

37
2-ef

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



APROXIMACIONES AL MISTERIO
EN SIETE RELATOS
DE FELISBERTO HERNÁNDEZ



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
SECRETARÍA DE
ASUNTOS ESCOLARES
PRESENTA

BLANCA LUZ PULIDO VARELA

MÉXICO

FALLA DE ORIGEN

1990



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A todos los maestros que me transmitieron
su amor por la literatura.**

INTRODUCCIÓN

FELISBERTO HERNÁNDEZ: UN PERSONAJE EN LA PENUMBRA

Nacido en 1902 en Montevideo, Felisberto Hernández constituye hasta la fecha un autor secreto en la literatura hispanoamericana. A pesar de la publicación de sus obras completas, tanto en Uruguay como en México, y de varias antologías de sus relatos que han circulado con diversa fortuna, sigue sin tener un gran número de lectores. Una de las razones de este hecho puede ser el hermetismo, la dificultad que los textos de Hernández presentan a un lector que no esté dispuesto a someterse al proceso de "iniciación" que se requiere para introducirse en la penumbra que rodea a sus textos. Sus relatos minuciosos y desencantados, enigmáticos, en los que vaga un narrador que no tiene -o no quiere tener- una idea muy clara de lo que ocurre a su alrededor-, resultaron inquietantes incluso para los contemporáneos de Felisberto.

La vida de Felisberto Hernández fue una sucesión de desencuentros con el mundo; parecía querer sumergirse voluntariamente en un universo personal obsesivo y excluyente, cuyo hermetismo se intensificaba con los años. Desde sus primeros libros (subvencionados por él mismo), que, según José Pedro Díaz, "tenían siempre algo de esotérico", es notoria su voluntad de mantenerse como un autor secreto. Aunque aún en germen, desde esas primeras publicaciones -Fulano de tal (1925), Libro sin tapas (1929), La cara de Ana (1930), La envenenada (1931)- se muestran ya los principales temas y obsesiones que alcanzarían su máxima expresión en las obras posteriores, como Nadie encendía las lámparas y La casa inundada.

Durante los años cuarenta, Felisberto conoció un reconocimiento mayor en su país y en algunos otros. Alentado y apoyado por Jules Supervielle, consigue una beca en París. Aparecen algunos cuentos suyos en Sur, de Buenos Aires, y Roger Caillois influye para que se publique Nadie encendía las lámparas en Editorial Sudamericana.

Pero esos años de éxito pasarían pronto, y entre 1950 y 1964, año en que muere, pobre y aislado, sólo publica dos obras, ambas excelentes: Las Hortensias (1949) y La casa inundada (1960). Anteriormente, después de las obras de su primera etapa, había logrado publicar tres más: Por los tiempos de Clemente Colling (1942), El caballo perdido (1943) y Tierras de la memoria (1944).

La voluntad de interiorización de Felisberto Hernández, que en sus primeros textos adquiere rasgos casi solipsistas, transformándolos en obsesivos ejercicios de estilo (cuyo principal mérito es iluminarnos sobre las obras posteriores), se irá transformando hasta alcanzar zonas inéditas de expresión, nunca antes exploradas en la narrativa latinoamericana.

En los relatos de su última etapa, algunos de los cuales abordaré en las siguientes páginas, crea un mundo donde la realidad adquiere un sentido distinto al acostumbrado. Las convenciones narrativas dejan de ser en ellos un asidero fácil para el lector. Internarse en estas narraciones "significa perder la comodidad de lo previsible, abandonar las fáciles identificaciones con un mundo familiar, bregar con un lenguaje áspero y a menudo opaco". (Lasarte, p. 10)

El personaje oculto, escéptico que fue Felisberto Hernández en vida, incomprendido e incomprensible, nos dejó historias que siguen asombrándonos por su capacidad de observación y expresión de un mundo al que sólo aparentemente daba la espalda. Tal vez se alejaba de él para poder verlo mejor. Lo que Felisberto rechazaba, y es importante comprenderlo, no era la realidad sino ciertas concepciones rígidas acerca de ella, y la vanidad e ignorancia de quienes pretenden saberlo todo acerca de las múltiples misterios que conforman la trama del mundo. En muchas ocasiones dentro de su obra, Hernández declara abiertamente su profesión de creyente en el misterio, su principal fuente de inspiración, y su fascinación por la observación atenta y ávida

de cuanto lo rodeaba: "Me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. [...] Soy un espectador ávido, extrañado". (3, pp. 212-213)

Mi intención en el presente trabajo es la de ahondar en la oscuridad que crean los relatos de Felisberto, detenerme en esa zona ambigua de confluencias entre diferentes planos de la realidad, para dilucidar algunos de los recursos estilísticos que en ellos se emplean para hacer del misterio un elemento esencial de este mundo narrativo. Los relatos que abordaré forman parte del libro Nadie encendía las lámparas, y son: "El balcón", "Nadie encendía las lámparas", "El acomodador", "Menos Julia", "Mi primer concierto", "El comedor oscuro" y "El corazón verde". Ciertamente, "El corazón verde" es un relato menor en relación con el resto de los que componen el libro, pero por algunos elementos que contiene -su estructura narrativa basada en el recuerdo, su obsesiva recurrencia a los objetos- me pareció importante recurrir a él durante el análisis. También me permito citar textos de etapas anteriores o posteriores de Felisberto, para apuntalar algunas ideas o desarrollos de mi trabajo.

Los principales elementos que estudiaré en estos relatos son: 1) la presencia de un narrador ambiguo, en el que se basa su estructura narrativa; 2) la atención morosa que este narrador prodiga a sucesos en apariencia nimios, con base en los cuales se va construyendo la historia; 3) el carácter incierto, la oscuridad conceptual y física que envuelven a personajes y anécdotas; 4) el papel fundamental que desempeñan los recuerdos y la memoria; 5) la importancia de los objetos como presencias

esenciales en los relatos, y 7) la transmisión de cualidades humanas a los objetos y el fenómeno opuesto y complementario: el rebajamiento de los personajes que se produce al dotarlos de características inanimadas, así como los recursos específicos que emplea Hernández para lograr esa transmutación de cualidades: la comparación y la metonimia.

En sus primeras obras, Hernández hacía frecuentes alusiones al "misterio" que lo obsesionaba, y el narrador trataba de sorprender sus mecanismos y sus múltiples modos de aparición. Posteriormente, ya no se hace mención al misterio de manera explícita, sino que éste se materializa en personajes, anécdotas, elementos narrativos que lo vuelven una presencia concreta, viva. Los incidentes de la historia, por más extraños que sean, no reciben comentarios ni explicaciones. A esta etapa pertenecen los relatos de que me ocuparé aquí. No me propongo "descifrar" su misterio, ya que eso es imposible y cada lector, además, puede enriquecerlo con sus propias interpretaciones y hallazgos. Mi aportación, si acaso, pretende mostrar algunos de los procedimientos que emplea Hernández en la creación de esa "penumbra cómplice" que parecen irradiar sus relatos, iluminar al menos una parte del misterio para que siga existiendo entre nosotros.

ANÁLISIS

I. EL NARRADOR: UN VIAJERO FALSAMENTE DISTRAÍDO

Para iniciar el acercamiento a los relatos de Hernández de los que me ocuparé, es importante, en primer lugar, hablar sobre la función que el narrador desempeña en ellos.

El narrador es un factor esencial en la construcción de lo que será el "misterio" en los textos. ¿De qué manera introduce la historia, con cuánta firmeza -o inseguridad- nos encamina dentro de ella, y cuáles son las relaciones que tiene con los personajes, incluyendo el protagonista?

Un narrador-protagonista

El punto de vista narrativo constituye un aspecto fundamental en la creación de cualquier relato. El narrador, para contar su historia, puede colocarse en diversos ángulos, y de la posición

que adopte va a depender de manera central la construcción misma del relato. De las posibilidades y recursos del narrador depende, incluso, el tipo de historia que se puede contar.

El punto de vista de los relatos de Hernández que abordaré aquí (y, en general, el de casi toda su obra) es el de un narrador en primera persona. A diferencia de la tercera persona narrativa, que posee una mayor seguridad sobre la historia que cuenta, pues no participa directamente en ella sino que la mira y la refiere desde fuera, la primera persona, el "yo" que nos narra un relato por haberlo vivido, con toda la subjetividad que ello implica, instala al lector desde el principio en un terreno en donde no hay certezas totales, pues el conocimiento de los hechos que se tiene es limitado y parcial.

...la tercera persona narrativa queda tipificada en la omnisciencia, lo sabe todo de todos y su trabajo es el control y la organización de la información que posee.[...]

Por su parte, la primera persona se rige por la incapacidad de omnisciencia. Es siempre un punto de vista que no lo ve todo. Sus diferencias están en el grado de incomprensión y en el lugar donde el autor lo ha colocado para observar. (Paredes, pp. 89-90)

Es el segundo caso, el narrador en primera persona, y además en la modalidad de protagonista de los hechos que narra, el que encontramos en los relatos de Hernández. Este "narrador-protagonista" es una subclase del narrador en primera

persona, que introduce en la historia un doble elemento ambiguo: por un lado, nos da su visión particular, necesariamente incompleta, de lo que le sucedió, y por otra, realiza esta narración desde un presente que ya no es el del momento en que vivió lo que nos cuenta. Hay una distancia temporal entre las cosas que refiere y el momento de la narración, que es el del relato. Lo que se presenta ante el lector es la transformación de esos sucesos pasados, organizados en una determinada forma, para constituir una historia en la cual el narrador aparece como un personaje que él, desde el presente, está creando.

Pero antes de detenernos en los matices de la relación entre narrador y protagonista, veamos cuáles son algunas de las características principales del narrador en los relatos de Hernández.

Lo primero que sobresale es su "unidad psicológica", como la ha llamado Ida Vitale; es decir, el hecho de que tanto el narrador como el personaje narrado presenten en los relatos conductas y actitudes comunes.

...la reiteración [en la obra de Hernández] de determinados episodios o asociaciones confirma la unidad psicológica del narrador de los diversos textos. (Vitale 1, p. 5)

Y más que por las repeticiones de determinadas anécdotas obsesionantes, que Felisberto reelaboró en varios textos a lo largo de toda su obra (sobre todo las relacionadas con cosas que le ocurren al narrador en sus viajes de 'gira artística' por

pequeñas ciudades de provincia, los cuales emprende con el fin de dar conciertos de piano más o menos frustrados), lo que los relatos comparten es una misma perspectiva, una actitud que subyace en todas las situaciones en que el protagonista se encuentra. Las características que se repiten de uno a otro relato hacen que sea posible considerarlos como diferentes anécdotas posiblemente ocurridas a una misma persona, o a variantes muy parecidas de un mismo tipo de persona. (Aunque no existe entre los cuentos ninguna secuencia temporal, ni posibilidades de establecerla, ni datos precisos que relacionen con seguridad a los personajes de relatos diferentes. Sin embargo, esto es parte de la incertidumbre general en que todo se encuentra, y no es suficiente para descartar la idea de un protagonista similar en muchos de los relatos.)

[El narrador] aparece [...] encarnado en distintos personajes que, obsesionados por las mismas preocupaciones, no son más que variantes de la misma configuración vital. (Lasarte, p. 27)

Y esto es así porque el modo de narrar presenta características comunes en muchos de los relatos. La voz, la mirada del narrador tienen en momentos distintos inflexiones parecidas, "costumbres" o modos de ver y de expresarse que encontramos en varios cuentos y que muestran coincidencias, no

sólo del punto de vista narrativo, sino de opiniones y preferencias, como si los protagonistas de cada relato no fueran más que diferentes realizaciones de una misma posibilidad humana.

Algunas de las características del narrador que se repiten en varios cuentos son las siguientes:

1. Relata siempre sucesos "terminados" en el pasado, que no tienen ya relación con su situación actual.

2. No da ninguna información sobre sí mismo en el momento presente de la narración.

3. Es sumamente vago sobre las mismas historias que narra. No menciona lugares, fechas ni nombres. A continuación citaré los inicios de algunos cuentos, en los que podemos ver la imprecisión en la que el narrador se sitúa como punto de partida:

- "Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua" ("Nadie encendía las lámparas", 2, p. 53).

- "Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano" ("El balcón", 2, p. 59).

- "Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande" ("El comedor oscuro", 2, p. 132).

- "Hoy he pasado, en esta pieza, horas felices" ("El corazón verde", 2, p. 149).

El lector se encuentra bruscamente introducido en un mundo del que no se le da ningún antecedente, pues el narrador rememora su pasado pero sin "presentarlo" de manera convencional. Es necesario, entonces, imaginar al personaje con los pocos datos de que disponemos.

4. Esta "oscuridad" en medio de la cual el narrador se desenvuelve es afín, además, al propio carácter del protagonista, a su manera de relacionarse con el mundo, y a las mismas situaciones en las que se ve envuelto. Todo contribuye al enigma: el protagonista es un ser que disfruta del aislamiento y de la soledad. Las relaciones con los demás son desconcertantes, tensas. A través de todo esto podemos notar que el narrador muestra una "dificultad [...] para situarse firmemente en el presente" (Díaz, p. 15).

5. Hay, además, varias obsesiones e inclinaciones del protagonista que se repiten en varios cuentos: la tendencia a dejarse llevar por las rememoraciones en lugar de vivir en el presente, la afición por la música (en varios relatos el protagonista es un pianista), y una vida marginal, en hoteles de paso, o con empleos mal pagados, nómada y precaria.

Estas características hacen posible que, a pesar de los pocos datos "concretos" que se tienen sobre el protagonista, éste presente ante el lector una suerte de identidad común, basada en muchas imprecisiones, pero que se repite de manera consistente en los relatos y va creando así un mundo autónomo y reconocible, en el cual resulta verosímil que el mismo pianista inseguro y angustiado que da su primer concierto, en el que se aparece un gato a mitad del escenario, pueda ser, en otro relato, el mismo al que un ñandú arrebate, en un restaurante, un alfiler de corbata en forma de corazón verde, recuerdo de su infancia.

Alrededor de estas peripecias se van construyendo diversos episodios que parecieran formar parte de una misma vida, o que podrían serlo.

La subjetividad es el principio básico del narrador-protagonista. Esa voz que va desplegando sus recuerdos, organizándolos en una historia, es el único dato de que el lector dispone, y se trata de una voz no sólo limitada y parcial como necesariamente lo son todas las de los narradores en primera persona, sino que, además, se muestra totalmente despreocupada de la necesidad de comprensión del lector.

Si el narrador-protagonista es como un "representante" del autor en el texto, la intención implícita de Hernández sería crear, a través de su voz, un mundo literario autónomo, con muy pocas referencias a circunstancias espacio-temporales precisas, en el cual el narrador se entrega a revivir acontecimientos que le han sucedido, con un fin que no resulta muy evidente para el lector. Así, los cuentos construyen "un universo narrativo opaco, internalizado, ante el cual el lector queda perplejo" (Lasarte, p. 31).

Sin embargo, mientras más deba "trabajar" el lector en la interpretación del mundo narrativo que ante él se ofrece, más riquezas descubrirá. Si renuncia a la pretensión de una claridad fácil, podrá, a través de su propia subjetividad, introducirse en el enfoque del narrador, y emprender desde ahí un intento de comprensión de su mundo.

El narrador-protagonista es aquel que mejor puede llamarse "representante" del autor en el texto: es una individualidad en medio de ciertos acontecimientos, actúa en ellos y recibe las repercusiones. Desde esa posición emprende su intento de interpretación de la realidad y la comprensión en un discurso organizado. Se muestra ante el lector y exhibe a su protagonista en el cumplimiento de ese proceso; además invita al lector a seguirlo y a unirse como una persona más en esa concurrencia de subjetividades. (Paredes, p. 60)

Ahora bien, ¿cómo intenta "organizar" o "interpretar" el narrador la realidad contada?

El narrador y su personaje

La relación entre el narrador y su personaje es tan estrecha que es difícil establecer de qué manera se da alguna diferencia entre los dos. Desde el momento en que la historia narrada se presenta como algo terminado, y no en proceso de vivirse, el que cuenta tiene la posibilidad de presentar y organizar los hechos dándoles la disposición necesaria para crear algún efecto determinado. Hay, por lo tanto, una distancia entre el narrador y el protagonista, pero ésta se percibe con mucha dificultad en los relatos, porque el narrador se encuentra muy cerca de su 'personaje', y parece casi estar reviviendo las cosas al mismo tiempo que las cuenta. Está tan cerca de lo que narra que casi

nunca emite ningún juicio sobre lo que sucede, ni se mira 'objetivamente' como alguien a quien le sucedieron cosas cuyo sentido, desde el presente, pueda comprenderse.

La distancia temporal que lo separa de sí mismo como protagonista es variada. Puede ser que la historia referida esté ya muy lejana en el pasado ("Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua" -2, p.53-; "Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande" -2, p.75), sea más o menos reciente ("Una mañana del año pasado mi hija me pidió que la esperara en una esquina mientras ella entraba y salía de un bazar" -2, p. 92), o sea, casi simultánea al momento de la narración ("Hoy he pasado, en esta pieza, horas felices" -2, p. 149). En cualquier caso, ya narre una experiencia cercana o lejana (y son de este último tipo las que predominan), el narrador se encuentra muy cerca de sí mismo en el pasado mientras cuenta la historia, porque puede describir todas las reflexiones, ideas u ocurrencias que tuvo en el momento de vivir lo que ahora narra. La extrema cercanía hace que el narrador como tal casi desaparezca ante los ojos del lector, mimetizado con el punto de vista del protagonista. Además, no nos da ninguna información sobre sí mismo, y tampoco se coloca en una posición 'superior' sobre el protagonista para juzgar los hechos porque, en resumidas cuentas, no parece saber en el presente mucho más de lo que sabía antes sobre los hechos que cuenta, y esto provoca que no esté en condiciones de ofrecer ningún tipo de explicación sobre ellos. Se limita a presentar, a exponer los sucesos uno tras otro, apegándose a su memoria. Sin embargo, es en esta

reconstrucción, en apariencia fiel y transparente, donde podemos encontrar su verdadera intervención: cada hecho recordado se acompaña de los pensamientos, ideas o emociones que suscitó en el protagonista, y el narrador recoge cuidadosamente esos 'destellos' de la realidad, esas imágenes que acomoda junto a los objetos o personas que las inspiraron, construyendo un relato en donde la memoria se emplea, más que para reconstruir con precisión una realidad pasada, para crear los recuerdos, sensaciones o pensamientos que esa realidad provocó en el protagonista. En este sentido, el comportamiento del personaje y el del narrador son parecidos: el protagonista piensa continuamente en el sentido de cada cosa que le sucede, en el aspecto de cada objeto o de cada persona; y el narrador, por su parte, va intercalando en lo que cuenta esas mismas reflexiones, más otras que se le ocurren a veces desde el presente.

El narrador que maneja Hernández es, pues, un ente hipersensible que demuestra una curiosidad proustiana hacia los matices de cierta situación, hacia los objetos y personas relacionados con ella y hacia los posibles modos de actuar que se desprenden de ella. (Lasarte, p. 38)

En los relatos de la primera época de Hernández, esta tendencia introspectiva, reflexiva del narrador hacía que la acción fuera casi inexistente, pues el aspecto especulativo predominaba ampliamente en los cuentos. Después, se fue dando un mayor equilibrio entre la narración de los hechos y los

pensamientos que éstos despiertan. Este es el caso de los cuentos de Nadie encendía las lámparas. Pero aunque en estos cuentos exista un mayor desarrollo de la historia y menos digresiones, cada suceso narrado pasa a formar parte del mundo interno del protagonista, y el narrador es así el cronista, casi el cómplice de esta peculiar 'asimilación' del mundo que realiza el protagonista, y en raras ocasiones se separa de él para dar una visión diferente de la historia.

Por ejemplo, en "Nadie encendía las lámparas", el protagonista lee un cuento suyo a un grupo de personas reunidas en una casa. El narrador relata sus impresiones sobre algunos de los oyentes:

En las primeras sillas estaban dos viudas dueñas de casa; tenían mucha edad, pero todavía les abultaba bastante el pelo de los moños. [...] ya mis ojos se habían acostumbrado a ir a cada momento a la región pálida que quedaba entre el vestido y el moño de una de las viudas. Era una cara quieta que todavía seguiría recordando por algún tiempo un mismo pasado. En algunos momentos sus ojos parecían vidrios ahumados detrás de los cuales no había nada. (2, p. 53)

El método que se emplea es acumulativo: el narrador, obedeciendo a la memoria, registra lo que vivió, creando así un cuadro minucioso de sus propias reminiscencias. Lo narrado, de esta manera, se circunscribe a lo que aparece frente al protagonista, y a lo que éste siente o piensa acerca de ello. Tal

vez sea por esa dirección del punto de vista que varios críticos han hablado de un narrador "taimado" o "engañoso" en Hernández, por su obstinada opacidad, por su reticencia a dar explicaciones o a aclarar los hechos extraños en que participa el protagonista; en pocas palabras, porque se niega a adoptar un papel "superior" al personaje y a ayudar al lector en la comprensión de lo narrado.

[La participación del narrador] está sujeta a ciertas limitaciones significativas. El narrador nunca llega a la omnisciencia, restringiéndose, con esa reticencia tan frecuente en Hernández, a la relación de lo observado y a las especulaciones que se desprenden de esa observación. Y aunque las especulaciones sean extensas y minuciosas, en ciertos casos hasta llegar a la obsesión, no pierden jamás una cualidad opaca que indudablemente proviene de esa misma reticencia. El lector queda así distanciado del texto por la presencia de un narrador que se empeña en adoptar una actitud ingenua [...] No hay, pues, un intento deliberado de engañar al lector, aunque sí se le ocultan ciertos hechos y se le niega a menudo la interpretación que ellos requieren. (Lasarte, pp. 27-28)

¿Un narrador "taimado"?

El narrador, pues, no es la "máxima autoridad" que pueda guiar al lector. Felisberto "renuncia a los poderes demiúrgicos del narrador" (Yurkiévich, pp. 379-380). Y si parece "ocultar" cosas al lector, ¿no podría deberse, más que a una actitud ingenua o taimada, a que él tampoco conoce la totalidad de los hechos?

Rosario Ferré, en su libro El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández, sostiene que la impasibilidad del narrador ante los sucesos que presencia y la falta de explicaciones al lector lo convierten en un "narrador no confiable": no se sabe si engaña al lector, o si le relata la verdad" (Ferré, p. 64). Ferré sostiene que el narrador no es confiable porque en algunos cuentos, como "El balcón" y "El acomodador", suceden cosas "no verosímiles" que el narrador acepta sin inmutarse. Un balcón se suicida por celos, en el primer caso, y en el segundo el acomodador de un teatro adquiere sin saber cómo una luz que le surge de los ojos. Pero estos sucesos son narrados sin que se cuestione su verosimilitud, y es en este punto donde Ferré afirma que, en el contexto en apariencia "normal" en que estos cuentos se habían desarrollado hasta el momento de la aparición de esas "rarezas", resulta inquietante que éstas sean aceptadas sin más por un narrador que parecía hasta entonces estar diciendo la "verdad":

El mundo que el narrador-protagonista habita, y en el cual el narrador implícito ha situado su relato, es un mundo "normal" en el cual un suceso fantástico como el descrito resultaría estructuralmente chocante. En el mundo de los cines de barrio los acomodadores que viven de propinas miserables no suelen ver con luz propia en la oscuridad. La realidad ordinaria y pedestre del ambiente de clase media en el cual el autor implícito ha situado su relato contribuye a negar desde un principio la posibilidad de un suceso fantástico. (Ferré, p. 65)

De esta manera, en vez de tratar de introducirse en el sentido de un texto, Ferré adapta éste a su hipótesis previa para mostrar a Hernández (al menos en este relato) como un autor que sigue las convenciones de la literatura fantástica, una de las cuales es precisamente el empleo de un narrador engañoso que introduce la extrañeza en un mundo "normal". Pero los problemas se inician al afirmar que el mundo en que transcurren los cuentos es "normal", y que, entonces, un suceso como el descrito (el nacimiento de luz en los ojos del acomodador) no puede admitirse. Sin embargo, existe una forma de presentar la historia, previa a la aparición de las 'rarezas', que dista mucho de hacernos sentir que estamos en un mundo "normal" que se rige por las leyes de la vida cotidiana. Aunque se parta de un principio en apariencia banal, muy pronto el mundo relatado muestra su lejanía con su referente externo. En el caso de "El acomodador", el aislamiento del protagonista hace que él mismo adquiera conciencia de que es

un ser extraño, y sienta que vive cosas que los demás perciben de otra manera. Hay una casa a la cual, junto con otras personas, es invitado a cenar una vez por semana. Esas cenas las ofrece un hombre rico como agradecimiento por haberse salvado su hija de morir ahogada. Durante una de esas cenas, el protagonista concibe estas ideas:

...yo no pensaba que aquel hombre nos obsequiaba por haberse salvado su hija; yo insistía en suponer que la hija se había ahogado. Mi pensamiento cruzaba con pasos inmensos y vagos las pocas manzanas que nos separaban del río; entonces yo me imaginaba a la hija, a pocos centímetros de la superficie del agua; allí recibía la luz de una luna amarillenta; pero al mismo tiempo resplandecía de blanco, su lujoso vestido y la piel de sus brazos y su cara. [...] A los que comían frente a mí y de espaldas al río, también los imaginaba ahogados: se inclinaban sobre los platos como si quisieran subir desde el centro del río y salir del agua; los que comíamos frente a ellos, les hacíamos una cortesía pero no les alcanzábamos la mano. (2, pp. 77-78)

Estas especulaciones mentales, relacionadas con la realidad pero tan fuertes que a veces acaban por desplazarla o sustituirla, proporcionan un marco de irrealidad en el cual la aparición de un fenómeno sobrenatural ya no nos sorprende tanto.

En otro cuento, "El balcón", también se parte de un principio bastante cotidiano: el protagonista da un concierto en una ciudad de provincia, después del cual conoce a un anciano, dueño de una quinta, que lo invita a cenar en su casa al día siguiente. Este señor es el padre de una muchacha que, por razones misteriosas, "no pudo ir" al concierto. Más adelante, esta muchacha revela sentir un apego y una obsesión extraña hacia un balcón de la casa, al que escribe poemas, el cual, al final del relato, se cae durante una tormenta. (Ella piensa que "se suicidó", celoso por sus atenciones hacia el pianista.)

Un mundo con tales personajes dista mucho de poder considerarse como "normal". Incluso antes de que el pianista y el padre lleguen a la casa, que es donde se lleva a cabo la mayor parte del relato, en el trayecto que los dos recorren mientras se dirigen a la casa, el protagonista ya muestra, en sus reflexiones, su peculiar manera de vivir en el mundo:

Aquella noche yo era feliz; en aquella ciudad todas las cosas eran lentas, sin ruido y yo iba atravesando, con el anciano, penumbras de reflejos verdosos. (2, p. 60)

La forma del protagonista de vivir su realidad no es organizándola lógicamente, sino extrayendo de ella sensaciones, ideas, pensamientos. Y el narrador, que coincide casi por completo con su enfoque de las cosas, trata de apegarse a esa conciencia que no trata de explicarse lo que está narrando sino de

sentirlo y de registrar sus posibles matices. No es que el narrador nos oculte información; es que no sabe más de lo que cuenta. No pone en duda las absurdas situaciones narradas porque no trata de erigirse en juez de los hechos. Su impasibilidad es una consecuencia de una actitud meramente apegada a una relación lo más cercana posible a la conciencia de su personaje, es decir, a él mismo en el pasado. Busca mostrar su visión, su experiencia ante cosas que le sucedieron, y no intenta intervenir o deformar con concepciones posteriores, emitidas desde el presente, los hechos ni las repercusiones que éstos tuvieron en su ánimo. Y estos hechos que el lector siente como raros al principio, llegan después a integrarse con facilidad a un mundo donde casi todo es raro. El mismo enfoque de la visión del protagonista es extraño, pues se siente atraído por las cosas que le parecen lentas y misteriosas; los acontecimientos se producen con desgano y sin prisa, acumulándose unos sobre otros, y las historias terminan sin que se haya dado un sentido específico a lo narrado.

La trama anecdótica [...] tiene una urdimbre floja. La historia avanza con laxitud, se atrasa y se dispersa. [...] No hay una causalidad establecida que determine convenientemente la correspondencia entre estímulo y respuesta. (Yurkievich, pp. 380-381)

Así pues, todos estos elementos hacen que muy pronto el lector sienta estar en un mundo distinto del "normal", que aunque conserva muchas cosas de la realidad cotidiana, está basado en la irrealidad, que es su principio de base: aun antes de la aparición de sucesos muy extraños que se aceptan con tranquilidad en el relato, ya han surgido otros detalles que han preparado al lector para aceptar el suceso improbable con la misma naturalidad con que lo acepta el narrador-protagonista. Por ejemplo, en "El balcón", antes del "trágico" final, se ha creado toda una atmósfera de rarezas: la hija tiene fobia de salir a la calle; tiene la costumbre, además, de escribir poemas al balcón, y de mirar a las personas que pasan por la calle a través de los vidrios de colores del mismo balcón, inventándoles historias y vidas imaginarias de acuerdo al color del vidrio por el que pasan. Además, hace colocar en un pasillo de la casa muchas sombrillas abiertas, "porque le gusta mirar los colores". Esta no es precisamente "la realidad ordinaria y pedestre del ambiente de clase media", como tampoco lo es en "El acomodador" ni en ninguno de los demás relatos. Tan sólo se parte de ahí, para incursionar desde los primeros párrafos en un mundo cuya improbabilidad, al no ser cuestionada, se convierte en un elemento esencial.

Así, el narrador va creando la oscuridad por medio de varias formas: su obstinada atención por los detalles, que le permite registrar el mundo interno y descuidar el externo; el registro de las emociones del protagonista a través del despliegue consecutivo de acontecimientos que se presentan sin aclaraciones ni interpretaciones, y sobre todo, la manera imparable de

plantear sin asombro realidades poco comunes. La mujer enamorada del balcón, la sonámbula, el hombre que tiene luz en los ojos, el que siente ser un caballo, son algunos de los seres de esa galería de rarezas que el narrador ofrece como hechos que no necesitan explicación. Algunas veces llega a mostrar un ligero asombro ante ellos; otras veces los acepta sin más, sin ningún cuestionamiento:

Se subía a la casa por una escalinata colocada delante de una galería desde donde se podía mirar al jardín a través de una vidriera. Me sorprendió ver, en el largo corredor, un gran número de sombrillas abiertas; eran de distintos colores y parecían grandes plantas de invernáculo. (2, p. 61)

Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario, y no me asusté. [...] No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos. (2. pp. 78-79)

Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo. (2, p. 110)

En este mundo detenido sobre sí mismo, dedicado al registro obsesivo del pasado (con lo que se da un primer paso en el alejamiento de la realidad presente), el narrador hace posible, por su falta de asombro, por la poca importancia que da al carácter extraño de las cosas que narra, que el lector crea y participe en esa irrealidad.

El único elemento que tenemos para guiarnos es la voz del narrador, de una extrema subjetividad, que sólo atiende a las necesidades de su búsqueda interna. Desde el momento en que esta subjetividad se muestra como la única forma de acceso a los relatos, las reglas del mundo 'real', sus probabilidades e imposibilidades pasan a un segundo plano, y se instala en estos cuentos una coherencia autónoma basada en la indiferencia o el franco desafío a estas "reglas". Las relaciones entre una acción y otra son oscuras, las causas de los actos insondables, sus efectos también, los desenlaces imprevisibles. Se trata de no seguir las pautas de la realidad aceptada, con todas las consecuencias de inseguridad que esto acarrea. Y este desplome de la lógica establecida es la premisa en que se fundan los textos.

El narrador, por medio de su indiferencia hacia las convenciones, su énfasis en lo incierto y su falta de asombro ante lo extraño, va entrelazando los elementos de esta peculiar atmósfera narrativa:

El interior del narrador se vuelca hacia afuera en la formulación de un mundo extrañamente desligado de la realidad. Pero su extraña "irrealidad" responde

estrechamente a las necesidades de esa conciencia. [...] lo irreal proviene de una premisa inicial absurda que tanto el narrador como los otros personajes aceptan con indiferencia. (Lasarte, pp. 36-37)

Ante ese sentimiento de irrealidad, cabría preguntarse cuál es el sitio y la jerarquía que el narrador tiene dentro de los relatos, y el grado de control que ejerce sobre ellos.

Los límites del narrador

¿Cuáles serían las "necesidades de la conciencia" del narrador de que habla Lasarte? En primer lugar encontramos la obsesión reflexiva de que ya hemos hablado, es decir, la costumbre de profundizar más allá de la superficie de los acontecimientos.

La atención del narrador no se limita a lo que [el protagonista] está haciendo o simplemente observando. Hay al mismo tiempo un constante proceso de introspección, una obsesiva exploración de su personalidad en función de lo que está sucediendo en el ámbito externo. (Lasarte, p. 33)

Todo se encuentra 'filtrado' por la conciencia del narrador, el cual no tiene ninguna información más que la que le proporciona la memoria de sus propias sensaciones, imágenes y pensamientos sobre lo que sucedió. Esto disminuye las

posibilidades de certeza en lo que cuenta, pues por un lado tenemos que tomar en cuenta las distorsiones de la memoria y, por otra parte, la poca atención prestada al mundo externo en provecho de la introspección suscitada por los recuerdos (una doble introspección, por consiguiente) vuelve aún más inasible la anécdota que se está narrando.

El narrador, además, no vacila en entregarse a digresiones que lo alejan de la historia, como si ésta no fuera sino un pretexto para introducirse en el recuerdo de lo que esos hechos pasados le hicieron sentir o pensar. Hay un rechazo de la existencia inmediata, una negación a vivir en el presente y un placer en la soledad y la introspección, cuya perfecta ilustración puede verse en el siguiente párrafo, perteneciente al relato "El cocodrilo":

Yo sabía aislar las horas de felicidad y encerrarme en ellas; primero robaba con los ojos cualquier cosa descuidada de la calle o del interior de las casas y después la llevaba a mi soledad. Gozaba tanto al repasarla que si la gente lo hubiera sabido me hubiera odiado. (3, p. 75)

En la misma forma en que el protagonista busca extraer, seleccionar de la realidad las cosas en las que vale la pena detenerse (en otra parte hablaremos sobre el criterio de su selección, que tiene que ver con la posibilidad de las cosas de contener o insinuar algún secreto), el narrador también aísla trozos de su pasado que guardan algún significado especial para

él, y los revive contándolos, porque se establece tan poca distancia entre la vivencia y la narración, sigue ésta tan estrechamente a la primera que parece a veces que el narrador no quiere alejarse de su 'yo' en el pasado sino acercarse a él, fundirse con ese ser que fue a través de la memoria, que los une.

De aquí proviene la dificultad de separar al narrador del personaje, de la cercanía constante que es necesario mantener para que, sin importar el tiempo que haya transcurrido entre los hechos y la relación de éstos, sea posible reconstruir todos los detalles de lo que sintió o pensó el protagonista mientras atravesaba por ellos. El narrador, al elegir esta complicidad con su propio personaje, es decir, consigo mismo en el papel de protagonista, elige también mantenerse en el reino cerrado de una extrema subjetividad, en la conjetura, en el desconocimiento de otro universo que no sea el de su ensimismamiento. Esta elección trae como consecuencia la ignorancia de muchas cosas, de todo lo que rebasa esa conciencia intensa pero aislada, y está acompañada por una indiferencia ante esa ignorancia, así como por una falta de curiosidad ante lo absurdo o lo desconocido de los hechos que narra.

...el narrador calla u oculta deliberadamente sus reacciones ante los extraños espectáculos que presencia. Y si decide adentrarse en lo que ocurre, [...] lo hace deteniéndose en la superficie de los hechos, sin cuestionar su fondo absurdo. Prevalece un tono de impasibilidad. (Lasarte, p. 41)

Las emociones se reservan para los descubrimientos que se realizan en el plano interior (o para los 'placeres secretos' como en la cita de "El cocodrilo"). La profundidad se consagra a la observación de las repercusiones que los acontecimientos externos tienen en la imaginación del protagonista. Por eso tantas cosas raras quedan sin explicación, porque al narrador no le interesa aclararlas, y ni siquiera busca comprenderlas él mismo. Lo que sucede, por más extraño que sea, es aceptado casi sin cuestionamientos, y no por un deseo de ocultar datos o de distorsionar la 'verdad', sino porque lo que sucede en la anécdota importa menos que lo que sucede en el interior de los personajes. De ahí la impasibilidad del narrador, porque éste no pretende desentrañar nada, comprender nada, sino sólo mostrar lo inexplicable, lo incomprensible que se encuentra tanto en la superficie de los hechos como en las limitaciones y oscuridades del protagonista:

...tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca en ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura, y ésa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (1, p. 138)

Esta declaración que el narrador hace al principio del relato "Por los tiempos de Clemente Colling" vale para toda la obra de Hernández, preocupada por lo "otro", lo que se desconoce, pero que no por eso deja de obsesionar a los personajes. El narrador de este relato, como el de muchos otros, no deja de estar consciente de sus límites en ningún momento, ni pretende transmitir más que una pequeña parcela de la realidad: la que abarca su reducida experiencia. De esto se desprende la imposibilidad de que pueda convertirse en un punto de vista 'seguro' para el lector: ¿cómo va a ofrecer una seguridad que él mismo no tiene? El narrador "sabe tanto o menos que sus personajes, [...] no tiene acceso a otras conciencias que la suya" (Yurkievich, p. 366). Así pues, no es taimado porque oculte al lector cosas que sí sabe, pero por otra parte tampoco hace ningún esfuerzo por desentrañar las sombras que lo rodean, sino que se complace en hacerlas más impenetrables y espesas, en subrayar su ignorancia de las historias que cuenta, y sobre todo en no permitir al lector sentirse confiado y seguro con relación a ellas.

Por ejemplo, en "Menos Julia", el protagonista es invitado a una quinta campestre por un amigo de la infancia. En el trayecto a la quinta, piensa en la extraña costumbre que su amigo le ha confesado tener: tocar objetos en un túnel oscuro e intentar reconocerlos. El narrador no intenta comprender las razones de su amigo para hacer esto; es más, piensa que tampoco en el pasado lo comprendió:

Tal vez en aquellas mañanas de la escuela, cuando él dejaba la cabeza quieta apoyada en la pared verde, ya se estuviera formando en ella algún túnel. No me extrañaba que yo no hubiera comprendido eso cuando paseábamos por el parque; pero así como en aquel tiempo yo lo seguía sin comprender, ahora debía hacer lo mismo. De cualquier forma todavía conservábamos la misma simpatía y yo no había aprendido a conocer a las personas. (2, p. 95)

La comprensión no es importante; es más, lo que no se comprende debe permanecer así, en la oscuridad. Es imposible indagar en la penumbra de los actos o de los pensamientos.

En "Nadie encendía las lámparas", alguien pregunta al protagonista, que es escritor, la razón por la cual se suicidó un personaje de uno de sus relatos:

-Dígame la verdad, ¿por qué se suicidó la mujer de su cuento?

-¡Oh!, habría que preguntárselo a ella.

-Y usted, ¿no lo podría hacer?

-Sería tan imposible como preguntarle algo a la imagen de un sueño. (2, p. 57)

La versión del narrador

Reconocidos ya los límites del narrador y su deseo de permanecer en la ignorancia de lo que ocurre, es importante señalar el papel que se adjudica a sí mismo como "modificador" de la historia que narra. ¿Añade algo la narración a la historia vivida? ¿Ha aprendido algo de los hechos pasados, o deja entrever alguna interpretación de ellos desde el presente? ¿O se coloca tan cerca del protagonista que no puede agregar nada a lo que éste vivió?

[Dentro del narrador-personaje] existen dos grandes grupos: narrador que cambia y narrador estático. El primer caso se da, a grandes rasgos, cuando el narrador hace coincidir por principio el tiempo de la historia más o menos simultáneamente al momento en que la vive.[...] También es narrador evolutivo el que inicia su relato al final de su vida como personaje: ya vivió las aventuras y ahora se dispone a contarlas. Sucede, quizá, que la rememoración de los hechos, su reflexión y elaboración en un discurso, le descubran vetas inusitadas que no sospechó siquiera en el momento durante el cual vivió los acontecimientos;[...] relatarlos lo hace consciente de su vida o, en todo caso, consciente de una manera distinta de la que era al vivirla. [...] En oposición a lo anterior está el narrador estático. Existe cuando el autor le adjudica una formación y opinión definitivas a lo largo del texto. (Paredes, pp. 52-54)

A partir de esta clasificación de los narradores de acuerdo a la posición que toman para contar su historia, podemos ver que el narrador de estos relatos no es estático. Todo lo contrario, es un narrador que no tiene opiniones definitivas, que no posee todas las claves de lo que cuenta, se coloca muy cerca del protagonista y va avanzando junto con él. Esta apertura lo coloca en la clasificación de narrador evolutivo, que inicia el relato cuando la historia ha concluido, la organiza a su manera, y está en posición de saber algo acerca de ella o de sí mismo que desconocía en el momento de vivir lo que ahora narra. Sin embargo, el narrador de Hernández suele aprovechar de manera limitada los beneficios que ofrece su posición, y en contadas ocasiones revela una conciencia totalizadora del relato. Sin embargo, aunque nunca ofrece conclusiones definitivas, hay algunas veces en que sí llega a elaborar algún tipo de resumen o de interpretación de lo sucedido. Por ejemplo, en "El comedor oscuro", hace al principio del relato una especie de resumen de una parte de lo que va a contar, en el que incluye una apreciación del efecto que tales hechos tuvieron en él:

Durante unos meses mi ocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro. Me oía una sola persona. Ella no tenía interés en sentirme tocar precisamente a mí. Y yo, por otra parte, tocaba de muy mala gana. Pero en el tiempo que debía transcurrir entre la ejecución de las piezas -tiempo en que

ninguno de los dos hablábamos- se producía un silencio que hacía trabajar mis pensamientos de una manera desacostumbrada. (2, p. 132)

En "El acomodador" también se resume al principio la vida y la situación del protagonista, y el narrador en ocasiones es capaz de reflexionar sobre sus actos y de dar alguna interpretación acerca de su propia imagen en el pasado:

Yo era acomodador de un teatro; pero fuera de allí lo mismo corría de un lugar a otro; parecía un ratón debajo de muebles viejos. (2, p. 75)

Cuando más adelante el acomodador obliga al mayordomo de la casa a que le abra un cuarto con vitrinas llenas de objetos en los que quiere ejercitar su "luz", el narrador deja entrever una visión retrospectiva de sus actos y de sus sentimientos:

Al salir de allí necesité pensar algo que me justificara. Entonces me dije: "Cuando él vea que no ocurre nada no sufrirá más". [...] Mi luz estuvo vagando por aquel universo; pero yo no podía alegrarme. Después de tanta audacia para llegar hasta allí, me faltaba coraje para estar tranquilo. (2, pp. 82-83)

Sin embargo, estos esbozos de una visión "por fuera" de sí mismo no conducen a generalizaciones; se limitan a dar un poco más de información, a avanzar alguna opinión sobre la imagen del protagonista ("parecía una ratón debajo de muebles viejos"), pero sólo se refieren a un momento específico de la historia o a una parte de ella que no abarca el sentido de su totalidad (como el 'resumen' al principio de "El comedor oscuro"). El narrador deja ver que existe una cierta distancia entre su yo actual y el del personaje que vivió la historia, y ese yo actual deja ver, en esas ocasiones (que, por cierto, no abundan en los relatos) una capacidad de comprenderse a sí mismo que no tenía en el pasado. No es que entienda todo por completo, pero sí puede revelarnos algo de su desorientación o incertidumbre anteriores. Lo que predomina es la confesión de la oscuridad que envolvía su conducta y sus motivos. Por ejemplo, cuando finalmente, en "El acomodador", el protagonista es descubierto en el cuarto donde se encierra a ver los objetos de las vitrinas, no sabe qué hacer:

Apenas me quedé solo pensé que me ocurría algo muy grave. Podría haberme ido; pero me quedé hasta que entró de nuevo el dueño. (2, p. 90)

Y donde más destaca la limitación del narrador para ofrecer una versión sintética de los relatos es en el final de éstos, que por lo general podría parecer inesperado o abrupto para un lector acostumbrado a narraciones que sigan fielmente el tradicional esquema de "planteamiento, desarrollo, clímax y

desenlace". El final -que no el desenlace- de los relatos de Hernández logra comunicar la sensación de algo desconocido, inacabado, de lo cual no poseemos toda la información ni todo el sentido. En "Nadie encendía las lámparas", por ejemplo, la reunión se disuelve de pronto, cuando el protagonista empieza a tocar el piano, porque una de las dueñas de la casa "no quería oír música desde la muerte de su esposo" (2, p. 59). Por su parte, "El balcón" termina cuando éste se cae, y la mujer que le hace poemas empieza a recitar un llamado "La viuda del balcón". En "El comedor oscuro", el pianista se encuentra en un parque a una de las mujeres para quienes había trabajado, la cual lo toma de la mano y lo invita a su casa. El pianista no acepta su invitación y ella se burla de él.

Como puede verse, no se trata en realidad de "desenlaces" que solucionen un enigma o unan elementos dispersos. El final es sólo eso, un momento en el que la anécdota termina, sin que se haya 'aclarado' nada, y sin que ese final parezca especialmente necesario para completar la historia. Estos finales "abiertos", sin embargo, son coherentes con la indeterminación del resto del relato, con la inseguridad general del protagonista y con su forma lateral de enfrentarse a lo que le sucede.

Así, tenemos que el narrador resulta ser más un cómplice del protagonista que una presencia que da sentido y definición a lo que éste vive. Es cierto que establece el orden del relato, pero dejando que entren y salgan de él elementos que no pertenecen en apariencia a la anécdota, como especulaciones diversas, pensamientos suscitados por algo que se narra, o recuerdos de

otros momentos que surgen intempestivamente. Partiendo de una circunstancia específica, el narrador trata de reconstruir una parcela de su pasado, pero sin sintetizar los hechos, sino más bien fragmentándolos, descomponiéndolos en un caleidoscopio que no pretende comprender (como no pretendió comprenderlos el protagonista en el momento de vivirlos).

Este ángulo de visión, que se detiene más en los sentimientos que despiertan los hechos que en los hechos mismos, hace ver a éstos como intercambiables, como si fueran una posibilidad en medio de otras, productos de una lógica no fija sino azarosa, aleatoria. El desglose, el análisis moroso de algunos de los hechos de la anécdota hace posible crear varias versiones, varias lecturas de una misma historia. Hay un acuerdo secreto entre el narrador y el protagonista: así como este último actúa sin saber por qué, ni hacia dónde se dirige, el narrador nos transmite ese mismo desconcierto al construir un relato que empieza, se desarrolla y concluye sin adquirir un sentido fijo. Lo que sí queda claro es el deseo del narrador de no ofrecer explicaciones seguras, juicios ni síntesis, así como su voluntad de mantenerse en una zona de incertidumbre propicia al ámbito del misterio. La ambigüedad se presenta cuando nos damos cuenta, por algunas opiniones e interpretaciones que a veces deja escapar, de que es posible que el narrador sepa efectivamente un poco más de lo que cuenta. Sin embargo, nunca sabremos esto con certeza, porque a él no le interesa ser claro sino mantenerse en el nivel especulativo de los hechos, en el que todo puede suceder.

El menosprecio de la función sintetizadora tiene significación estética para Felisberto. Su insistencia en la percepción y narración analítica le resta importancia a la trama y realza el nivel especulativo de la escritura. Pero su efecto más importante es la producción de una literatura que tiende a un mundo de posibilidades, de la 'irrealidad'.
(Lasarte, p. 38)

La incertidumbre, principio de base

De este 'mundo de posibilidades', que se convierte en los relatos en la principal obsesión del protagonista (siempre está como dudando, desconfiando de sí, de cuál es la actitud que debe tomar y la impresión que produce en los demás, sin decidirse nunca a ser plenamente, por la atracción que el mundo de lo posible ejerce sobre él), se habla en "Nadie encendía las lámparas", en un diálogo entre el protagonista y otro personaje, que le pregunta:

-¿Usted nunca tuvo curiosidad por el porvenir?

-No, tengo más curiosidad por saber lo que le ocurre en este mismo instante a otra persona; o en saber qué haría yo ahora si estuviera en otra parte.

-Dígame, ¿qué haría usted ahora si yo no estuviera aquí?

-Casualmente lo sé: volcaría este licor en la jarra de las flores. (2, p. 58)

Esta conciencia perpetua de las opciones, este pensar siempre en la posibilidad de hacer otra cosa distinta de la que se está haciendo (que es en el fondo el deseo de ser otra persona), crea la irrealidad que está en la base de este mundo narrativo, y al mismo tiempo es el principio estético que lo anima, pues la irrealidad crea desconfianza en el aspecto exterior de la realidad, y la incertidumbre resultante produce un alejamiento de la superficie de las cosas, un enrarecimiento propicio a la aparición del misterio.

En "Explicación falsa de mis cuentos", texto que constituye una especie de poética de la obra de Hernández, se hace referencia a algunos de los principios en que se basan sus cuentos: la espontaneidad, la falta de deliberación, el rigor interno que estimula un crecimiento no reglamentado por la conciencia. Esto no significa que no exista ninguna dirección en los cuentos; sino que su sentido es oscuro y no se comprende a primera vista, y que no se trata de un sentido único sino de una pluralidad de sentidos que guardan celosamente la riqueza de su indeterminación.

En un texto de Hernández poco conocido, "El taxi", el narrador hace un verdadero recuento de sus múltiples ignorancias, que parece casi un desafío a cualquier intento de conocimiento de sí mismo o de la realidad. La suma de ignorancias culmina en la negación de aceptar una versión fija y segura de las cosas, pues en estos relatos la seguridad significa inmovilización y estancamiento. Curiosamente, el narrador presenta la serie de cosas sobre las cuales confiesa su desconocimiento como algo que

ahora sí tiene 'la ilusión de comprender', es decir, como si se alegrara de descubrir que comprende que no comprende, por decirlo así. Como si el estado sincero, genuino de la conciencia fuera reconocer su desconocimiento de lo que sucede incluso en su interior, y ésta fuera la revelación alcanzada por el protagonista: la de reconocer los límites de todo lo que no comprende, y la 'claridad' que resulta de ese descubrimiento:

...mientras perseguía a tipos determinados, también me invadieron sombras que ahora tengo cierta ilusión de comprender, con respecto a la ilusión, no sé bien hasta qué punto es, y cómo ésta se siente y se comprende; con respecto a comprender, no sé bien qué sentido tiene comprender; con respecto a sentido, no sé bien qué es sentido; con respecto a saber no sé qué es saber; ni tengo la ilusión, de lo que quiero; y así sucesivamente; sin saber, tampoco, lo que es ignorar, tal vez aspire a ignorar artísticamente o graciosamente; tengo terror a ignorar con seguridades, quiero ignorar sin seguridades, y lo que más me asusta es ignorar con una sola seguridad. (1, p. 110)

El narrador de Felisberto, y con él el autor implícito de los relatos, considera la ambigüedad y la indeterminación como el fundamento esencial para la creación de un universo literario donde el lector deberá hacer frente a un protagonista indeciso e inseguro, que en ocasiones desempeña incluso un papel secundario en las historias narradas (lo cual aumenta su ignorancia sobre

éstas). Además, el lector tendrá que colocarse bajo la ¿guía? de un narrador que, por falta de información, no puede comprometerse con ninguna versión "definitiva" o segura de los hechos.

La personalidad del protagonista tiñe los relatos de subjetividad, derivada no sólo de su peculiar visión del mundo sino de su posición misma en la historia, pues muchas veces se encuentra relegado a un segundo plano de los acontecimientos, lo cual le hace tener aún menos posibilidades de contar con información segura acerca de ellos. Y todo esto es coherente con la visión que Hernández desea dar: la incertidumbre y la oscuridad de sus cuentos nos entregan un mundo que es un lugar lleno de desorden, abierto al asombro del misterio. En un texto preparado como introducción a la lectura de algunos de sus cuentos en un programa radiofónico, Felisberto escribió:

Me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte. (3, pp. 212-213)

Los espacios oscuros, los enigmas que se crean en estos relatos debido a los silencios del narrador en su posición de "intérprete" de los hechos, deben ser completados por el lector. En este mundo narrativo, el misterio es activo y exige su intervención y su desciframiento.

El lector se ve obligado [...] a derivar su propia interpretación del texto, la que sobrepasa o contradice las declaraciones del narrador respecto a sí mismo y a la situación inmediata. [...] [el narrador] afirma un aspecto importante de esta ficción: que lo no dicho signifique tanto o más que lo expresado, que el misterio surja de los silencios ambiguos o irónicos. (Lasarte, pp. 27-28)

II. UNA REALIDAD LATERAL

La atención a algo que se presenta como lateral y se va convirtiendo en central es uno de los procedimientos más frecuentes de Felisberto Hernández. Por ejemplo, en "Menos Julia", la historia tiene lugar a partir del encuentro casual del narrador con un antiguo compañero de escuela. Al principio del cuento lo recuerda, lo describe y cuenta cómo de niños se hicieron cómplices y juraron no volver a la escuela. Después de este recuerdo, empieza la acción del cuento:

Una mañana del año pasado mi hija me pidió que la esperara en una esquina mientras ella entraba y salía de un bazar. Como tardaba, fui a buscarla y me encontré con que el dueño era el amigo mío de la infancia. Entonces nos pusimos a conversar y mi hija se tuvo que ir sin mí. (2, p. 92)

Lo lateral, lo aparentemente insignificante y circunstancial (en este caso, el encuentro casual de dos personas) pasa a ocupar el lugar central. No se trata de grandes

hazañas, grandes amores o descubrimientos, sino de cosas pequeñas, en apariencia inimportantes. Lo esencial no son los acontecimientos en sí mismos sino lo que ocurre en el interior, en la mente, en los recuerdos, en los deseos de los personajes. Las consecuencias de un hecho trivial -esperar a una hija que va de compras- constituyen la materia misma del cuento. Todo se desarrolla inesperadamente, tanto los actos como los pensamientos se realizan como si formaran parte de un sueño, con una lógica distinta a la ordinaria, en la cual los asuntos menores ocupan el centro, aunque sin perder su calidad de cosas laterales, veladas y ocultas.

La realidad palpable es una misteriosa ocultación, un envés atractivo, hermoso, disgustante o triste, pero siempre apenas el extremo del gran iceberg que ocultan las aguas. En el envés de las cosas se encontraría la respuesta a ese enigma tras cuyo esclarecimiento corre la vida del hombre o de algunos hombres. (Vitale 1, p.7)

En el envés de las cosas: el mundo visto desde otro ángulo, tomando en cuenta otros aspectos de la realidad, y sobre todo deteniéndose no en las cosas sino en lo que suscitan, en las asociaciones, recuerdos, sentimientos que despiertan. La realidad en cuanto tal pasa muchas veces a ocupar un segundo lugar, un plano menor, y sólo es importante en la medida en que sus señales, sus símbolos visibles (objetos, personas, situaciones) tienen la capacidad de producir en quien los observa

determinados pensamientos o estados de ánimo. En "Nadie encendía las lámparas", por ejemplo, los hechos que ocurren son mínimos: el protagonista lee un cuento a varias personas, después habla con algunas de ellas, en especial con una muchacha que le llama particularmente la atención por su cabellera, después le piden que toque el piano, y cuando lo hace, alguien llora -una de las dueñas de la casa- y la reunión se disuelve.

A partir de estos hechos tan leves ocurren desarrollos imprevistos, que convierten una realidad casi banal en una fuente rica en descubrimientos sorprendentes. Pero lo importante siguen siendo los descubrimientos, y no la realidad de la que proceden. La realidad es importante por lo que despierta en el mundo interno del narrador. La relación entre los hechos que se producen en un relato es difícil de desentrañar porque parecen no tener entre sí ningún nexo lógico. Sólo la "voluntad de interiorización" explica la atención detallada del narrador hacia algunos objetos o sucesos y su olvido completo de otros. Así, al dar importancia sólo a ciertas situaciones o personas, se crea una realidad externa anárquica y totalmente subjetiva, que aparece o se desvanece de acuerdo a los impulsos del narrador. "La única realidad continua es textual. Lo demás son pedazos de realidad conectados con el discurso.[...] ¿Cómo aparece la realidad en el texto? Es una realidad parcial, intermitente." (Yurkievich 2, p. 35)

Lo que leemos no es tanto el desarrollo de algún suceso sino las impresiones o la actitud del narrador que lo presencia, más como observador que sintiéndose parte integrante de lo que sucede ante sus ojos.

"Nadie encendía las lámparas"

En el relato "Nadie encendía las lámparas" se acentúa esta característica de observación constante del narrador. Es tal su interés por observar las cosas y las personas que lo rodean que éstas ocupan el lugar central, protagónico, y la mirada que las registra es la de alguien a quien lo único que le sucede es encontrarse ante esas presencias. ¿Y qué es lo que ve, lo que registra? A lo largo del cuento, su mirada se dirige a muchos objetos: al sol que entra en la sala, a las personas que están en ella, a una estatua, a una mujer, y así sucesivamente. En total, en un cuento de poco más de cinco páginas de extensión, encontramos cerca de treinta ocasiones en que el narrador "ve" algo, o se refiere a los ojos o a la mirada de alguien. Sin embargo, esta compulsión de examinar y registrar el mundo a través de la mirada se relaciona no a un interés por apropiarse las cosas sino a descubrir en ellas algo que ocultan, algo que cierta mirada -cierta interpretación- puede encontrar.

Ya que las cosas -y hasta las personas- en "Nadie encendía las lámparas" son importantes por las asociaciones que despiertan en el narrador, hay una distancia, una lejanía de la realidad, un

sentimiento como de estar viendo todo desde fuera y una atención morosa hacia los detalles que convierte a la realidad en algo curiosamente irreal, porque no se contempla el mundo como una unidad sino como una sucesión de objetos, de hechos y de personas que se van superponiendo sin conformar una figura que tenga sentido como un todo.

Felisberto no nos ofrece interpretaciones totalizadoras, generalizaciones ni generalidades. El sentimiento ante una determinada situación importa más que la situación misma. Las cosas y las personas son vías para buscar algo, que pueden ser impresiones en el que las observa: "Sus ojos parecían vidrios ahumados detras de los cuales no había nadie" (2,p.53), o "su melena ondulada . . . estaba muy esparcida y yo pasaba los ojos por ella como si viera una planta que hubiera crecido contra el muro de una casa abandonada" (*idem*). Es como si el narrador estuviera ávido de ver lo que tiene ante sí para poder descubrir en ello la revelación de una forma oculta de ser y buscar el placer de imaginar otras cosas, una doble realidad. Las cosas adquieren un significado nuevo a través de la mirada: se produce una suspensión de su sentido anterior, un desplazamiento por medio de asociaciones nuevas. Así, en este mismo cuento, hablando de la cabellera de una mujer, el narrador dice:

Ahora mostraba toda la masa del pelo; en un remolino de las ondas se le veía un poco de la piel, y yo recordé a una gallina que el viento le había revuelto las plumas y se le veía la carne. Yo sentía placer en imaginar que aquella

cabeza era una gallina humana, grande y caliente; su calor sería muy delicado y el pelo era una manera muy fina de las plumas. (2, p.58)

Hay una fruición en la búsqueda de otras presencias en lo real, de un mundo que está como esperando ser descubierto por la mirada y por la imaginación.

Quise pensar en el personaje que la estatua representaba; pero no se me ocurría nada serio; tal vez el alma del personaje también habría perdido la seriedad que tuvo en vida y ahora andaría jugando con las palomas. (2, p.54)

Debajo del aspecto que presentan las cosas late una vida oculta que corre de modo paralelo y sin aparecer de manera evidente. El de Felisberto es un mundo lleno de presagios, de presencias laterales que se revelan inquietantemente vivas y actuantes, que desplazan incluso a la "realidad" constituida. Esta es la razón por la cual el desarrollo de la historia en los cuentos es siempre inesperado, sorprendente: porque la realidad nunca toma un curso normal, y siempre se desplaza hacia zonas extrañas, impredecibles. Puede ser que se trate de un concierto o de unavista a un amigo, o de una velada literaria, pero los atisbos que aparecen en estas ocasiones aparentemente inocuas, en estos acontecimientos que podrían parecer pálidos, no son inocentes ni faltos de misterio. Algunos críticos han llamado "infantil" a Felisberto, quizá porque no maneja los elementos de

la realidad de manera "adulta" o "seria". En efecto, sucede algo extraño cuando desaparecen las referencias conocidas y surgen otras que dan lugar a algo nuevo. En "Nadie encendía las lámparas", lo importante no es la lectura de un cuento en una casa ante un público determinado, sino las impresiones que el lugar, los objetos de la casa y las personas producen en el protagonista. A él no le importa mucho su cuento ni la reacción que éste produce en los oyentes; incluso se sorprende cuando parece gustarles. No quiere impresionar ni ganarse el aprecio de nadie, e incluso parece estar ahí como sin quererlo y poco interesado. Esta es otra característica importante de muchos de estos relatos: parecen suceder como sin haberse deseado, como algo que las circunstancias o las personas imponen al narrador a pesar de que él sufra o se encuentre incómodo. En estas situaciones poco deseadas, el protagonista encuentra, a pesar de todo, la forma de sustraerse de la realidad circundante para introducirse en un mundo personal que crea a partir de la misma realidad que comparte con los demás, pero tomando sólo ciertos elementos de ella y transformándolos o siendo transformado por ellos.

Ida Vitale habla de una visión "al sesgo" en los relatos de Felisberto, una mirada lateral que no busca figurar en el centro sino permanecer en esa zona oscura desde donde pueden advertirse aspectos no usuales de la realidad, penetrando así, a través de lo aparentemente banal y minúsculo, en los secretos que las apariencias esconden:

Las cosas al sesgo despiertan una visión también al sesgo. Y ésta es capaz de tomar desprevenida a la realidad y es la única apta para descubrir secretos que la mirada normal no percibe, ni siquiera adivina. (Vitale 1, p. 7)

En "Nadie encendía las lámparas", por ejemplo, se sorprende a las cosas mostrando algo inesperado, algo que revelan o traicionan de sí mismas al ser descubiertas por la mirada del narrador. En estos momentos, la realidad parece cambiar, revelar lo que oculta, abandonar su significado inmediato. "Los seres y las cosas comparten la capacidad de encerrar secretos, de ser vías indistintas para quebrar la apariencia." (Idem)

Las cosas son vínculos, asideros para descubrir algo. Hay que estar al acecho de esos momentos que surgen de manera repentina: los momentos en que la realidad revela su ser oculto. Parece como si el narrador anduviera a la caza de esos momentos, en una búsqueda de algo que se le escapa, escudriñando lo que le rodea para encontrar algo que de antemano sabe inasible y escurridizo. Por eso los hechos concretos aparecen casi en un segundo plano, y la anécdota es meramente accidental, pues lo esencial es lo que estos hechos suscitan, los pensamientos, ideas, asociaciones o recuerdos que hacen nacer en quien los vive o los observa. Descripciones de objetos o de personas se suceden sin una relación clara entre sí; ideas y sentimientos aparecen y luego vuelven a sumergirse para no regresar, o vuelven en otros cuentos, como trozos de un sueño recurrente. La realidad es el punto de partida que da pie a estas divagaciones, y es abandonada o retomada según las necesidades de obtener de ella

más material para la elaboración de nuevas asociaciones, recuerdos, pensamientos o imágenes. La realidad, así fragmentada, surge o se desvanece y aleja siguiendo el curso de la imaginación. Hablando de este aspecto en "Las Hortensias", Yurkievich afirma:

En el cuento hay un solo continuo, es justamente formal, está impuesto por la necesidad del relato. Todos los otros niveles son discontinuos. La única realidad continua es textual. Lo demás son pedazos de realidad conectados con el discurso. (Yurkievich 2, p. 35)

La realidad es importante en la medida en que su eco repercute en la conciencia; las cosas parecen ocurrir sobre todo en la mente de quien las observa, pero esto no las desdibuja sino que parecen adquirir una mayor fuerza a medida que se instalan en el pensamiento, cobrando en él una vida superior y más intensa. Cuando una cosa se observa, la descripción no es del objeto en sí mismo sino que casi siempre alude a la sensación que éste causa en quien lo mira. Y es a esta sensación a la que se atiende, como el mismo Felisberto lo decía en uno de sus raros poemas (por escasos y por extraños):

He ido a la memoria a juntar hechos

Alrededor de los hechos han crecido pensamientos

(1, p. 91)

Esta visión configura un alejamiento, un extrañamiento de lo real por partida doble: los dos versos anteriores pueden iluminar toda la obra de Hernández si los vemos como una suerte de "arte poética". En ellos, el alejamiento de lo real es algo buscado, propiciado: hay un viaje, que puede ser al pasado, a los recuerdos, pero en todo caso un viaje no a un lugar físico, geográfico, sino a una entidad mental: la memoria. En ella se buscan hechos, algo supuestamente objetivo, pero que no se buscan en el presente, donde también los hay, sino en el eco que dejaron: en la memoria, en los pensamientos que crecieron alrededor de ellos, en los recuerdos que dejaron. Es decir, que se trata de "hechos" de una naturaleza muy peculiar, hechos cerca de los cuales han surgido los no-hechos: pensamientos, recuerdos, ideas, etc. No son los actos cotidianos que pasan y se desvanecen sin dejar huella, sino lo que ha seguido viviendo en la mente más allá de su realidad aparente. Estos "hechos" son las pequeñas cosas "al sesgo" de que hablábamos antes; nunca Hechos con mayúscula, cosas "importantes". Se trata de detalles, de pequeños recuerdos, y de lo que con el tiempo ha "crecido" alrededor de ellos. Los relatos de Felisberto, que dan fe de este crecimiento, vuelven obsesivamente al pasado para contemplar o reconstruir los pensamientos que estos hechos despertaron, o bien para elaborar nuevos, pero siempre buscando sucesos aparentemente poco brillantes, laterales o incluso oscuros, para centrar alrededor de ellos el eje de la narración.

¿Qué es lo que destaca en "Nadie encendía las lámparas", por ejemplo? Los ojos de una viuda, una estatua, flores sobre una mesa, la cabellera de una mujer, cosas que parecen encerrar o poseer misterios que el narrador, a fin de cuentas, no llega a descifrar. En este sentido, es significativa la ignorancia en que se encuentra, el estado de confusión que muchas veces se apodera de él. Los cuentos de Felisberto se basan en una gran medida en cosas ignoradas, que el narrador va intentando indagar o interrogar a medida que transcurre la historia, y que por lo general lo llevan de una ignorancia a otra, pasando por una serie de revelaciones que disipan sólo parcialmente la penumbra. Estas cosas ignoradas, por supuesto, lo son también para otros personajes y para el lector.

Los motivos, las causas por las cuales se realizan los actos inexplicables permanecen en la oscuridad. Lo que conduce, o mejor dicho, arrastra a los personajes son casi siempre inclinaciones inconfesadas, impulsos arbitrarios que los obligan a hacer o a dejar de hacer algo, a postergar o a llevar a cabo precipitadamente y sin razones actos que no tienen propósitos claros. No hay finalidades establecidas: la historia es un flujo, un movimiento sin límites precisos que parece correr o detenerse sin más proyecto que los impulsos de quien la refiere.

La obsesión de buscar en las cosas una clave para descifrar el misterio está ya presente desde los primeros textos de Felisberto, donde se manifiesta una continua inquietud por el movimiento, por las ideas que no se detienen, por un flujo constante sin dirección fija:

La idea que yo siento se alimenta de movimiento. Y de una porción de cosas más que no quiero saber del todo, porque cuando las sepa se detiene el movimiento, se muere la idea y viene el pensamiento vestido de negro a hacerle un cajón de medida con agarraderas doradas. (1, p. 131)

Entonces, si el pensamiento "mata" a las ideas, la búsqueda del misterio es un fin en sí mismo, y no persigue reemplazar lo oculto por lo claro, razonable y transparente. Por eso, al final de "Nadie encendía las lámparas", nos queda, con el narrador, la sensación de haber entrevistado algo, de haber alcanzado a vislumbrar un misterio pero no del todo, y la idea de que hay cosas que aún contienen secretos y que forman parte de un mundo que nos excluye. Al final, nadie enciende las lámparas. Nadie alumbrá lo que sigue quedando en la penumbra.

"Escribo sin tener intención de ir a parar a ningún lado"

La sensación que tenemos, al leer estos cuentos, de no partir de un punto definido ni llegar a una meta específica es causada por el desconocimiento del narrador sobre las empresas en que se ve envuelto. La frase "Escribo sin tener intención de ir a parar a ningún lado" (1, p. 109), nos está diciendo entre líneas: "Vivo sin tener interés de ir a parar a ningún lado". La mayoría de las situaciones que se desarrollan en los cuentos parecen estar siendo vividas por alguien que se ve involucrado en ellas sin estar preparado y casi sin desearlo. Sólo hay que ver la manera en que se inician las historias para notar este aire que tiene el protagonista de estar como de paso, de contar algo que le sucedió por casualidad:

- "Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua."
(2, p. 53)

"Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano".
(2, p. 59)

- "Durante algunos meses mi ocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro." (2, p. 132)

- "El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir." (2, p. 160)

- "Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande." (2, p. 75)

Esa "trivialidad", sin embargo, se va haciendo angustiosa a medida que los relatos avanzan. (El mismo hecho de no prestar atención a los datos concretos revela cierto distanciamiento que se traduce más tarde en una difícil relación con la realidad.) Este aire que tienen los cuentos de ser algo sencillo que se va complicando inevitablemente se relaciona con la forma en que estas historias tan "simples" van tendiendo trampas, redes que atrapan a los personajes, y sobre todo al narrador, que imperceptiblemente se encuentra preso en un mundo cuyas leyes ignora. Este ir a la deriva, este "no tener intención de ir a parar a ningún lado" es, sin embargo, una declaración de principios, un asumir que se va en contra de las reglas, de los hábitos que rigen el funcionamiento "normal" de cosas y personas en el mundo. Es esta declaración de falta de propósito la que nos da una pista muy importante de la verdadera intención no expresada de los cuentos. Ir en contra de la conciencia, de sus designios, es algo que continuamente sucede en los cuentos.

La curiosa, la conciencia, quiere ver y comprender todo. Todo lo entrevera o todo lo acomoda. (3, p.257)

...había descubierto lo vano y lo falso del pensamiento cuando éste cree que es él, en primer término, quien dirige nuestro destino. (3, p.162)

La desconfianza del pensamiento impulsa al narrador a luchar continuamente contra su dominio. Resulta muy clara esta lucha en el cuento llamado "Mi primer concierto", donde el sufrimiento

del protagonista se deriva del hecho de no poder dejar de pensar en cómo será el momento que teme ver llegar, el de dar su concierto, y de su obsesión de representar, en una especie de teatro mental, la forma en que sucederá su entrada al escenario, las reacciones del público, su propia actuación, etc. Luego, como para burlarse un poco de este nervioso principiante -en el cual, muy probablemente, pueden verse rasgos autobiográficos del propio autor-, aparece en la mitad del escenario, en pleno concierto, un gato que se planta sobre el elegante piano de cola provocando la risa del público. Quizá el gato pueda interpretarse como una manifestación de lo imposible de prevenir, el dato que el pianista no podía tomar en cuenta. De esta manera, la realidad es vista como algo que puede siempre tomarnos por sorpresa, ofrecer caras ocultas imposibles de prever. Esta angustia del pensamiento en la que cae el pianista lo hace enumerar todas las posibilidades de la realidad, como si al "poseerlas" mentalmente dejaran de ser amenazantes. Así, es el pensamiento mismo, la obsesión de imaginar, lo que constituye la fuente de ansiedad y resulta ser el verdadero protagonista de este relato.

Los pensamientos incesantes, obsesivos, la sensación de no encontrarse a la altura de los acontecimientos, y la inseguridad que ello provoca crean un ambiente angustioso que, a pesar de tocar muchas veces lo cómico-patético, hace que prevalezca una sensación de incertidumbre y de extrañamiento de sí mismo.

"Mi primer concierto"

"Pronto me di cuenta que yo no poseía todo lo que pensaba" (2, p. 125), confiesa el pianista, y en efecto sus pensamientos, sin control y tan ajenos a él como sus propias emociones, como sus propios dedos en el teclado cuando llega por fin la hora del temido concierto, lo dominan y lo mantienen en vilo todo el tiempo, incluso durante la ejecución. Pero más que pensamientos, que "razonamientos" propiamente dichos, valdría más hablar en este caso de emociones incontroladas que se manifiestan en forma mental, por medio de imágenes y palabras que tienen como común denominador un único sentimiento, poderoso e irracional: el miedo. ¿De qué manera se nos transmite esa sensación en el cuento? De varias formas: por el uso de las expresiones "parecía", "tal vez", "quizá", que reflejan el sentimiento de inseguridad del protagonista, para quien la realidad -y él mismo- ofrecen ante la inminencia del concierto una fuente de peligro, una posibilidad de angustia constante e inesperada: "El día de mi primer concierto tuve sufrimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo" (2, p.124). Y más adelante: "...al llegar a mi pieza y encontrarme con un pequeño piano negro que parecía un sarcófago, no podía acostarme y entonces salía a caminar." (Idem.) Esta sensación imprevista de sufrimiento, claramente visible en las imágenes de muerte -en la del sarcófago y en otra que aparece más adelante, cuando se dice que el piano parecía un féretro y el pianista "el deudo más allegado al muerto" (2, p. 127)-, se crea por medio de un texto vacilante, lleno de

imprecisiones y de ambigüedades, donde las cosas no son fijas ni seguras o bien se parecen siempre a otras. Todo parece estar sufriendo cambios, en una inseguridad continua, al igual que el protagonista. Abundan los "peros" -que denotan vacilación, duda- y los símiles, que nos dan la sensación de que las cosas no son plenamente ellas mismas sino que siempre se están cambiando en otras, se están viendo a través de otras, pues su apariencia es como un disfraz que oculta su verdadero interior, su sentido más profundo, que en este caso es peligroso y amenazante, puesto que gran parte de los símiles que emplea Felisberto en este relato describen situaciones que amenazan o ridiculizan al protagonista. Este se considera continuamente en desventaja, y las comparaciones que hace de su situación la presentan siempre desfavorable, propia de alguien que empeora, que va a menos.

Lo esencial de "Mi primer concierto" es relatar la tortura de los pensamientos que asaltan al pianista desde que sabe inminente su presentación. "La primera sospecha la había tenido unos días antes; fue en el momento de comprometer mi palabra con los dueños del teatro; me vino un calor extraño al estómago y tuve el presentimiento de un peligro inmediato" (2, p. 125). Se siente en evidencia, y el mismo día del concierto, asustado por haber visto su nombre en "letras inmensas" en unos carteles en la calle, trata de ensayar una representación de su debut con el teatro vacío, para tranquilizarse.

Al practicar diversas formas de entrar al escenario, se juzga a sí mismo "como un repartidor apurado que va a dejar la carne encima de una mesa", o "como un torero", o bien dice que "iba duro como si llevara una bandeja cargada, o me inclinaba hacia los lados como un boxeador" (2, p. 126). La obsesión de no saber cómo comportarse y de ensayar su entrada a la sala para estar seguro de dar la impresión "adecuada" llega hasta el punto de hacerle olvidar cómo es él verdaderamente:

Empecé a caminar lentamente; supuse con bastante fuerza la presencia del público y me encontré con que no podía caminar bien y que al poner atención en mis pasos yo no sabía cómo caminaba yo; entonces traté de pasear distraído por otro lado que no fuera el escenario y de copiarme mis propios pasos. (2, p. 126)

Este sentimiento de estar "representando", actuando algo, que en este cuento aparece con mucha justificación dado el carácter teatral que la situación tiene en sí misma, es algo que, sin embargo, sucede con bastante frecuencia en otros relatos.

En "Mi primer concierto", los símiles tienen la función de hacernos ver efectivamente la situación, de representarla, por el carácter visual que tienen. De esta manera Felisberto logra que la imagen de su personaje aparezca con toda claridad, al hacer evidente el mecanismo por medio cual el pianista quiere combatir -o al menos, tranquilizar- su miedo: representando por adelantado, para sí mismo, su propia actuación.

Pero por más que el protagonista trata de controlar la situación, no lo consigue nunca. La conciencia, la tortura del pensamiento hace que su imaginación convierta a todo lo que le rodea en un signo ominoso de los peligros futuros que le esperan. "Mi primer concierto" trata, pues, sobre la lucha con las imágenes que, en este caso, no descubren en la realidad aspectos ocultos y fascinantes sino siniestros y amenazadores. Y esa realidad empieza en el protagonista mismo, en la manera en que éste no controla su angustia, sino que la materializa, la vuelve casi concreta, la hace ocupar el lugar de la realidad cuando su representación mental de lo que sucede desplaza a los propios hechos, impidiéndole toda objetividad:

Ya era la hora; mandé tocar la campana y le pedí a mis amigos que se fueran a la platea. [...] hice memoria de los pasos, me tomé el gemelo del puño izquierdo con la mano derecha y me metí en el escenario como si entrara en el resplandor próximo a un incendio. Aunque miraba mis pasos desde arriba, desde mis ojos, era más fuerte la suposición con que me representaba mi manera de caminar vista desde la platea, y me rodeaban pensamientos como pajarracos que volaran obstaculizándome el camino; pero yo caminaba con fuerza y trataba de ver cómo mis pasos cruzaban el escenario. (2, pp. 128-129)

Así, el tipo de realidad que ocupa el 'escenario' de los cuentos tiene que ver más con la forma en que el protagonista se representa a sí mismo que con las cosas que verdaderamente le ocurren.

De esta manera se realiza un paso importante en la creación del misterio: la "desrealización" del mundo objetivo, que pasa a un plano secundario, y la instauración de un espacio mental, donde cuentan más los reflejos que las cosas, las sombras que la luz, la imaginación que la realidad tangible.

III. EL ESPACIO DEL MISTERIO

La sensación de desconocimiento, de ir a la deriva, común a muchos relatos de Hernández, es parte del "misterio" que los envuelve. Desentrañar este misterio, o lo que implica, es acercarse a las claves más importantes de nuestro autor, al centro de su obra.

El misterio se presenta casi en todos los niveles: para empezar, desde la identidad misma del narrador-protagonista, que es desconocida, pues a excepción de algunos cuentos nunca sabemos su nombre ni datos acerca de su ocupación, pasado, etc. Tácitamente, una gran cantidad de información no se considera "importante" en estos relatos, como fechas, lugares y nombres. El tiempo y el lugar no parecen ser significativos, y casi nunca sabemos cuándo suceden los relatos, ni en dónde. Este desarraigo, esta atemporalidad contribuyen, junto con el anonimato del personaje principal, a crear un ambiente de extrañamiento y de irrealidad.

El espacio, lo mismo "real" que "imaginario", se asocia e incluso se integra a los personajes [...] Una descripción del espacio revelaría el grado de atención que el autor concede al mundo y la calidad de esa atención. [...] La descripción hace expresa la relación [...] del hombre, autor o personaje, con el mundo que le rodea: huye de él, lo sustituye por otro o se sumerge en él para explorarlo, comprenderlo, cambiarlo o conocerse a sí mismo. (Bourneuf y Ouellet, pp. 123, 140 y 141)

Las descripciones de los sitios donde transcurre la acción de los cuentos son casi siempre vagas, escuetas: la realidad externa no es importante más que en la medida en que es el escenario de los sucesos anímicos que constituyen el verdadero eje de la narración. Así, la descripción del espacio, como afirman Bourneuf y Ouellet, revela el tipo de relación que los personajes mantienen con el mundo, así como la atención que le prestan, la importancia que le confieren y la forma como se desenvuelven en él.

El espacio "real" en que se desarrollan los cuentos es indeterminado, en tanto lugar geográfico específico. Por ciertos elementos -detalles de las casas, de algunas formas de hablar de los personajes- se sobreentiende el país -Uruguay- y la época, alrededor de los años cuarenta, pero hay una gran vaguedad y reticencia para detallar sitios exactos, ciudades, regiones. Esto contribuye al misterio. Por otra parte, los lugares en que

acontecen las historias son espacios cerrados, cuartos o comedores oscuros y hasta un túnel. He aquí, brevemente, los lugares en que transcurren nuestros cuentos:

"Nadie encendía las lámparas": en una "sala antigua"

"El balcón": en varios cuartos de una casa antigua

"El acomodador": en un teatro, una pieza, un comedor

"Menos Julia": en una quinta, un túnel

"Mi primer concierto": en un teatro

"El comedor oscuro": en un comedor de una casa antigua

"El corazón verde": en una pieza

Se trata (a excepción de la quinta) de lugares cerrados. Cuartos, salas, corredores, túneles o casas antiguas, la predilección por los espacios no abiertos es innegable. Cuando existe algún viaje, algún desplazamiento, es para llegar a otro espacio cerrado. Y dentro de este espacio, de estos cuartos interiores, hay siempre cosas que atraen la atención del protagonista; ya sean viejas fotografías en la pared ("Nadie encendía..."), objetos colocados en una mesa ("Menos Julia"), cosas entrevistas en la penumbra de un cuarto ("El acomodador"); o incluso algo inmaterial como historias o dramas privados ("El balcón", "El comedor oscuro"). "A mí me atraían los dramas en casas ajenas", confiesa el narrador de "El comedor oscuro" (2, p. 146). En "El balcón", la hija del dueño de la casa comparte esta

obsesión por las historias de otros, a tal punto que las inventa con los pocos datos que obtiene mirando tras los vidrios de colores de un balcón a las personas que pasan por la calle.

Pero ya sea que se trate de objetos o de historias (además, también hay objetos que tienen su propia historia, como el alfiler de corbata de "El corazón verde"), lo importante es descubrir su misterio en el espacio mágico de una casa antigua, de una vitrina, de vidas que en apariencia no poseen "drama" y descubren finalmente estar llenas de tragedias ocultas ("El comedor oscuro"). El espacio se cierra, se vuelve interior, ensimismado: lo que hay que ver se encuentra adentro siempre de alguna otra cosa, en la profundidad, no en lo exterior, sino en la oscuridad del "misterio". El mundo que cuenta es el de puertas adentro.

A nuestro autor no le interesa comprender, explorar o cambiar el mundo exterior, sino crear en sus cuentos uno propio, donde el protagonista se introduzca en las vidas o en los objetos de los demás, en lo anímico, lo mental, lo subjetivo. Los objetos que se encuentren ahí interesan como percepciones, como alimentos del misterio de ese mundo interno que los necesita pero no para apoderarse de ellos sino para hacerlos suyos desde dentro, hacia dentro. Vemos así, entonces, que el "misterio" en que se envuelven estas historias se compone de varios elementos recurrentes:

-La inclinación por buscar y entrar en lugares que posean atmósferas sugerentes, sitios extraños, de preferencia antiguos, prometedores de experiencias desconocidas y nuevas.

-La presencia en esos lugares de objetos desconocidos, portadores de misterio, que pueden ser tangibles ("Menos Julia", "El acomodador"), o intangibles (dramas ajenos, como en "El comedor oscuro"). También se dan mezclas: en "Menos Julia", por ejemplo, existe una atracción tanto hacia la personalidad del amigo del narrador como hacia la nueva experiencia que éste proporciona al pianista, relacionada con el reconocimiento de objetos en un túnel.

-Las "condiciones" del ambiente en que se da el misterio, que aparece, principalmente, en casas antiguas, llenas de rincones oscuros y en objetos con historia. La oscuridad, por ejemplo, tan propicia al misterio, es una de estas condiciones. En "Nadie encendía las lámparas", la luz del día abandona poco a poco la escena, y la penumbra se instala. En "Menos Julia", la falta de luz es una condición para que se desarrolle la parte central de la historia.

Una existencia fatalmente oscura

Así, tenemos que la falta de luz es de dos tipos: la penumbra física que envuelve el desarrollo de algunos cuentos, o al menos de su parte central ("Nadie encendía...", "El comedor oscuro", "El acomodador", "Menos Julia") y la oscuridad de la ignorancia o del desconcierto del narrador ante lo que le sucede, por no poder comprender la realidad en que se sumerge, y la penumbra a la que

no puede resistirse, en la que entra arrastrado por su invencible fascinación por el misterio. "La oscuridad y la impenetrabilidad, cualidades poco apreciadas en el discurso lógico, parecen tener valor para el narrador, como estimulantes para su curiosidad e imaginación." (Lasarte, p. 47)

Para que algo -una situación o una persona- sean depositarios del misterio, tienen que poseer cierta oscuridad que atraiga al narrador. La mirada, que por definición se dirige hacia lo que desea conocerse, es atraída por las zonas oscuras, y de esta manera, las relaciones que el protagonista entabla con los demás están subordinadas a lo que las otras personas posean de singular, de extraño, de incomprensible.

La oscuridad y el misterio van, pues, de la mano. Ya desde "Por los tiempos de Clemente Colling", el narrador hace expresa su voluntad de sumergirse en la penumbra de lo que no conoce. Esta penumbra está rodeada de prestigio y de atrayentes secretos. Los elementos conocidos de la realidad son sólo un punto de partida para vislumbrar los que se esconden, y no importa que éstos no lleguen a descubrirse, pues el misterio es un valor en sí mismo para Felisberto Hernández, y alumbrar por completo lo oculto equivaldría a hacerlo desaparecer. Más importante resulta lo que se revela durante la búsqueda del misterio que resolver o dilucidar éste. Comprenderlo no es el objetivo: con sentirlo y vislumbrarlo es suficiente. Husmear en lo oculto, sospechar secretos, son deseos irresistibles que obtienen en su propio movimiento gran parte de su finalidad. "El deseo de hurgar en lo oscuro de la realidad bien podría servir como la principal

motivación de los narradores y protagonistas de Felisberto" (Lasarte, p.46). En "El acomodador", el narrador confiesa: "...vi la penumbra de la puerta entreabierta y sentí deseos de meter los ojos allí". (2, p. 80)

Un fragmento de "Por los tiempos de Clemente Colling", narración escrita pocos años antes de los cuentos de Nadie encendía las lámparas, ilumina -si cabe la expresión- este aspecto esencial de la poética de Hernández: su fascinación por lo impenetrable.

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

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (1, p. 138)

Así, lo que se ignora es tan importante como lo que se sabe. No se trata de "descubrir" el misterio, ya que tal vez esto es imposible. La certezas, aquí, han perdido su valor. Si la existencia de muchas cosas es "fatalmente oscura", ¿cuál es el sentido de acercarse a ellas? Lógica, racionalmente, ninguno. Pero las sugerencias, los atisbos, lo poco que se llegue a aprehender de estos misterios es suficientemente atrayente para que, aun sin desentrañarlos, sea su existencia una fuente

constante de obsesión e incluso un poderoso placer inexplicable, tan oscuro como los objetos que lo suscitan. "El interés que el narrador tiene en los recuerdos, tanto por su contenido "misterioso" como por su valor afectivo, se aproxima a una obsesión" (Lasarte, pp. 55-56). Pero no sólo existe un interés por los recuerdos. Aunque es cierto que éstos desempeñan un papel crucial en la atracción que "lo otro" ejerce sobre el narrador, lo cierto es que no sólo en su afán de perseguir recuerdos se manifiesta su inclinación por el misterio, sino también en el interés que manifiesta por las nuevas asociaciones, sugerencias y posibilidades que esta inmersión en el pasado le proporciona. En otras palabras: tanto el pasado como el presente esconden secretos. Una vía frecuente de acercarse a estos secretos es la investigación en los recuerdos, por la riqueza que encierran. Pero a la hora de investigar en el pasado se descubren también nuevas sensaciones a través de los recuerdos de cosas o personas que poseen la cualidad de despertar en el narrador la sospecha de otros misterios. Es en el ojo que ve y en la mente que asocia, indaga e imagina donde nace la penumbra que rodea a los objetos.

El misterio de las cosas lo creamos nosotros

La mirada del narrador atribuye a recuerdos y situaciones la cualidad de ser portadores de diversas oscuridades. Es él quien cree -y quiere- encontrar en lo que le rodea, tanto dentro de sí mismo (recuerdos, pensamientos, asociaciones, etc.)

como en el exterior (lo que ve, lo que vive, que en ocasiones parece una prolongación extraña de su estado de ánimo o de su imaginación, como si el mundo se adaptara o correspondiera con su visión interior o fuera un reflejo de ésta), secretos, cosas escondidas, dramas ajenos. Por eso se puede decir que es el mismo narrador quien crea el misterio; no porque éste no tenga ningún fundamento en lo real, sino porque gran parte de los comportamientos que advierte en los demás o de los secretos que ocultan las cosas son su creación subjetiva, una visión de su propio interior, una recreación, en suma, de los recuerdos que su imaginación le ofrece como espectáculo. Al dar más importancia a lo sugerido que a lo tangible, el misterio crece, pues es el deseo de encontrarse con él lo que le da vida:

Lo que más nos encanta de las cosas es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. Igual que las personas: lo que más nos ilusiona de ellas es lo que nos hacen sugerir. El colorido espiritual que nos dejan, es a base de un poco que nos dicen y otro poco que no nos dicen. Ese misterio que creamos adentro de ellas lo apreciamos mucho porque lo creamos nosotros. (1, pp. 47-48)

Así, cuando en "El acomodador" la mirada del narrador logra por fin proyectarse -literalmente- en el deseado cuarto oscuro para apropiarse por este medio de los objetos que contiene -una apropiación mental y visual-, lo que contempla se revela poseedor, a su vez, de otros misterios: es como si un velo se

descorriera (en este caso, el del cuarto oscuro al que por fin puede el acomodador entrar y poseer con su luz) sólo para que surgiera otro velo: el de cada uno de los objetos en su interior, que tienen en sí mismos nuevas penumbras:

 Mi luz anduvo vagando por aquel universo; pero yo no podía alegrarme. Después de tanta audacia para llegar hasta allí, me faltaba coraje para estar tranquilo. Yo podía mirar una cosa y hacerla mía teniéndola en mi luz un buen rato; pero era necesario estar despreocupado y saber que tenías derecho a mirarla. Me decidí a observar un pequeño rincón que tenía cerca de los ojos. [...] Mi luz perdió un poco de estabilidad al pasar sobre algunos {abanicos} que tenían lentes; y por fin se detuvo en otro que tenía un chino con cara de nácar y traje de seda. Sólo aquel chino podía estar aislado en aquella inmensidad; tenía una manera de estar fijo que hacía pensar en el misterio de la estupidez.

(2, pp. 83-84)

Así como el narrador busca los objetos más propensos para ahondar el misterio, ya sea para contemplarlos o bien para pensar en ellos y en lo que le sugieren y le traen a la memoria, es igualmente importante para él entrar en contacto con personajes que posean secretas "irregularidades" a las cuales cultivan o protegen, como en "El balcón" o en "Menos Julia", donde el dueño de una quinta campestre tiene acondicionado en ella un túnel donde, a oscuras y con los ojos vendados, se dedica a reconocer

por el tacto objetos que coloca en una mesa: esto constituye para él su "enfermedad", pero es lo que más aprecia en la vida y tiene varios ayudantes que periódicamente arman con él la realización de su espectáculo táctil.

Este acercamiento del narrador a seres atípicos, insulares -como él- es complementario de su obsesión por el misterio de las cosas. Como él mismo, las personas con que se relaciona también "aman" su propia oscuridad: el dueño de la quinta del túnel llega a decir, hablando con el narrador:

Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal. [...] Si yo descubriera que tú eres de las personas que pueden agravar mi... mal, te regalaría esa silla nacarada que tanto le gustó a tu hija. (2, p. 93)

Por su parte, también estos personajes que sufren secretos o "enfermedades" son vistos, descritos, analizados y en parte imaginados por la misma mirada que se detiene en lo oscuro: la del narrador. La muchacha enamorada del balcón, el apasionado del túnel, la sonámbula con el candelabro que aparece en "El acomodador" son para él motivos preciosos de asociaciones con su propia vida, depositarios o agentes de un misterio del cual es él el primer apasionado, y de alguna manera el creador:

El narrador va describiendo las sensaciones extrañas que el "misterio" del personaje suscita en él. Es como si, al enfrentarse al "misterio" de cada personaje, el narrador lo fuera creando [...]. (Ferré, p. 36)

Incluso puede decirse que el narrador va creando su propio personaje (y, de esta manera, su propio misterio), pues al referir sus fijaciones, sus "desviaciones", sus miedos, ensoñaciones, etc., las va extrayendo de sí mismo, se ve simultáneamente desde afuera y en su interior, describiéndose con el material que tiene de sí mismo, inventándose, erigiéndose en su principal misterio y su fuente más rica de contemplación, en la cual puede bucear incluso en las aguas más profundas para volver con los resultados de su búsqueda. En "Mi primer concierto" hay un claro ejemplo de este inventarse a sí mismo como un personaje que posee un misterio singular y prestigioso:

Yo tendría que entrar con la lentitud del que va a dar el concierto vigesimocuarto de la decimonovena temporada; casi con aburrimiento; y no debía lanzarme cuando mi vanidad estuviera asustada; debía dar la impresión de llevar con descuido algo propio, misterioso, elaborado en una vida desconocida. (2, p. 126)

Es así como a una oscuridad se agregan nuevas: no basta lo desconocido que ya existe, sino que el misterio, portador de insospechadas profundidades, revela nuevos matices ante cada

acercamiento. Una de estas profundidades es la de de los recuerdos, la de la memoria. De ella hablaremos en el siguiente capítulo.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

IV. UNA PROVISIÓN DE RECUERDOS

Una de las formas en que se manifiesta el misterio es a través de la creación de un mundo donde lo imaginario es más importante que lo real, lo desplaza y llega a constituir el fundamento de todo lo que sucede. Dentro de la imaginación están los recuerdos, que se manejan de manera "literaria", es decir, no como testimonios de algo que efectivamente sucedió sino como la selección, dentro de sucesos reales ya pasados, de aquellos momentos que mejor se adapten a las exigencias de la creación de un pasado "misterioso" y sugerente. Con el fin de investigar en este mundo imaginario, constituido fundamentalmente por recuerdos y asociaciones, veamos algunos aspectos del cuento "La mujer parecida a mí".

En este relato, el protagonista es un hombre que tiene la idea de haber sido un caballo. Con sus recuerdos de esta vida anterior se construye toda la historia. La forma en que éstos van apareciendo es gradual, y al principio están relacionados a un pasado más o menos cercano: "Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo" (2, p. 110.) Esta "idea" adquiere fuerza y ya no se abandona en el resto del cuento.

Incluso lo que el protagonista recuerda ya no es como hombre, sino como caballo, un caballo, claro está, que conserva características de su antigua personalidad humana:

Había encontrado en el caballo algo muy parecido a lo que había dejado hacia poco en el hombre: una gran pereza; en ella podían trabajar a gusto los recuerdos. (2, p. 111)

El sentido del placer proviene de la posibilidad de entregarse a los recuerdos. El principio del cuento es como una introducción al recuerdo central, el que constituye el núcleo de la historia y al que el título hace referencia. Ese placer ("trabajar a gusto") se asocia a una suspensión parcial de la actividad, a una inacción presente desde la cual se contempla el espectáculo mental de la evocación de los recuerdos. Para que éstos puedan surgir, "trabajar", es necesaria "una gran pereza". El tiempo en que transcurre el cuento es, así, un tiempo detenido: la única acción consiste en convocar recuerdos como lo hace el caballo que da vueltas a la noria, feliz de poder realizar una visita al pasado: "Y así, sin tropiezos, y con el ruido de mis pasos y de los engranajes, iba pasando mis recuerdos." (2, p. 111)

La realidad presente es ambigua, imprecisa, pues sólo es un asidero desde el cual se recuerda algo. El mundo revivido es más importante que el real y tangible, aunque no siempre menos tormentoso: el pasado que recuerda este peculiar caballo -físicamente animal, pero con mente y sensibilidad humanas-

tiene momentos crueles; no es, en absoluto, el recuerdo nostálgico de un mundo idealmente feliz lo que el cuento narra. Pero buenos o malos, son esos recuerdos los que importan, y en el acto de mirarlos, de detenerse en ellos, se funda la posibilidad de ordenar el mundo, de hacerlo transcurrir, de liberarse de un presente generalmente pálido y pobre. Por eso el mundo "real" (el circundante) y los datos que de él se toman son un punto de partida que no interesa en sí mismo. Por eso en este cuento no sabemos, ni al narrador parece importarle que sepamos, el momento y la condición precisos desde los cuales se recuerda. Al principio parece tratarse de alguien que crea haber sido caballo ("Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo"). Pero después, él mismo ya está convencido no tan sólo de que fue, sino de que actualmente lo es: "En este instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre" (2, p. 112). Esto es referido poco antes de que inicie el desarrollo de la parte central del cuento, donde el protagonista narra un fragmento de su pasada vida como caballo. Es difícil distinguir hasta qué punto realidad, recuerdo y fantasía se confunden y mezclan en el cuento, ya que, desde un principio, existen indicios para suponer que podría tratarse de un sueño, o de imaginaciones nacidas del deseo de "sentirse caballo", del apego a esa idea y a lo que ella suscita.

Al llegar la noche ese pensamiento [de que había sido caballo] venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo. (2, p. 110)

Después de que el narrador se acuesta, el recuerdo de caballo empieza a andar: esto podría ser un sueño, y lo que se narra a continuación parte del mismo sueño. El uso de pretéritos imperfectos ("andaba", "iba", "había encontrado", "sentía", etc.) contribuye a dar esta impresión. Sin embargo, después de la narración de varios sucesos de esta forma, de pronto hay una especie de alto en el camino, enmarcado por un paréntesis, donde se desmiente la idea de que todo podría ser un sueño: "(En este instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre [...])." (2, p. 112). ¿Se trata, entonces, de un hombre que tiene la sensación de ser un caballo, o de un caballo con sensibilidad y memoria humanas? Al narrador no le interesa aclararlo (y tal vez ni él mismo lo sepa). Después de la introducción del paréntesis, afirma: "Ahora, de pronto, la realidad me trae a mi actual sentido de caballo" (2, p. 112). ¿Sentimiento o realidad? ¿Está compuesto todo el cuento por recuerdos imaginarios de un pasado construido en la mente, o entramos de plano en el terreno de lo fantástico, y en realidad se trata de un hombre con un pasado o un presente donde su identidad física sufre una metamorfosis imposible?

De cualquier forma, ya sea todo un alucinante proceso imaginativo o bien un suceso efectivamente realizado, el énfasis no se pone en lo "extraño" de este sentimiento o transformación, puesto que uno y otra se aceptan y asumen con absoluta naturalidad, sin que sean incluso presentados como algo notable. Se toman más bien como un punto de partida, como una imagen que es simiente de otras, que se desarrollará y crecerá para extenderse hasta constituir una historia completa y llena de detalles, de recuerdos que son como objetos valiosos que hubiera que atesorar y mantener unidos por medio del hilo de la narración. Si estos recuerdos fueron o no proporcionados por la realidad, o si son un producto de una sensibilidad hiperestésica y alucinada, no importa: de lo que se trata es de mostrarlos en sí mismos, sin dilucidar con precisión su origen ni sus implicaciones. Entregarse al dominio de la memoria es lo que constituye el objetivo principal:

...sentía pasar, como una brisa dichosa, la idea de lo que ocurriría después, cuando estuviera descansando; yo tendría una nueva provisión de cosas para recordar. (2, p. 117)

Se vive con la esperanza de tener algo que recordar después; como si esa vida vicaria (la que permanece en la memoria) tuviera más valor cuando puede repetirse y volver a experimentarse a placer, por medio de su reaparición en el escenario del recuerdo. Esta alta jerarquía de los recuerdos les otorga, además, una existencia casi autónoma y como independiente

de la voluntad del narrador. De tal modo, ellos son los que parecen dictar la historia. Siendo la realidad presente tan magra, tan poco propicia y degradada como se pinta en muchos de estos relatos, siempre es un recurso (aunque a veces doloroso, en el caso de un pasado triste) refugiarse en el mundo a medias verídico y a medias ficticio de los recuerdos.

Creo yo que la evocación es un intento de recrear [...] [algo] mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas durante ese periodo. Es decir, que más que volver a ese mundo específico, lo que hacemos, cuando evocamos, es colocarnos en una situación propicia a la re-experiencia de las sensaciones, si no de los estímulos. La evocación se atiene invariablemente a los datos perceptivos; es un procedimiento, digamos, sensorial. (Elizondo, p. 18)

Este planteamiento coincide con los datos que tenemos en "La mujer parecida a mí": "...sentía pasar, como una brisa dichosa, la idea de lo que ocurriría después" (2, p.117). Son los sentidos (no el pensamiento racional) los que proveen los recuerdos; y aunque en ellos intervenga también la mente (sentir la idea, extraña conjunción), es la percepción sensitiva y los datos que ésta aporta la base para que el mecanismo opere y la deseada visión pueda ser re-vivida.

En el caso de Hernández [Elizondo hablaba de Proust en la cita anterior], este procedimiento llega a extremos: no sólo se trata de evocar lo pasado para experimentarlo de nuevo, sino que la fuerza de lo recordado supera incluso a la realidad actual, a la vez que recompone y propone nuevos pasados, invenciones que se separan ya de su punto de partida, como si el ser que recuerda fuera un recipiente donde ellas se recrearan casi con independencia de toda relación con aquél. El narrador sabe esto, lo desea y lo propicia. Vive para ser invadido por sus propios recuerdos, por sus fantasmas.

Por caminos muy distintos he tenido siempre los mismos recuerdos. De día y de noche ellos corren por mi memoria como los ríos de un país. Algunas veces yo los contemplo; y otras veces ellos se desbordan. (2, p.112)

Se desbordan: ya no guardan una relación directa con lo sucedido verdaderamente; sólo es posible mirar esa abundancia, ese desbordamiento, pero no contenerlo ni frenarlo: es con él que se construye el cuento. Justo después de este último párrafo empieza la anécdota principal de esta historia. No es casual la frase que la precede y la anuncia: "Algunas veces yo los contemplo [los recuerdos] y otras veces ellos se desbordan"; como si lo que a continuación viniera fuese precisamente un ejemplo de ese desbordamiento, ese soltarse los recuerdos para ir a inventar su propio mundo. El protagonista sería así el espectador de sus propias imaginaciones, y su placer consistiría en dejarlas correr

(como los ríos), en no detener su recorrido y propiciar las ocasiones y los hechos que le darán el material para que esa corriente fluya, aunque tal vez se desborde. La imagen del río desbordado no es, tampoco, azarosa: representa la falta de control de la razón sobre el mundo del sentimiento, la percepción y lo imaginario. En este punto coinciden el misterio, la fascinación por lo oculto y lo incontrolable, y el mundo como una visión, en ocasiones alucinante, de una conciencia ocupada sobre todo en sí misma, que toma de la realidad tan sólo los datos que le interesan para reinventarlos, para apropiárselos, aunque para ello tenga que mezclarlos o fundirlos en un nuevo orden.

...los procesos del "misterio" y de la memoria operan en la conciencia y en la percepción de tal modo que se produce en aquéllos una versión alucinante de la realidad. Tanto los argumentos como las imágenes de los últimos cuentos [...] se remontan a ese estado de conciencia en que todo se refracta y se disocia. (Lasarte, p. 76)

Tal estado de conciencia se produce a partir de la acumulación de recuerdos que configuran una realidad más mental que material, un mundo alucinado o imaginado que domina sobre el tiempo y espacio "reales" en que vive el protagonista (los cuales, además, rara vez son comunicados al lector). De esta manera, cuando lo que está viviendo le trae a la memoria algún hecho pasado, no vacila en hacer a un lado lo presente para sumergirse en la investigación del recuerdo.

Este refugiarse en los recuerdos se relaciona con la forma en que transcurre la acción en los relatos: si es la "provisión de recuerdos" el eje de la atención, el resto de los elementos -personajes, sucesos, anécdota- se ordenará en relación a ellos. Así sucede en varios relatos, entre ellos "El comedor oscuro", donde el tiempo se expande o se contrae siguiendo los mandatos de la memoria, de las asociaciones que en ésta se despiertan por lo que el narrador está recordando.

En esta historia, un pianista desempleado entra a trabajar a la casa de una viuda rica (la señora "Muñeca"), tocando dos veces por semana en un comedor antiguo. Transcurridas algunas sesiones, le presentan al hermano de la viuda ("Arañita"), quien resulta ser un viejo amigo suyo. Esto despierta en el pianista recuerdos que introducen en el cuento otro cuento, pues de pronto parece insoslayable traer a la memoria lo que el encuentro con el amigo ha suscitado. Esos recuerdos anteriores ocupan inmediatamente el lugar principal, y la anécdota primaria se hace a un lado para que en la historia se introduzca, como en un juego de cajas chinas, otra historia que de pronto parece tan o más importante que aquella que la cual surgió.

...empecé a recordar el café donde yo tocaba cuando conocí a este muchacho. No sé por qué le llamaban "Arañita" y por qué él lo toleraba. [...] Y ahora yo me había empecinado en hacer entrar a la señora Muñeca, con el vestido violeta, en la historia de este muchacho. Ella llegaba tarde a la idea que yo tenía de él; y aunque me hubiera sido más cómodo

dejar este trabajo [el de recordar] para otro día, no podía pasar sin imaginarme de nuevo todo lo que sabía de Arañita, pero agregándole esta hermana. También me parecía que era ella quien quería entrar en la historia; y tan a la fuerza como en un ómnibus repleto. (2, p. 141)

Al llamado de un recuerdo, toda la realidad debe recomponerse, como si los elementos que contiene estuvieran por encima de lo presente: "ella [la mujer real] llegaba tarde a la idea que yo tenía de él [el hombre recordado]." La alteración de un pasado que se suponía cerrado y definitivo no es agradable. En cambio, el presente se puede siempre hacer a un lado, con tal de recomponer ese mundo de los recuerdos que es tan importante. Este es incluso el motor de otro relato, "Por los tiempos de Clemente Colling", en el cual la irrupción de nuevos elementos en el pasado genera la motivación misma del relato, su razón de ser:

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Clemente Colling ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. [...] Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos. (1, p. 138)

De todas maneras, como ya hemos señalado antes, ese esfuerzo no alcanza su finalidad: a pesar de querer ordenar o al menos asir los recuerdos, éstos, lo mismo que el presente, escapan de todo control, mostrando tener una existencia autónoma y

autosuficiente que, además, interrumpe el transcurso de los hechos con sus obsesiones, asociaciones y presencias que bifurcan constantemente el tiempo y el espacio, ya que, apenas despunta algo que podría ser "interesante" para la conciencia, no importa lo pequeño que pueda ser, debe "atenderse" de inmediato:

...el narrador nos da testimonio de la vivencia de un tiempo que ha perdido su condición lineal, que se bifurca o polifurca en una intrincada madeja difícil de vivir [...] La materia misma de su narración, de sus recuerdos, es cuestionada; los tiempos recordados se infiltran y corroen éstos que está viviendo, y la desintegración que motivan tiende a su vez a revertirse sobre la narración misma. (Díaz, pp. 76-77)

La necesidad de prestar atención a los recuerdos en el momento en que se presentan proviene también de la posibilidad de encontrar en ellos asociaciones, claves para comprender algo, aunque la mayor parte de las veces sólo aumenten la confusión. La anécdota principal se ve modificada, reinterpretada, a la luz de estos paseos por la conciencia, de los que resulta generalmente que los tiempos se mezclen, que los mismos recuerdos se confundan, y que los personajes mismos -cuando no el narrador- aparezcan y desaparezcan en un flujo que ya no es un relato definido y tangible, sino una corriente desigual y cambiante.

En el cuento "Por los tiempos de Clemente Colling" podemos encontrar muchas de las obsesiones que más tarde Hernández desarrollaría con mayor amplitud. En él, el narrador habla ya de esa angustia de viajar continuamente al pasado y los efectos que produce:

He revuelto mucho los recuerdos [...] sin querer los debo haber recordado muchas más veces más y en formas diferentes a las que supongo ahora; les debo haber echado por encima conceptos como velos o sustancias que los modificaran; los debo haber cambiado de posición, debo haber cambiado el primer golpe de vista, debo haber mirado las cosas unas primero que otras en un orden distinto al de antes. (1, p. 173)

Estos cortes que se efectúan en la narración son una manifestación de la superioridad de lo recordado sobre lo que se está viviendo. Esas interrupciones, esos cortes no aparecen como algo sorprendente, sino que se adaptan con naturalidad a las necesidades del recuerdo, haciendo que el tiempo se divida en una sucesión de escenas fragmentarias que no confluyen en un todo. Así sucede en "El corazón verde" , "El comedor oscuro", y en otros relatos como "Tierras de la memoria" o "Por los tiempos de Clemente Colling". Las evocaciones se superponen unas a otras, y el efecto que esta confusión crea, de desorden en el tiempo, revelan que el narrador no es dueño de lo que le sucede (ni de lo que le sucedió, ni de lo que recuerda que le sucedió), que no

posee más que una indefensa disponibilidad para ser habitado por presencias que invaden el curso de la historia. El narrador-protagonista es una especie de "lugar vacío" que puede ser llenado por infinidad de estímulos, con lo que se presente ante su vista o ante su conciencia. El no sabe nunca qué podrá ser, qué sobrevendrá, y vive al viento que soplen las circunstancias y las ocurrencias de su memoria. Las asociaciones obsesivas, los pensamientos que se presentan sin tregua -como en "Las dos historias", en donde la anécdota es casi inexistente de tan sumaria y son las elucubraciones, los sueños, las imaginaciones discursivas quienes invaden todo el cuento-conforman un mundo errático, que escapa a toda configuración y proyecto.

Las ideas o imágenes errantes invaden; intempestivas o subrepticias, maniatan el pensamiento, desalojan a las concitadas voluntariamente, irrumpen caprichosas para descoyuntar el orden reflexivo, se entremeten cuando menos se las espera y se quedan más de lo deseado. (Yurkievich 1, p. 367)

Reconstruir los hechos en su estado puro, tal como se presentan a la conciencia, parece ser el objetivo de estas narraciones desaprensivas donde los hechos más comunes constituyen verdaderos fenómenos a los que no se encuentran explicaciones, las personas encierran enigmas cerrados y los objetos tienen en secreto vidas privadas. Los recuerdos, así, no

son las puertas a un mundo sino los representantes de un orden que permanece ajeno a los desciframientos, y su abundancia no oculta el caos que crean, ni tampoco que las historias que en ellos se basan no poseen un principio ni un fin concretos, fijos, sino que son como cortes más o menos arbitrarios en un tiempo que fluye indefinido, y del que en un momento dado sobresale, como la punta de un iceberg, uno o varios recuerdos que se enlazan para formar una historia. Muchos cuentos, o párrafos, inician con expresiones como: "Hace tiempo, un día que...", o "Tiempo después...", o bien "La otra tarde...", etc., que remiten la acción a un recuerdo, al desarrollo mental de algún suceso o impresión depositados en la memoria, en la cual surge de pronto ese breve principio, un llamado difuso que no coloca al narrador en ningún tiempo concreto sino en el instante de realizar una evocación que se prolonga a todo lo largo del relato -cuando no es interrumpida o soslayada por otras, por nuevos recuerdos dentro de recuerdos-; reconstrucción imaginaria que constituye la materia misma de lo narrado.

Sin embargo, este no querer dejar que los recuerdos se escapen es otra cárcel: si el narrador puede soltarse en cualquier momento de las amarras del presente, no le sucede lo mismo con las del pasado: el peso del mundo recordado se impone sin que el narrador llegue a dilucidarlo por completo. El pasado es irrecuperable y mientras más se le mire más parece borrarse y confundirse porque nuevas ideas lo van cambiando y distorsionando continuamente ("He revuelto mucho los recuerdos..."). El narrador

no deja de sentir "la fuerza opresiva que aquel tiempo que sueña tiene sobre este otro que está viviendo aunque no quiera. [...] El escape se transforma en cárcel". (Díaz, p. 81)

Desarmado ante los recuerdos, casi maniatado por ellos, va creando un continuo temporal disperso, intermitente, donde las necesidades de la memoria imponen el ritmo, el orden, y hasta la importancia de los sucesos que se van recapitulando, que se ordenan como en un espectáculo que no tiene otro fin que el de su propia representación. "Esta visión de una historia [...] realizada por cortes hace de la misma historia un espectáculo [...], algo que ocurre porque sí; sin necesidad y sin destino." (Díaz, p. 80)

Al ver las cosas como sucesos aislados fuera del tiempo (como sucede en el relato más largo de Hernández, Las Hortensias, donde se montan escenas completas en vitrinas, como escaparates, y luego se inventan historias relacionadas con tales escenas), éstas se vuelven mundos cerrados e indescifrables, sin posibilidades de ser comprendidas por la razón. El desorden del que se acompañan es un resultado de su misma naturaleza, ajena a los proyectos y a los designios de la voluntad y de la conciencia: los recuerdos llegan cuando no se los llama y permanecen más tiempo del que debieran: de tal modo son ellos quien crean el ordenamiento -azaroso, a veces casi onírico- de la narración.

"El corazón verde":

un pueblito de recuerdos

En "El corazón verde", un alfiler de corbata con una piedra verde es el objeto del que surgen varias historias que tratan sobre él, como eje alrededor del cual se ordenan, aunque a veces la relación sea muy tenue y no sirva más que como punto de partida para unir recuerdos que se presentan como si formaran parte de una misma "familia".

Al principio, mientras yo le daba vuelta entre mis dedos, pensaba en cosas que no tenían que ver con él; pero de pronto él me empezó a traer a mi madre, después a un tranvía de caballos, una tapa de botellón, un tranvía eléctrico, mi abuela, una señora francesa que se ponía una gorra de papel y siempre estaba llena de plumitas sueltas, su hija, que se llamaba Ivonne y le daba un hipo tan fuerte como un grito, un muerto que había sido vendedor de gallinas, un barrio sospechoso de una ciudad de la Argentina y donde en un invierno yo dormía en el suelo y me tapaba con diarios, otro barrio aristocrático de otra ciudad donde yo dormía como un príncipe y me tapaba con muchas frazadasa, y, por último, un ñandú y un mozo de café. (2, p. 150)

Esta heterogénea enumeración, la cual constituye -al desarrollarse y tomar forma cada uno de los elementos de ella- el cuento mismo, nos da un ejemplo preciso del método de

superposición, de confluencia de objetos, tiempos, lugares y personas con que están elaborados los cuentos. Como del sombrero de un mago, o de un cuento de hadas -puesto que son recuerdos de infancia la materia de "El corazón verde"- surgen presencias y lugares entre los cuales parece muy disparatado que pueda surgir ninguna relación. El narrador se entrega a los laberintos de la memoria siguiendo no una secuencia racionalmente establecida, sino las huellas de su imaginación unida al recuerdo, dejándose guiar por las pistas que esta enumeración le traza, de la cual, en efecto, van surgiendo posteriormente, a lo largo del cuento, todos los personajes y objetos enunciados y otros más, en ese recorrido (estático) por el tiempo y el espacio, que realiza guiado por un alfiler de corbata.

Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. Desde hacía muchos años allí no había nacido ninguno ni se había muerto nadie. (2, p. 150)

Tan ajenos son al mundo externo estos recuerdos como a la conciencia misma del narrador: sólo casualmente, jugando con el alfiler de piedra verde, llegan a él (sin intervención, incluso, de su voluntad: el alfiler "se los trae"). Nadie nace o muere en esa especie de "absoluto" de la memoria, de lugar no visitado por el tiempo, los cambios y las sucesiones de la vida; está fijo como una película que pudiera proyectarse sin que los personajes

dentro de ella revelen los cambios de la vejez, ni los lugares el paso del tiempo. Los recuerdos, aquí, son independientes: "se bastan a sí mismos"; el narrador está, por así decirlo, a su servicio. Este "pueblito de la memoria", aparentemente feliz, que al pensar en él siente "como si la miseria [le] hubiera dado unas vacaciones" (2, p. 150) es, sin embargo, prueba del predominio de los recuerdos sobre la realidad. Además, muestra al protagonista como un ser que sólo en un pasado remoto y que casi ya no le pertenece puede encontrar refugio de un presente hostil y degradado. El narrador es un pianista que una vez fue a una ciudad a dar un concierto; pero en un café un ñandú se comió su famoso alfiler de corbata que da título al cuento, y luego los diarios publicaron esa noticia y él se sintió desgraciado. En el momento de recordar todo lo que constituye la materia misma del cuento -recuerdos infantiles, en su mayor parte, entre ellos el de la abuela que le regaló el alfiler-, ha pasado algún tiempo desde la peripecia del ñandú. No se dice cuál sea exactamente la situación presente del protagonista, pero es incluso peor que cuando el ñandú le arrebató el alfiler: aunque el cuento empieza con la frase "Hoy he pasado, en esta pieza, horas felices" (2, p. 149), antes de ellas -las horas en que visitó su "pueblito de recuerdos", se entiende- lo que había estado haciendo era picar los ojos de unos quintillizos que aparecían en un diario. "Estaba un poco decepcionado de la vida pero tenía cuidado de que no me pisaran los vehículos." (2, p. 149) Generalmente la situación presente del narrador no es mucho mejor que la de este cuento. Pero lo más singular es que eso no importa mucho, dado que, como

lo hemos visto ya, la felicidad que cuenta es la de poder vivir en el subjetivo mundo de los recuerdos. Las horas pasadas en el "pueblito" creado por el corazón verde compensan al anodino y miserable presente.

Los modos de la memoria

Tenemos, pues, un narrador que se entrega a su mundo interior, para quien la realidad no es sino un punto de partida que le permite tomar cualquier pequeño y casual fragmento de ella para sumergirse en sí mismo. Los objetos, las personas y los hechos interesan en la medida en que pueden desencadenar este proceso. El narrador realiza

...un constante proceso de introspección, una obsesiva exploración de su personalidad en función de lo que está sucediendo en el ámbito externo. Los incidentes de la acción en muchos casos no son más que convenientes puntos de apoyo para la generación de un denso material introspectivo. Los más mínimos matices o detalles de una situación narrativa engendran especulaciones sobre la problemática del tiempo y la memoria, sobre la percepción de los objetos, sobre la vida afectiva del narrador. (Lasarte, pp. 33-34)

En "El balcón", y en "El comedor oscuro", tenemos dos claros ejemplos de una suspensión de la anécdota principal para introducir, en el primer caso, una larga disquisición sobre los objetos, su naturaleza y sus relaciones con quienes se sirven de ellos; y en el segundo, un recuerdo propiciado por un personaje que aparece en el cuento, recuerdo que también es utilizado por el narrador para hablar de los objetos, de cómo Arañita, que estaba a cargo del bar en un restaurante donde el narrador tocaba el piano, mezclaba las bebidas:

Parecía que las botellas, los vasos, el hielo y los coladores tuvieran vida propia y hubieran sido educados en un régimen de libertad; no importaba que no obedecieran instantáneamente: ellos eran responsables y todo llegaría a su tiempo. [...] Después de sacudir la coctelera [Arañita] repartía el líquido en cada vaso con un mismo movimiento de pulso; pero era tal la precisión, que uno pensaba en los secretos de la naturaleza, cada gota iba a su corral de vidrio como por un instinto de familia. Después de haber depositado la primera carga de la coctelera -que podría ser de gotas de una raza oscura-, preparaba otra de raza blanca y volvía a depositar en la misma forma las nuevas familias. Entonces llegaban los instantes tan esperados por nosotros. El tomaba una cucharita de rabo largo; con otros golpes giratorios cruzaba rápidamente las familias que había en cada vaso y surgía lo inesperado: cada vaso cantaba un sonido distinto y comenzaba una música de azar. (2, p.143)

El método de Arañita es el mismo que emplea Felisberto: aunque en los cuentos haya elementos que parezcan ser de "razas distintas", como las gotas de las bebidas, logran mezclarse y formar nuevas realidades, sorprendiendo así la concatenación "inesperada" de la anécdota. El tejido de los cuentos, con el fin de dejar operar a la memoria y hacer que ésta quede libre para encontrar algo que está buscando, pero que tal vez no sabe muy bien qué es ni dónde o cuándo lo encontrará, tiene que estar abierto, ha de ser lo suficientemente flexible para que puedan caber libremente en él digresiones, asociaciones, ideas aisladas, pensamientos que, en apariencia, no se relacionan con la anécdota principal, pero que vistos en conjunto forman una unidad más general, que abarca todo el relato.

Las obsesiones se repiten y los motivos e inclinaciones se corresponden: aunque no hay una identidad absoluta entre los narradores de los cuentos, ni entre éstos podría establecerse ninguna secuencia temporal, cada uno de ellos adquiere una significación distinta si se considera que, de alguna forma, son parte de un todo que abarca al conjunto de los relatos de Hernández. Esto no quiere decir que los relatos no estén completos en sí mismos, que no posean carácter y diferenciación autónomos, pero sí que se relacionan como si pertenecieran a familias afines. En ocasiones, la lectura de alguno de ellos ilumina o profundiza la de otros. Las historias que cuentan son pretextos para que se descubran las verdaderas intenciones del narrador: referir no al mundo, sino su mundo. Por eso muchas veces lo objetivo es en ellos sólo una ocasión para dar pie a

lo subjetivo. Las anécdotas están allí para ilustrar otras cosas, y no para hacer énfasis en sí mismas. Lo que despiertan, lo que ocultan, es lo que finalmente ocupará el centro.

Lo decisivo en la creación de Felisberto Hernández no es la anécdota [...] sino el tejido más o menos abierto, la red en la cual el escritor intenta atrapar esa inasible materia de sus recuerdos o de sus sueños [...] Lo que pesa y se impone y define el estilo de Hernández es esa búsqueda angustiada de sus pistas, más angustiada porque no sabe hacia dónde se dirige con precisión. (Vitale 2, p. 9)

Para atrapar lo que se le escapa, lo "otro" de que ya hablamos antes, el misterio, se tiende una red que incluye entre sus elementos al azar. Esta red se forma por la manera misma de ir construyendo los cuentos. La poca relación causa-efecto que hay en ellos, la ausencia de cualquier tipo de determinación lógica crea un continuo impredecible, donde los pensamientos tienen más importancia y peso que los hechos, y la secuencia de la anécdota se establece no por medio de cierto orden que los sucesos proporcionan, sino por asociaciones, ideas, recuerdos.

En este tejido que acoge favorablemente las interrupciones, las digresiones, las ideas que surgen por asociación con alguna situación o pensamiento en especial, no son los hechos ni la anécdota los que ocupan el lugar central, sino el modo de ser de las historias que se cuentan. Lo importante son "los rumores que se sobreponen, las premoniciones que se presentan a la

conciencia" (Calvino, p. 12) Así, el relato avanza atendiendo a las súbitas "iluminaciones" producidas por fragmentos de realidad -o de pensamientos producidos por ella- que aparecen súbitamente y desplazan a la narración lineal y homogénea.

La necesidad, el impulso súbito de recordar algo puede ser lo que motive la existencia misma del cuento:

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. [...] Por algo que no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos. (1, p. 138)

El narrador subraya su falta de "carácter" para decidir sobre lo que va a contar, ya que la necesidad del relato se le impone quéralo o no, como si estuviera en la obligación de ponerse al servicio de "lo que no comprende". Esta no comprensión, esta declinante jerarquía del intelecto y la razón, que han perdido aquí su poder directivo, constituye otro punto fundamental en estos cuentos. Más importante que comprender es recordar, y sobre todo mirar lo que el mundo ofrece, para tratar de descubrir el misterio. Este se relaciona con la oscuridad, con la penumbra que deja entrever tesoros ocultos a la luz. El recuerdo y la mirada son los instrumentos básicos para la configuración de este mundo narrativo.

V. LA LUJURIA DE VER Y DE SENTIR

"El acomodador": una luz propia

Como una metáfora del deseo irrefrenable de ver, de mirar en lo oscuro del misterio, en "El acomodador" el protagonista llega a desarrollar, sin saber por qué, y luego pierde, de manera también inexplicable, una mirada que ilumina lo que toca en la oscuridad. Con este don siente que aprehende los objetos que contempla.

De la misma manera que en otros cuentos, no son importantes las causas ni la explicación de estos hechos. Con la misma calma con la cual, al principio del cuento, el acomodador acepta el surgimiento de su don, se resigna después cuando éste desaparece. Su extraña facultad parece surgir como una inesperada realización de sus deseos: penetrar en lo oscuro, es decir, en lo oculto.

Yo era acomodador de un teatro; pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro; parecía un ratón debajo de muebles viejos. Iba a mis lugares preferidos como si entrara

en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas. Además, me daba placer imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad. (2, p. 75)

Se hace hincapié en todo lo relacionado con los colores: lustrar los botones dorados del uniforme y ponerse el "frac verde sobre chaleco y pantalones grises" (2, p. 75) para caminar sobre la alfombra roja del teatro:

Era feliz viendo damas en trajes diversos, y confusiones en el instante de encenderse el escenario y quedar en penumbra la platea. Después yo corría a contar las propinas; y por último salía a registrar la ciudad. (2, p. 76)

Así como "registra la ciudad" -y el uso de este verbo no es gratuito: corresponde a su afán de inmiscuirse en lo que le rodea, de penetrar en lo oculto-, confiesa su atracción por meter los ojos en todo lo que encuentra: "Cuando volvía cansado a mi pieza y mientras subía las escaleras y miraba los corredores, esperaba ver algo más a través de puertas entreabiertas" (2, p. 76).

Un amigo lo invita a unas cenas que ofrece un hombre rico en agradecimiento por haberse salvado su hija de morir ahogada. En una de estas cenas, el protagonista imagina que el dueño de la casa es director de una orquesta formada por los comensales-músicos; se imagina también a la hija ahogada en el río. En estas ensoñaciones, da rienda suelta a su ya conocida

fascinación por la vista de colores y formas, la que lo hace apartarse de lo real para sumergirse en un mundo propio, donde todo son imágenes de las cuales puede disponer a su antojo, pues la realidad ya no le es un estorbo ya que la usa solamente como materia prima de sus fantasías, y la desecha o la olvida después.

...yo no pensaba que aquel hombre nos obsequiaba por haberse salvado su hija; yo insistía en suponer que la hija se había ahogado. Mi pensamiento cruzaba con pasos inmensos y vagos las pocas manzanas que nos separaban del río; entonces yo me imaginaba a la hija, a pocos centímetros de la superficie del agua; allí recibía la luz de la luna amarillenta; pero al mismo tiempo resplandecía de blanco, su lujoso vestido y la piel de sus brazos y su cara. (2, p. 77)

Un placer semejante al de ver lo apenas insinuado en la oscuridad lo constituye el gusto de imaginar: "yo me imaginaba a la hija; me daba placer imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad".

Esta ansiedad de ver, que lo conduce a imaginar, a inventar constantemente formas, alejándose así de la realidad para aislarse en un mundo privado, va orillando al protagonista a un estado marginal, en el que su ansiedad de "ver" lo va exiliando de lo que le rodea para instalarlo de lleno en sus fantasías.

Al poco tiempo [después de haber empezado a asistir a las cenas] yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante. [...] Algún tiempo después me echaron del empleo y mi amigo extranjero me consiguió otro en un teatro inferior. Allí iban mujeres mal vestidas y hombres que daban poca propina. Sin embargo, traté de conservar mi puesto. (2, p. 78)

Lo cotidiano (su trabajo, su vida precaria, marginal casi) demuestra no poder competir con sus fantasías (los misterios que cree descubrir en la casa de las cenas y las visiones o imaginaciones que tiene allí). Sus males provienen de la conjunción de una realidad pobre y degradada y una imaginación desbordante y tumultuosa. Por eso su situación mejora con el surgimiento súbito de su don: la visión en la oscuridad, que casi parece nacer como resultado de su obsesión, o como una respuesta a ella, pues así puede por fin realizar su deseo: penetrar en lo oculto.

La alegría que esto le causa, y el sentimiento de poseer algo único contribuyen en gran manera a aumentar la brecha que lo separa del mundo externo, al hacerlo confirmar la idea -que ya desde antes tenía- de que él es diferente:

Pasé el dorso de mi mano por delante de mi cara y vi mis dedos abiertos. Al poco rato sentí cansancio; la luz disminuía y yo cerré los ojos. Después los volví a abrir para comprobar si aquello era cierto. Miré la bombita de luz eléctrica y vi que ella brillaba con luz mía. Me volví a convencer y tuve una sonrisa. ¿Quién, en el mundo, veía con sus propios ojos en la oscuridad? (2, p. 79)

Su luz aumenta en la medida en que siente deseos de utilizarla, a pesar de que también le causa terror, pues su cara, cuando los ojos están iluminando las cosas, es "de otro mundo", y está "dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender" (2, p. 79). Su cara manifiesta la misma escisión que sufre; en el espejo se refleja la obsesión -la de imaginar y ver- que lo ha ido "desarreglando" progresivamente, haciéndolo un extraño no sólo para los demás sino también para sí mismo. Y ya colocado en esta pendiente, cede a ella y así va aumentando las cosas que vuelven más remota su posibilidad de integrarse al mundo externo. Hay una complacencia secreta en esta "diferencia" que siente tener respecto a los demás, y ella le infunde valor, el valor necesario para "ejercer" su diferencia, para emplear su visión.

Las cosas que ve en la casa a la que lo lleva su amigo estimulan su deseo de ver:

En una de las cenas [...] vi la penumbra de [una] puerta entreabierta y sentí deseos de meter los ojos allí. Entonces

empecé a planear la manera de entrar en aquella habitación, pues ya había entrevisto en ella vitrinas cargadas de objetos y había sentido aumentar la luz de mis ojos. (2, p. 80)

Para lograr su objetivo, amenaza al mayordomo para que lo deje entrar en el cuarto de las vitrinas. "Mi lujuria de ver me lo hacía considerar como un obstáculo complicado" (2, p. 82). Así, su "don" va haciéndolo atrevido, como si su propia luz lo impulsara y le diera fuerza.

Sin embargo, a pesar de esta irrupción de lo extraordinario, de esta ruptura de la normalidad, no cambia en el protagonista su característica fundamental (el aislamiento de la realidad), sino que más bien se acentúa. En efecto, la búsqueda obsesiva del misterio va acompañada de un alejarse de la realidad para satisfacer a través de indicios, objetos, recuerdos que serán iluminados por la "visión", la exigente "lujuria de ver" que finalmente conduce al narrador tan sólo a la pérdida de su don y a un aislamiento mayor que antes del surgimiento de su éste. Aun el cumplimiento de las más locas fantasías no anula la realidad ni sus leyes; antes bien introduce dificultades nuevas, riesgos no considerados antes. De manera gradual, en un proceso irreversible, en este cuento lo real va cediendo terreno a la fantasía y al imperativo de "ver" del narrador, el cual, paradójicamente, nunca pretende "ver" como un medio de adentrarse en lo que le rodea, sino para profundizar en una realidad exclusivamente suya, la cual adivina por fragmentos a través de

los objetos que mira durante sus inmersiones en el reino de su luz. En vez de utilizar su "don" para tener una mejor visión de la realidad, para penetrar en ella, lo emplea para sumergirse en la fantasía, y lo que presencia al cabo de unas cuantas noches en el cuarto de las vitrinas lo devuelve bruscamente a su realidad corporal, humana: la aparición de una sonámbula -que resulta ser la hija del dueño de la casa- ataviada con un vestido blanco y llevando un candelabro que ilumina también la oscuridad de ese cuarto donde él está mirando objetos, los cuales, a partir de que la mujer de blanco hace su aparición, pierden por completo el interés que antes habían suscitado en el narrador.

A partir de ese momento, el acomodador considera a la mujer como "suya", por el hecho de mirarla en secreto todas las noches -a pesar, claro está, de que ella no se dé cuenta de nada. Así, su distanciamiento del mundo crece y se agudiza la sensación de estar aislado de los demás:

Yo me sentía orgulloso de ser un acomodador, [...] de saber, yo solo -ni siquiera ella lo sabía-, que con mi luz había penetrado en un mundo cerrado para todos los demás. (2, p.89)

El protagonista no quiere 'integrarse' al mundo sino separarse de él, aislarse, individualizarse: Desde el principio del cuento, esta obsesión de sentirse superior, distinto, no hace más que acentuarse progresivamente a medida que va descubriendo en sí mismo las bases para acreditar esta pretensión: el surgimiento de la luz en sus ojos, la extraordinaria capacidad de ver en la

oscuridad, que lo convierte en un ser privilegiado en relación con todos los que no poseen esta cualidad. Y a él le basta ser dueño de esta 'superioridad' que los demás ignoran para compensar sus males pasados y presentes. Esta 'incomprensión' que siente recibir del mundo culmina cuando una noche es descubierto en el cuarto de las vitrinas y el dueño de la casa lo echa. No encuentra, en ese difícil momento, ninguna posibilidad de explicar la situación. "Yo sentía que toda mi vida era una cosa que los demás no comprenderían" (2, p. 91). Todo lazo, toda posible relación con los demás termina ahí, y el acomodador vuelve a verse sumergido en el mismo pantano personal del que por un tiempo, gracias al surgimiento de su 'don', había logrado salir.

En los días siguientes tuve mucha depresión y me volvieron a echar del empleo. Una noche intenté colgar mis objetos de vidrio en la pared; pero me parecieron ridículos. Además fui perdiendo la luz: apenas veía el dorso de mi mano cuando la pasaba por delante de los ojos (2, p. 92).

La pérdida, la disminución es total: no sólo lo echan del empleo sino que incluso su mágica luz lo abandona. Llega incluso a decepcionarse de sus anteriores placeres. La atracción que el mundo ejercía antes sobre él se derivaba de su capacidad de ofrecerle espectáculos sugerentes: los colores de los vestidos del público que asistía al teatro, los silenciosos comensales de las cenas gratuitas, los misteriosos objetos en las vitrinas, y

por último y más poderosamente, la sonámbula vestida de blanco. La realidad es considerada como un espectáculo, como algo que puede ser visto desde fuera, pero sin entrar o participar en ella.

Más allá de la contemplación se extiende la zona vasta y peligrosa de la acción, del enfrentamiento no ya con imágenes sino con realidades, el cual resulta, a fin de cuentas, demasiado difícil de afrontar. Cuando el acomodador siente que sus fantasías no coinciden con la realidad (pues ve un día, en la calle, pasar a "su" dama del brazo de otro hombre), al volver a ver a la mujer en el cuarto de las vitrinas, no se le ocurre más que aventarle una gorra. Ella, que está dormida -sonámbula al fin- solamente se asusta y grita, frustrando así todo futuro intento de comunicación:

Cuando ella se paró [...] tuve miedo y le tiré con la gorra: primero le pegó en el pecho y después cayó a sus pies. Todavía pasaron unos instantes antes de que ella soltara un grito (2, p. 89).

"Tuve miedo": la falta de relación, de verdaderas relaciones con los demás, más allá de las asociaciones imaginarias que el narrador establece con otros personajes, causa esta indefensión a la hora de verse ante una posibilidad de acercarse verdaderamente a alguien. Esta dificultad de comunicación se refleja en el relato por medio de la escasez de diálogos, ya que

gran parte de lo que sucede transcurre en la mente del narrador, sin intervención de quienes lo rodean, que sólo aportan, en su mundo imaginario, una apariencia atractiva y tentadora.

El narrador está inmerso en un mundo visual alimentado por su imaginación, por los trozos de realidad entrevistados pero no conectados con la totalidad a la que pertenecen.

[Los personajes] se niegan al mundo como decurso natural e insisten en estar ante él como ante un espectáculo; o mejor: necesitan que los hechos les sean ordenados como espectáculo y no como vida. (Díaz, p. 79)

La experiencia de estas cenas contribuye a ahondar en el protagonista el sentimiento de ser un extraño, un observador, pues cada uno de los invitados es un mundo cerrado para los demás. La sensación de aislamiento se crea a través de la descripción que el narrador efectúa de estas cenas. Desde el principio del cuento se hizo notable esta inclinación de describir visualmente el mundo, tendencia que refleja cómo el acomodador vive circundado por impresiones visuales, en un mundo fragmentado y circunscrito a las limitaciones de la mirada. Y cuando el espectáculo es gris y monótono, como en las cenas, a las que asisten sólo "comensales [...] abrumados de recuerdos" (2, p. 76), y no diverso y colorido como en el teatro, todo parece perder interés y encanto.

En la descripción que el narrador realiza de estas cenas, el aislamiento al que el narrador se siente gradualmente confinado se crea por medio del recurso de ir circunscribiendo el campo de la visión: empieza en un plano general -el comedor y los invitados- para terminar mirando el plato colocado frente a él. Y a través de la descripción se mantiene la idea de que todo es un espectáculo; en este caso, un "concierto de silencio". El dueño de la casa "llegaba como un director de orquesta después que los músicos estaban prontos. Pero lo único que él dirigía era el silencio" (2,p.76). Después de realizar su entrada, "hacía un saludo al sentarse, todos dirigían la cabeza hacia los platos y pulsaban sus instrumentos. Entonces cada profesor de silencio tocaba para sí" (2, p. 77). Todo se cifra, pues, en lo visible, y el narrador elabora en su fantasía imágenes que corresponden a lo que en realidad está sucediendo, pero elaboradas fragmentariamente, como sustraídas de un mundo extraño y mágico, de un espectáculo cuyo sentido se desconoce y, por consiguiente, aparece como algo inexplicable y sorprendente:

Sabíamos que terminábamos un plato porque en ese instante lo escamoteaban; y pronto nos alegraba el siguiente. A veces teníamos que dividir la sorpresa y atender al cuello de una botella que venía arropada en una servilleta blanca. Otras veces nos sorprendía la mancha oscura del vino que parecía agrandarse en el aire mientras la sostenía el cristal de la copa. (2, p. 77)

En este mundo silencioso, fantasmal, donde las imágenes de la realidad sustituyen a la realidad misma -el acomodador se contenta con ver los objetos en las vitrinas, con ver a la sonámbula sin hablarle, mira los objetos de la mesa como si surgieran por voluntad propia- el protagonista ensaya su mirada, aísla por medio de ella los objetos en una luz particular, la cual se convierte en el centro de un mundo obsesivo donde cosas y personas, al ser contempladas bajo esta luz, entran a formar parte de un universo mental más que físico, compuesto de apariencias que se ofrecen como segmentos de un espectáculo confuso, desordenado, sujeto a interpretaciones y asociaciones, siempre disperso, que no puede ser comprendido ni mucho menos vivido con facilidad. Una luz que en realidad no ilumina sino vuelve más densas las tinieblas; un espectáculo que termina haciendo más implacable la oscuridad.

Objetos en la oscuridad: "Menos Julia"

Si en "El acomodador" asistimos a un mundo cuyo sentido quiere descifrarse a través de la mirada, en "Menos Julia", en cambio, es el tacto el sentido que enriquece la percepción de la realidad.

El cuento da principio con una evocación que el narrador hace de un compañero de escuela de la infancia. Al recordarlo compara su cabello con una enredadera creciendo en libertad:

El pelo crespo de ese niño no era muy largo; pero le había invadido la cabeza como si fuera una enredadera; le tapaba la frente, muy blanca, le cubría las sienes, se había echado encima de las orejas y le bajaba por la nuca hasta metérsele entre el saco de pana azul. (2, p. 92)

Esta comparación es importante porque prefigura el mecanismo fundamental del relato: la asociación, la metáfora; el construir con las cualidades de personas y objetos, combinándolas en peculiares mezclas, un universo mental y sensible de gran riqueza. Los objetos que se describen, ya sean animados o inanimados, se mezclan: no hay límites precisos, y las metáforas surten el efecto de borrar las diferencias y crear nuevos objetos. La contigüidad de realidades ejemplificada en la cita precedente (cabellera/enredadera) es un procedimiento que encontraremos en repetidas ocasiones a lo largo del cuento. Los objetos y sus cualidades, y lo que éstas representan para los personajes, son el eje de la narración, los verdaderos protagonistas de la trama.

En torno de los objetos gira la existencia del amigo del narrador. La acción del cuento se inicia cuando años después los dos se encuentran. El amigo (cuyo nombre nunca se dice, como tampoco el del narrador, algo bastante frecuente en los relatos de Hernández) es dueño de un bazar -un lugar donde se acumulan, precisamente, objetos. Casualmente el narrador llega a ese bazar y del reencuentro surge una invitación para que acompañe a su amigo a una quinta campestre que éste tiene. Durante la

conversación que sostienen en el bazar , el amigo habla de una "rareza" suya. Ante la insinuación del narrador de presentarle a un médico, el amigo responde:

Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal. (2, p. 93)

Días después, ya de camino a la quinta, explica en qué consiste su "mal": en la necesidad de realizar periódicamente un ritual en el que se colocan, sobre un mostrador que se encuentra dentro de un túnel, objetos diversos, para tratar de reconocerlos tocándolos en la oscuridad. Para realizar esto cuenta con la colaboración de cinco ayudantes: cuatro muchachas cuyo rostro toca también en la oscuridad, y un hombre, que es el encargado de seleccionar y disponer los objetos sobre el mostrador.

Este ritual se repite cada fin de semana en la quinta, y el resto del tiempo del dueño del bazar está organizado en torno a este acontecimiento. El cuento narra básicamente un suceso: el desarrollo de uno de esos fines de semana, durante el cual tienen lugar dos 'inmersiones' en el túnel.

En este relato, el interés no está centrado en una situación en la cual el narrador sea el protagonista principal de los acontecimientos. A pesar de que en "Menos Julia" el narrador participa activamente en los hechos, y los observa y describe bajo su punto de vista, se encuentra en la posición de un mero

espectador de sucesos que se desarrollarían con o sin su participación, pues el juego del túnel es anterior a su conocimiento de él y no lo necesita para su funcionamiento.

Sin embargo, las similitudes entre el narrador y su amigo hacen que aquél se convierta en un observador muy interesado en lo que sucede. Por ejemplo, así como al amigo le gusta sentir los objetos en la oscuridad del túnel, fuera de contexto y de lugar, el narrador, después de saber lo que es "el túnel" y lo que ahí sucede, piensa en la cabeza del amigo con independencia del resto de su cuerpo, haciendo abstracción de ella, como si tratara de descubrir lo que encierra:

...puse los ojos en la ventanilla; pero atendía a la cabeza negra de mi amigo; ella se había quedado como una nube quieta a un lado del cielo y yo pensaba en los lugares de otros cielos por donde ella habría cruzado. Ahora, al saber que aquella cabeza tenía la idea del túnel, yo la comprendía de otra manera. Tal vez en aquellas mañanas de la escuela, cuando él dejaba la cabeza quieta apoyada en la pared verde, ya se estuviera formando en ella algún túnel. (2, p. 95)

La cabeza es descrita como si estuviera dentro del túnel, en este relato que adjudica una importancia especial a los objetos y a las reacciones y sentimientos que provocan. Ya en otros cuentos ("El balcón", "El acomodador", "El corazón verde") es notable cómo su presencia influye en los personajes y forma parte medular de la anécdota. Pero en "Menos Julia", además, los

objetos adquieren aún más peso porque están completamente aislados, en un túnel donde toda la atención se cifra en ellos, en el rito que se construye alrededor de su reconocimiento. De esta manera, adquieren una nueva capacidad de provocar -despojados de su carácter utilitario usual- sensaciones inesperadas que revelan, a quienes se acercan a ellos con ese fin, un orden de realidad distinto al acostumbrado. El túnel vendría a ser, así, un proyecto de la imaginación para proporcionar nuevas experiencias a los sentidos, creando para su uso exclusivo un espacio libre de todo elemento preconcebido por la razón.

Este mecanismo, que consiste en tejer una compleja red de recuerdos y asociaciones para desembocar en una situación donde lo que importa son los datos sensibles que los personajes obtienen de lo que les rodea, aparece también en otros relatos: en "El acomodador", donde el protagonista se toma bastantes molestias para poder contemplar los anhelados objetos de las vitrinas; en "El comedor oscuro", donde el protagonista acepta un empleo que no le interesa sólo para satisfacer su deseo de "entrar en casas desconocidas" (2, p. 133).

En el relato que nos ocupa, la realización del ritual que tiene como finalidad despertar nuevas sensaciones se inicia, al igual que sucede en otros cuentos, de una manera sencilla y hasta trivial, partiendo desde un principio casi inocente -que no lo es tanto, porque antes del inicio propiamente dicho de la historia, el encuentro de los dos amigos, ya se había narrado un recuerdo

de infancia en el que ambos participan- hasta una puesta en escena pormenorizada y cuidadosa, planeada incluso en sus últimos detalles:

...se diría que [en los cuentos de Hernández] las experiencias más usuales de la vida cotidiana ponen en movimiento las más imprevisibles zarabandas mentales, mientras caprichos y manías que exigen una complicada premeditación y una elaborada coreografía no apunten a otra cosa que a evocar sensaciones elementales olvidadas. (Calvino, pp. 12-13)

El túnel representa la confusión de los sentidos, confusión deliberadamente creada y mantenida con el fin de suspender, durante la estancia en ese ámbito donde el tiempo y el espacio no tienen el valor y sentido usuales, las categorías lógicas y el uso de los sentidos con los propósitos "habituales" (nombrar con claridad, diferenciar, definir, delimitar fronteras precisas entre un objeto y otro). La oscuridad del túnel representa la ceguera a la que se someten voluntariamente quienes participan en el ritual. De esta manera, renunciar al sentido de la vista, que por tradición se encarga de ordenar y nombrar las percepciones del mundo exterior, y emplear en su lugar el del tacto, para percibir y reconocer objetos, es una forma de descubrir nuevas realidades no codificadas por la razón. El narrador y el dueño de la quinta, al acercarse sin ideas preconcebidas a las diferentes cosas que están dispuestas en el mostrador, se encuentran

desarmados ante ellas. Es así como un objeto de lo más común durante el día revela en la sombra formas insólitas y desconcertantes, fisuras y ángulos que, paradójicamente, permanecen ocultos a plena luz porque no forman parte de los aspectos "prácticos" o utilitarios del objeto en cuestión.

Lo que se pretende lograr por medio de la experiencia en el túnel es recuperar los rasgos elementales de los objetos -peso, forma, textura, consistencia- y, a través de las sensaciones que producen, despertar en el que se acerca a ellos recuerdos y asociaciones olvidados, o bien descubrir fragmentos del pasado que estaban perdidos y que, gracias a esa inmersión en un mundo puramente sensible, aparecen bajo la luz de la memoria con resultados imprevistos. Esto es lo que sucede cuando el dueño de la quinta, después de la segunda inmersión en el túnel, comenta al narrador:

Hoy tuve mucho placer. Confundía los objetos, pensaba en otros distintos y tenía recuerdos inesperados. Apenas empecé a mover el cuerpo en la oscuridad me pareció que iba a tropezar con algo raro, que mi cuerpo empezaría a vivir de otra manera y que mi cabeza estaba a punto de comprender algo importante. Y de pronto, cuando había dejado un objeto y mi cuerpo se dio vuelta para ir a tocar una cara, descubrí quién me había estafado en un negocio. (2, pp. 106-107)

Despojarse de las ataduras de lo racional -proceso que se intenta realizar en repetidas ocasiones en la obra de Hernández- se puede lograr entregándose al misterio (representado, en este caso, por la oscuridad). La búsqueda obsesiva que realiza el amigo de esa "otra" realidad lo lleva a tener durante un instante la sensación de penetrar en un orden distinto ("...me pareció [...] que mi cuerpo empezaría a vivir de otra manera" -2, p.106-). En esa breve iluminación, que cuando se produce es espontánea y fugaz, el acercamiento sensible a los objetos desempeña un papel fundamental.

VI. LOS OBJETOS

Formas preciosas del silencio

El acercamiento a los objetos desde la peculiar perspectiva de Hernández los libera del cumplimiento de toda función práctica, y les atribuye cualidades potenciales muy amplias, valores simbólicos y de asociación y una influencia decisiva tanto en el narrador como en los personajes.

La presencia de los objetos se individualiza, se humaniza, confiere un significado particular al universo de estos relatos:

Los objetos, entes personalizados, apenas se subordinan a una función utilitaria, su condición de utensilios es ocasional. Despojados del sometimiento instrumental, constituyen presencias enigmáticas, una alteridad psicologizada. (Yurkievich 1, p. 377)

Los objetos parecen poseer más entidad que los mismos personajes, y su papel, en general, tiene muy poco que ver con las funciones que por lo común se les asignan. Representan la concreción

visible del misterio, de "lo otro" que tanto obsesiona al narrador y cuyo descubrimiento, aunque sea sólo en forma de revelación fugaz -como sucede en el túnel de "Menos Julia"- pueden propiciar o favorecer.

Así, en el cuento "El balcón", aparecen muchos objetos que no realizan su función habitual: en un corredor de la vieja casa donde transcurre la historia, hay muchas sombrillas abiertas con un fin que no es, por cierto, el de proteger a sus dueños de la lluvia o el sol. (En el cuento se deja entrever que están allí para ser contempladas, para mostrar sus colores y para que, de vez en cuando, la muchacha del balcón elija una para pasearse por el jardín.) En ese mismo cuento, el protagonista secreto, que es el propio balcón, cumple una serie de funciones (inspirar poemas, ser un punto de observación desde el cual se mira, transfigurado, el mundo) que nada tienen que ver con el desempeño de un balcón común y corriente.

Una de las características que más suelen llamar la atención en la narrativa de Hernández es que en ella "los objetos se animan como personas" (Calvino, p. 12). Y es precisamente en este cuento, "El balcón", donde Felisberto realiza una amplia disquisición sobre la naturaleza de los objetos y las ambiguas relaciones que mantienen con sus usuarios humanos.

En la primera noche en que el pianista cena con el viejo y su hija, durante uno de los frecuentes paréntesis que el narrador abre siempre que se le ocurre intercalar cualquier idea, pensamiento o asociación en medio de la trama del cuento (deteniendo así el flujo de la narración, por demás suspendida en

el eterno presente del recuerdo, indeterminado y laxo), el pianista reflexiona sobre la forma en que los platos, los cubiertos y todos los objetos que están encima de la mesa viven una vida singular y propia:

La luz [...] daba sobre un mantel blanco; allí se habían reunido, como para una fiesta de recuerdos, los viejos objetos de la familia. Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio. (2, pp. 63-64)

El prestigio que tienen los objetos, en este cuento en especial, se deriva en parte de su "antigüedad". Tanto en este como en otros relatos ("La casa nueva", "Por los tiempos de Clemente Colling", "El comedor oscuro", entre otros), se hace hincapié en la historia de los objetos, en el aura que los rodea cuando se encuentran en un ambiente que evoca tiempos pasados, por lo general en casas o quintas viejas. En "El balcón", al narrador le interesa profundizar en la relación que los objetos mantienen con quienes los usan:

Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos. Haría muchos años,

unas manos habían obligado a estos objetos a tener una forma. Después de mucho andar ellos encontrarían colocación en algún aparador. (2, p. 64)

La relación es compleja: por una parte, las manos son las que dan vida a los objetos al "obligarlos" a tomar una forma, pero luego éstos, al parecer por iniciativa propia, llegan a "encontrar colocación" -como si fueran personas-, después de una vida presumiblemente agitada, en un aparador. En toda esta descripción, los objetos parecen estar dotados de más nobleza que las manos que los crearon: éstas solamente los violentan, les imponen formas y conductas específicas, y una servidumbre arbitraria y casi tiránica:

Estos seres de la vajilla tendrían que servir a toda clase de manos. Cualquiera de ellas echaría los alimentos en las caras lisas y brillosas de los platos; obligarían a las jarras a llenar y a volcar sus caderas; y a los cubiertos a hundirse en la carne, a deshacerla y a llevar los pedazos a la boca. (2, p. 64)

Para completar el proceso de personificación, claramente indicado por medio de la denominación "seres de la vajilla", se dota a los objetos de atributos humanos: las jarras tienen caderas y, cuando de hace de noche, [las cosas] "se acurrucan en la sombra como si tuvieran plumas y se prepararan para dormir" (2, p. 64). Además, el mero hecho de plantear que se les "obliga"

a servir implica que los objetos no están conformes con esa vida subsidiaria. Esto implica que poseen pensamientos y voluntad propios, aunque no puedan manifestarlos ni ejercerlos.

Por último los seres de la vajilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones. Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían y los llenarían de recuerdos; pero ellos tendrían que seguir sirviendo en silencio. (2, p. 64)

Los objetos, así personalizados, muestran, en este relato en especial, ser capaces de realizar algunas acciones específicas.

El pianista pasa en compañía del padre y de la hija varios días, pero luego tiene que irse. Durante su estancia, ella manifiesta en varias ocasiones el interés que siente por el balcón, y aprovecha la oportunidad de tener un oyente cautivo -el pianista- para recitarle varios poemas (algunos dedicados al balcón mismo).

Pocos días después de haberse ido el pianista, el viejo lo busca para pedirle ayuda. El balcón se había caído, él y su hija "habían perdido al balcón" durante una tormenta.

Cuando el pianista acude para tratar de alentar a la muchacha, deprimida y aún más aislada que antes, se encuentra con que ella considera la caída del balcón no accidental, sino voluntaria, y la atribuye al interés que ella había mostrado por el pianista mientras estuvo en la casa, y a los "celos" que el

balcón sintió por esto: "El no se cayó. El se tiró. [...] Yo tuve la culpa de todo. El se puso celoso la noche que yo fui a su habitación". (2, p. 74)

Así, el mundo de los objetos posee una fuerza peculiar, que es capaz de manifestarse y alterar la vida de quienes los rodean.

Los objetos no se dejan instrumentar, reducir a artefactos gobernados por un operador. Tienen tanto poder de intervención como las personas, son personajes capaces de acciones y pasiones que pueden aliarse u oponerse a las de los otros actuantes. (Yurkievich 1, p. 379)

En este mismo cuento, el antiguo piano que había pertenecido a la madre de la muchacha, cuando el pianista empieza a ensayar unas cuantas notas "se niega" a tocar: se le revienta una cuerda.

Los objetos no son, pues, mera escenografía, y la función que cumplen en estos relatos es compleja y ambigua. En ocasiones parecen tener tanta importancia como los personajes y compiten con ellos, oponiéndoseles ("El balcón"); en otras, parecen más bien reflejar el estado de ánimo del protagonista o servir como motivos de reflexión e interiorización ("Mi primer concierto", "Nadie encendía las lámparas"); y finalmente, también constituyen a veces el origen o el objetivo de las acciones del narrador-protagonista ("El corazón verde", "El acomodador"). Estas no son, por supuesto, todas las posibilidades que se presentan, ni tampoco se excluyen unas a otras. La percepción o la sensación que el narrador tiene sobre los objetos puede, en

un mismo cuento, moverlo hacia una tranquila contemplación o bien inquietarlo; causarle agradables visiones para después inclinarlo hacia la angustia o la depresión. En "El corazón verde", por ejemplo, los recuerdos suscitados por un alfiler de corbata son tanto felices como tristes, y se suceden unos a otros sin más orden que el de una vaga ilación temporal en la que todos los incidentes que se relatan guardan alguna relación con el mismo alfiler de corbata con una piedra verde.

En "Nadie encendía las lámparas", en cambio, la atención del narrador se dirige a recordar sensaciones producidas por uno o varios objetos, como queriendo rescatar las imágenes que produjeron en él y las historias a las cuales los asoció. La mirada del narrador parece descubrir aquí lo que está en el aire, lo que el aspecto físico de los objetos le está comunicando: así como en este cuento él lee una narración en una sala antigua a un grupo de personas, también "lee" e imagina cosas en lo que lo rodea. Los objetos y la gente le sirven para depositar en ellos su imaginación y sus sentimientos:

Quise pensar en el personaje que la estatua representaba, pero no se me ocurría nada serio; tal vez el alma del personaje también habría perdido la seriedad que tuvo en vida y ahora andaría jugando con las palomas. (2, p.54)

Tanto si los objetos son presencias acompañantes, no necesariamente hostiles, como si forman parte de una escenografía adversa, la relación que el narrador mantiene con ellos no puede ser esquematizada o definida en unos cuantos trazos.

Los objetos son singularidades equívocas, perturbadoras, que no se dejan generalizar, integrar en series homólogas, en categorías aquietadas por la adjudicación de un significado estable. (Yurkievich 1, p.379)

"Los objetos se animan como personas" en estas narraciones, ha dicho Italo Calvino (p. 12). Acerca de los matices en la percepción de los objetos en la obra de Hernández, y las complejas relaciones que los personajes mantienen con ellos, podría escribirse un libro entero. Hay en estos relatos una especie de vida que penetra en lo aparentemente inerte, y las cualidades "exclusivas" del hombre de pronto pasan a ser también atributos de las cosas que lo rodean, que adquieren así un peso y poder ubicuos, inquietantes.

Por otra parte, en la obra de Hernández los objetos constituyen presencias complejas, a veces casi indescifrables, pero no necesariamente adversas a los personajes, como algunos críticos han afirmado; en ocasiones, por el contrario, parecen iluminar y enriquecer a quienes se acercan a ellos. Con frecuencia su cercanía se busca deliberadamente, como en "El acomodador", "Menos Julia", "El comedor oscuro" o "El balcón".

Lo que esto revela es que para Hernández los objetos no poseen sólo una "pseudovida", sino todo lo contrario: demuestran una capacidad maleable de enriquecer a quien los observa activa, interesadamente, mirando en ellos cualidades o defectos, haciéndolos vivir y dejándose contagiar al mismo tiempo con su vida, pues no existen aquí divisiones tajantes entre lo "animado" y lo "inanimado", lo humano y lo inhumano: todo fluye, y las imágenes con que se describen los objetos contemplados hablan no sólo de éstos sino también del sujeto que los contempla. Así, existe una estrecha relación entre quien mira y lo mirado, y las cosas no se reducen a presencias estáticas sino que influyen en diversas formas en los que se acercan a ellas, de acuerdo con la situación y el contexto específico del relato en particular. En ocasiones, se trata sobre todo de una contemplación estética, en la que no se advierte angustia ni inquietud:

...nos sorprendía la mancha oscura del vino que parecía agrandarse en el aire mientras la sostenía el cristal de la copa. (2, p. 77)

Otras veces, en cambio, sí destacan los elementos turbios de lo que se mira, y el mundo exterior parece estar compuesto de presencias ominosas que contienen, en su aspecto físico, los signos visibles e interpretables de presagios más o menos siniestros:

...en medio de ella [la penumbra del comedor] flotaba un inmenso mantel blanco que parecía un fantasma muerto y acribillado de objetos. (2, p. 96)

Y hay ocasiones, incluso, en que los objetos revelan o comunican al narrador caras ocultas de la realidad que de otra manera permanecerían escondidas:

La casa era de altos balcones de mármol. Apenas entré al zaguán fui detenido por dimensiones desacostumbradas y mármoles más finos que los del balcón; eran colores indefinidos y aun estando ahí parecían vivir en lugares lejanos. (2, p. 133)

A medida que se iba la luz, ellos [los objetos] se acurrucaban en la sombra como si tuvieran plumas y se prepararan para dormir. Entonces ella dijo que los objetos adquirían alma a medida que entraban en relación con las personas. (2, p. 64)

Así, vemos que los objetos pueden comunicar ansiedad, inquietud, belleza, pero en ningún caso su vida es independiente y ajena a la de los personajes: ambos "géneros" (lo humano y lo no humano) se modifican recíprocamente y se comunican entre sí. Tal como lo afirma la cita anterior, hay puentes que se tienden entre hombres y cosas, no distancias fijas e inalterables y nombres e identidades asignados de una vez y para siempre. El

mundo se presenta como un fenómeno inestable, compuesto de incertidumbres y sorpresas que no se relacionan con las causas que las producen. No hay una sucesión de hechos ordenada y previsible, y la angustia que se respira en los relatos de Hernández no se debe tan sólo a un comportamiento inquietante de los objetos sino al procedimiento por medio del cual adquieren características humanas y parecen cobrar vida, mientras los personajes, en cambio, parecen confundirse con los aspectos inertes de los objetos que los rodean y "cosificarse". Este proceso paralelo de mezcla de atributos origina una nueva forma de percepción de la realidad, en la que no existen entidades inmutables sino cosas y personas en un flujo continuo, sumergidos en una realidad incierta, maleable, en constante cambio.

VII. UNA EXTRAÑA REUNIÓN DE ELEMENTOS

Los cuentos de Felisberto Hernández son predominantemente visuales: la realidad, no menos variada y diversa que el mundo interno del narrador, ofrece muchas posibilidades de realizar en ella una "lectura del misterio", es decir, de despertar en quien la observa determinadas imágenes o estados de ánimo. "El mundo fenomenal se convierte en una especie de texto, un recinto literario" (Lasarte, p. 49).

Varios críticos que han escrito sobre Hernández han subrayado esta recurrencia a la imagen, a lo visual, a la representación del mundo como un espectáculo.

La efectividad de las imágenes empleadas por Felisberto se debe en gran medida a su cercanía con la expresión poética, a la manera en que en ellas se relacionan elementos originalmente lejanos entre sí para construir, partiendo de objetos y circunstancias 'comunes', una nueva realidad surgida de la mirada. Considérense, por ejemplo, las siguientes imágenes:

Ella había dejado abandonada en medio de su cara, una sonrisa tan inocente como la del piano; pero su cabello rubio y desteñido y su cuerpo delgado también parecían haber sido abandonados desde [hacia] mucho tiempo. (2, p. 62)

Después del primer acorde salieron sonidos que empezaron a oscilar como la luz de las velas. (2, p. 70)

Esta capacidad de crear imágenes es una de las cualidades más sobresalientes de Hernández. Las asociaciones que realiza en ellas (comparar unos labios con la baranda de un palco, una cabellera con plumas de gallina, al silencio con un 'animal pesado', etc.) son el fundamento de un mundo que se va configurando de acuerdo a sus propias leyes, y la más importante de todas es la libertad de la imaginación para reinventar la realidad por medio del reacomodo de sus elementos, como sucede en la creación poética. No hay, en los relatos, un límite preciso entre lo puramente narrativo y lo poético. En cualquier momento pueden surgir imágenes que, al describir el mundo que rodea a los personajes (así como las resonancias internas que éste produce), dan a la mirada la posibilidad de ir más allá, de investigar y combinar nuevas formas.

Esta conjunción, este emparentamiento de la narrativa con la poesía es, además, una aspiración de la que el mismo Hernández dejó constancia en su "arte poética", la "Explicación falsa de mis cuentos" ('falsa' no porque no tenga ninguna relación con su

obra, sino porque no constituye un discurso armado desde el raciocinio; es decir, porque no es una verdadera 'explicación' en el sentido que se suele dar a esta palabra). Cuando en ella habla del surgimiento, en su interior, de una planta (cuyo crecimiento se emplea para simbolizar la forma en que un relato se va creando), afirma:

No sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. (2, p. 175)

Esta misma comparación de la creación literaria con un crecimiento vegetal es, en sí, una imagen poética como las que encontramos en los cuentos. El entrecruzamiento de dos realidades distintas (cuento y planta) que el autor relaciona debido a las cualidades que comparten (en este caso, la capacidad de crecer, de formarse a sí mismas de acuerdo a ciertas 'leyes', insondables tanto en un caso como en el otro) da por resultado un nuevo objeto enriquecido, formado por elementos de ambas procedencias: el "cuento-planta".

Las imágenes que así se van creando (de cualquier tipo, ya sean comparaciones, metáforas, etc.) crean nuevas asociaciones entre los objetos o los personajes en cuestión.

El poeta y narrador francés Jules Supervielle, quien fue amigo de Hernández, lo consideraba como un "cuentista poético"

Un cuentista poético es un escritor en el cual la poesía, lejos de fragmentar y retrasar el relato con hallazgos no pertinentes, lo alimenta naturalmente y le da vida. (3, p. 296)

¿Pero en qué consiste específicamente el método de estas imágenes que "dan vida" a los relatos? Sin ahondar en la cuestión del manejo poético dentro de la obra de Hernández, que sería materia de otros análisis, quisiera esbozar las principales formas en que se lleva a cabo este proceso. Si el mundo exterior (y el interior también) es como un espectáculo que proporciona al narrador la oportunidad de hacer descubrimientos en el 'misterio', las imágenes constituyen una manera de dar cuenta de ellos, y son el lugar donde las elucubraciones del recuerdo se unen con la realidad circundante.

La conciencia explora detenidamente todos los matices de algún detalle, descomponiéndolo en sus múltiples posibilidades en el tiempo y en el espacio. [...] [Esto] requiere el empleo de redes de imágenes, tendidas lenta y cuidadosamente. [...] Introspección, densidad imagística, lentitud: todo esto en el vano deseo de alcanzar lo inalcanzable, de profundizar en las interminables capas de la conciencia, de remover [y borrar] imágenes en el agua del recuerdo, de cavar en las tierras de la memoria. (Lasarte, p. 91)

¿Y cómo son estas "redes de imágenes" por medio de las cuales se intenta apresar al misterio? ¿De qué manera a través de ellas los objetos y las personas se transfiguran para crear una realidad diferente, nueva?

Comparaciones y metonimias

Las imágenes son un elemento básico en la obra de Hernández, puesto que a partir de ellas se establece una relación inusual con la realidad al acercar elementos disímiles que no suelen relacionarse fácilmente.

-La comparación

Según el Diccionario de Retórica y Poética de Helena Beristáin, la comparación "consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (como o sus equivalentes) la relación de homología, que entraña -o no- otras relaciones de analogía o semejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos". (Beristáin, p. 99)

Hay dos tipos de comparaciones: aquellas en las que no hay cambio de sentido en las realidades que se ponen en relación, y en las que sí lo hay, porque entran en juego elementos metafóricos y se produce entonces un cambio de sentido. Este

sería, justamente, el caso de las comparaciones que emplea Hernández, que ponen en relación objetos o realidades de diferente tipo, creando así un efecto de sorpresa y de novedad. "Un verdadero tropo produce un efecto de extrañamiento" (Idem, p. 106). He aquí algunos ejemplos en los cuentos de Hernández de este uso de la comparación como un medio de introducir imágenes insólitas:

A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos. (2, p. 53)

Había levantado una mano con los dedos hacia arriba -como el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado-. (2, pp. 55-56)

Me hundía en mí mismo como en un pantano. (2, p. 78)

Cuando fui a hacer el primer acorde, el silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata. (2, p. 70)

Yo estaba inmóvil en mi cuerpo como si tuviera puesto un ropero. (2, p. 122)

Las sensaciones de lejanía, incomodidad, extrañamiento, etc. se comunican así de una manera viva, inmediata, dotando a objetos y personas de cualidades nuevas por medio de asociaciones afortunadas y precisas que, más que describir un sentimiento o

una idea, los crean, los construyen por la yuxtaposición de dos realidades hasta entonces no relacionadas cuya contigüidad, sin embargo, revela secretas semejanzas (silencio: animal pesado, cuerpo: ropero). Lo concreto se mezcla con lo abstracto, las cosas parecen adquirir cualidades humanas mientras que las personas se "cosifican":

Su melena ondulada estaba muy esparcida y yo pasaba los ojos por ella como si viera una planta que hubiera crecido contra el muro de una casa abandonada. (2, p. 53)

Allí se habían reunido, como para una fiesta de recuerdos, los viejos objetos de la familia. (2, pp. 63-64)

Una persona puede evocar a una planta; un objeto puede actuar como si fuera miembro de la familia. Hay un entrecruzamiento de cualidades, una trasposición que vincula estrechamente a estas comparaciones con otro mecanismo central en los relatos de Hernández: la metonimia.

A través de esta mezcla de cualidades la mirada del narrador consigue acercar lo lejano, encontrar similitudes donde a primera vista sólo existen diferencias. Ya que la realidad está envuelta en un misterio impenetrable, al acercar, así sea sólo en la imaginación, los elementos que la componen, pareciera que el mundo se transforma en algo más familiar, más íntimo y cercano. Aunque, de todas maneras, se trata sólo de una ilusión: el uso constante de los "parece", "como", "como si", característicos del

mecanismo de la comparación, implica una inseguridad, el reconocimiento de la naturaleza transitoria y fugaz del insinuado acercamiento que sólo se lleva a cabo momentáneamente y sólo en la conciencia del narrador. Las comparaciones cumplen, así, con dos funciones: crear imágenes significativas, complejas, que reflejen el tipo de acercamiento que el narrador establece con lo que le rodea, y al mismo tiempo contribuir a edificar un mundo de equivalencias cambiantes, de secretos vínculos que son descubiertos por la mirada atenta del narrador, que cree ver en todo semejanzas, como si la realidad compartiera sus obsesiones, su sentido de observación siempre en movimiento.

En "Mi primer concierto", cuando el protagonista se imagina con anticipación todas las vicisitudes que podrían ocurrirle en el escenario, y se las representa detalladamente, abundan las comparaciones, puesto que éstas tienen la virtud de representar con facilidad las ideas y las angustias del pianista:

Me puse a repasar el programa como el que cuenta su dinero porque sospecha que en la noche lo han robado. (2, p. 125)

Todos me hablaban tan bajo como si yo fuera el deudo más allegado al muerto. (2, p. 127)

Mirábamos al público un poco agchados y como desde una trinchera. (Idem)

Si la comparación opera por medio de similitudes, otro mecanismo que funciona por desplazamiento de cualidades es también muy frecuente en estos relatos: la metonimia.

-La metonimia

La definición que de esta figura da H. Beristáin es la siguiente:

Sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser:

- 1) Causal: "Eres mi alegría" (la causa de mi alegría).
- 2) Espacial: "Tiene corazón" (valor).
- 3) Espacio-temporal: "Conoce su 'Virgilio'" (la vida y la obra de Virgilio); "defendió la cruz" (al cristianismo).
(Beristáin, p. 328)

Cada uno de estos tipos de metonimia se subdivide a su vez en otras variedades, pero lo más importante, el elemento que subyace en todas ellas es el mismo: una sustitución de cualidades basada en la omisión de la referencia directa a un objeto para poner en su lugar alguna de sus cualidades o propiedades. "El mecanismo de la metonimia se explica por el deslizamiento de la referencia" (Beristáin, p. 231).

La metonimia, pues, está basada en la sustitución, que puede efectuarse con base en la contigüidad espacial de dos objetos, en relaciones de causa-efecto, etc. Es como si las características o cualidades se "contagiaran" de unas cosas a otras, y las diferentes realidades compartieran así atributos y sustancia: es el caso, por ejemplo, de la siguiente imagen, correspondiente a "El balcón":

Ella encendía las cuatro velas de los candelabros y tocaba notas tan lentas y separadas en el silencio como si también fuera encendiendo, uno a uno, los sonidos. (2, p. 63)

Encender sonidos como velas: es como si se dijera que se está encendiendo el silencio.

La comparación y la metonimia, e incluso la metáfora, cuando llega a presentarse, no se dan de manera aislada e independiente: muchas veces hay imágenes que son el resultado de varios procesos. En el desarrollo de símiles complejos suelen presentarse procesos metonímicos, como en este pasaje de "Mi primer concierto":

El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza,

intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones. (2, p. 59)

La cualidad abstracta del silencio adquiere de esta manera una forma definida y concreta al encarnar en un imaginario gato que pasa entre los sonidos. (Curiosamente, en este mismo cuento, aparece después un gato, éste sí verdadero, en el momento mismo de la ejecución del concierto.)

En ocasiones, el mecanismo es a la inversa: un hecho concreto adquiere dimensiones imaginarias, abstractas, de acuerdo con el sentido que el narrador le otorga. Así, el cartel que anuncia la representación del concierto es portador de una angustia que se relaciona con el tamaño de sus letras:

A la vuelta de la esquina me encontré con un carro que tenía a los costados dos grandes carteles con mi nombre en letras inmensas. Aquello me descompuso más. Si las letras hubieran sido más pequeñas, tal vez mi compromiso hubiera sido menor. (2, p. 125)

Se produce de esta manera una transformación de la realidad en hechos subjetivos, y viceversa: un sentimiento puede ocasionar cambios externos concretos, tangibles. Así, en "El acomodador", el aislamiento emocional del protagonista lo hace sentirse como en un pantano, y de ahí a que sus compañeros lo vean como si fuera un hipopótamo hay sólo un paso:

Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante. Una vez un compañero me dijo: "¡apúrate, hipopótamo!" Aquella palabra cayó en mi pantano, se me quedó pegada y empezó a hundirse. Después me dijeron otras cosas. Y cuando ya me habían llenado la memoria de palabras como cacharros sucios, evitaban tropezar conmigo y daban vuelta por otro lado para esquivar mi pantano. (2, p. 78)

La inversión de cualidades

El efecto que estos mecanismos literarios (comparaciones, metonimias) producen en los relatos de Hernández es el de una pérdida de las fronteras entre las cosas, las personas y las ideas o los sentimientos. Para el narrador, las cualidades de los objetos o de los personajes son lábiles, maleables, se funden unas en otras, reacomodándose siempre de maneras distintas. Es debido a esa compenetración de unas cosas en otras que el narrador puede decir: "Yo sentía placer en imaginar que aquella cabeza era una gallina humana, grande y caliente" (2, p. 58); o afirmar que "el sol se iba echando lentamente encima de algunas personas" (2, p. 53); o que "los cubiertos habían dejado de latir" (2, p. 78). Lo que tienen en común estas imágenes es que los elementos en ellas relacionados (mujer=gallina, sol=animal,

sonido de cubiertos=latidos de corazón) pertenecen a "apartados" de la realidad que son de distintas clases. El narrador descubre constantemente en la realidad asociaciones de elementos por lo general lejanos entre sí, y su mirada los relaciona y hace que compartan cualidades antes exclusivas de cada uno de ellos. El misterio aparece así como resultado de un contacto sorpresivo, del famoso encuentro del paraguas y la máquina de escribir, extraña y naturalmente unidos en un instante mágico.

Hay un pasaje en "Por los tiempos de Clemente Colling" que revela la forma en que son empleados los elementos de la realidad en la obra de Hernández, como puertas a lo desconocido que tras ellos puede ocultarse:

...objetos, hechos, sentimientos, ideas, todos eran elementos del misterio; y en cada instante de vivir, el misterio acomodaba todo de la más extraña manera. En esa extraña reunión de elementos de un instante, un objeto venía a quedar al lado de una idea [...]; una cosa quieta venía a quedar al lado de una cosa que se movía [...] entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de cosa quieta y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. De pronto no sólo los objetos tenían detrás una sombra, sino que también los hechos, los sentimientos y las ideas tenían una sombra. Y nunca se sabía bien cuándo aparecía ni dónde se colocaba. (1, pp. 197-198)

Dado que todo es imprevisible, cada signo, cada idea puede tener una sombra que pueda desvanecerse o fundirse con otra. Estas múltiples posibilidades reflejan el carácter cambiante y elusivo del narrador mismo; así, la visión de éste se encuentra siempre dispuesta a adaptarse a los más sutiles desplazamientos que la realidad le ofrezca.

Las imágenes que rodean al narrador durante su tránsito por una realidad hecha poesía son a la vez fragmentos de su conciencia. Y ésta se resuelve en una pluralidad de signos en constante fluctuación. (Lasarte, p. 92)

La realidad se convierte así en un conjunto de elementos susceptibles de ser transformados, cambiados en otros. Objetos, personas, hechos, sentimientos e ideas son materiales a disposición del misterio que reorganiza todo de acuerdo a sus propias, secretas necesidades (las cuales tienen mucho que ver con lo imprevisto, lo sorpresivo, lo que es inasible por naturaleza).

Esta realidad cuyas fronteras parecen borrarse a cada momento produce en los relatos un tipo de correspondencias que crean la sensación de que el lector no pisa un terreno seguro, de que existe cierto desorden en la realidad. Hay dos procedimientos básicos que Hernández emplea con frecuencia para crear la ambigüedad propicia al misterio: la personificación de los objetos y la cosificación de los personajes. A continuación presentaremos algunos ejemplos de ambos recursos.

-Objetos como personas

La descripción de los objetos en los relatos de Felisberto Hernández atiende siempre a características "vivas" o "humanas" de éstos, de tal forma que, parecen tener una existencia propia, tan individual como la de una persona. La mirada del narrador los convierte en seres sensibles, capaces no sólo de sentir sino incluso de inducir sentimientos:

El escritor me parecía un burgués que me obligaba a acomodar todo con calma. (1, p. 86)

En las descripciones que el narrador hace de los objetos, la vida que adquieren surge de la conjunción de los atributos que les son propios y los rasgos humanizados que él les atribuye:

...vimos desde lo alto la penumbra del comedor; en medio de ella flotaba un inmenso mantel blanco que parecía un fantasma muerto y acribillado de objetos. (2, p. 96)

La silla [...] tenía una fuerte personalidad. La curva del respaldo, las patas traseras y su forma general eran de mucho carácter. Tenía una posición seria, severa y concreta. Parecía que miraba para otro lado del que estaba yo y que no se le importaba de mí. (1, p. 91)

Escritorios como burgueses, manteles como fantasmas, sillas con carácter severo: cada objeto se contagia de atributos no ordinarios, comunicados a través de imágenes que, además, están matizadas por la inseguridad del "parece" o el "como si". Sin embargo, a pesar de la imprecisión subsiste una vida secreta, subterránea, que los objetos mantienen a espaldas de los hombres.

Al dotar a los objetos de actitudes y comportamientos propios, se llega incluso en ocasiones a la posibilidad de que ellos constituyan el verdadero centro del relato. En "El corazón verde", y en "El balcón", por ejemplo, gran parte de la anécdota gira en torno a un solo objeto; y en "Menos Julia", alrededor de un conjunto de ellos. En este último relato, al llegar el narrador a la quinta a la que ha sido invitado, siente al verla deseos de estar solo para pasear por la casa, conocer sus rincones y los secretos que ocultan. Toda la quinta es, en sí misma, un gran objeto que guarda en su interior atrayentes oscuridades:

Mientras buscábamos los senderos entre plantas chicas, yo veía a lo lejos una casa antigua. [...] Yo sentía placer en descubrir los rincones de aquella casa; pero hubiera deseado estar solo y hacer largas estadias en cada lugar. (2, p.95)

La capacidad de los objetos para ocultar misterios (los "rincones" que tienen) coincide con la falta de precisión con que son descritos: nunca se sabe bien a bien qué se puede esperar de ellos. Su entrevista vida secreta nunca se revela por completo al

narrador, quien incluso llega a sentirse, en ocasiones, dominado por ellos: "Hay objetos que me imponen una conducta y tengo que portarme con ellos de acuerdo a lo que ellos quieren" (3, p. 292). Pero en general, su influencia no es dominante sino sutil, insidiosa.

Los objetos constituyen una concreción de "lo otro" tan afanosamente buscado por el narrador. Ese misterio que los rodea los vuelve, en ocasiones, cómplices; otras veces, tiranos. Y en los dos casos, el procedimiento por medio del cual el narrador los dota de esa capacidad de convertirse siempre en otra cosa es dotándolos de cualidades inquietantemente humanas. En "El balcón", por ejemplo, los cubiertos y platos se convierten en "los seres de la vajilla"; en "El vestido blanco", unas puertas parecen tomar actitudes hostiles hacia los personajes.

A esta adquisición de rasgos humanos de parte de los objetos corresponde, en los personajes, un fenómeno paralelo y complementario: la adquisición de características propias de objetos, la "cosificación".

-Personas como cosas

Así como los objetos se convierten en seres poseedores de insólitas cualidades, y por este hecho adquieren una importancia especial en los relatos, los personajes, en cambio, suelen

presentar semejanzas con objetos o con animales, sufriendo de esta forma una especie de disminución, de pérdida. Es importante detenernos en cómo se lleva a cabo esta "cosificación".

Si los objetos, al adquirir características humanas, parecen ascender a una vida autónoma y propia, los personajes, en cambio, sufren una especie de rebajamiento por obra de comparaciones que los presentan como seres ridículos. "La jerarquización de los objetos resalta más por el rebajamiento de los personajes" (Yurkievich 1, p. 379). Así, los objetos adquieren mayor importancia a través de su "humanización", y los personajes son minimizados mediante comparaciones que los hacen verse como objetos:

...el labio inferior, muy grande y parecido a la baranda de un palco, daba vuelta alrededor de su boca entreabierta. (2, p. 60)

Había levantado una mano con los dedos hacia arriba -como el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado. (2, pp. 55-56)

En ocasiones, la sensación del narrador de estar extraviado o confundido se expresa por medio de imágenes que lo comparan con cosas o animales:

A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos. (2, p. 53)

Yo era acomodador de un teatro, pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro; parecía un ratón debajo de muebles viejos. (2, p. 75)

El sentimiento de inadaptación se comunica a través de la fragmentación del cuerpo en partes que ya no se pueden controlar, como si el narrador fuera un territorio desconocido para sí mismo. De ahí que la comparación con objetos, ya sea que se aplique a otros personajes o al narrador, produzca una sensación de pérdida, de disminución.

La sensación del narrador de ser un extraño, de comportarse siempre con torpeza en el mundo, podría estar relacionada con la mayor cercanía que siente hacia los objetos y el difícil trato que mantiene con los hombres. Como los objetos resultan más entrañables, más familiares, adquieren características de seres vivientes, y viceversa: de esta forma, los personajes pierden autodeterminación y las cosas ganan autonomía. En el peculiar mundo que crean estos relatos los objetos ya no tienen, como principal razón de ser, la de ser útiles o instrumentos para un fin determinado. Y los personajes, por su parte, dan la impresión de ser meras presencias casi fantasmales que tienen cierta cualidad de fijeza propia de objetos.

Los personajes hernandeanos no instrumentan el mundo, no son interventores o transformadores de la realidad, no son operadores ejecutivos. Así como los usuarios carecen de

pragmatismo, los objetos aparecen exentos de practicidad. Nadie enciende las lámparas, se habita en casas para inundarlas, el balcón se desmorona. (Yurkievich 1, p. 377)

Aunque es verdad que, en general, existe una "notoria desvalorización del personaje en la narrativa de Felisberto Hernández" (Lasarte, p. 100), este rebajamiento, que afecta en primer lugar y de modo más profundo al narrador, forma parte también de la búsqueda del misterio. En esta búsqueda, todo, objetos y personas, son vías para alcanzar la profundidad oculta tras la superficie de las apariencias, y la fragmentación o distorsión que unos y otras pueden sufrir en el trayecto es una consecuencia inevitable. Hay, es cierto, una falta de sentido fijo, pues las fronteras entre animado e inanimado son cambiantes y hacen que todo esté reinventándose siempre, reestructurando sus elementos. Los hallazgos realizados en esta búsqueda entre fronteras son los que resultan de la fusión de cualidades entre cosas por lo general separadas entre sí. Lo abstracto se funde con lo concreto, lo animado con lo inanimado. Las imágenes de Hernández parecen volverse tangibles, audibles, porque al desaparecer los límites precisos entre realidades diferentes se instaura un mundo basado en las categorías de la intuición y no de la lógica, en la visión poética que une y reconcilia los opuestos:

Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones. (2, p. 57)

Hernández desarrolla en estas "imágenes compuestas" su asombrosa capacidad de pasar de un plano de la realidad a otro, de lo abstracto a lo sensible a lo visual: el silencio se transforma en un ser pensante que adopta la forma de un gato que se pasea entre sonidos que se han vuelto concretos. De esta manera se realiza la plena fusión entre diferentes categorías de la realidad, y las comparaciones, las metonimias, la personalización de los objetos y la deshumanización de los personajes se conjugan para crear un mundo en constante movimiento donde todo confluye hacia el misterio.

CONCLUSIÓN

UNA OSCURIDAD ALREDEDOR DEL ESPÍRITU

¿Cuál es, finalmente, el sentido de este mundo hermético y desencantado que crean los relatos de Hernández? ¿A dónde nos conducen sus elaboradas incursiones por los laberintos de la memoria, y su persecución de un misterio intrínsecamente inalcanzable?

Felisberto construyó un mundo obsesivo a partir de algunos temas básicos y desarrollando hasta sus últimas consecuencias las posibilidades de su imaginación. Elaboraba sus textos una y otra vez -se conservan muchos borradores que dan fe de su amorosa dedicación, de la importancia que daba a perseguir y perfeccionar ideas e imágenes-, construyó su vida alrededor de la literatura, y lo que ésta nos transmite es, en última instancia, una desesperada búsqueda de sentido, una melancolía ubicua, un sentimiento de soledad, la ironía de quien se sabe aislado y persiste en hacerse compañía a sí mismo a través de la creación de espejos que repiten su propia imagen. Hay en Hernández una lúcida "conciencia desdichada" que se presenta con especial

fuerza en relatos como "El acomodador", "El balcón" y "El comedor oscuro", en los que el narrador-protagonista, después de inmersiones más o menos desafortunadas en el mundo, regresa a una soledad igual o más honda de la que partió al empezar el relato.

Ese ser desencantado y errante, el narrador, no hace más que tropezarse con otros seres equívocos, incomprensibles, con los que mantiene relaciones breves aunque complicadas. La tensión que subyace en estos encuentros se sustenta en una paradoja: una y otra vez, a pesar de la conciencia de su incapacidad de relacionarse con el mundo, el narrador busca tender esos puentes que al final de los relatos tendrá que deshacer. Pero hay algo que también es cierto: sus mayores esfuerzos no se dedican a fortalecer sus relaciones con el mundo, sino a utilizar éste, con todas las presencias que contiene, como un medio para enriquecer y desarrollar sus elaboraciones mentales, sus fantasías, su sentido poético de la realidad. Hay en el narrador un deseo de observar y aprehender lo que le rodea, pero no para transformarlo sino para descubrir ideas o sensaciones que lo hagan descubrir un aspecto nuevo de las cosas. Para Felisberto, el mundo es un proveedor de imágenes, y la atención que prodiga a sus manifestaciones -sean éstas objetos, recuerdos o ideas- es un medio de realizar su búsqueda del misterio: "Yo estaba atento a la aparición de sentimientos, pensamientos, actos o cualquier otra cosa de la realidad que sorprendiera las ideas que sobre ella tenemos hechas" (3, p. 115).

Así, los pequeños y en apariencia insignificantes sucesos que le ocurren al narrador se transforman, por medio de su mirada, en revelaciones poéticas: la muchacha que escribe poemas a su balcón se transforma en una imagen fantasmal inolvidable; el primer concierto que debe dar un pianista se convierte en una antesala del infierno y en su propio, simbólico funeral; tocar el piano en una sala en penumbra es sumergirse en un mundo de intimidades prohibidas; y en el relato más terrible de todos, "El acomodador", el don de proyectar luz con los ojos que tiene el narrador es un símbolo de su deseo de penetrar en el misterio de las cosas ocultas.

Mas todas estas revelaciones giran en el mismo perímetro de soledad que envuelve al protagonista. En el minucioso ritual que despliega cada relato, el narrador cuenta con un solo cómplice: el lector. Cuando afirma: "el misterio de las cosas lo creamos nosotros", Hernández nos hace partícipes de su misma obsesiva elaboración. Y el misterio se oficia en soledad. La visión poética de Hernández parte de un narrador lateral, ambiguo, que aporta su mirada para construir las sombras de que le gusta rodearse, y crea un mundo que no puede compartirse, teñido de tristeza y desencanto. (En "Menos Julia", por ejemplo, el mayor placer que ambiciona el narrador es recorrer solo los rincones de la quinta de su amigo; en "El comedor oscuro" quiere enterarse de las historias e intimidades ajenas, pero no para compartirlas, sino sólo para ser espectador de ellas.) El narrador desea

solamente ejercer el poder de su mirada y su imaginación, elaborar imágenes que transfiguren la realidad para poder verla de otra manera.

Ese narrador con nostalgia, que nos entrega la imagen detenida de un mundo que se aleja, es la concreción misma del misterio que habita los relatos de Felisberto Hernández. Su historia es la de un ser que, a causa de sus obsesiones y sus deseos, se va aislando del mundo hasta convertirse en un extraño para los demás. En "El acomodador", afirma: "Yo sentía que mi vida era una cosa que los demás no comprenderían" (2, p. 104). Pero no sólo se hace extraño para quienes lo rodean; termina siéndolo incluso para sí mismo. En este mismo relato, cuando una noche se mira en el espejo, iluminado el rostro por la luz que emiten sus ojos, se desmaya al descubrir una visión horrible: "la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender" (2, p. 79).

La persecución del misterio es un fin en sí mismo en los relatos de Hernández. Sus consecuencias son la creación de un mundo de hallazgos profundos, visiones de otro mundo, pero también soledad, también desencuentros, y pequeñas o grandes catástrofes íntimas.

Felisberto da la espalda a los valores habituales del mundo, al transgredir las convenciones narrativas mediante la ejecución de complicadas puestas en escena de diferentes modos de una sola obsesión, de una sola voz. El desarreglo que todo esto ocasiona transforma la percepción de la apariencia de las cosas. Por este

medio, Hernández se coloca en un plano que pocos escritores alcanzan: el de la creación poética, dentro del terreno de la narrativa.

"Felisberto no se parece a ninguno", dijo Italo Calvino. Esa singularidad literaria es el legado de su obra. Y dentro de esa singularidad brillan con luz propia los enigmas y la nostalgia que nos transmiten sus relatos.

Somos ahora, para nuestra felicidad y asombro, los herederos de ese mundo que sigue atesorando para nosotros sus fértiles oscuridades.

BIBLIOGRAFÍA

Todas las citas de los cuentos de Felisberto Hernández fueron tomadas de la edición en tres tomos de sus obras completas, publicada por Siglo XXI Editores en 1983. Inmediatamente después de cada cita se indica entre paréntesis el número de volumen y la página. El mismo procedimiento se empleó en las referencias de otros autores, especificándose en estos casos, después de la cita, el nombre del autor y la página del libro citado.

Libros consultados:

Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética, Editorial Porrúa, México, 1985, 508 pp.

Bourneuf, R. y R. Ouellet. La novela, Editorial Ariel, Barcelona, 1975, 283 pp.

Calvino, Italo. "Felisberto no se parece a ninguno", Crisis núm. 18, octubre de 1974, Buenos Aires, pp. 12-13.

- Díaz, José Pedro. "Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia", ensayo incluido en el volumen 4, "Tierras de la memoria", de las Obras Completas de Felisberto Hernández, Arca, Montevideo, 1967, pp. 69-116.
- Elizondo, Salvador. Cuaderno de escritura, Univ. de Guanajuato, 1969.
- Fell, Claude. Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea, Sep Setentas núm. 268, México, 1976, 190 pp.
- Ferré, Rosario. El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, 99 pp.
- Hernández, Felisberto
- (1) Vol. 1 de sus Obras Completas, que incluye: "Primeras invenciones" y "Por los tiempos de Clemente Colling", Siglo XXI Editores, México, 1983, 198 pp.
 - (2) Vol. 2 de sus Obras Completas, que incluye: "El caballo perdido", "Nadie encendía las lámparas" y "Las Hortensias", Siglo XXI Editores, México, 1983, 263 pp.
 - (3) Vol. 3 de sus Obras Completas, que incluye: "Tierras de la memoria", "Diario del sinvergüenza" y "Últimas invenciones", Siglo XXI Editores, México, 1983, 297 pp.
- Lasarte, Francisco. Felisberto Hernández y la escritura de "lo otro", Insula, Madrid, 1981, 198 pp.
- Paredes, Alberto. Las voces del relato, Universidad Veracruzana,

Xalapa, 1987, 102 pp.

Vitale, Ida

- (1) Nota introductoria a Felisberto Hernández. Material de lectura núm. 20, serie El Cuento Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 3-9.
- (2) "Tierra de la memoria, cielo del tiempo", Crisis núm. 18, octubre de 1974, Buenos Aires, pp. 4-11.

Yurkievich, Saúl

- (1) "Discusión de la ponencia de Jean Andreu", en Alain Sicard (comp.), Felisberto Hernández ante la crítica actual, Monte Ávila Editores, Caracas, 1974, pp. 35-39.

ÍNDICE

Introducción:

Felisberto Hernández: un personaje en la penumbra	5
---	---

Análisis:

I. <u>El narrador: un viajero falsamente distraído</u>	10
Un narrador-protagonista	10
El narrador y su personaje	17
¿Un narrador "taimado"?	22
Los límites del narrador	30
La versión del narrador	36
La incertidumbre, principio de base	42
II. <u>Una realidad lateral</u>	47
"Nadie encendía las lámparas"	50
"Escribo sin tener interés de ir a parar a ningún lado"	59
"Mi primer concierto"	62

III. <u>El espacio del misterio</u>	67
Una existencia fatalmente oscura	71
El misterio de las cosas lo creamos nosotros	74
IV. <u>Una provisión de recuerdos</u>	80
"El corazón verde": un pueblito de recuerdos	95
Los modos de la memoria	98
V. <u>La lujuria de ver y de sentir</u>	103
"El acomodador": una luz propia	103
Objetos en un túnel: "Menos Julia"	114
VI. <u>Los objetos</u>	122
Formas preciosas del silencio	122
VII. <u>Una extraña reunión de elementos</u>	133
Comparaciones y metonimias	137
La inversión de cualidades	144

Conclusión:

Una oscuridad alrededor del espíritu	154
--------------------------------------	-----

Bibliografía

	159
--	-----