

## *Identidad y literatura fantástica*

ENRIQUETA MORILLAS VENTURA  
Universidad Nacional del Comahue

### **La modalidad fantástica**

Tradicionalmente, la lectura crítica de la literatura fantástica ha venido reconociendo como tal a aquélla en la cual un(os) acontecimiento(s) sobrenatural(es) irrumpe(n) de manera imprevista y brusca en el mundo conocido y lo corroe y desbaratan, padeciendo el lector implícito y el protagonista todo el peso que esta transformación acarrea.

Más recientemente, tras los últimos debates en tomo a la literatura fantástica y de imaginación, este concepto ha variado. La crítica de las últimas décadas considera como modalidad fantástica del relato a la representación problemática, contrastiva, que torna verosímil el acaecimiento y la coexistencia de hechos opuestos en el mismo texto ficcional<sup>1</sup>. Esta lectura viene indicada en buena medida por las creaciones del siglo que finaliza, en las cuales la sobrenaturaleza cede en favor de la representación del contraste y el problema que plantea la narración de realidades divergentes, acarreado habitualmente la duda que los refuerza y pone de relieve. Se señala entonces el hecho anormal, extraordinario, irreal y su aptitud demoledora de lo que es tenido por real.

Para dar cuenta de la especial situación de sus protagonistas se apela a lo siniestro en el sentido que le otorgó Freud en su ensayo homónimo —*la*

---

<sup>1</sup> Vid. Ana María Barrenechea. «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», Revista Iberoamericana, Pittsburg, N.º 80, 1972.

*inquietante extrañeza* sería la traducción del sentimiento que denomina *umheimliche*— se señala lo desconocido, lo no-habitual, lo inesperado, lo no-familiar, lo no-doméstico, el retorno de lo reprimido y el sentimiento de extrañeza que produce<sup>2</sup>.

En narraciones tan perturbadoras como las referidas, la *imago mundi* de sus protagonistas resulta seriamente afectada, pues el tiempo, el espacio y las diferentes categorías de la experiencia experimentan alteraciones y se manifiestan en una envolvente ambigüedad que los sume en la mayor de las perplejidades. Puede que hasta las propiedades primarias de los objetos se alteren y disocien, con lo cual las certidumbres más arraigadas han de ceder ante un *escándalo* que vuelve insuficiente toda razón que pretenda explicarlo.

La identidad del sujeto estético se ve tan afectada como la de ese mundo transformado y el relato se construye sustentándose en una irrealidad que desdibuja lo nítido y lo claro, quedando *lo real* puesto en cuestión, y su rescate resulta tan estéril como inútil. El relato fantástico coloca al lector en la más difícil situación, pues su lectura está llamada a llenar un vacío que por definición debe permanecer como tal<sup>3</sup>. Finalmente, debe admitir que se halla ante una *modalidad* narrativa donde prevalece la duda, conformada por la articulación de una doble verosimilitud y una propuesta inquietante, dirigida a deshacer lo cierto, lo palpable, lo habitual y hasta cualquier respuesta que quisiera racionalizar la dinámica y la índole de la irrealidad.

Es de apreciar el hecho de que esta modalidad narrativa tiene, asimismo, la aptitud para despertar la intuición y la fantasía, provocando el estallido de lo imaginario, así estimulado para ofrecer una representación de esa irrealidad, que se impone de manera decisiva como realidad textual. Es esta capacidad la que ha llevado a la crítica a situar al relato fantástico como modalidad específica de los de imaginación. En la historia de la literatura se ordena en la serie donde también hallamos el cuento maravilloso, cuya versión más antigua comprende lo feérico y la más moderna el de anticipación, fantaciencia o ciencia-ficción.

---

<sup>2</sup> Vid. Sigmund Freud. «Lo siniestro», *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, T. III. En este ensayo se analiza *El hombre de arena*, de E.T.A. Hoffmann, pieza maestra de la literatura fantástica.

<sup>3</sup> Vid. Rosalba Campra. «Los silencios del texto en la literatura fantástica», *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. de Enriqueta Morillas Ventura, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

La modalidad fantástica es moderna, se produce desde el siglo XVIII y cristaliza en el XIX. En el presente siglo aparece igualmente en ambos márgenes del Atlántico, denominada *zona fantástica* debido a su proliferación y permanencia<sup>4</sup>. Las investigaciones más recientes lo descubren también en la literatura peninsular, en antologías y en la prensa periódica<sup>5</sup>.

Resulta útil echar un vistazo a la emergencia de los relatos de imaginación en el curso de la historia de la cultura. Nacen conjuntamente con los que se inclinan hacia el realismo de la representación. En la leyenda y el cuento populares conforman una literatura oral cuya condición tiende a perpetuar la memoria de lo narrado. La literatura fantástica contemporánea se apoya en el rico acervo tradicional, para recrearlo en relación con las circunstancias de su época. Toma de la leyenda y del cuento antiguo temas y mitos remodelándolos de acuerdo a la experiencia cultural acumulada y los emergentes más actuales. Cada época, recordaba Roger Caillois, diseña su propio horizonte imaginativo: las imágenes no son libres, dependen de la evolución y del desarrollo material y espiritual de los grupos sociales. Volar era prácticamente una quimera para el hombre del medioevo. Para el del siglo actual, una realidad cotidiana. El prodigio tiene que ver con las carencias, los vacíos, las flaquezas de la humana condición. Las imposibilidades son tanto más flagrantes cuanto mayor es nuestro dominio sobre la materia, un desafío permanente desde los tiempos de las cavernas. Los fantasmas parecen acusar esos vacíos, indicar esas carencias, y en ocasiones parecen tender un puente hacia *ese otro lado* que es por definición inaccesible<sup>6</sup>.

## El relato fantástico y la Literatura Hispanoamericana

Ha venido a ser un lugar común en la crítica de la literatura hispanoamericana durante las últimas décadas la afirmación de una profunda crisis del realismo para identificar las direcciones estéticas de sus textos. En lo que

<sup>4</sup> Vid. Roger Caillois. *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhasa, 1970. Vid. también Louis Vax. *Arte y literatura fantásticos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1974. Vid. asimismo de este autor *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980.

<sup>5</sup> Vid. Montserrat Trancón Lagunas. «El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del XIX (1818-1968)», *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997.

<sup>6</sup> Vid. Roger Caillois, *op. cit.*, y Louis Vax, *op. cit.*

concierno específicamente a la fantástica podríamos señalar, con Ángel Rama, el sesgo que toma al propender hacia una temática urbana de origen metropolitano frente a la modalidad transculturada que adquiere el regionalismo al remozarse en este siglo —el cual recibió el nombre de *realismo mágico* y también el de *realismo maravilloso*—. Éste es un aserto que queremos matizar, pues si bien es cierto en términos generales, también los fantasmas aparecen tierra adentro en algunas narraciones (no en vano se originan en los castillos medievales): la actual literatura fantástica, que Borges prefería llamar *literatura de la irrealidad*, mantiene importantes vínculos no solamente con las metropolitanas decimonónicas, sino también con la propia modalidad fantástica cultivada a lo largo del siglo XIX en Hispanoamérica. Piénsese, sin ir más lejos, en *Los cuentos fantásticos* de Holmberg o en *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones, publicado en 1906 en forma de libro, pero elaborado en la última década del siglo pasado<sup>7</sup>.

En el siglo XIX se producen relatos de cuño romántico, tributarios del *gothic tale* y la amplia serie que privilegia castillos, vampiros, almas en pena, espectros errantes y fantasmas cuya presencia delata el más allá, lo tenebroso, o sencillamente la muerte gozando de buena salud y decidida a intervenir y variar el curso del mundo de los vivos. Pero estos motivos temáticos sufrirán profundas alteraciones en la segunda mitad del siglo, cuando estalle la multiplicidad de intereses culturales en un amplio abanico que concede tanta importancia a las ciencias duras y a la sociología y la psicología, como a las llamadas *para-ciencias* derivadas del ocultismo, el espiritualismo y la teosofía. La modalidad fantástica procura entonces su ficcionalización, convirtiendo los datos de la ciencia en soportes verosímiles en contraste con la oquedad, ausencia o presencia inquietante que la caracteriza.

Con esto queremos señalar brevemente que el advenimiento del realismo y el naturalismo estéticos y del positivismo como amplia base para pensar la realidad no liquida enteramente la herencia romántica, sino que la transmuta y la erige en portavoz de una protesta o contestación que encuentra en la modalidad fantástica un cauce propicio. Curiosamente, en Hispanoamérica no se produce siempre el choque frontal entre ciencia y religión como estructuras que sustentan la comprensión del mundo<sup>8</sup>. En el Río de la Plata, donde la

<sup>7</sup> Vid. Noé Jitrik. Prólogo a la edición de *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Austral, 1992.

<sup>8</sup> Vid. Rafael Gutiérrez Girardot. «Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica», *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., págs. 27-36.

corriente fantástica ha de adquirir su esplendor, Holmberg y Lugones, las figuras mayores del fin del siglo, parecen guiarse por el principio de *complementariedad*, que reclama su convivencia<sup>9</sup>. Como ya lo hemos manifestado, el propio Alejandro Korri advertía el optimismo doctrinario de los espiritualistas y los cientifistas finiseculares, quienes se creían muy cercanos al ansiado momento en el cual «*las ciencias del espíritu se someten a los métodos de las ciencias naturales —y éstas, a su vez, a la técnica— y cómo las disciplinas filosóficas se tornan autónomas primero, asilándose y desligándose del connubio clásico*». Manuel Díaz Rodríguez, asimismo, manifestaba enfáticamente que en el ambiente predominaba una mirada desdeñosa del naturalismo ilusorio y el cientificismo dogmático<sup>10</sup>.

En verdad, si se piensa en el intenso dinamismo de la índole sincrética de la cultura hispanoamericana, la coexistencia de lo diverso no es llamativa. El polimorfismo genérico es tan explicable como el intrincado desenvolvimiento político, la diversidad tan apreciable como el mestizaje y el arte generoso para admitir modelos y combinatorias de variada especie y procedencia distinta.

El hecho que sí requiere de un esfuerzo teórico y abarcador de su historia cultural es la precisión de su unidad, la especificación de su idiosincrasia, de su identidad. No podemos sino remitirnos a los múltiples trabajos científicos producidos en tal sentido a lo largo del siglo que finaliza. Recordaremos, eso sí, su presencia obsesiva y recurrente, la profunda necesidad que esta definición comporta, verificable tanto en el ensayo como en la ficción, en el pensamiento como en la novela y el relato breve.

Pues bien, la corriente fantástica en la literatura parece oponerse al principio positivista que consagra la causalidad fenoménica como dinámica esencial de la *imago mundi*. Como lo expresara muy bien el crítico francés Roger Caillois, estrechamente vinculado al grupo *Sur* y al cenáculo rioplatense, en un mundo domesticado en el cual el orden parece enteramente garantizado por el imperio de esta causalidad, irrumpen los fantasmas. Esta imagen no puede sino ser demoledora cuando la materia ha sido controlada por una tecnología cuyos prodigios crecen y se multiplican vertiginosamente y casi no conocen fronteras. Pero en este *casi* se instala, precisamente, la modalidad fantástica, pues subsisten tres fronteras que no han podido ser traspasadas con la ayuda de la ciencia: vida/muerte, sueño/vigilia y animado/inanimado, seña-

<sup>9</sup> Vid. Enriqueta Morillas Ventura. «El relato fantástico y el fin de siglo», *Narrativa fantástica en el siglo XIX*, op. cit., págs. 31-40.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 37.

lan dominios opuestos que el avance de la ciencia positiva y sus aplicaciones no han conseguido franquear<sup>11</sup>.

La literatura fantástica ha sido leída por la crítica como literatura de la transgresión. Precisamente, transgredir las fronteras señaladas impulsa la creación de las ficciones en las cuales esto se toma posible. Todo lo narrado es sometido a la operación estética de la anulación de esos límites. Es entonces cuando se revela con toda su fuerza el problema central del narrador de estas historias. En *El arte narrativo y la magia*, Borges lo enunciaba: éste no es sino el de la verosimilitud que tome creíble lo fabuloso; el texto, una delicada composición donde los *ecos*, *simetrías* y *afinidades* se distribuyen de tal forma que lo prodigioso gobierna el universo ficcional. La causalidad sigue los dictados de la magia *imitativa*, que ordena el tiempo del relato y de la *contagiosa*, la cual se expande por contigüidad.

Si leemos bien estas precisiones, la causalidad que impera en el texto *irreal* es significativamente distinta de la cadena determinista de la ciencia positiva; se orienta, como el paradigma y el sintagma, para producir sus efectos estéticos en el tiempo y en el espacio textual. Está regida por las leyes de la analogía y de ninguna de las maneras es la contradicción de lo causal, sino su *atroz pesadilla*, su *coronación*.

Esta indagación en las legalidades de la magia describe, claro está, un *imaginario* que establece su asiento en la cultura y en la tradición, en las creencias y en la escritura de los géneros de las bellas letras. Tendremos que admitir que el texto literario guarda una íntima relación con los textos más antiguos. En el siglo XX, la experiencia vanguardista en el arte y la literatura se dio al rescate de lo *primitivo* para recuperar esencias que la modernización parecía poder eliminar. En este sentido, la crisis va más allá de las fisuras del realismo: indica un replanteamiento de la función del arte en la historia de la cultura y demuestra una capacidad de renovación que quiere seguir refiriendo las más profundas vibraciones de la subjetividad a lo social, a la historia.

### Percepción, extrañamiento, identidad

No caben dudas acerca de la incidencia de Hoffmann y de Poe en los narradores fantásticos contemporáneos. De lo mucho que puede decirse al

---

<sup>11</sup> Vid. Roger Caillois, *op. cit.*

respecto, extraemos una reflexión pertinente para nuestro cometido: la atención preferente otorgada a la trama de los relatos emerge tanto de su análisis detallado como de la *poética* de sus autores. Pero el rigor, la selección cuidadosa de los pormenores y la importancia de lo sobrenatural o de lo inexplicable y la intriga y el suspense que regulan los acontecimientos, no impiden la producción de relatos que focalizan la *percepción* de los acontecimientos y la privilegian. Es en la captación de lo evanescente, de lo incierto, de lo paradójico, donde el extrañamiento se despliega como *visión* invasora del universo ficcional. El narrador afirma su mirada oblicua, lateral, para poner de relieve la porosidad de los hechos, su acaecer y su sentido. La identidad es puesta en duda, investigada, debe soportar la sospecha creada por sus narradores sagaces e implacables, quienes atienden a la fluidez y al deslizamiento del significado antes que al enunciado mismo, rechazando la aparente solidez en la representación ficcional.

Podemos preguntarnos acerca de la incidencia del significado y la permanencia de la literatura fantástica en la América de habla española, en la medida en que relevamos sus textos, analizamos la matriz específica de su conformación y su intrusismo en el texto realista, aun en el de cuño histórico. Silvia Molloy ponía de relieve la ansiedad que expresa el texto fantástico frente a las parcialidades de una historia construida soslayando y omitiendo su implacable represión, de la cual se manifiesta cómplice la historia oficial<sup>12</sup>. Nos insta a advertir que el relato fantástico «*puede actuar como desestabilizador de historias constituidas y revelador de historias reprimidas*» al atender con frecuencia a los diferentes episodios de la historia de nuestros países. Narradores como Rulfo, Elena Garro, Borges, Cortázar, Scorza, Donoso y Piglia, entre otros, recurren a la narración fantástica para mostrar los aspectos de lo que la historia no relata, sino que los acalla deliberadamente y los hace desaparecer:

Lo fantástico, género mal llamado de evasión, permite volver sobre la historia una mirada inquisidora. Es una manera de expresar nuestra inquietud hacia el pasado, una vía alternativa para contar la historia. En su reversión del tiempo cronológico, en su afantasmamiento de personajes y en su básica duplicidad narrativa (...) permite, por la ambigüedad misma que plantea, inquietar las certidumbres

---

<sup>12</sup> Vid. Silvia Molloy. «Historia y fantasmagoría», *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., págs. 105-112.

de un saber heredado (...). Permite por fin, con una vuelta de tuerca perversa, desestabilizar no sólo la historia sino la figura misma del historiador que la narra<sup>13</sup>.

De manera general, frente al conjunto de la narrativa y frente a la historia como construcción discursiva, la fantástica privilegia, destaca y desarrolla una literatura de la alteridad con un énfasis sostenido y una voluntad estética incomparable. Actúa, proponiéndoselo deliberadamente, frente a cualquier noción compacta de la identidad, para revelar sus fisuras y abrir el texto ficcional a nuevas interpretaciones. Con ello quiere advertirnos de la provisionalidad cuando no de la falsedad de sus asertos para afirmar, en cambio, la existencia de los marginales de la sociedad y de la realidad, quienes padecen con mayor intensidad el peso de la cultura. El relato fantástico ha demostrado poseer la aptitud necesaria para revisar estos aspectos, como también otros de orden marcadamente estético, pues las convenciones genéricas y hasta la capacidad del lenguaje para dar cuenta del significado están en la mira de su irreductible extrañamiento.

Estas reflexiones nos llevan en general a la consideración de los textos de los autores antes mencionados, cuyos personajes adolecen del singular *pathos* de la irrealidad y se sitúan al parecer de manera inexorable frente a una situación que se presenta como una suerte de Jano bifronte, cuya andadura deberá transitar los senderos que propone la doble articulación del texto.

Pero, además, nos llevan a la *poética* de los propios autores, formulada a través de sus ficciones y de manera más explícita en sus artículos y ensayos. Basta leer atentamente *La vuelta al día en 80 mundos* y *Último Round*, donde Cortázar se explaya extensamente sobre el singular *Challenge del extrañamiento*, desafío que constituye el acicate para la emergencia del cuento. Cortázar sitúa al creador de ficciones como una suerte de *medium* cuyo cometido es volcar la masa de la escritura en el papel para ordenarla, modelarla y hacer que exprese su sentido a medida que la escritura discurre. Los relatos son equiparados a criaturas cuya entidad requiere de la escritura para *respirar*. En esta poética neorromántica el escritor se muestra obsesionado por imágenes cuyo despliegue narrativo les otorga consistencia. De esta manera se siente portador de seres e historias a quienes quiere conferir libertad otorgándoles forma, y por quienes conquista su propia libertad al escribirlos.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 107.



Más acusada aún hallamos esta poética en los textos de Felisberto Hernández, para quien la voluntad estética de escribir sobre lo otro preside y orienta enteramente sus ficciones. El *sentido distraído de la vida*, y sus expresiones equivalentes: *el misterio de la vida*, *el sentido extrañado* diseñan explícitamente la oquedad generadora de la confusión, la manifestación de gestos y actitudes extravagantes, tendentes a elaborar *el poema del absurdo*. En verdad, los textos de Felisberto bordean ese otro territorio en el cual las palabras llegan a la no significación, a la no correspondencia. Pero solamente lo bordean. Textos como *El cocodrilo* y *La casa inundada*, comparten las matrices del verismo con la fantástica y la literatura del *no-sense*.

La fantástica predomina en la medida en que constantemente articula sus ficciones a través de la transgresión de la frontera entre lo animado y lo inerte, de la vigilia y el sueño. No existe personaje ni objeto que no padezcan desarticulaciones; el tiempo y el espacio actúan como soportes variables e inciertos; los acontecimientos esconden tras su apariencia anodina, corriente, lo *maravillosamente fantástico*, o también *el misterio blanco* y *el misterio negro*<sup>14</sup>.

Desde *La cara de Ana* (1930) su temática esencial y recurrente escoge a la memoria y a los recuerdos como centro ficcional. El tratamiento que reciben no solamente los convierte en objeto de la narración, sino también como sujetos dispuestos a protagonizarla para cambiar su sentido. La lucha que entablan con el rememorante y narrador no tiene parangón en las letras españolas. Narrar acerca de la infancia y la adolescencia lejanas permitió a Felisberto hacer pie en la oquedad temporal ampliable en virtud de la percepción: los recuerdos aparecen focalizados en primer plano, adquiriendo inmediatez o desplazándose hasta diluirse en el *cielo de tiempo* que les quita perfil y sustancia. Precisamente, su forma sufre distorsiones y alteraciones que permiten ofrecer diferentes planos evocados, superficies y volúmenes cambiantes en una marea de gestos que se reúnen y disgregan para variar su significado. No hay relato en el cual el yo que cuenta y protagoniza los episodios no se enfrente a personajes y objetos sometidos a la incertidumbre. Su identidad resulta inaprehensible, sus actitudes inesperadas y sorprendentes.

Felisberto puede convertir en personajes a los objetos de las habitaciones de las antiguas casonas en las que localiza sus historias, ya que les otorga *alma*

---

<sup>14</sup> Vid. Felisberto Hernández. *Primeras invenciones*, Montevideo, Arca, 1969. Vid. especialmente «Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días» y «La casa de Irene».

—la que adquirieron por su contacto con las personas— e historia —cuyos avatares relata sin empachos. El *yo* muda constantemente: emergen otros yoes que contrarían y hasta desdicen lo afirmado anteriormente por el primero. Esto acontece tanto en los episodios de búsqueda y contacto *serio* de la *carne y la forma de los recuerdos* como en el intento humorístico y a veces francamente cómico textualizado cuando tiene lugar la representación del pianista o el escritor, *alter ego* de su autor.

Pero el texto así creado no agota aquí su capacidad polimórfica: todos los elementos de la rememoración y de la representación experimentan cambios, son puestos de relieve o desdibujados y las historias dejan paso a la sugerencia antes que al cierre oclusivo del cuento que finaliza.

Un recuento pormenorizado de las recurrencias de los micro-relatos insertos en los cuentos y novelas descubre una trama de vasos comunicantes en los cuales siempre destaca la *rara cualidad* de la índole de lo ficcionalizado. El tratamiento realista se introduce en otro francamente onírico y viceversa; el verismo de los relatos se halla tan amenazado como las ya citadas fronteras que deslindan sueño y vigilia.

La *lengua literaria* recurre constantemente a lo coloquial sin renunciar por ello a discurrir sobre teoría y composición musical, filosófica y literaria. La operación estética más audaz es la simple comparación que equipara cosas de diferente jerarquía y significado, conceptos y objetos, sentimientos y pensamientos<sup>15</sup>.

La formación musical de Felisberto Hernández, pianista y compositor que ejerció su profesión en distintas poblaciones de Uruguay y de la provincia de Buenos Aires, incide no solamente en la representación ficcional. Incorpora los procedimientos de Stravinski, Prokoffiev y otros compositores a la elaboración de sus ficciones. El tejido lingüístico de sus novelas y cuentos es así sometido a constantes desarticulaciones y nuevas articulaciones de lo que narra, desdibujando las matrices textuales y los episodios narrados para capturar el *misterio fugaz* de las sensaciones y de las ideas *que van hacia otra parte*. Narrar no es sino *intencionar todo de otra manera*: es decir, volver a caracterizar lo narrado orientándolo hacia *nuevos significados*, los que emergen de esa nueva disposición de lo ficcionalizado. Una lectura atenta de sus *Primeras Invenciones* y de las novelas cortas de los años 40, aclara esta poética, poniendo en evidencia la construcción de *otro* texto que atraviesa lo rela-

---

<sup>15</sup> Vid. Enriqueta Morillas Ventura. *La narrativa de Felisberto Hernández*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1983.

tado. En ese texto esencial, la modalidad fantástica descuella por su capacidad transgresora de la dimensión temática, como también de la escritura misma que resulta puesta en duda, contradicha, re-elaborada. En *El caballo perdido* (1943) el narrador cuestiona y socava no solamente la índole y la forma de los recuerdos, sino que entrega el relato a la cadena mnémica para que se recompongan y afloren por sí mismos, buscando hallar su forma y sentido prístinos, el del acaecer y las circunstancias que los produjeron. Finaliza admitiendo que los recuerdos son mutables y cambiantes, ofreciendo formas distintas a la faz de cada día. Narrar en pos de su captura resulta así un ejercicio meticuloso y fructífero en la medida que destaca la fugacidad de la experiencia y muestra también los avatares del relato que produce. Implica una poética del lector, quien debe extraer de ellos su inasible sentido y reeditar las imágenes que componen el clima o atmósfera en la que tuvieron lugar. La duda acompaña la doble verosimilitud de los textos, en los cuales el humor parece ofrecer el distanciamiento necesario para compartir su sugestión e incitar a descubrir los múltiples perfiles de una realidad evasiva, vertiginosa, cambiante. También para advertir la porosidad de la palabra y la doble aptitud, endeble y firme, del texto ficcional.

La identidad resulta tan polimórfica como la forma de los recuerdos; rostros, objetos, trayectorias, encuentros. La cotidianeidad se muestra llena de fisuras, que tienen el mismo valor que los intervalos musicales: en ella cabe la interpretación del lector, estimulado para la búsqueda sostenida del misterio y la necesaria apertura emocional e imaginística que amplía su sentido. Felisberto nos entrega así su relato metafórico de la identidad esquivada, otorgando forma fantástica y por lo tanto abierta a la indagación y al disfrute del lector, tentado así para exponer y contemplar los rigores de la alteridad vertiginosa, plasmada en la escritura.