de propiedades humanas, y la cosificación de los seres humanos, así como dos procedimientos complementarios, la corporización de lo anímico y lo abstracto («El silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata» II, 54), y el desmembramiento del cuerpo, la independencia de las partes con respecto al todo («su mano empezó a revolotear sin saber dónde posarse; pero su cara había hecho una sonrisa» II, 72), son recursos obsesivos de Felisberto que contribuyen a crear un mundo en el que todo aparece dislocado y desarticulado. Lo más característico, como ha señalado Ana María Barrenechea, es la autonomía que alcanzan los predicados, que se desprenden de los entes a los que están adheridos y se convierten en elementos con vida propia²⁷. Pensamientos descalzos, que deliberan a puertas cerradas, saltan por las ventanas, se esconden entre las plantas o luchan cuerpo a cuerpo con los re-

²⁶ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, pág. 59.

²⁷ Ana María Barrenechea, «Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en FH». *MLN*, vol. 91, núm. 2 (1976), págs. 318-322. Véase también, Angel Rama, FH. *Burlón poeta de la materia*. *Marcha*, núm. 1.190, 17 enero 1964, págs. 30-31.

cuerdos, secretos que asaltan a los pensamientos, ideas sentadas, recuerdos contemplativos, que saludan o con pasos de danza, silencios que piensan, misterios distraídos e indiferentes, se combinan mágica —y a la vez— juguetonamente en la narrativa de Felisberto. Ideas, recuerdos, pensamientos, etc., se independizan despojados de su habitual condición de atributos y adquieren jerarquía de sujetos. Su narrativa está entrelazada por esta insistente dislocación de sujeto y objeto, de lo concreto y lo abstracto, lo animado y lo inanimado, por la convivencia de dos órdenes irreconciliables²⁸.

Los objetos inanimados tienen la importancia de seres humanos, y, paradójicamente, como observara José Pedro Díaz, todo lo humano tiende a cosificarse: «el espíritu queda atrapado en la materia y enajenado»²⁹. Al transgredir la presencia opaca y utilitaria de las cosas, Felisberto intenta acceder al terreno de lo otro, descubrir correspondencias inusitadas, «matices que significaban misteriosamente la totalidad presentida» (I, 48). Como en Cortázar, «la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable»³⁰ encubierto por la aparente realidad, lleva al uruguayo a fijarse en relaciones extrañas que enlazan a los seres con los objetos, a buscar conexiones ocultas entre dos órdenes.

Tras la lectura de cualquier relato de Felisberto queda siempre una sensación de inquietante extrañeza; despojar a lo narrado de «su real imprecisión» es como quitarle «lo absurdo y lo fantástico a un sueño» (II, 36). El desasosiego se debe, en gran parte, al animismo y a la cosificación; se debe, además, a la gravitación de otro motivo fundamental de su narrativa, que le otorga una imprevisible ambigüedad a *El caballo perdido*: el tema del doble, motivo de múltiples usos y transformaciones en la literatura moderna. La disgregación de la personalidad del narrador es un procedimiento recurrente en la narrativa de Felisberto: «He estado buscando mi propio yo desesperadamente como alguien que quisiera agarrarme al alma con una mano que no es de él» (III, 189); «Mi yo es como un presentimiento fugaz. En el instante en que pienso en él, es como si llegara a un lugar que él termina de abandonar» (III, 207). El sentimiento de extrañeza de los narradores con respecto a su propio cuerpo llega a su más extrema representación en *Diario del sinvergüenza* (i. e., el cuerpo) y en *Tierras de la memoria*, donde el cuerpo está visto como ajeno, disgregado del yo:

²⁸ Rosalba Campra sistematiza este nivel semántico de lo fantástico en «Il fantastico: una isotopia della trasgressione». *Strumenti Critici* (Torino), año 15, núm. 45 (1981), págs. 199-231.

²⁹ José Pedro Díaz, «FH: una conciencia que se rehúsa a la existencia», en FH, *Tierras de la memoria* (Montevideo: Arca, 1967), págs. 109-110.

³⁰ Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento». *Casa de las Américas*, núm. 15-16 (nov. 1962-feb. 1963), pág. 4.

Yo nunca tuve mucha confianza con mi cuerpo; ni siquiera mucho conocimiento de él. Mantenía con él algunas relaciones que tan pronto eran claras u oscuras; pero siempre con intermitencias que se manifestaban en largos olvidos o en atenciones súbitas. Lo conocían más los de mi familia. En casa lo habían criado como a un animalito, le tenían cariño y lo trataban con solicitud. Y cuando yo emprendía un viaje me encargaban que lo cuidara. [...] En mi casa podía estar distraído mucho tiempo: ellos me cuidaban el cuerpo y yo podía enfrentarme a lo que me llegaba a los ojos: los ojos eran como una pequeña pantalla móvil que caprichosamente recibía cualquier del mundo. [...] Estando lejos de mi casa mi cuerpo podía tirarse a un abismo y yo irme con él: lo he sentido siempre vivir bajo mis pensamientos. A veces mis pensamientos está reunidos en algún lugar de mi cabeza y deliberan a puertas cerradas: es entonces cuando se olvidan del cuerpo (III, 29-30).

En *El caballo perdido*, la fragmentación de la conciencia del narrador concuerda con los problemas planteados en el texto. La confrontación del narrador con otros yos desconocidos que lo habitan y acechan lo convierte en observador de su propio ser, como si su conciencia estuviera separada de su cuerpo y éste fuera un objeto más. El doble se vuelve signo de la escisión interior del protagonista. El yo adulto se transforma en espectador de un tiempo perdido, se esfuerza por recrear su pasado, valiéndose de la escritura: «En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en que Celina entra y yo no sé que la estoy recordando» (II, 25).

El relato gira en torno del recuerdo de la maestra de piano. Mientras dura la ilusión del niño, las magnolias resplandecen y él saca del teclado «sonidos que encantaban todo lo que había alrededor de la lámpara y los objetos quedaban cubiertos por una nueva simpatía» (II, 18). Pero Celina rompe el ensueño: se enoja y le pega en las manos con un lápiz rojo por su torpeza durante una lección de piano y surge el conflicto angustiante: «Celina había roto en pedazos todos los caminos; y había roto secretos antes de saber cómo eran sus contenidos» (II, 21). De regreso a casa «las magnolias estaban apagadas» y no vuelven a resplandecer. El caballo que encuentra el niño después de abandonar sus ilusiones de ser amado por Celina funciona como signo de una realidad inalcanzable. Se pierde el caballo cuando se pierden la inocencia y las ilusiones de la niñez. Ese caballo perdido asoma dos veces en el texto y no por casualidad. La segunda mención ocurre en el final de la *nouvelle*, cuando el yo carece ya definitivamente de propósitos. La motivación del niño —lograr que Celina se enamore de él— se derrumba por ingenua e inverosímil y la ausencia de un paradigma para inscribir sus actos en una norma general, observa Rosalba Campra, produce lo fantástico³¹.

La ruptura de la relación del niño con la maestra se refleja en todos los niveles narrativos y explícitamente en la fragmentación de la escritura. Tras este hecho traumático la narración se interrumpe:

³¹ Rosalba Campra, «Fantástico y sintaxis narrativa», págs. 100-101.

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. Y ésta era precisamente, la última amarra con el presente (II, 23).

A partir de este instante se pone de manifiesto la presencia de un narrador consciente de su función de escritor, intermediario entre lo recordado y los procesos de evocación y de escritura, que concibe el texto como proceso y no como producto³². La intrusión de la conciencia crítica y reflexiva, uno de los rasgos distintivos de la modernidad³³, ruptura o digresión que supone un cuestionamiento esencial de la escritura, asume en *El caballo perdido* un desarrollo y gravitación tal vez mayor que en otros relatos hispánicos de su momento.

El yo rememorador no se reconoce en sus escritos, encuentra relaciones oscuras y desconocidas en su pasado («distintos disfraces de un mismo misterio» II, 24), como si alguien hubiera distorcionado los recuerdos y especulado con sus sentimientos; descubre que «otro» participa de su actividad creadora, que escribe desde un punto de vista que no es el suyo:

Y fue una noche en que me desperté angustiado cuando me di cuenta de que no estaba solo en mi pieza: el otro sería un amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo: bien podía ser un socio. Yo sentía la angustia del que descubre que sin saberlo ha estado trabajando a medias con otro y que ha sido el otro quien se ha encargado de todo (...) fue él quien escribió la narración. ¡Con razón yo desconfiaba de la precisión que había en el relato cuando aparecía Celina! A mí, realmente a mí, me ocurría otra cosa (II, 25).

El convencimiento de una colaboración ajena, de que alguien que no comparte sus intereses impone su propia visión en lo escrito lo obliga a narrar desde una perspectiva controlada, vigilante: «Entonces traté de estar solo, de ver yo solo, de saber cómo recordaba yo. Y así esperé que las cosas y los recuerdos volvieran a ocurrir de nuevo» (II, 25). A continuación no sólo se proyectan los recuerdos sino que se recrean los mecanismos del recuerdo, del proceso mental pre-creativo que realiza el narrador para ordenar los recuerdos y ponerlos por escrito. La perspectiva del narrador cambia; abandona la evocación de hechos perturbadores de la infancia para presentarnos la lucha interna de un yo que mueve

³² José Pedro Díaz, «FH: una conciencia que se rehúsa a la existencia», págs. 72-74; Ana María Barrenechea, «Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en FH», págs. 335-336.

³³ Octavio Paz, *Pasión crítica*, ed. de Hugo J. Verani (Barcelona: Seix Barral, 1985), pág. 212.

«el agua del recuerdo» (II, 29), la impenetrable memoria. Los recuerdos se desdibujan, se desvanecen («las partes han perdido la misteriosa relación que las une» II, 28) y se independizan de él («parecía que se hubieran encontrado con alguien que les habló mal de mí» II, 31); sin poder prescindir de ellos, sobrevive una imagen incongruente y atemporal de su fijación infantil: los recuerdos se le acercan como caballos de los sueños «a beber a un lugar donde ya no había más agua» (II, 34). Escribe para librarse de la historia, porque la siente como una intolerable pesadilla³⁴.

Toda lectura de un texto que desdibuja las fronteras del yo y aborda la naturaleza de un desmembramiento psíquico, la experiencia de la otredad, resulta inquietante, perturbadora: «empecé a recordar y a ser otro, veía mi vida pasada, como en una habitación contigua» (II, 30). De manera gradual el yo atormentado se percibe como escisión, como dispersión. El narrador que recuerda, la conciencia histórica, se desdobra en momentáneas —y aún hostiles— identidades y descubre los fantasmas que habitan a su yo dividido: 1) el cómplice secreto («el socio»), la conciencia artística que le incita a escribir y convierte los recuerdos en escritura; 2) el yo vigilante («el centinela»), la conciencia lógica, cuya función es hacer guardia a los recuerdos para que no los robe el «socio» y los distorcione según requisitos del «mundo»; 3) el yo contrario («el prestamista»), que empeña los recuerdos que utiliza el socio, los valora y «pretende especular» con ellos; 4) el yo neutral, «un desinteresado, un vagón desenganchado de la vida» (II, 30), la etapa de la indiferencia, cuando el narrador ve su vida pasada como ajena; y, por último, 5) el yo desvalido, liberado de la discordia interior, convertido en un hombre desconectado de sus sentimientos y sin destino, cargado de recuerdos y remordimientos: «Yo³⁵ era como aquel caballo perdido de la infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto» (II, 34). Paulatinamente el narrador pierde contacto con el contorno hasta enajenarse totalmente, desligado de su precaria identidad.

En la última página del relato lo anuncia escuetamente: «Ahora yo soy otro» (II, 38).

La dispersión semántica, lo que el relato representa y evoca, está estrechamente relacionada a la dispersión sintáctica, es decir, al funcionamiento de las unidades textuales. En este nivel, lo fantástico deriva de la ruptura de la lógica del discurso y de la falta de motivación y de secuencias resolutivas tendentes a esclarecer la distorsión de lo real³⁶. La im-

³⁴ Esta frase figura en *¿Quién sabe?*, relato de Guy de Maupassant.

³⁵ En la edición citada hay una errata importante; en vez de «yo» dice «o». Corrijo de acuerdo a la primera edición de *El caballo perdido* y las siguientes.

³⁶ Rosalba Campra, «Fantástico y sintaxis narrativa», págs. 97-98.

posibilidad de encontrar una justificación al comportamiento del protagonista tiene como consecuencia la ambigüedad esencial del mundo representado. Facilita, además, el extrañamiento, la toma de contacto con lo otro.

La narración se fragmenta en recuerdos huidizos, bifurcándose en una incongruente yuxtaposición de evocaciones sin transición natural, enlaces o motivaciones. Se suspende el proceso referencial de modo que el mundo representado se traslada a la subjetividad del narrador. La secuencia lógica es reemplazada por el devenir digresivo de la narración, por la apertura continua del texto, por la libre asociación de recuerdos que se vuelven autónomos con respecto al discurso que integran. El cuestionamiento de la elaboración de su obra es constante en un escritor que no reconoce leyes causales y que favorece la aparente improvisación. Felisberto suele intercalar comentarios sobre la construcción discontinua de su narrativa: «Mis cuentos no tienen estructuras lógicas» (III, 67), reflexiona en su arte poética, «Explicación falsa de mis cuentos»; en *Por los tiempos de Clemente Colling* advierte que «la lógica de la hilación sería muy débil» (I, 23) y en «La casa inundada» indica: «Pero ahora yo debo esforzarme en empezar esta historia por su verdadero principio, y no detenerme demasiado en las preferencias de los recuerdos» (III, 69).

El fragmento como necesidad expresiva se reitera insistentemente en la narrativa de Felisberto. En más de un sentido, todos sus relatos son fragmentos: la serie de microtextos de los veinte, los libros truncos (*Tierras de la memoria*, *Diario del sinvergüenza*) y los relatos hechos de fragmentos, como *El caballo perdido*, son ejemplos de la tendencia de Felisberto a privilegiar un discurso discontinuo que refleje la incoherencia de un pensamiento inestable e indefinido, naturalmente vinculado a la materia vaporosa de que escribe³⁷.

En *El caballo perdido*, el discurso fragmentario es el único adecuado para presentar la dislocación de una conciencia escindida y de un mundo que se desintegra. El movimiento discontinuo se adecúa al yo disgregado que rememora su pasado y recoge los fragmentos de su ser como si participara de destinos ajenos. El narrador se interrumpe y rompe sin cesar la hilación del discurso. En la primera parte, asocia libremente recuerdos de Celina, sus cualidades y actividades, describe fotografías y muebles, reflexiona sobre los modos de descubrir secretos, rememora su relación con su abuela, evoca su amor por Celina, sus inhibiciones, sus fantasías de dominación y sus juegos de poses para conquistar a la

³⁷ El discurso fragmentario que caracteriza la obra de grandes creadores del siglo veinte (Kafka, Eliot, Pound, Woolf, Beckett, etc.) «está concebido no para impedir la comunicación sino para hacerla absoluta». Susan Sontag, «Burroughs y el futuro de la novela», *Mundo Nuevo*, núm. 23 (mayo 1968), págs. 29-30.

maestra. Como un proceso inconsciente, se acumulan reflexiones, recuerdos, deseos y sueños que se reagrupan en el texto en forma fortuita, pero que proyectan, sin embargo, una profunda unidad de imaginación³⁸.

Los sueños cumplen una función importante en la estructura del relato. Como sucede frecuentemente, el sueño sigue a la angustia y hace más patente el desequilibrio del narrador: ilustra el fenómeno de desdoblamiento de la personalidad. Felisberto no busca contaminar la realidad con la surrealidad de los sueños; éstos surgen de la lucidez de la conciencia y no se entrecruzan con la vigilia ni la reemplazan. En los dos sueños que introduce el narrador se invierte diurna, se alteran los hechos vividos. El primero es una proyección del deseo del niño de dominar a Celina; tiene lugar después de recordar el castigo de la maestra y clausura la primera parte de la novela, la rememoración del recuerdo perturbador, fuente de su angustia:

Una noche tuve un sueño extraño. Estaba en el comedor de Celina. Había una familia de muebles rubios: el aparador y una mesa con todas sus sillas alrededor. Después Celina corría alrededor de la mesa; era un poco distinta, daba brinco como una niña y yo la corría con un palito que tenía un papel envuelto en la punta (II, 22).

El segundo sueño acaba con los recuerdos ligados a los conflictos de la infancia, señala el distanciamiento definitivo de la maestra, la niña-ternera condenada a morir, y prácticamente cierra la novela:

Después me dormí y soñé que estaba en una inmensa jaula acompañado de personas que había conocido en mi niñez; además había muchas terneras que salían por una puerta para ir al matadero. Entre las terneras había una niña que también llevarían a matar (...).

Cuando me desperté me di cuenta de que en el sueño, la niña era considerada como ternera por mí también; yo tenía el sentimiento de que era una ternera; no sentía la diferencia más que como una mera variante de forma y era muy natural que se le diera trato de ternera (II, 34).

El posible valor semántico de los sueños es menos importante que su funcionamiento en la sintaxis del discurso. Es evidente que Felisberto procede deliberadamente; su método narrativo no es nada descuidado. La voluntad de construcción está enmascarada por su supuesta desprolijidad formal. Los sueños marcan transiciones claras de la voz narrativa y alteran el curso del relato. Después del primero, el adulto que rememora la experiencia de la niñez irrumpe en el texto con características del socio y después del segundo emerge el último yo, un narrador reconciliado con su condición desvalida, en quien se integran los distintos fragmentos de un ser escindido en el acto de escribir, plenamente consciente ahora de su identidad.

³⁸ Sobre el fragmentarismo, véase Edelweis Serra, «Un narrador fuera de serie: FH». *Tipología del cuento literario* (Madrid: Cupsa, 1978), págs. 127-151.

Felisberto naturaliza lo antinatural y crea una apertura a otro orden más perturbador por la manera de presentar los hechos relatados. Esto constituye la singularidad de su narrativa; establecer conexiones inesperadas mediante la riqueza metafórica de su lenguaje:

Ahora han pasado unos instantes en que la imaginación, como un insecto de la noche, ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen. Pero la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo (II, 26).

El escritor (el cavador) se refleja a través de la conciencia perceptiva, se desdibuja: su imagen escritural queda reducida a inconexos movimientos de conciencia. Lo abstracto se vuelve tangible, el espíritu se enajena. La progresiva desrealización de los mecanismos de la imaginación, remitidos a su propia autorreferencialidad, paralelamente a fenómenos del mundo exterior sin cruzarse con ellos, sugiere significaciones que están más allá de lo narrado, más allá del lenguaje. El afán de Felisberto de escribir sobre lo desconocido y de acceder a zonas ocultas de la vida, su lucha por decir lo indecible («no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro» I, 23; «creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé» I, 190), son rasgos distintivos de su narrativa.

La tarea del novelista, dice Cortázar, parafraseando a Felisberto, «es la de alcanzar el límite entre lo sabido y lo otro, porque en eso hay ya un comienzo de trascendencia»³⁹. Los estados afectivos no pueden ser descritos directamente, sino mediante un lenguaje figurado, por asociaciones imprevisibles que la mirada corriente no percibe en las apariencias, cuya irreductible ambigüedad contribuye a crear una imprecisa atmósfera onírica. Todo responde a una lógica de la incertidumbre y de la arbitrariedad, ajena al razonamiento natural. En sus mejores momentos, este lenguaje abre perspectivas ilimitadas al texto, se aproxima a la otra realidad agazapada detrás de las cosas. «Los dedos de la conciencia» entran en «el agua del recuerdo» y remueven la «tierra de la memoria» en busca de las raíces secretas de la vida, de imágenes de una inasible realidad fantasmática, de una realidad hecha poesía.

HUGO J. VERANI
University of California, Davis
(EE.UU.)

³⁹ Julio Cortázar, «La muñeca rota». *Ultimo round* (México: Siglo XXI, 1969), pág. 108.