

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Lengua y Literaturas Hispánicas

El recurso mnemotécnico en tres narraciones de Felisberto Hernández

tesis que

para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta

ERNESTO YUALI FRANCO OLVERA

Asesor: Mtro. Carlos Humberto López Barrios

Ciudad Universitaria, México



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Introducción

El panorama literario en Hispanoamérica durante la época de Felisberto Hernández era dominado por dos corrientes. Por un lado, estaba el regionalismo, por el otro, las vanguardias. Surgidas en la década de los años 20, como respuesta al modernismo, estas corrientes eran la plataforma de puntos de vista distintos.

El regionalismo se veía como una búsqueda necesaria hacia la identidad latinoamericana. El vanguardismo pretendía una renovación y miraba hacia el futuro.

El nativismo o el criollismo, como se le conocería en Uruguay, era cultivado por los narradores contemporáneos de Felisberto Hernández: Juan José Morosoli, Enrique Amorim y Francisco Espínola.

Mientras en México existía el estridentismo y en Argentina el ultraísmo, el vanguardismo en Uruguay tuvo con el futurismo de Marinetti alguna repercusión; pero, en términos generales, la vanguardia fue muy discreta, por no decir inexistente, debido a la ausencia de una plataforma institucional que la proyectara. En *Capítulo Oriental: la Historia de la Literatura Uruguaya*, núm. 2, p. 22, Rubén Cotelo apunta: «La vanguardia obtuvo resultados bien modestos en Uruguay, si se exceptúa el futurismo marinettiano de Parra del Riego; del predominio de la metáfora, el nativismo de Silva Valdés; de las búsquedas rítmicas, el negrismo de Pereda Valdés; del ultraísmo porteño, en su vertiente humorística, Alfredo Mario Ferreiro» (citado por Rocío Antúnez en *Felisberto Hernández: El discurso inundado*, p. 16) (FHDI)¹.

¹ En adelante, al final de cada cita, aparecerá una abreviatura entre paréntesis. Cada una hará referencia al título del texto citado y al número de página del cual extraje la cita. Al final de la tesis, he anexado un índice de abreviaturas para cotejar la ficha bibliográfica de cada uno de los títulos.

Felisberto Hernández se instala al margen del nativismo y del vanguardismo, ya que fue influido por las ideas del filósofo Carlos Vaz Ferreira, quien se inclinaba por la necesidad de hacer una literatura personal, independiente de cualquier modelo o escuela y que hiciera de la originalidad su fundamento.

Hernández tuvo relación estrecha con un grupo de intelectuales que se reunían en las veladas ofrecidas por Vaz Ferreira; de ellos tuvo el apoyo para publicar sus primeros libros, aunque en ediciones de bajo presupuesto y de un tiraje muy reducido, que sólo alcanzaba para compartir sus textos con amigos y allegados. Es muy conocido el juicio de Vaz Ferreira, a propósito de la obra de juventud de Felisberto Hernández: «Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez».

En la década de los años 40, Felisberto Hernández entra al debate de la cultura nacional uruguaya con la publicación, en 1942, de *Por los tiempos de Clemente Colling*, un relato que, a diferencia de los libros anteriores (*Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* y *La envenenada*), alcanzó difusión nacional al ganar el premio del Ministerio de Instrucción Pública. La prensa en Argentina hablaba del libro; también lo hacían los españoles Amado Alonso y Ramón Gómez de la Serna.

Con la publicación de *El caballo perdido*, en 1943, Felisberto Hernández alcanzó reconocimiento nacional e incluso tuvo su oportunidad en el ámbito europeo gracias a la intervención de Jules Supervielle, quien en esa época ya era un poeta muy prestigiado. En su posición de franco-uruguayo, Supervielle consiguió una beca para Hernández, quien vivió en París de 1946 a 1948. Ya en Francia, Supervielle lo presentó en el Pen Club de París y en La Sorbona. Se trata de la época más exitosa y prolífica de Hernández.

Antes, también a instancias de Supervielle, quien radicó en Montevideo durante la Segunda Guerra Mundial, el cuento «Las dos historias» es publicado en *Sur*, en 1943. Además, en 1947, Roger Caillois y Oliverio Girondo promueven la publicación, en la editorial Sudamericana, del libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas*. A partir de esta publicación, la obra literaria de Felisberto Hernández es objeto de varias reseñas críticas y se le coloca en el centro de una controversia sobre el concepto de literatura. Por un lado, la figura de Emir Rodríguez Monegal aparece como uno de sus más fuertes detractores. Por otro lado, el per-

sonaje que lo defiende no es un referente menos importante, se trata del crítico Alberto Zum Felde.

Después del periodo en Francia, Hernández regresa a Uruguay y publica *Las hortensias*, en 1949. En 1960 publica *La casa inundada*, donde se incluye el cuento homónimo, desde mi punto de vista el mejor cuento de Hernández; éste habría de ser el último libro publicado en vida por el autor uruguayo. Felisberto Hernández murió en 1964. Dejó inconcluso un libro titulado *El diario del sinvergüenza*.

En este trabajo decidí analizar tres de las obras más extensas de Felisberto Hernández con la finalidad de corroborar la existencia de un mecanismo estético, que yo llamo recurso mnemotécnico, debido a que hace de la manipulación de los recuerdos una punta de lanza de sus narraciones; este recurso constituye un estilo narrativo cuya poética se fundamenta en la búsqueda de hallazgos poéticos surgidos de la evocación de instantes emotivos.

Los rasgos formales que sustentan este estilo evocativo son: la presencia, en prácticamente todas sus narraciones, de un personaje narrador, la utilización de la voz en primera persona y la recreación del pasado.

Por otra parte, pretendo encontrar la relación que existe entre el recurso mnemotécnico y el desarrollo de los temas capitales de la obra hernandiana, con la intención de comprobar que tales temas germinan gracias al proceso evocativo, por lo que los recuerdos son inseparables del desarrollo temático de sus narraciones.

Cuando utilizo el término recurso mnemotécnico, no hablo de las técnicas de memorización, me refiero a la forma como Felisberto Hernández manipula los recuerdos para construir sus narraciones: un mecanismo estético donde la memoria afectiva es utilizada para identificar las experiencias del mundo, transformándolas en hallazgos poéticos, al resignificar la realidad emotiva del sujeto y otorgarle a su percepción una conciencia de «lo extraño» en el mundo, a la vez que lo impulsan a descubrir «lo otro», mediante la escritura.

Los primeros dos relatos que analizo pertenecen a una etapa de exploración estética que sentó las bases de la literatura escrita por Hernández posteriormente. En ellos es posible identificar los temas desarrollados por el autor uruguayo y se vislumbra la utilización de un estilo muy personal, elaborado durante la etapa de exploración y consolidado en su obra de

madurez. El tercer cuento es uno de los últimos relatos escritos por Felisberto, cuando ya escribe con un estilo bien definido y está muy cerca de alcanzar sus ambiciones estéticas. Es, además, un cuento paradigmático de la obra felisbertiana, ya que a la vez que metaforiza los principios estéticos de su autor, los lleva a su máxima expresión.

Con el análisis de estas narraciones busco identificar un proceso de evolución en la obra felisbertiana, para demostrar cómo el recurso mnemotécnico es utilizado por Hernández a lo largo de las diferentes etapas de su producción literaria, tomando en cuenta que *El caballo perdido* y *Por los tiempos de Clemente Colling* son libros que configuran la poética de la obra futura y que «La casa inundada» es uno de los mejores ejemplos donde esta poética prueba su funcionalidad, pues, siendo uno de los últimos cuentos escritos por Hernández, demuestra que el autor uruguayo siguió utilizando el recurso mnemotécnico y nunca abandonó el estilo evocativo.

El caballo perdido

LA MEMORIA COMO RECURSO ESTÉTICO

Para determinar la forma en que la memoria constituye un recurso estético en la narrativa de Felisberto Hernández, así como sus diversas manifestaciones, necesito hacer algunas consideraciones acerca de la búsqueda estética de este autor uruguayo. Para ello, analizaré primero «El caballo perdido» (*OC*, II, p. 9-49).

La importancia de este relato radica en que problematiza el asunto del recuerdo y su relación con el mundo subjetivo del narrador. Además, habla de la función que la memoria desempeña en las complejidades de aprehender el mundo objetivo, siempre en términos emotivos. La naturaleza formal de «El caballo perdido» permite identificar algunos planteamientos estéticos de Hernández, ya que desarrolla preocupaciones directamente relacionadas con su ejercicio literario.

«El caballo perdido» es una evocación o remembranza escrita en el tono intimista y personal que caracteriza las narraciones de Felisberto Hernández. La anécdota, narrada en primera persona, se centra en un hombre adulto que está escribiendo sus memorias infantiles. El personaje es un narrador que recrea la época en que asistía a tomar clases de piano, a los diez años, en la casa de su maestra Celina, de la cual estaba enamorado.

El relato constituye una exploración acerca de las relaciones subjetivas que el narrador establecía con el entorno y los objetos que lo circundaban en su niñez. Al principio, explora la manera en que solía interactuar con los muebles de la sala en la casa de Celina; describe cómo se compenetraba con el mundo que lo rodeaba cuando se quedaba solo, sin que ni su madre o su abuela (quienes en ocasiones lo acompañaban a las lecciones), ni Celina, lo observaran.

Hay algo de sensualidad en la forma en que la voz narrativa atribuye cierto animismo a los objetos con los que el niño solía «entrar en relación íntima». Por ejemplo, en la descripción de unos árboles de magnolias: «Al empezar, sus troncos eran muy gruesos, ellos ya habrían calculado hasta dónde iban a subir y el peso que tendrían que aguantar, pues las co-

pas estaban cargadísimas de hojas oscuras y grandes flores blancas que llenaban todo de un olor muy fuerte porque eran magnolias» (*OC*, II, p. 11).

Así como el autor recurre a la vista y al olfato para describir la vida emotiva de su personaje, además de atribuirle cualidades mentales a los árboles, de tal forma que ellos puedan calcular su propio peso y la altura que alcanzarán, en otras ocasiones se refiere a sentidos diferentes y le atribuye una historia particular a los demás objetos.

El personaje narrador procede de igual manera cuando se trata de relatar las impresiones que le producía la interrelación con el mundo en la infancia. Al ofrecerle al niño su voz, se va acercando a éste y al medio que lo rodeaba, para recrear sus experiencias infantiles. Tales evocaciones giran en torno del contacto entre él y la realidad recordada. En todo caso tienen una finalidad: aprehender los instantes emotivos de la infancia.

En la medida en que el recuerdo sea el elemento del cual emana el relato, la memoria funciona como vehículo estético en tanto transforma las situaciones evocadas, por efecto de la escritura, y las poetiza con base en las metáforas que realiza el autor, en relación con la experiencia infantil y el mundo emotivo del personaje narrador.

La «aprehensión de instantes emotivos» responde a la necesidad de la voz narrativa por comprender al niño de entonces. Dicha comprensión se manifiesta en términos más o menos explicativos: «Por eso más adelante —y a pesar de los instantes angustiosos que pasé en aquella sala—, nunca dejé de mirar los muebles y las cosas blancas y negras con algún resplandor de magnolias» (*OC*, II, p. 12).

Aunque tal comprensión jamás se concrete del todo, estas consideraciones conformarán, más adelante, la inmanencia de secretos que son para el niño la fuente principal de su relación emotiva con el mundo y, para el narrador, los hallazgos que le permiten explorar su pasado infantil, fortaleciendo, al menos, su aspiración de entenderse a sí mismo como adulto. Es importante señalar que para la voz narrativa la escritura es el contacto más valioso entre la realidad objetiva y la realidad evocada.

Eventualmente, todas estas impresiones crean un sentido misterioso del mundo: un proceso de resignificación de la realidad que ocurre cuando el narrador traslada las evocaciones producidas por la imaginación del niño a la escritura.

Conforme se profundiza en el relato, los objetos van adquiriendo vitalidad al ser comparados con personas más o menos agradables, mientras que éstas sufren el proceso inverso, es decir, se cosifican.

Según lo escrito por Graciela Monges Nicolau en *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, «el valor estilístico del misterio está precisamente en la modificación de las percepciones que describe el narrador», y explica: «Al mismo tiempo que [las percepciones] describen e intentan explicar «lo otro», o sea lo que se vislumbra en los ensueños, los recuerdos y la niñez, reflejan en su lenguaje una conciencia que busca y capta lo extraño. El mundo real es absorbido por el mundo imaginario» (FFH, p. 167). La conciencia de «lo otro» está presente en el niño y ello impele al narrador a la búsqueda de «lo extraño» referido por Nicolau: «Todavía no se habían dormido las cosas que traía de la calle cuando ya me encontraba caminando en puntas de pie —para que Celi-na no me sintiera— y dispuesto a violar algún secreto de la sala» (OC, II, p. 12).

En el fragmento anterior, la actitud del niño ante «lo otro» está marcada por la manera como el narrador lo ubica caminando «en puntas de pie»; la búsqueda de «lo extraño» se revela por su disposición de «violiar secretos», todo ello a hurtadillas. La actitud sigilosa que describe el narrador le ofrece al lector la impresión de que se inmiscuye en un territorio privado que está por descubrirse. Ello favorece la atmósfera de extrañamiento ante la otredad, implicada en el descubrimiento del mundo desde la percepción del niño.

La creación de esos ambientes sólo es posible una vez que el narrador ha trasladado a la escritura su recuerdo de aquel día. Ello significa que el recuerdo, mediante el ejercicio evocativo, es resignificado hasta alcanzar la cualidad de lo poético en tanto que adquiere propiedades estéticas, ya sea por medio de la naturaleza de las metáforas y comparaciones, ya por medio de la recreación de atmósferas emotivas como la anterior.

En la narrativa de Felisberto Hernández la evocación se convierte en un vehículo de poetización y, como tal, en un recurso mnemotécnico: la memoria afectiva es utilizada como un mecanismo que identifica las experiencias del mundo y las transforma en hallazgos poéticos al resignificar la realidad emotiva del sujeto y otorgarle a su percepción una con-

ciencia de «lo extraño» en el mundo, a la vez que lo impulsan a descubrir «lo otro», mediante la escritura.

El relato continúa en la misma tónica evocativa que revela los secretos descubiertos por el niño. Así es como el narrador va descubriendo otras formas de su relación con el universo evocado.

La manera en que el niño se relacionaba con el entorno y los objetos de la casa produce una especie de conciencia emotiva en el personaje narrador. Ésta le ofrece la oportunidad de redescubrir o restaurar una condición inocente (como encantada) que lo imanta todo, gracias a la visión con que descubría el mundo en su infancia.

Desde la perspectiva infantil, la relación con el mundo se asimila al descubrimiento de secretos (búsqueda de «lo extraño»), los cuales establecen una relación de complicidad entre los objetos y el niño. La inocencia que se instaura entre tales objetos y los secretos que descubre el niño, es lo que le interesa revelar a Felisberto Hernández, ya que, al hacer el relato de un escritor que evoca su niñez en la escritura, Hernández sabe que «los ojos del niño están defendidos por una inocencia que vive invisible en el aire del mundo» (*OC*, II, p. 36).

El deseo de «violar algún secreto» o buscar «lo extraño» se identifica plenamente con el afán estético que impelía a Hernández a buscar los instantes poéticos dentro de sus narraciones: hacer visible «el aire del mundo». En otras palabras, los «secretos descubiertos» son el sustrato poético que el escritor reconoce en sus narraciones. Al respecto, anota Graciela Monges: «Esta visión infantil que nos presenta contiene una dimensión estética de nostalgia, magia y poesía que [...] es característica de su arte narrativo» (*FFH*, p. 157). Es por ello que para el autor resulta muy importante proyectar el pasado evocado en la realidad literaria. Al respecto, afirma Hernández: «Tengo que buscar *hechos* que den lugar a la poesía, al misterio, y que sobrepasen y confundan la explicación» (*OC*, III, p. 262-263 cursivas mías).

Para Hernández, la ambigüedad que se pueda crear dentro de la narración, entre los hechos, los recuerdos y los pensamientos que los expliquen, revela la inmanencia de «lo extraño» en las situaciones relatadas. En esa revelación radica la posibilidad de lo poético: «tengo que tener pensamientos firmes para que los hechos de poesía no los contradigan;

aunque se vea que el hecho de poesía está confundido, no importa, debo hacer poesía de esa confusión» (OC, III, p. 262-263).

En «El caballo perdido» la ambigüedad que se crea es tematizada. Hernández describe los mecanismos de los cuales se vale el personaje narrador para construir el relato sobre su experiencia infantil con Celina, pero además está explorando su labor narrativa. Dicha exploración no es gratuita. Se debe, sobre todo, a cierto interés de Hernández como autor por la verosimilitud de los recuerdos que recrea.

La preocupación es de índole estética. Felisberto Hernández elabora una especie de ensayo narrativo sobre la condición de la memoria y cómo ésta determina los recuerdos; también plantea la manera en que los recuerdos lo ponen en contacto con su realidad, además de expresar ese vínculo por medio de la escritura.

Ésto constituye un complejo mecanismo utilizado por Felisberto Hernández con una intención ulterior. Primero, poner al narrador en contacto con el niño, quien posee algunas experiencias emotivas asimiladas por aquél como experiencias poéticas del mundo; después, revelar el tipo de relación que el narrador tiene con la realidad en virtud de tales hallazgos. La memoria es el recurso que Felisberto Hernández utiliza para perseguir estos objetivos.

Respecto de este mecanismo, Antonio Pau nos dice en *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*: «La distancia entre la evocación y las vivencias evocadas tiene en Felisberto Hernández una especial significación: el escritor no se limita a evocar, sino que analiza el mecanismo de la evocación. En algunas ocasiones se detiene a examinar la distorsión que el tiempo transcurrido —“los velos del tiempo”— ha podido producir en la realidad que vivió» (TR, p. 46).

En algún momento del relato la voz narrativa llega a considerar que algunos hechos del pasado se han confundido con su realidad inmediata. Esta confusión es un motivo de angustia creativa. El personaje narrador considera que está falseando el principio de inocencia que persigue al relatar sus recuerdos, siente que está violando los secretos de su vida emotiva.

La anomalía es advertida por el narrador como cierta imposibilidad de vivir en el presente. El hombre adulto se ha empeñado tanto en el esfuerzo por recordar, que comienza a

experimentar una molestia porque el pasado evocado, el que va descubriendo con los ojos del niño, se ha impuesto a su realidad presente y le impide seguir escribiendo: «Sin querer, había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tal vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado y acostado. Al final había perdido hasta el deseo de escribir. Y ésta era precisamente la última amarra con el presente» (*OC*, II, p. 29).

Como advierte Graciela Monges, el relato cambia de temática sustituyendo la evocación infantil por «la indagación y el análisis de los mecanismos de la memoria y los procesos mentales que experimenta el autor narrador en su esfuerzo por evocar el pasado y llevarlo a la escritura» (*FFH*, p. 158).

El personaje narrador decide seguir escribiendo para explorar lo que ha ocurrido en su pensamiento mientras relataba sus recuerdos. Cuando vuelve al asunto de Celina se encuentra con un hallazgo que lo sorprende: los recuerdos de la casa, aquellas impresiones que el niño parece haber tenido cuando asistía a las clases de piano, a los diez años, se revelan como más recientes. Ello supone que esas impresiones no le ocurrieron al niño, sino al narrador mientras las relataba.

La indagación a la que se refiere Graciela Monges se corresponde con el recurso mnemotécnico. Por lo general, los mecanismos de la memoria y los procesos mentales que experimenta el narrador son parte natural del proceso creativo de Felisberto Hernández. Como veremos más adelante, son tales mecanismos los que germinan varios de los temas recurrentes en su narrativa.

La diferencia entre «El caballo perdido» y el resto de su prosa radica en que mientras en el relato aludido el recurso evocativo se hace explícito, al hacer de su análisis el motivo de la narración, en otros textos el autor lo utiliza para concebir sus narraciones, pero no se detiene a analizar su funcionamiento. En las demás narraciones los elementos de su tarea creativa subyacen en el cuento sin que necesariamente se hagan visibles en el plano anecdótico, e interfieren en la narración sólo formalmente, a diferencia de «El caballo perdido», donde estos elementos constituyen fondo y forma.

La diferencia se observa en el relato que estoy analizando debido a las figuras retóricas utilizadas por el autor, las cuales identifiqué más arriba: las comparaciones y metáforas empleadas por Felisberto Hernández al referirse a la experiencia infantil, en relación con la percepción misteriosa del mundo, y las que usa cuando tematiza el asunto de la memoria en su narración.

Por ejemplo, cuando se trata de relatar la experiencia emotiva del niño, el personaje narrador utiliza un tono más evocativo y construye un relato más inclinado hacia la revelación de instantes emotivos, asimilados por el lector, en menor o mayor grado, como una experiencia estética en virtud del estilo empleado por Felisberto Hernández; en este caso, el empleo de un tono personal e íntimo y el uso de la comparación y una forma muy peculiar de prosopopeya por su naturaleza lúdica y sensual:

A los muebles que estaban quietos yo los quería y ellos no me exigían nada; pero los muebles que se movían no sólo exigían que se les quisiera y se les diera un beso sino que tenían exigencias peores; y además, de pronto, abrían sus puertas y le echaban a uno todo encima. Pero no siempre las sorpresas eran violentas y desagradables; había algunas que sorprendían con lentitud y silencio como si por debajo se les fuera abriendo un cajón y comenzaran a mostrar objetos desconocidos (*OC*, II, p. 28).

En el fragmento anterior la voz narrativa evoca la experiencia del niño en la casa de Celina, cuando éste está triste y se dispone a dormir. A través del recuerdo infantil, el personaje narrador cuenta cómo percibía su relación con los muebles y las personas en la infancia mientras se iba durmiendo. Algunos muebles le causan impresiones negativas o, por lo menos, algún tipo de aversión, mientras que otros le resultan «personas agradables».

En la medida que la voz narrativa se va inmiscuyendo en la relación con los muebles como personas y con las personas como muebles, el relato alcanza su aliento poético por el sutil mecanismo de antropomorfización, siempre conectado con percepciones muy vívidas del mundo emotivo del narrador y el recuerdo que las revive.

Este recurso estilístico es muy frecuente en el universo narrativo de Hernández y presenta la característica de estar siempre ligado a la memoria como motor de la experiencia estética, así lo muestra el tiempo verbal (pasado imperfecto) utilizado por el narrador: «El piano era una buena persona. Yo me sentaba cerca de él; con unos pocos dedos míos apreta-

ba muchos de los suyos; ya fueran blancos o negros; enseguida le salían gotas de sonidos; y combinando los dedos y los sonidos, los dos nos poníamos tristes» (*OC*, II, p. 28).

En «El caballo perdido» el recurso mnemotécnico es más evidente en tanto que hay una autorreferencialidad: el autor se refiere al recurso al utilizarlo. Esto es, Felisberto Hernández utiliza la evocación como un vehículo de poetización (recurso mnemotécnico) en su narrativa y, en el caso del relato aludido, tal recurso se constituye en tema de la narración:

El recuerdo de Celina volvió al otro día y a los siguientes. Ya era de confianza y yo podía dejarlo solo, atender otras cosas y después volver a él. Pero mientras lo dejaba solo, él hacía en mi casa algo que yo no sabía. No sé qué pequeñas cosas cambiaba y si entraba en relación con otras personas que ahora vivían cerca. Hasta me pareció que una vez que llegó y me saludó, miró más allá de mí y debe haberse entendido con alguien que estaba en el fondo. Pero no sólo ese y otros recuerdos miraban más allá de mí; también me atravesaban y se alejaban algunos pensamientos después de haber estado poco tiempo en mi tristeza (*OC*, II, p. 31).

En este fragmento parece claro que la prosopopeya está en relación con la memoria y su manifestación en el recuerdo. Éste es comparado por Hernández, en la voz del personaje narrador, con un sujeto; significa que el recuerdo tiene cualidades humanas porque tiene criterio y es capaz de observar y hurgar; inclusive, muestra cierta cortesía advertida por el personaje narrador cuando dice «y me saludó». Hernández hace una metáfora muy sutil que compara su conciencia emotiva con su casa: «Pero mientras lo dejaba solo, él hacía en mi casa algo que yo no sabía».

Una vez que el personaje narrador identifica la memoria como el vehículo a través del cual ha elaborado el relato para indagar su experiencia infantil, comienza a asimilar el recuerdo como alguien más con quien comparte su espacio. Después lo identifica como un amigo o un socio que ha interferido en la narración. Finalmente se da cuenta de que no ha sido él quien ha escrito el relato. En cierta forma, el relato ha sido interferido por alguien más que ahora habita su inconsciente, es decir, cuando el narrador era distinto de quien es en el presente de la narración.

Al darse cuenta de que el proceso de escritura le ha revelado aspectos de su personalidad que ya no le pertenecen, el narrador experimenta angustia, ya que considera que lo con-

tado en su narración no le ocurre a él (su yo-consciente), sino a esa otra persona (su yo-inconsciente). Por lo mismo, decide reflexionar en torno de tales sentimientos, con el fin de escribir completamente solo. Busca escribir sin que su yo-inconsciente interfiera con el yo-consciente que pretende evocar sus experiencias en la infancia.

Ya que se siente acompañado en el proceso de escritura, el narrador comienza a reflexionar sobre sus recuerdos y compara todo su proceso mental con una producción dramática, algunas veces teatral, otras veces cinematográfica. La comparación le sirve para describir la confusión de personalidad que sufre debido a que ya no reconoce, o le cuesta trabajo identificar, qué parte de su personalidad es la que recuerda. Puede ser él o alguien más quien evoca las experiencias vividas por los ojos del niño.

Al reflexionar sobre su proceso creativo, Felisberto Hernández pretende salvaguardar cierta «ternura original» que posee el sentimiento de la mirada infantil: «Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo [a Celina]: yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban; aquellos ojos le transmiten a éstos sus imágenes, y también el sentimiento en que se mueven las imágenes. En ese sentimiento hay una ternura original» (*OC*, II, p. 40). Esa ternura se revela gracias a la originalidad de los símiles utilizados por el autor, ya que evidencian una mirada muy lúdica del mundo emotivo del personaje narrador.

Como lo muestra la escritura, este mundo emotivo está lleno de singular belleza lírica: «En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en que Celina entra y yo no sé que la estoy recordando. Ella entra, sencillamente; y en ese momento yo estoy ocupado en sentirla. En algún instante fugaz tengo tiempo de darme cuenta de que me ha pasado un aire de placer porque ella ha venido. El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine» (*OC*, II, p. 32).

En la medida que el narrador se sumerge en el análisis de sus pensamientos respecto de su escritura, el texto alcanza una dimensión poética debido a su lirismo lúdico, siempre acompañado de la nostalgia y la melancolía propias del recuerdo:

No puedo pensar si la proyección es nítida, si estoy sentado muy atrás, quiénes son mis vecinos o si alguien me observa. No sé si yo mismo soy el operador; ni siquiera sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo para el momento del recuerdo. No me extrañaría que hubiera sido

la misma Celina: desde aquellos tiempos yo podía haber salido de su lado con hilos que se alargan hacia el futuro y ella todavía los maneja (*OC*, II, p.32).

En la narrativa de Felisberto Hernández la escritura no sólo representa las complicaciones de rescatar del pasado personal las experiencias más significativas del sujeto, además, por medio del ejercicio del recuerdo, la memoria funciona como un mecanismo que identifica aquellas experiencias y las transforma en hallazgos poéticos, ya que resignifican la realidad emotiva del sujeto y otorgan a su percepción una conciencia de «lo extraño» en el mundo, a la vez que lo impulsan a descubrir «lo otro».

Aquella conciencia y su impulso desarrollan en el narrador una manera diferente y muy personal de mirar las cosas. La expresión escrita de tales hallazgos le da a las anécdotas una dimensión distinta donde la memoria funge como fuerza creativa, ya que es el punto resignificante del relato, al alimentar el impulso creador del narrador.

Siempre que se reconozca en las narraciones de Felisberto Hernández este fenómeno de aprehensión de instantes emotivos, la resignificación de la realidad a través del recuerdo y su expresión final en la escritura estética, se puede decir que hay un recurso mnemotécnico que funciona en su narrativa. A lo largo de «El caballo perdido», así como en los otros textos que analizo, son múltiples los ejemplos donde se puede identificar el recurso evocativo.

FORMAS QUE ADOPTA EL RECURSO MNEMOTÉCNICO EN *EL CABALLO PERDIDO*

En el relato que me ocupa, el recurso mnemotécnico se presenta de dos formas. Por un lado, se tematiza cuando el narrador reflexiona sobre los mecanismos de la memoria. Por el otro, de manera significativa, se presenta en otros puntos del relato no necesariamente centrados en el asunto de la memoria, sino en los temas prototípicos de la narrativa felisbertiana: el de la fragmentación, ya sea del sujeto, de los sentidos o de los objetos, el de la enajenación, el de la experiencia de la realidad como espectáculo y el del doble.

La fragmentación está patente en los recuerdos que el niño guarda en relación con el cuerpo de Celina. Refiriéndose al rostro, el narrador escribe: «Las partes han perdido la misteriosa relación que las une; pierden su equilibrio, se separan y se detiene el espontáneo juego de sus proporciones» (OC, II, p. 36).

El estilo de Felisberto Hernández nunca pierde de vista su fin estético. Ésto queda claro si observamos la forma en que el personaje narrador procede para lograr la resignificación de su experiencia emotiva. Inmediatamente después de la reflexión en torno de los fenómenos ocurridos en su conciencia, utiliza la comparación para referirse a la fragmentación mencionada (la del rostro de Celina): «Si se le antoja articular los labios para ver si encuentra palabras, los movimientos son tan falsos como los de una torpe muñeca de cuerda» (OC, II, p. 36).

Podría decirse que hay un procedimiento de esta índole para cada fragmento que posee cierto peso formal o temático en «El caballo perdido», independientemente del tema aludido: «Todavía antes de dormirse, *mi socio*, intenta recordar la cara de Celina y al mover *el agua del recuerdo* las imágenes que están debajo se deforman *como* vistas en espejos ordinarios donde se movieran los nudos del recuerdo» (OC, II, p. 37 cursivas mías). O cuando el personaje narrador habla de sus pensamientos en la duermevela: «allí mismo empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos —no sé qué gusanos les habrían comido la ternura—. Y mientras tanto, a mí me parecía que yo iba abriendo, con la más perezosa lentitud, un paraguas sin género» (OC, II, p. 44).

Por otro lado, en la narrativa de Felisberto Hernández es permanente el tratamiento de la realidad fenoménica como espectáculo. La asertividad metafórica de sus textos constituye uno de los aspectos poéticos más intensos de su estilo narrativo.

En el caso de «El caballo perdido» es interesante el desarrollo que el autor le da al tema, ya que la metáfora del espectáculo funciona como una alegoría para hablar de sus procesos mentales, donde los recuerdos cobran mayor importancia.

En un principio, el personaje narrador recurre a este campo semántico para reflexionar sobre la percepción que causa la escisión de su conciencia. Es aquí donde analiza más a fondo la presencia del «socio» y de alguna manera insinúa la relación que habrá de tejerse

más adelante entre el tema del mundo como espectáculo, el tema de la fragmentación, el tema de la enajenación y el tema del doble, ligados al recuerdo o la memoria: «Hace pocos días, al anochecer, se inauguró en mí una función sin anuncio previo. No sé si la compañía teatral se había equivocado de teatro, o sencillamente lo había asaltado» (OC, II, p. 37).

Una vez que ha enmarcado el asunto dentro de la alegoría del espectáculo, el personaje narrador piensa su percepción como una enfermedad; ello lo lleva de nuevo a expresar el tema de la enajenación en tanto angustia ante la alteridad; también se refiere al tema de la fragmentación, en tanto ambigüedad de sentido y ubicación, y al tema del doble, al plantear la escisión de su conciencia: «Yo estaba en la situación de alguien que toda la vida ha supuesto que la locura es de una manera; y un buen día, cuando se siente atacado por ella se da cuenta que la locura no sólo no es como él se imaginaba, sino que el que la sufre es otro, se ha vuelto otro, y a ese otro no le interesa saber cómo es la locura: él se encuentra metido en ella o ella se ha puesto en él y nada más» (OC, II, p. 37).

La angustia experimentada por el personaje narrador no sólo es promovida por las sensaciones de fragmentación y enajenación, también está íntimamente relacionada con sus recuerdos y la cualidad de los mismos; estas sensaciones son la expresión de la forma en que los recuerdos interfieren en su ánimo. Al personaje narrador le resulta importante su disposición ante los recuerdos porque de ellos depende la posibilidad de vincular al tipo que ha dejado de ser con aquél que llegaría a ser; en otras palabras, los recuerdos constituyen la única forma de comprender su transformación como persona: «Entre la persona que yo fui y el tipo que yo iba a ser, quedaría una cosa común: los recuerdos» (OC, II, p. 38).

Respecto a la enajenación, «El caballo perdido» está cifrado por la frustración del personaje narrador al relatar sus experiencias infantiles. Su esfuerzo evocativo sólo evidencia una doble imposibilidad: la de concretizar los aspectos más emotivos de su vida infantil y la de fijar tal vida emotiva en la escritura. Pareciera que el autor cuestiona los alcances del ejercicio narrativo y pone en entredicho su legitimidad. Ésto se refleja en la especie de escisión que se da entre sus recuerdos y la escritura, valiéndose del tema del doble: «Yo sentía la angustia del que descubre que sin saberlo ha estado trabajando a medias con otro y que ha sido el otro quien se ha encargado de todo. [...] Yo pensaba que había sido él, mi socio,

quien se había entendido por encima de mi hombro con mis propios recuerdos y pretendía especular con ellos: fue él quien escribió la narración» (OC, II, p. 31).

Al interior del relato, el personaje narrador se enfrenta a esas imposibilidades y experimenta una sensación de enajenación que se constituye en fuente de angustia. Este momento del relato marca la configuración de una paradoja: el narrador va creando el relato mientras da cuenta de la imposibilidad de concebir el texto que desea. Así, el personaje narrador, al final del relato, sólo refiere las complicaciones que tuvo para darle forma y su insatisfacción por el resultado. Ésto constituye el argumento del relato. Parece que el escritor no lo termina, sino que lo abandona con melancólica resignación: «Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo mucho de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo encontrar las miradas que aquellos “habitantes” pusieron en él» (OC, II, p. 49).

Respecto de esta paradoja que da cuenta del proceso de creación del relato mientras su autor refiere la imposibilidad de llevarlo a cabo, es interesante advertir una puntualización de Lauro Zavala, extraída de su libro *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*: «La metaficción es una escritura paradójica, pues a la vez que narra una historia, pone en evidencia el acto de narrar, así como las limitaciones de toda construcción verbal» (TC, p. 14).

La paradoja que germina en la literatura metaficcional es la misma que se encuentra en el centro argumentativo de «El caballo perdido». Por lo demás, la metaficción está presente en otras obras de la narrativa de Felisberto Hernández, como es el caso de «La casa inundada» o «Las dos historias», cuento que Lauro Zavala incluye en *Teorías del cuento IV*.

La imposibilidad de narrar se hace patente en el párrafo final de «El caballo perdido», ya que el personaje narrador reconoce su fracaso al intentar «recordar a aquel niño» y saber «cómo es él mirado desde de mí», es decir, desde su vida adulta. Ambas frustraciones representan la imposibilidad de encontrarse a sí mismo: el personaje narrador no puede revelar los secretos que lo ponen en contacto con «lo otro» en el mundo, o aquellos «objetos que estuvieron en sus ojos», ni entender «lo extraño», es decir, las miradas que tales «habitantes» pusieron en él.

Antes de reconocer su fracaso, el personaje narrador explora en la naturaleza de los recuerdos que ha venido evocando y su percepción de éstos. Vincula los cuatro temas que la narración desarrolla, además del de la memoria, al cual se subordinan: la experiencia del mundo como espectáculo, la fragmentación, la enajenación y el doble: «Pero los recuerdos, a medida que iban siendo del tipo que yo sería, a pesar de conservar los mismos límites visuales y parecida organización de los datos, iban teniendo un alma distinta. Al tipo que yo sería se le empezaba a insinuar una sonrisa de prestamista, ante la valoración que hace de los recuerdos quien los lleva a empeñar» (*OC*, II, p. 38).

Ocurre un cambio en la manera que el personaje narrador valora sus recuerdos. Se trata de una degradación cualitativa: «Las manos del prestamista de los recuerdos pesaban otra cualidad de ellos: no el pasado personal, cargado de sentimientos íntimos y particulares, sino el peso del valor intrínseco» (*OC*, II, p. 38).

Para el narrador el pasado personal es lo que importa y no tanto el valor intrínseco de las experiencias. Podría insinuarse que el valor concedido a la vida se cifra en la capacidad del individuo para interiorizarla como experiencia susceptible de generar sentimientos propios, algo que le ofrezca la garantía de comprender y salvaguardar su personalidad mientras se inmiscuye en el mundo.

La valoración «íntima» y «particular» del mundo, está ligada a los recuerdos del personaje narrador; de ahí que se refiera en términos despectivos al cambio de interés que sentía hacia ellos: «Después venía otra etapa: la sonrisa se amargaba y el prestamista de los recuerdos ya no pesaba nada en sus manos: se encontraba con recuerdos de arena, recuerdos que señalaban, simplemente, un tiempo que había pasado: el prestamista había robado recuerdos y tiempos sin valor» (*OC*, II, p. 38).

Mientras más indiferente sea ante sus recuerdos y menor sea su vínculo emotivo con éstos, mayor será la decepción del personaje. Sus recuerdos experimentan una etapa peor de degradación ante su percepción del mundo: «Cuando al prestamista le aparecía una sonrisa amarga por haber robado inútilmente, todavía le quedaba alma. Después llegó la etapa de la indiferencia. La sonrisa se borró y él llegó a ser quien estaba destinado a ser: un desinteresado, un vagón desenganchado de la vida» (*OC*, II, p. 38).

Resulta significativo que el proceso de enajenación esté determinado por la creciente indiferencia del narrador por sus recuerdos. La relación con su pasado es percibida como un proceso de fragmentación, ligado con la idea de pertenencia espacial y temporal. Tal fragmentación se relaciona con las experiencias infantiles que vivió en la casa de su maestra Celina; la sensación de enajenación está ligada a la frustración infantil del fracaso amoroso:

Al principio, cuando en aquel anochecer empecé a recordar y a ser otro, veía mi vida pasada como en una habitación contigua. Antes yo había estado y había vivido en esa habitación; aún más, esa habitación había sido mía. Y ahora la veía desde otra, desde mi habitación de ahora, y sin darme cuenta bien qué distancia de espacio ni de tiempo había entre las dos. En esa habitación contigua, veía a mi pobre yo de antes, cuando yo era inocente. Y no sólo lo veía sentado al piano con Celina y la lámpara a un lado y rodeado de la abuela y la madre, tan ignorantes del amor fracasado. También veía otros amores (*OC*, II, p. 38).

El personaje narrador cataloga sus recuerdos en diferentes estirpes. Los mira como seres que han asistido a una ceremonia. De acuerdo con el tipo de experiencia emotiva que evoquen, los recuerdos se incluyen en un grupo e ignoran a los recuerdos que no sean de su tipo.

Una vez más se observa el planteamiento de la realidad como espectáculo, ya que, mientras el personaje narrador explora la realidad de sus recuerdos, enmarca este proceso mental dentro de la imagen de una ceremonia en casa de Celina: «todos los lugares, tiempos y recuerdos que simpatizaban y concurrían en aquella ceremonia, por más unidos que estuvieran por hilos y por sutiles relaciones, tenían la virtud de ignorar absolutamente la existencia de otros que no fueran de su misma estirpe» (*OC*, II, p. 39).

No sólo se trata de una ceremonia dentro de la conciencia del narrador, sino de una en la cual se «ensayan» diversas representaciones, donde los recuerdos funcionan como personajes: «Cuando una estirpe ensayaba el recuerdo de su historia, solía quedarse mucho rato en el lugar contiguo al que estaba yo cuando observaba. De pronto se detenían, empezaban una escena de nuevo o ensayaban otra que había sido muy anterior» (*OC*, II, p. 39).

También está presente el asunto de la fragmentación, ya que todas estas referencias son parte de los procesos mentales del personaje narrador, quien sólo busca explicárselos por medio de la escritura. Si sus recuerdos se separan por grupos según su tipo, ello implica una especie de fragmentación en su conciencia.

El asunto de la enajenación vendrá más adelante cuando el personaje narrador experimenta la ruptura con su conciencia. Según su percepción, él mismo es ignorado por sus recuerdos, a pesar de que éstos vivan irremisiblemente bajo su tutela: «yo me daba cuenta de que no me querían, de que no me miraban, de que cumplían resignadamente un destino impuesto por mí, pero sin recordar siquiera la forma de mi persona: si yo hubiera entrado en el ámbito de ellos, con seguridad que no me hubieran conocido» (OC, II, p. 40).

Después, el personaje narrador experimenta angustia por tener que dejar a un lado la niñez, al haberse convertido en adulto. No termina por aceptar el desprendimiento de su vida infantil y resiente este fenómeno como una pérdida, hasta que termina por comparar sus recuerdos de adulto con los de su infancia; el resultado no es satisfactorio: mientras que sus recuerdos infantiles son depositarios de experiencias vitales, los del adulto sólo son fuente de remordimientos y culpas. Por ello el adulto se mira así mismo como «el hombre de la cola de paja».

Es claro el sentido despectivo de esta expresión. También es el rasgo que consolida el paso a la enajenación, retomada más adelante en el relato cuando el personaje narrador cuenta cómo una confusión impide diferenciar al niño del adulto, cómo, de alguna manera, se usurpan mutuamente: «Algunas mujeres veían al niño de Celina, mientras conversaban con el hombre. Yo no sabía que ese niño era visible en el hombre. Pero fue el mismo niño quien observó y quien me dijo que él estaba visible en mí, que aquellas mujeres lo miraban a él y no a mí. Y sobre todo fue él quien las atrajo y las engañó primero» (OC, II, p. 41).

Según el relato, si bien fue el niño quien engañó primero, fue el hombre quien sacó más provecho de esa circunstancia al valerse del niño para seducir a aquellas mujeres engañadas.

El conflicto del personaje narrador es haber medrado con la inocencia del niño para sacar ventaja de sus circunstancias como adulto; eso lo lleva a sentir remordimiento. Tal es la causa de que los recuerdos de su infancia no lo acepten más, ya que al haberse enamorado, el hombre no valoró como hubiese deseado la experiencia con aquellas mujeres.

La desvalorización de sus experiencias amorosas primero le hace sentir insatisfacción, después indiferencia; estas sensaciones le hacen experimentar un sentimiento de ena-

jenación, marcado por el desencanto: «Lo peor fue que el niño, con su fuerza y su atracción logró seducir al mismo hombre que él fue después; porque los encantos del niño fueron más grandes que los del hombre y porque al niño le encantaba más la vida que al hombre» (*OC*, II, p. 42).

Como ya he estipulado, la caída en la enajenación está ligada directamente con la relación emotiva que el personaje narrador tiene con los recuerdos; también se encuentra ligada con el proceso evocativo, en tanto el personaje narrador no puede conseguir su finalidad al escribir el relato; no puede reencontrarse con el niño que fue, para reconciliarse con su pasado.

Por otra parte, la experiencia del desdoblamiento de personalidad es la parte culminante de un proceso que sufre el personaje narrador, en relación con su incapacidad de asimilar la experiencia del mundo y de aprehender los instantes emotivos que ésta le depara. De ahí su insistencia en la escritura como intento de resignificar las experiencias mediante el ejercicio de la memoria.

Ya he explicado cómo, en «El caballo perdido» el proceso de enajenación se compone de tres elementos más que le preceden. Primero, el de la experiencia del mundo como espectáculo (en este caso, la experiencia de la escritura y de los procesos mentales encausados por la evocación infantil en la duermevela):

Pero antes de dormir estaba a expensas de los recuerdos como un espectador obligado a presenciar el trabajo de dos compañías de cualidades muy distintas y sin saber qué escenarios y qué recuerdos se encenderían primero, cómo sería su alternativa y las relaciones que tendrían los que actuaban, pues las compañías tenían un local y un empresario común, participaba casi siempre un mismo autor y trabajan siempre un niño y un hombre (*OC*, II, p. 42).

Segundo, la fragmentación de los elementos que componen la realidad evocada (esa variedad de estirpes de recuerdos que actúan alternativamente en la conciencia del personaje narrador y la subsecuente angustia experimentada por él ante su transformación en alguien más: separación de su conciencia en niño/adulto): «Entonces, cuando supe que no podría prescindir de aquellos espectáculos y de que a pesar de ser tan imprecisos y actuar en un tiempo tan mezclado, tenían tan fuerte influencia en la vida que se dirigía hacia el futuro, entonces, empecé a ser otro, a cambiar el presente y el camino del futuro» (*OC*, II, p. 43).

Tercero, la noción del doble: niño/adulto, escritor/socio, consciencia/inconsciencia. La enajenación es asimilada por el personaje narrador como un sentimiento de inutilidad e indiferencia y, en sentido más amplio, como la experiencia del absurdo: «Y como no tenía sentimientos había perdido hasta la tristeza de mí mismo: ni siquiera tenía tristeza de que los recuerdos ocuparan un lugar inútil. Yo también me volvía tan inútil como si quedara para hacer la guardia alrededor de una fortaleza que no tenía soldados, armas ni víveres» (*OC*, II, p. 43).

Además del considerable espacio que utilicé para detectar las diferentes instancias del relato en las que se presentan los otros cuatro temas descritos a lo largo de mi análisis, más allá del de la memoria, es importante corroborar la existencia de aquella paradoja, según la cual, mientras el personaje narrador se debate ante la imposibilidad de entender su destino a la luz de los ojos del niño, la escritura de tal fracaso le ofrece la perspectiva, más satisfactoria, de resignificar esas frustraciones en experiencias poéticas.

Desde mi punto de vista, Felisberto Hernández utiliza la figura de un narrador que evoca su vida infantil y busca entender su vida presente, para tematizar su búsqueda y dificultades creativas. Éstas exceden el ámbito de «El caballo perdido» como ficción y lo vinculan más con un ensayo estético que con un relato o un cuento.

Lo anterior se corrobora ya que el estilo de Felisberto Hernández se vuelve más alegórico cada vez que el personaje narrador se enfrenta al proceso de enajenación, así como con los otros aspectos temáticos.

Si tomamos en cuenta que el discurso del personaje narrador se da en función del flujo de su conciencia, así como en función del proceso de escritura, y que ambos aspectos del discurso narrativo están subordinados a la memoria en tanto instrumento evocativo, podemos concluir que existe un recurso mnemotécnico en «El caballo perdido», ya que las metáforas están construidas mediante un proceso de resignificación de la experiencia evocativa, que la lleva de un nivel puramente reflexivo, a otro donde la evocación pretende ser experiencia emotiva y, puesto que su expresión es necesariamente estética, se constituye en lenguaje poético: «Yo era como aquel caballo perdido de la infancia: ahora llevaba un carro

detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto» (*OC*, II, p. 43).

En «Función de misterio y memoria en la obra de Felisberto Hernández», Francisco Lasarte afirma: «Aunque nunca está declarado explícitamente, lo que se ha descubierto respecto al significado personal de la memoria sugiere una analogía entre el acto de recordar y la creación artística» (*MMFH*, p. 74).

En el plano narrativo, el recurso mnemotécnico permite que el personaje narrador termine por reelaborar su ejercicio evocativo y, aunque al final no consiga conciliarse con el niño, lo que constituyó su finalidad en un principio, sí consigue conciliarse consigo mismo como adulto, al experimentar la catarsis de la escritura, mediante la cual expió sus angustias y remordimientos.

En el plano formal, esa catarsis, promovida por el recurso evocativo, funciona como símbolo para delimitar el final del texto, ya que el autor reconoce su imposibilidad de llevar más lejos las reflexiones del personaje narrador, en tanto que se reconoce incapaz de dotar de mayor aliento poético al relato, el cual, sin embargo, respira por sí solo y, bajo el influjo del recurso evocativo, es dueño de una fuerza poética que parece corroborar la visión estética de Felisberto Hernández, expuesta en «Explicación falsa de mis cuentos»: «En un momento dado pienso que en algún rincón de mí nacerá una planta. [...] 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. [...] Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance» (*OC*, II, p. 175-176).

Una vez que el personaje narrador ha caído en la enajenación, debe sufrir un proceso catártico de reconciliación para poder salir de tal estado. Esta catarsis se la proporciona un sueño.

En el sueño, el personaje narrador aparece en una jaula acompañado de algunas personas que conoció en su niñez; también hay unas terneras que salen por una puerta para ir al matadero; entre las terneras se encuentra una niña a quien también llevarían a matar.

La niña dice que no quiere ir porque está cansada. Las personas que comparten la jaula con el personaje narrador se ríen «por la manera con que la inocente quería evitar la muerte», ya que para ellos «ir a la muerte era una cosa que tenía que ser así y no había por qué afligirse» (*OC*, II, p. 44).

Al reflexionar sobre su sueño, el personaje narrador se da cuenta de que la niña era considerada, por él, como una ternera más, si acaso con una variante de forma, por lo cual le resultó muy natural que le dieran trato de ternera; y agrega «sin embargo me había conmovido que hubiera dicho que no quería ir porque estaba cansada; y yo estaba bañado en lágrimas» (*OC*, II, p. 44).

El sueño representa el punto culminante del estado progresivo de enajenación, ya que las personas del sueño son claramente degradadas a la condición de terneras y pierden su personalidad y el albedrío sobre su vida. Si bien se trata de una niña y no de un niño en quien se centra la atención del personaje narrador, nada impide interpretar que se trata de una proyección personal, puesto que el sueño es una clara proyección de su ternura e inocencia infantiles.

A raíz de la experiencia catártica, propiciada por el sueño, el personaje narrador entra en una etapa en la cual siente mayor tranquilidad entre más explora sus emociones, pues esto le permite encontrarse a sí mismo. Así resuelve el asunto de la fragmentación de su conciencia, desaparece la angustia ante la alteridad y recupera su vida emotiva: «Ya no sólo no era otro, sino que estaba más sensible que nunca: cualquier pensamiento, hasta la idea de una jarra con agua, venía lleno de ternura» (*OC*, II, p. 44).

Después de esta conciliación, el personaje narrador se siente con mayor lucidez para escribir sobre su nuevo estado; es cuando aparece de nuevo el «socio», pero su presencia ya no está marcada por el signo negativo de la incompreensión, como antes, sino por su contraparte.

Sin olvidar que se trata más de un estado de conciencia, la presencia del socio se vuelve cada vez más inteligible para el personaje narrador y llega a dilucidar ciertos aspectos significativos de su condición.

Al final, el personaje narrador se da cuenta de que el socio «era el representante de las personas que habitaban el mundo»; y ya que hasta antes de la madrugada del sueño él «estaba en un lugar y el mundo en otro», el hecho de contar con un contacto directo del mundo debía ser un motivo de tranquilidad más no de angustia.

Si bien el mundo no tenía por qué serle hostil, el personaje narrador reconoce que cuando éste le causaba angustia era porque trataba de encontrar ciertas relaciones entre su experiencia con la realidad y su destino. Lo significativo es que los recuerdos son aquellos signos en los que el personaje narrador pretendía encontrar esas relaciones.

Una vez más, el asunto central de sus reflexiones se subordina al juego de la evocación infantil. La memoria vuelve a ser el impulso narrativo, en tanto posibilidad de aprehender instantes emotivos, al revelar el secreto de la vida personal del personaje narrador: «Y el placer más grande estaba en registrar distintos recuerdos para ver si encontraba un secreto que les fuera común, si los distintos hechos eran expresiones equivalentes de un mismo sentido, de mi destino» (*OC*, II, p. 46).

Parece que el personaje narrador desea encontrar una unidad de sentido, de ahí las constantes alusiones a la fragmentación y su angustia por caer en la enajenación: el sin sentido, el vacío de su vida emotiva.

Finalmente, el narrador reconoce que la relación con el mundo le era impertinente, ya que le resultaba más difícil apropiarse de su pasado personal mientras iba cambiando su personalidad, por influjo de otras experiencias vitales que no pertenecían a su vida infantil.

Al pretender salvaguardar la «ternura original» de los secretos descubiertos por su curiosidad infantil, el personaje narrador se aislaba del mundo por el miedo de que su influjo cambiara el sentido de sus recuerdos y los despojara de su misterio:

Además mi socio traería muchas ideas de la ciudad, se llevaría muchos objetos, les cambiaría su vida y los pondría de sirvientes de aquellas ideas; los pintaría de nuevo y ellos perderían su alma y sus trajes. Pero mi terror más grande era por las cosas que suprimiría, por la crueldad con que limpiaría sus secretos, y porque los despojaría de su real imprecisión, como si quitara lo absurdo y lo fantástico a un sueño (*OC*, II, p. 46).

Mientras más procura salvaguardar sus recuerdos, más es su impulso de ensimismamiento, pero esto constituye una contradicción, pues para que los recuerdos vivan, se re-

quiere de la experiencia del mundo, y alejarse de él sería contraproducente. Por ésto, el personaje narrador decide inmiscuirse en el mundo y mezclar los recuerdos de su infancia con las nuevas experiencias emotivas que le depara la realidad. Termina por darse cuenta de que su socio no es un enemigo de quien hay que huir o recelar, sino el mundo y nada más. Así ya no hay más disociación entre su pasado personal y su presente.

En otras palabras, al aceptar la inmanencia del mundo como experiencia vital, encuentra la unidad entre su infancia y su vida adulta. Hay una recuperación de sentido; y lo más importante, esta recuperación sólo se culmina en la escritura. El recurso mnemotécnico ha cumplido su cometido, la evocación llega a su fin:

Entonces descubrí que mi socio era el mundo. De nada valía que quisiera separarme de él. De él había recibido la comida y las palabras. Además cuando mi socio no era más que el representante de alguna persona —ahora representaba al mundo entero—, mientras yo escribía los recuerdos de Celina, él fue un camarada infatigable y me ayudó a convertir los recuerdos —sin suprimir los que cargaban remordimientos—, en una cosa escrita (*OC*, I, p. 48).

Francisco Lasarte habla de este proceso en los siguientes términos: «El largo proceso introspectivo ha producido un cambio fundamental en el narrador que lo ha reconciliado con su personalidad y con su papel de escritor» (*MMFH*, p. 73). Para Lasarte «la verdadera resolución sólo se obtiene a través de una síntesis de las dos posiciones que rechaza a la emoción pura y al intelecto puro como formas iguales de la enajenación»; y por ello «en las últimas páginas del texto hay una revaloración de la función de la memoria desde una perspectiva nueva y más equilibrada que considera al “socio” como colaborador en vez de enemigo» (*MMFH*, p. 73).

LOS HALLAZGOS DEL RECUERDO

Como afirma Francisco Lasarte, al final del relato-ensayo, «el narrador reconoce la diferencia entre el pasado y el presente, así como la inevitable deformación que el tiempo produce en los recuerdos. En contraste con su intención anterior de abolir el tiempo, ahora acepta las limitaciones impuestas por una barrera temporal insalvable. Al decir que los obje-

tos no lo pueden recordar a él, admite que en efecto se debe distinguir entre el niño y el adulto. Entre el pasado y el presente» (*MMFH*, p. 74).

Para el personaje narrador resulta imposible comprender cómo se le revelaba la realidad en su niñez y cómo tales revelaciones configuraron su mirada de adulto; el conocer y aceptar tal imposibilidad es su único hallazgo posible.

Para Felisberto Hernández, tal imposibilidad es el motivo para concebir un relato como «El caballo perdido». Es un motivo para hacer literatura y tener hallazgos poéticos.

Parece que aquí se denota una síntesis felisbertiana: en la medida que nos resulte imposible estar en posesión legítima y fidedigna de nuestros recuerdos (en tanto sustrato vital), nunca estaremos en posesión de nuestra vida, entendida como experiencia emotiva del mundo. Viviremos enajenados por el espectáculo de una realidad en permanente fragmentación y, por lo tanto, en vías de perdernos en la enajenación. Para Hernández, «el caballo perdido» es el sujeto que ha dejado de ser soberano de sí mismo.

La literatura es una alternativa para salvaguardar la personalidad del sujeto al ponerlo en contacto con su emotividad, en un intento por resignificar el espectáculo del mundo, haciendo de la realidad y su interpretación, un acto estético personal con posibilidades de concretarse en la escritura. El recurso evocativo es el mecanismo para conseguirlo.

En algunos relatos de Felisberto Hernández, memoria y evocación constituyen un recurso mediante el cual se crea una «cosa escrita», para utilizar el término de este escritor.

Siguiendo a Lasarte, «después de todo, la búsqueda de lo misterioso en el pasado resulta ser el intento de captar una experiencia esencialmente estética y subjetiva en un texto que es a su vez una experiencia de ese tipo» (*MMFH*, p. 75). He aquí esa cosa escrita:

Le perdono [al mundo] las sonrisas que hacía cuando yo me negaba a poner mis recuerdos en un cuadriculado de espacio y tiempo. Le perdono su manera de golpear con el pie cuando le impacientaba mi escrupulosa búsqueda de los últimos filamentos del tejido del recuerdo; hasta que las puntas se sumergían y se perdían en el agua; hasta que los últimos movimientos no rozaban ningún aire en ningún espacio.

En cambio debo agradecerle que me siguiera cuando en la noche yo iba a la orilla de un río a ver correr el agua del recuerdo. Cuando yo sacaba un poco de agua en una vasija y esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en qué contenerla y me había consolado contemplando el agua en las variadas formas de los cacharros. Después habíamos inventado una embarcación para cruzar el río y llegar a la isla donde estaba la casa de Celina (*OC*, II, p. 48).

CONCLUSIONES

Con *El caballo perdido*, la obra de Felisberto Hernández da un salto de la exploración a la madurez. Este ensayo narrativo da cuenta del proceso que seguiría la obra posterior de Hernández, así como de los problemas que tuvo que sortear el autor uruguayo para conformar su estética. Al escribir «El caballo perdido», Felisberto Hernández se replantea su posición como escritor y determina el tipo de narrativa que pretende escribir en adelante. A partir de este libro, es posible identificar algunos principios estéticos que habrían de funcionar en adelante dentro de sus cuentos:

- * Un principio creativo de ensimismamiento
- * Una visión de la obra literaria como un todo orgánico y autosuficiente
- * Las categorías o conceptos de «lo extraño», «misterio» y «lo otro» (conceptos relacionados con asuntos como el de la iniciación, la experiencia estética, la experiencia vital y la recuperación de sentido)
- * Un eje narrativo fundamentado en cuatro temas cardinales:
 - * El doble
 - * La fragmentación
 - * La metáfora del espectáculo
 - * La enajenación
- * El desarrollo paulatino y aplicación de un mecanismo memorístico que identifica las experiencias del pasado personal y las transforma en hallazgos poéticos

Por otra parte, Hernández se plantea una polémica entre la necesidad de equilibrar el pasado personal con el presente; este interés por la evocación y la manera de mantener el contacto con el mundo objetivo; es decir, la ineludible necesidad de encontrar una posición satisfactoria dentro de la sociedad de su época, en especial en el ámbito cultural.

Desde mi perspectiva, la pregunta crucial que se plantea Felisberto Hernández, al escribir «El caballo perdido», es cómo hacer que la mirada personal ancle en la experiencia del mundo como un medio de legitimación y fuente de sentido. La respuesta es una cuentís-

tica que, mediante la experiencia de lo inusitado, plantea una crítica a los estereotipos creados por la sociedad moderna, centrándose en la clase media de su país y, dentro de ésta, aludiendo a la elite intelectual de su época.

Lo dislocante dentro de los cuentos de Felisberto Hernández es que, paradójicamente, los sucesos detonantes de tal dislocación están en absoluta congruencia con la realidad configurada y ocurren de acuerdo con su lógica.

Por los tiempos de Clemente Colling

EL CONTEXTO DEL RECUERDO

Felisberto Hernández dedica la primera parte del relato a contextualizar el argumento, a insinuarnos cuál es su búsqueda al hablar de un hombre como Clemente Colling.

Aunque la voz narrativa reconoce que los recuerdos de adolescencia, anteriores al momento en que le presentan al organista inglés, no tienen mucho que ver con su historia, un tercio de la narración antecede al primer contacto con Colling; al final del relato, estos recuerdos encuentran su sitio de forma más natural de lo que el propio personaje narrador hubiera previsto. Por ello es posible dividir en dos partes el relato «Por los tiempos de Clemente Colling».

La primera parte evoca los recuerdos del personaje narrador antes de conocer a Colling, mientras que la segunda evoca en sus recuerdos una vez que conoce a Colling y hasta la muerte de éste.

Como se podrá observar, la unidad del texto está determinada por esta división, porque, en conjunto, ambas partes configuran un relato que explora y re-crea las impresiones de una misma experiencia vital: la iniciación artística del personaje narrador.

LA MEMORIA EN POS DE CLEMENTE COLLING

Publicado en 1942, *Por los tiempos de Clemente Colling* es anterior a las otras narraciones que analizo en este trabajo y pertenece al segundo de los tres periodos o etapas en que la crítica ha dividido las creaciones de Felisberto Hernández; junto con *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, es parte de lo que Francisco Lasarte ha llamado «la trilogía proustiana», identificada, en términos más generales, como las memorias.

Ya establecí la función de la memoria como recurso estético en «El caballo perdido». En el caso de «Por los tiempos de Clemente Colling», también es posible detectar la presencia del recurso mnemotécnico, aunque de forma implícita, ya que, a diferencia de «El caballo perdido», Felisberto Hernández no tematiza su constitución y empleo. Con todo, ya des-

de el inicio del relato, el narrador expresa la posición dinámica que ocupan los recuerdos en la narración que va emprender:

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quien conocí a Colling, no son tan importantes en este asunto como para justificar su intervención. La lógica de la hilación sería muy débil. Por algo que yo no comprendo esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos (*OC*, I, p.138).

Aunque el propio narrador reconoce la dificultad formal que implica incluir ciertos recuerdos en el relato que pretende contar, decide atenderlos por la indeterminación que introducen en el ejercicio de la escritura.

Esos elementos sin relación con la historia y que complican su hilación, contienen un sentido de impenetrabilidad que se relaciona con lo desconocido y ofrecen al relato una dimensión de apertura hacia «lo otro», es decir, hacia las instancias del misterio, ya que «la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades» (*OC*, I, p. 138).

A continuación cito un fragmento del ensayo «Función de misterio y memoria en la narrativa de Felisberto Hernández», escrito por Francisco Lasarte, que puede iluminar respecto del sentido en que Felisberto Hernández utiliza la palabra misterio: «El término “misterio” y su variante “secreto” aparecen en diversos contextos en la obra de Felisberto, pero en su sentido más básico se usan para describir aquellas personas, objetos y diversas situaciones que el narrador halla interesantes». Agrega que si Hernández no busca hacer una definición racional de estos términos y en cambio se limita a describir su presencia, hay un motivo para ello: «Es evidente que “misterio” y “secreto”, tal como lo implican las palabras mismas, aluden a una realidad oculta, y elusiva que trasciende lo cotidiano y que, por lo tanto, es difícil de definir mediante la lógica de un lenguaje ordinario» (*MMFH*, p. 60).

Ya vimos cómo esa apertura hacia «lo otro» es una de las divisas estéticas de Felisberto Hernández: es la inmanencia del misterio lo que permite al autor aprehender las instancias poéticas que alimentan y motivan sus relatos. La voz narrativa parece entenderlo de inmediato cuando habla de la cualidad que tienen los recuerdos para resignificar el discurso literario y, con ello, la realidad emotiva de los personajes, entre los cuales se cuenta el na-

rador: «Algunos, parece que protestaran contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. Y entonces reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significaciones nuevas, o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionando todo de otra manera» (OC, I, p. 138).

Esta cualidad de «intencionar todo de otra manera» es la función del recurso mnemotécnico, ya que éste, según lo he definido, identifica las experiencias del mundo, transformándolas en hallazgos poéticos al resignificar la realidad emotiva del sujeto y otorgarle a su percepción una conciencia de «lo extraño» en el mundo, a la vez que lo impulsan a descubrir «lo otro» mediante la escritura.

El narrador parece corroborar lo anterior cuando afirma: «Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro» (OC, I, p. 138).

«Lo otro», en este caso, se relaciona con los recuerdos de la adolescencia que anteceden a la presencia de Clemente Colling, quien fuera maestro de piano del propio Felisberto Hernández.

A pesar de que la crítica ha establecido como ciertos algunos datos de lugares, fechas y personajes presentes en los relatos de Hernández, ello no significa que estemos ante textos autobiográficos. La aclaración es pertinente porque implica que el ejercicio de la memoria va más allá de una función histórica, para centrarse, en vez de ello, en sus posibilidades creadoras, aprovechando la maleabilidad de los recuerdos para hacer literatura de la experiencia personal. Así lo advirtió María José Ramos de Hoyos, en su trabajo *Felisberto Hernández: una poética de la incertidumbre*: «El autor trabaja sobre la memoria, no para *recrear* sucesos de su vida, sino para *crear* un relato ficticio con valor autónomo» ya que «el narrador en primera persona no deja de ser un ente literario inscrito en unas coordenadas espacio-temporales también ficticias» (FHPI, p. 23).

La siguiente cita de Francisco Lasarte complementa bien esta idea: «El verdadero valor de las indagaciones sobre la memoria yace más bien en lo que revelan de la conciencia singular que las motiva. Ésta en ningún momento considera los recuerdos como el mero testimonio histórico de acontecimientos pasados sino que los aprecia por su subjetividad, por los matices que llevan más que por lo que dicen abiertamente» (MMFH, p. 67).

Para evitar una polémica sobre la condición autobiográfica de los cuentos de Felisberto Hernández, me remitiré a un término acuñado por un psicoanalista que Néstor A. Braunstein cita, a su vez, en *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*:

[...]Serge Doubrovsky, acuñó el justo término de “autoficción” para referirse a estos textos que captan la identidad del sujeto en la interacción entre los acontecimientos individuales y sus determinaciones inconscientes. La intención de estos relatos autoficcionales es la de ampliar el conocimiento de sí impugnando y borrando los límites que existen entre la restitución biográfica (el relato de la vida) y la transposición novelesca (la palabra y el discurso de lo imaginario) (*ME*, p. 271).

Con esta cita, Néstor A. Braunstein argumenta su idea sobre la relatividad de los géneros literarios y la imbricada relación entre vida y obra, entre ficción y realidad, que constituye las supuestas autobiografías para insinuar la imposibilidad del género. Braunstein entiende así la empresa autobiográfica: «Sería una nueva forma de narración, una escritura de y en los límites del lenguaje: *borderline*. Lo contrario de una *egografía*: una *des-egografía* [...]»; y continúa: «Bien sabemos que ningún texto podría *pertenecer* a un género determinado, si no que, a lo sumo, *participa* de él y de otros más: la asignación a un género no forma parte del texto mismo»; para terminar diciendo: «A la luz de nuestra indagación podemos sostener que, partiendo de los recuerdos de infancia (o de cualquier otro principio arbitrariamente escogido), no hay manera de distinguir a la autobiografía de la novela y que la noción de “relato” engloba a ambas» (*ME*, p. 271-272).

Con base en lo anterior, se puede afirmar que Felisberto Hernández utiliza la memoria como mecanismo para escribir sus cuentos, pero sin perseguir un afán autobiográfico. Siguiendo este principio, en «Por los tiempos de Clemente Colling» el resultado literario es diferente, aunque no demasiado, al de «El caballo perdido», ya que la forma en que actúa el recurso mnemotécnico también lo es, sin embargo, la escritura sigue siendo una instancia de autoconocimiento.

En este sentido, Blanca Luz Pulido Varela apunta en *Aproximaciones al misterio en siete relatos de Felisberto Hernández*: «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» (*AMFH*, p. 31-32).

En un principio el personaje narrador atiende el recuerdo del tren que cruzaba por la zona donde él vivía y que se alcanzaba a escuchar desde las quintas que solía visitar en su infancia. Este elemento introduce un tono nostálgico que caracteriza la primera parte del relato hasta llegar a la segunda parte, donde el narrador realiza una especie de retrato pormenorizado de la figura de su maestro de música, Clemente Colling.

Mientras relata el tiempo anterior a Clemente Colling, la voz narrativa expresa tristeza por los cambios que algunas construcciones de su provincia han sufrido con la llegada de nuevos tiempos. Esta molestia no sólo está impregnada de una actitud reacia al cambio, que bien podría asimilarse a la frustración adulta de desprendimiento o pérdida que ocasiona el salto de la infancia a la adolescencia, también se relaciona con un sentimiento de profanación dentro del universo idílico, constituido por las experiencias vividas en torno de la calle Suárez, cerca del hogar, y el trayecto del 42, el tranvía que cruzaba el camino que el narrador debía hacer para llegar a la quinta de tres hermanas, amigas de su madre, por quienes el adolescente sentía especial cariño y que son el vínculo con Clemente Colling.

La irrupción de una nueva realidad en el mundo propio crea una sensación de ruptura, que prefigura la experiencia de la fragmentación sufrida por el personaje narrador de «El caballo perdido». Tal experiencia se denota en la visión desencantada del paisaje en los lugares que recorría el personaje narrador en la época evocada:

En aquellos lugares hay muchas quintas. [...] Ahora, muchas están fragmentadas. Los tiempos modernos, los mismos en que anduve por otras partes, y mientras yo iba siendo, de alguna manera, otra persona, rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles y construyeron muchas casas pequeñas, nuevas y ya sucias, mezquinas, negocios amontonados, que amontonaban pequeñas mercaderías en sus puertas (*OC*, I, p. 139).

La realidad espacial entra en oposición con el pasado idílico al interferir con los recuerdos y no tarda en repercutir en la vida emotiva del personaje narrador, quien experimenta una suerte de desconfianza y desagrado por la irrupción de la nueva realidad en su vida; expresa una sensación de usurpación por la supuesta ilegitimidad que conlleva el arribo de «los tiempos modernos».

No es necesario que el narrador lo advierta literalmente, para inferir que no sólo se trata de un cambio en el ámbito espacial, sino de aquél que conlleva transformación en todos los ámbitos de la vida, aquél que se gesta con el cambio de pensamiento en una sociedad; se trata de un cambio cultural. El narrador lo refiere en los siguientes términos: «Alguien me hacía la propaganda del sentimiento de lo nuevo —y de todo lo nuevo— como fatalidad maravillosa del ser humano; y me hablaba precipitadamente, concediéndome un instante de burla e ironía para mis viejos afectos» (*OC*, I, p. 141).

Está claro que tales afectos son precisamente los recuerdos de la época que empieza a ser desplazada por «los tiempos modernos».

Existe una tensión narrativa determinada por el flujo inexorable de los nuevos tiempos y la reticencia del personaje narrador para aceptar que los espacios donde se forjaron sus recuerdos sean remplazados, o siquiera modificados. Se trata de lugares sagrados para la afectividad del personaje narrador; sagrados porque fue ahí donde ocurrió la relación con las tres amigas de su madre y donde nació la amistad con Clemente Colling: «hay lugares de pocas “modificaciones” en las quintas; y se puede sentir a gusto, por unos instantes, la tristeza. Entonces, los recuerdos empiezan a bajar lentamente, de las telas que han hecho en los rincones predilectos de la infancia» (*OC*, I, p. 141).

Además de la implicación emotiva en la vida del narrador, la transformación espacial de estas zonas tiene un correlato con las costumbres de la época; el ámbito de los recuerdos también guarda relación con las formas de pensamiento y la forma de ser de las personas.

Lo anterior se ejemplifica cuando el personaje narrador habla de un recuerdo de dos palmeras que parecen ser expresión de la decadencia de la época que él añora, y cuya reflexión le fue sugerida recordando «cómo significaban la vida las personas de aquel tiempo. Y cómo la reflejaban en su arte, o cómo eran sus predilecciones artísticas» (*OC*, I, p. 140).

Felisberto Hernández establece los lineamientos que habrán de dirigir el relato. Por un lado, la voz narrativa seguirá describiendo los espacios idílicos donde vivió su infancia y su adolescencia, deteniéndose ya en los objetos, ya en las edificaciones, siguiendo el trayecto del 42. Por otro lado, irá construyendo el retrato de las personas con quienes convivió entonces y habrá de crear a los personajes del relato, donde el narrador irá advirtiendo su per-

sonalidad y, sobre todo, su afectividad; es decir, irá descubriendo su emotividad a la par que elabora el relato.

Ya José Pedro Díaz advirtió cómo Hernández utiliza la memoria para explorar «los modos de su evocación, sobre la relación de su presente con lo evocado, sobre el modo de asirlo de que dispone» (*FHCE*, p. 72).

Puesto que la vida emotiva del personaje narrador está íntimamente ligada a los espacios idílicos de su infancia, así como a las costumbres de los personajes con quienes convivió, el mecanismo empleado por Felisberto Hernández para elaborar el relato y para acercarse, a su vez, al personaje narrador, será necesariamente la remembranza de la vida que se gesta en tales espacios y en relación con tales personajes.

Al respecto, Rocío Antúnez afirma: «La propia operación de desandar el camino tiende a convertir el mundo en una utopía idílica, en una especie de edad de oro de la existencia personal, cuyos reflejos doran también las vidas paralelas» (*FHDI*, p. 38).

Quizá se comprenda mejor el vínculo que el personaje narrador establece entre su afectividad y las vidas paralelas, con las que compartió las primeras etapas de su vida y las costumbres de una época, si atendemos las siguientes líneas, donde el narrador se refiere a las tres hermanas: «¡Que noblemente ideales eran! Por esas tres longevas yo alcancé a darle la mano a una gran parte del siglo pasado» (*OC*, I, p. 143).

En el contexto del relato, no es fortuito relacionar la naturaleza de las tres longevas con cierta nobleza ideal, ni tampoco insinuar la valoración que el narrador hace de ellas por haberlo vinculado con el conocimiento de una parte importante de la época que él considera como dorada. Me parece que tal relación responde al afán estilístico de Felisberto Hernández por establecer un paralelismo entre el retrato de personajes y la introspección afectiva del personaje narrador.

EL RETRATO DEL RECUERDO

Si nos fijamos que el relato está construido mediante una sucesión de descripciones detalladas, entre las cuales se intercalan asociaciones emotivas, mediante un permanente

ejercicio evocativo, advertiremos cierto impulso narrativo por restituir al pasado una vitalidad y un dinamismo que le confieran legitimidad ante la realidad nueva y contrastante del presente.

Ante las trampas del pensamiento, el personaje narrador opta por el ámbito de los recuerdos personales; en vez de las certezas de la razón, el secreto de los hallazgos emotivos. Esta tentativa tiende a concretizarse en la creación, es decir, en la experiencia artística. La tensión narrativa se establece mediante la oposición vida-literatura (tal búsqueda habrá de profundizarse en «El caballo perdido»).

Para Rocío Antúnez, la búsqueda de Felisberto Hernández está cifrada por el carácter iniciático vislumbrado en varias de sus narraciones: «Todos los modos de iniciarse en la vida son modos de iniciarse en el arte; y así como las vidas paralelas iluminan la propia, otras artes iluminan el de la palabra» (*FHDI*, p. 43).

Un ejemplo que puede revelarnos la relación entre el recuerdo, la experiencia emotiva y la creación, es cuando el personaje narrador evoca una de sus primeras experiencias con la música, al escuchar tocar a Elnene: «cuando después tocó una composición de él, un nocturno, lo sentí verdaderamente como un placer mío [...] Yo había encontrado camaradas para otras cosas; pero un amigo con quien pudiéramos representarnos el amor en aquella forma era un secreto de la vida que podíamos ir atrapando con escondido regocijo de más sorpresas, de esas que dependen mucho de nuestras manos» (*OC*, I, p. 149).

Existe una búsqueda de pertenencia y de legitimación personal a través del arte, que es una preocupación temprana en la vida del personaje narrador; de alguna forma, al rememorar la primera vez que sintió un vínculo capaz de ofrecerle ese sentido de pertenencia y legitimación con alguien más, el personaje narrador pretende afirmar su presente mediante la escritura.

El proceso creativo se convierte en el centro de la narración, ya que pone de manifiesto el conflicto de la imposibilidad de amalgamar el pasado con el presente: el pasado idílico de la infancia, con «la propaganda de lo nuevo». Ello determina el hilo narrativo, en la medida que el propio narrador intenta dialogar con quienes compartieron una etapa significati-

va de su vida; de ahí la necesidad del retrato de personajes como Colling, Elnene o las longevas.

Rocío Antúnez lo dilucidó de esta forma: «Aquí reside el carácter doblemente dramático de la palabra del “yo” en las memorias felisbertianas: diálogo imposible en el pasado; diálogo tentativo, ¿posible? hacia el futuro. Y en ambas direcciones la necesidad de escribir sobre lo que se sabe y también sobre lo otro; incluyendo el sentido último de lo escrito...o de la propia experiencia de escribir» (*FHDI*, p. 57). Después de todo, la literatura, como las demás artes, constituye un oficio que depende mucho de «las propias manos»: la visión personal.

Ya que la «representación de la imposibilidad del diálogo con los contemporáneos conspira contra el carácter idílico, inclusivo, del mundo recordado» (*FHDI*, p. 51), la escritura se constituye en una instancia generadora de sentido, pues permite al narrador resignificar la realidad evocada, dotándola de un valor subjetivo que termina por afirmar el pasado personal en la realidad de la experiencia artística.

Una vez más la memoria cumple una función estética, al resignificar los recuerdos, dotándolos de un sentido poético en virtud del ámbito idílico en que los circunscribe la creación literaria.

Por ello, en la narrativa felisbertiana es natural que aparezcan paralelismos formales alusivos al flujo de la memoria, como los que advierte Rocío Antúnez: «El lenguaje de esta memoria es también el más permeable a los ruidos y lenguajes de la época recordada [...] Los sonidos del 42 estructuran con toques de atención (hacia el 42, tranvía, y hacia el 42, año de la escritura) el hilo narrativo» (*FHDI*, p. 47).

Como después ocurrirá en «El caballo perdido», en «Por los tiempos de Clemente Colling» los recuerdos son el elemento catalizador que impulsa al narrador en su tarea imaginativa. Puesto que la memoria es el ámbito donde los recuerdos fluyen, la narración adopta su carácter arbitrario y su naturaleza fragmentaria e indeterminada. Lasarte afirma:

[...] El sujeto que recuerda, como el partícipe en lo «misterioso», es un espectador pasivo de las configuraciones sorprendentes que se le presentan, ya no a través de la percepción directa sino en los vericuetos de la memoria.

La lógica que siguen los recuerdos al aparecer en la memoria se asemeja a la que impera durante la presencia de «lo otro», ya que ambas obedecen a una hilación distinta a la del raciocinio activo (*MMFH*, p. 67).

Aunque este relato denota una cohesión más sólida, en comparación con «El caballo perdido», ya que el retrato de personajes favorece tal impresión, también aquí las zonas de oscuridad, las sombras, los segundos planos y las imágenes fuera de foco, en suma, «las cosas al sesgo» que conmovían la mirada adolescente, son los elementos que generan la experiencia estética, aquellos que logran sorprender matices de luminosidad distintos a los que estamos acostumbrados a observar: «había iluminado el paisaje de Colling de tal manera, que hasta aprovechaba sus defectos para ponerlos en la penumbra —y valorarlos como objetos de una penumbra sugestiva—, que al ir a reunirse, secretamente, con un conjunto todavía ignorado, llevaban matices que significaban misteriosamente la totalidad presentida» (*OC*, I, p. 171).

Esta mirada al sesgo que permite al narrador advertir los matices que le sugieren el misterio o los secretos de la totalidad evocada, se ve favorecida por el uso sistemático del recuerdo, porque la naturaleza de la memoria permite al sujeto mirar las cosas cada vez de un modo distinto. El narrador tiene la oportunidad de mirar más allá de las «formas hechas» cada vez que hace uso del recuerdo. Esa oportunidad es muy valiosa para el personaje narrador, ya que representa la posibilidad de escapar de todo tipo de convencionalismos, pero, sobre todo, de aquellos relacionados con la manera de juzgar lo humano y el arte.

Felisberto Hernández ubica tales convencionalismos («síntesis falsas») y los circunscribe al contexto cultural o emocional del personaje, mientras que el retrato permite al personaje narrador identificarlos y abolirlos en el proceso de la creación literaria, mediante el mecanismo de resignificación, que les atribuye una valoración distinta a la convencional: la visión memorística.

En el siguiente fragmento de «Por los tiempos de Clemente Colling» (referido a las longevas) puede observarse este procedimiento, presente a lo largo de la narración en los diversos retratos de personaje.

Retrato de personaje:

Cuando ellas conversaban, tenían tan franca y sincera camaradería, ponían tanta alegría en los cumplimientos, las voces de todas se juntaban y subían tanto, que no se pensaba en la penumbra, ni parecía que la hubiera. Además de vivir a oscuras eran cegatonas. [...] la que según la conversación era la que cocinaba, se sentaba en el rincón más oscuro; a penas se le veía la cara, ovalada y pálida, con muchos lunares, como una papa mal pelada a la que se le vieran los puntos negros. Otra de ellas tenía la costumbre de pasarse con fuerza los puños por los pómulos para que le salieran colores [...] Las tres eran delgadísimas. Y me di cuenta que en casa tenían razón cuando decían que las tres —en los intervalos de la animada conversación y sobre todo cuando se reían— hacían un ruido fuertísimo al aspirar el aire por entre los dientes (*OC*, I, p. 144-145).

Identificación del juicio convencional (tesis falsa): «En mi familia había una tía lejana de tanta edad como las longevas e igualmente solterona. Y ésta llamaba a aquéllas “las del chistido”. A mí me daba mucho fastidio» (*OC*, I, p. 145).

Contextualización en el entorno del personaje:

Igual que a mi madre, aquellas mujeres me inspiraban cariño por la nobleza de sus sentimientos y por la fruición con que gozaban el rato que pasaban con nosotros. Tal vez en esos momentos fueran tan felices porque en las demás horas de sus vidas tuvieran muchas ocupaciones, de esas extrañas, infinitas, que suelen tener las personas responsables; y muchos frenos morales y muchas penas (*OC*, I, p. 145).

Aunque el chistido fuera lo que más sobresalía, no quiere decir que debiera comentarse más que lo otro. [...] Al nombrarlas así, se hacía una síntesis falsa de ellas: esa síntesis no incluía lo demás, sino que lo escondía un poco; y cuando uno pensaba en ellas, lo primero que aparecía en la memoria era el chistido y eso tenía un exceso de comentario (*OC*, I, p. 145).

Proceso de resignificación:

[...] Después me di cuenta que quería rebelarme contra la injusticia de insistir demasiado en lo que más sobresalía, sin ser lo más importante. Y si podía sobreponerme a ese ruido que cierta crítica hace en algún lugar del pensamiento y que no deja sentir o no deja formarse otras ideas menos fáciles de concretar; si podía evitar el entregarme fácilmente a la comodidad de apoyarme en ciertas síntesis, de esas que se hacen sin tener previamente gran contenido, entonces me encontraba con un misterio que me provocaba otra calidad de interés por las cosas que ocurrían (*OC*, I, p. 145-146).

Abolición: «Y no sólo me sorprendía lo del chistido y lo de pasarse los puños apretados por los pómulos. El misterio empezaba cuando se observaba cómo se mezclaban en el conjunto de cosas que ellas comprendían bien, otras que no correspondían a lo que estamos acostumbrados a encontrar en la realidad» (*OC*, I, p. 146).

Sentido de lo poético: «Y esto provocaba una actitud de expectación: se esperaba que de un momento a otro, ocurriera algo extraño, algo de lo que ellas no sabían que estaba fuera de lo común» (OC, I, p. 146).

En un sentido más amplio, Felisberto Hernández plantea la necesidad, o el interés, de superar los convencionalismos formales que rigen la literatura de su época, y prefigura una alternativa, utilizando la memoria como uno de sus elementos formales.

Francisco Lasarte afirma: «la obra de Felisberto se puede concebir como una especulación, subordinada siempre a un propósito narrativo fundamental, sobre los límites del arte y de la personalidad humana» (MMFH, p. 58).

YO ES OTROS ROSTROS

Varias artes, varias personalidades se nos revelan en «Por los tiempos de Clemente Colling», pero muy en especial un arte, el de la escritura, y una personalidad, la del personaje narrador.

La voz narrativa no vacila en detenerse en tal o cual anécdota de la realidad evocada para revelarnos rasgos de la personalidad de los demás, ya que cada elemento recordado ilumina la atmósfera evocada, ayudando al narrador en el afán de reubicar en su sitio original algún afecto o impresión emotiva que forma parte íntima de su carácter.

Aunque deba asumir una posición de observador más que de protagonista, el personaje narrador procede de esta forma porque el acto de relatar activa la visión personal de quien relata, aun cuando se hable de los otros; por ello la escritura funciona como una instancia de reconocimiento personal.

Cito una acotación de Hernández referida a lo contrastante que resultaba escuchar a Elnene, en relación con sus propias interpretaciones en la adolescencia: «Y aquella noche tan inmensamente lejana —y *con algo tan cercano en el sentimiento de las cosas y de la vida, que no podría decir qué es y dónde reside ese extraño reconocimiento de mí mismo*— cuando tocaba una mazurca que se llamaba “Gorjeo de pájaros”» (OC, I, p. 149 cursivas más).

No es aventurado pensar que en el fragmento citado, lo escrito entre guiones, sea uno de los principios rectores de la narración. Esta idea explicaría, por lo menos, las oscilaciones espacio-temporales que nos llevan caprichosamente de la casa de las longevas a la casa del propio personaje narrador, de ahí a Las piedras, hogar de Elnene, después a Minas, hogar del personaje narrador, para terminar con Colling en diversos conventillos y de regreso a Minas; explicaría también la intervención alternativa de los diversos personajes que anteceden y, de alguna manera, preparan el encuentro con Colling.

Al respecto, Monges Nicolau señala que si bien la obra de Felisberto Hernández «carece de sistema constructivo» en cambio posee «una lógica interna de lo aprehendido [los instantes poéticos] que es lo que les da organización y sentido; lógica hecha con base en los recuerdos evocados que actúan sobre la conciencia, modificando el pasado que se actualiza en ensoñación» (*FFH*, p. 61).

Esta «lógica interna» es representada por la idea del viaje. Existe un paralelismo formal, representado por el ir y venir del tren, que puede explicar esta anarquía estructural al metaforizar el flujo de la memoria. El motivo de los ejercicios evocativos no es tanto el interés por relatar las anécdotas, como el de sorprender o descubrir matices de cualidad emotiva ocultos en los recovecos de la narración, para despertar impresiones sugestivas en el lector, que abran su percepción hacia lo otro misterioso: hacia un ámbito donde lo anecdótico ceda el paso a la experiencia estética.

Así lo entendió también Rocío Antúnez: «[*Por los tiempos de Clemente Colling*] tiene como testimonio el diálogo con los contemporáneos, el de esta memoria queda vibrando al final del texto hacia un lector de cuerpo presente, a quien se ha alimentado con la palabra imaginaria» (*FHDI*, p. 57).

Es el caso de un fragmento que explora las diversas actitudes asumidas por las personas como receptoras del arte. Cuando habla de su tía Petrona, el personaje narrador la describe resaltando la peculiaridad de su comportamiento en los contextos donde el arte es el motivo principal de convivencia:

Desde su equilibrio, desde cierta frescura que le daba el no haber sido interferida por ninguna teoría estética o de alguna otra clase —que quizá hubiera tentado a su espíritu a quedarse con algo que podía resultar una pequeña extravagancia o alguna rara predilección— y sobre todo

desde su misterio, observaba a los demás y descubría con gran facilidad, precisamente, la menor extravagancia a que una persona se hubiera entregado. Así en una reunión de arte, entendía de las actitudes que tomaban los demás. Y entonces su gran posibilidad de burla (*OC*, I, p. 154).

Lo que en un principio parece ser sólo otro retrato de personaje, constituye también una singular reflexión sobre la posición o actitudes que las personas asumen ante el arte. El valor estético (la palabra imaginaria) de este fragmento radica en la variedad de matices anímicos (estados de alma) descubiertos por la voz narrativa.

La actitud de la tía refracta diversos aspectos de la condición humana: ya no es la tía Petrona ante el arte, sino el ser humano como espectador del arte. Así pudiera ocurrir que ante una exposición, los más sinceros y espontáneos «no pusieran caras o poses interesantes» y aquellos que «no tuvieran el espíritu dispuesto» compusieran «poses seductoras, sugestivas o atrayentes» e incluso habría quienes «sentirían el instante del arte con nobleza, se entregarían a él con toda la profundidad de que eran capaces sus almas; y sin embargo, tendrían poses extravagantes» (*OC*, I, p. 155).

En el caso de la tía Petrona también se presenta el proceso de resignificación que expliqué más arriba, con el ejemplo de las longevas:

Aunque Petrona no había cultivado su sentimiento estético en el arte, en cambio tenía desarrollado el sentido estético de la vida, en ciertos aspectos del comportamiento humano. [...] Tenía una sensibilidad especial para que ciertos hechos le hicieran cosquillas. Y de ahí su constante risa atragantada. No nos hubiera bastado el criterio de que aquella burla fuera una reacción secreta de venganza contra las personas de otra cultura. Parecía que sobraba algo, que este criterio fuera sobrepasado y que con él no alcanzáramos toda la realidad de su persona (*OC*, I, p. 154).

La mirada al sesgo que revelan los recuerdos se detiene en el contraste creado por la personalidad de Petrona, en relación con la actitud más convencional del resto de las personas, ya que si éstas, por un lado, asumen poses ante la experiencia estética, Petrona, por el otro, «se dedicaba exclusiva y francamente a la observación de posturas». Es en esta actitud nada solemne en donde radica el misterio del personaje; de ahí su inclusión en el relato:

También provocaba el pensamiento de que en aquella burla o reacción tan gozosa, había escondida una extraña forma temperamental, que ella no podía menos que abandonarse continuamente a esa tendencia suya y que estaba al mismo tiempo condenada a estarla deteniendo

siempre. En total podría decir que nos sería difícil encontrarla —en el sentido de comprenderla— si la buscáramos con criterios o sentimientos comunes y que nos sentiríamos siempre tentados a postergar el juicio que de ella quisiéramos formarnos (*OC*, I, p. 154).

Este personaje funciona como contrapunto de Colling. Así lo expresan los constantes enfrentamientos entre ambos: «Si él era poco amable con ella, era porque ella ya le había hecho muchas» (*OC*, I, p. 169). Incluso llega a ser un contrapeso que busca desmitificar la figura del maestro: «Colling quería que nosotros creyésemos que él había estado dos veces a punto de casarse y que con diferencia de un día o de horas, antes del casamiento, había dado la casualidad que la novia se le había muerto [...] Petrona descargaba toda su risa y se había propuesto descubrirle las mentiras» (*OC*, I, p. 169-170).

La reflexión sobre el arte y la forma en que es asimilado por sus espectadores, en la cual se envuelve la voz narrativa, marca una transición en el texto, al terminar con el retrato de los personajes que acompañan a Clemente Colling, para comenzar con el retrato de éste.

La transición está cifrada por un sentido simbólico que circunscribe el relato en el ámbito idílico del principio, para anunciar la iniciación artística del personaje narrador, una vez que Colling se convierte en el mentor del adolescente, quien está ansioso por conocer los secretos de la música y, con ellos, los del mundo a través de su maestro.

Si bien, hasta aquí la presencia de Clemente Colling apenas se sugiere, los elementos constitutivos del relato ya nos han sido presentados, aunque de forma alusiva, en la primera parte, de tal manera que el tema de la iniciación artística queda ya prefigurado y habrá de ser desarrollado con mayor amplitud y claridad en la segunda parte, en relación con la figura central de Clemente Colling como mentor del personaje narrador.

Colling no está exento de sufrir el proceso de resignificación del que vengo hablando, ya que en última instancia, al igual que los otros retratos, este maestro de armonía es más una alegoría de exploración personal, que un personaje activo dentro del relato.

En su ponencia «La metáfora en la obra de Felisberto Hernández», recogida en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Claude Fell habla sobre esta característica formal del retrato en la narrativa de Felisberto Hernández: «Los pocos retratos que nos propone no están más que para explicar mejor los mecanismos de la memoria del narrador. Así Clemen-

te Colling es él mismo una metáfora. Provee al narrador de un conjunto de emociones e imágenes sobre los que su espíritu se pone a trabajar una vez que el acontecimiento ha pasado» (*FHCA*, p. 106).

Rocío Antúnez y Claude Fell coinciden con Francisco Lasarte en este aspecto emotivo de los recuerdos dentro del estilo de Felisberto Hernández: «el interés en ellos obedece en parte al deseo de recobrar “lo otro” recreando los momentos visionarios de la niñez. Pero al mismo tiempo tienen los recuerdos un contenido afectivo que también atrae al narrador y que él llama a su manera “sentimiento”, “ternura”, “alma”, “tristeza”» (*MMFH*, p. 67).

POR LOS RECUERDOS DE CLEMENTE COLLING

Dado que la resignificación de la figura de Clemente Colling es un proceso exclusivamente personal, desarrollado por el personaje narrador al nivel de la conciencia, a diferencia del producido en los otros personajes, donde el proceso se da oponiendo la visión de los otros a la del personaje narrador, resulta significativo, pues establece un planteamiento formal de la narración, que la segunda parte inicie con una evocación referida al primer concierto de Clemente Colling, al cual asistió el adolescente, tiempo antes de que se conocieran personalmente en la casa de Elnene.

En la sala de concierto, la voz narrativa se sumerge en el estado de ensoñación (mencionado por Nicolau) que anticipa la actualización del pasado operada por los recuerdos, que trasladados a la escritura, preparan el terreno para la aprehensión de los instantes emotivos: «apoyado en la baranda de tertulia, empezaba a sentir ese silencio de sueño que se hace en los conciertos cuando falta mucho para empezar; cuando lo hacen mucho más profundo los primeros cuchicheos y el chasquido seco de las primeras butacas; cuando se espera oír y sin embargo es más lo que se ve que lo que se oye» (*OC*, I, p. 158).

El estado de ensoñación que refiere el personaje narrador se hace cada vez más profundo, hasta influir en su ánimo; revela cómo, cuándo adolescente, experimentó algunas visiones que abrigaban ciertas expectativas creadas con respecto a la música y sus aspiraciones artísticas.

Una vez más puede inferirse, de acuerdo con los propios comentarios de la voz narrativa, una dimensión simbólica que vincula esta ensoñación con toda la segunda parte del relato, ya que lo enmarca, en adelante y hasta el final, en el ambiente onírico que tan propicio es para sorprender la presencia del misterio.

Ya que la experiencia iniciática es el argumento de la narración, Clemente Colling se convierte en la clave de las evocaciones del personaje narrador, pues él lo inició en el conocimiento del arte, en especial el de la música, «su ciencia», según lo refiere la voz narrativa:

[...] Cuando se repasa la vida de uno y se aventuran ilusiones; cuando uno siente la angustia de no estar colocado en ningún lugar de este mundo y se jura colocarse en alguno; cuando uno sueña llamar la atención de los demás algún día y siente cierta tristeza y rencor porque ahora no la llama; cuando se pone histérico y sueña un porvenir que le adormece la piel de la cabeza y le insensibiliza el pelo; y que jamás lo confesaría a nadie porque se ve a sí mismo demasiado bien y es el secreto más retenido del que tiene algún pudor; porque tal vez sea lo más profundo del sentido estético de la vida; porque cuando no se sabe de lo que es capaz, tampoco se sabe si su sueño es vanidad u orgullo (*OC*, I, p. 158).

El párrafo anterior puede interpretarse como la enunciación de los motivos e intereses del personaje narrador para elaborar el relato. El autor simboliza sus intenciones con dos imágenes en permanente dinamismo: el mundo como espectáculo (representado por el ámbito del arte) que simboliza el impulso creativo, imagen relacionada con el estado emotivo del personaje narrador mientras espera el inicio del concierto (mientras se sumerge en la escritura); y el mundo como experiencia vital (representado por la iniciación artística) que simboliza al relato, imagen relacionada con las aspiraciones del personaje narrador y sus expectativas (relacionada con las reflexiones sobre el resultado final de la escritura), creadas por Colling.

Francisco Lasarte entiende este estado de ensoñación, refiriéndolo a las memorias, como «un estado de receptividad extraordinario, una especie de trance durante el cual la mente del niño, habiendo dejado de funcionar de una manera lógica y convencional, capta el mundo circundante como algo maravilloso» y agrega «es una experiencia trascendente que permite un atisbo de esa dimensión usualmente impenetrable, oscura e ignorada de las cosas donde reside el valor poético de éstas. Y la tarea principal del narrador de las dos primeras

etapas consiste en describir, con la mayor precisión posible, aquellos incidentes de su pasado que se destacan en la memoria gracias a su carácter alucinante» (*MMFH*, p. 61).

En adelante, «esa experiencia trascendente» guiará el relato hacia las evocaciones de las anécdotas vividas con Colling y una exploración que se desarrolla también en dos direcciones: la exploración sobre la personalidad del músico inglés, con la cual el personaje narrador se enfrenta a sus prejuicios de adolescencia, creados en relación con el conocimiento del arte; y la exploración alusiva a la interiorización de la experiencia personal, con la cual hace el recuento de la valoración afectiva de Clemente Colling, a la vez que elabora su visión personal de la experiencia iniciática, que percibe en el estado exaltado de la conciencia descrito por Lasarte y Nicolau.

En términos más sencillos, se trata de un proceso de desidealización o mistificación de la figura de Clemente Colling, emprendido por el personaje narrador en la edad adulta, con la finalidad de actualizar la experiencia de la iniciación artística en la adolescencia, para ofrecer una visión personal del arte que lo legitime como sujeto, en virtud del reconocimiento operado por la escritura, vista como creación artística: «Al revolver todas las mañanas en los recuerdos, yo no sé si precisamente manoteo entre ellos y por qué. O cómo es que revuelvo o manoteo en mi propia vida, aunque hable de otros. Y si eso hago en las mañanas, no sé qué ha pasado por la noche, qué secretos se han juntado sin que yo sepa, un poco antes del sueño, o debajo de él» (*OC*, I, p. 173).

El párrafo anterior confirma cómo el relato está en consonancia con el estado de ensoñación que propicia la apertura hacia «lo otro» y configura la experiencia del misterio, que a su vez ilumina la vida personal del personaje narrador, quien nos refiere su experiencia con Colling como un primer contacto con lo que él llama «el misterio de Colling», inmediatamente después del episodio del teatro.

El primer contacto personal con Colling está provisto de un juicio convencional, que representa la tesis falsa (es el mismo caso de los otros retratos de personaje) que habrá de abolirse al ser contrastada con su antítesis, para crear la síntesis.

Esta resignificación ocurrirá varias veces más; en su conjunto constituirá el proceso de desidealización necesario para que el personaje narrador se sienta en posesión completa de

la experiencia iniciática. En este caso, el juicio convencional está relacionado con un lugar común usado por Colling para calificar el nocturno del personaje narrador:

Debo afrontar cuanto antes la vergüenza de confesar, que en aquella época, yo también tenía mi nocturno. Él me dijo: «La semilla está; pero hay que cultivarla.» Además de recordar esta frase por lo que tenía que ver con mi vanidad, también la recuerdo porque me pareció vulgar y por las cosas que yo seguía pensando cuando le veía su cabeza un poco inclinada y al mismo tiempo sin estar frente a mí, sino para un lado (*OC*, I, p. 160).

En este párrafo la voz narrativa describe la posición de Colling inclinada hacia un costado. Presentado así, su rostro aparece fuera de la vista del adolescente. Hay un paralelismo entre esta imagen y el desconocimiento que el propio personaje narrador tiene en ese momento de Colling. La observación es significativa porque sugiere el principio equivocado que anima el primer juicio del adolescente sobre su mentor. El párrafo prosigue con una descripción más detallada del organista inglés y constituye, también, el primer contacto que el lector tiene con el rostro y la personalidad de este personaje.

La descripción se hace más minuciosa en la medida que el personaje narrador conoce mejor a Clemente Colling y habrá de matizarse de acuerdo con las opiniones y emociones que sus actitudes suscitaban en el adolescente.

Al igual que con los otros personajes, la identificación del juicio convencional viene seguida del contexto personal del personaje narrador:

Aquel momento o desilusión frente a Colling casi equivalía a decir: «El hombre que dice semejante vulgaridad, no puede ser un crítico de arte.» «Si su frase es tan vulgar, su arte también lo debe ser.» Es posible que en muchos casos acertara —y que éste fuera uno de ellos—; pero con seguridad que era una forma hecha del pensamiento, que podía dar lugar a errores crueles y que inhibía para seguir pensando u observando con respecto a una persona; y además, una de las verdades más visibles era que en un mismo individuo pudieran encontrarse las cosas más contradictorias. (*OC*, I, p. 160-161).

La resignificación conlleva una reflexión personal que guía la experiencia con Colling hacia el autoconocimiento, pues el análisis de los rasgos y actitudes del maestro invidente, constituyen, además de un esfuerzo evocativo pertinaz, el descubrimiento del carácter y el pensamiento del propio personaje narrador: «Además, ese error no era de mi estilo: yo tenía otros; ésa no era mi manera acostumbrada de soliviantarme para opinar; y me daba pereza y

me costaba mucho esfuerzo la postura de pensamiento que no coincidía con mi forma de equivocarme» (*OC*, I, p. 161).

La antítesis se elabora tomando en cuenta la experiencia iniciática, que actualizada en la escritura, propicia un cambio de perspectiva:

Por otra parte, hoy me encuentro con que si la frase de Colling era vulgar, ¡había que haber oído mi nocturno! Y supongo mejor la posición de Colling, porque mucho tiempo después, yo también he oído y juzgado los nocturnos a otros. Total, que yo mismo, si en aquella época podía tener una vaga experiencia en alguna clase de errores, en cambio en música, no tenía ninguna (*OC*, I, p. 161).

Luego, la reflexión da lugar a la síntesis o abolición del primer juicio sobre Colling: «Como todos, se había inventado una sonrisa artificial para un cumplimiento; pero parecía que ese artificio lo empleaba con gusto, que estaba deseando que fuera del todo natural y tener motivos para ser sincero» (*OC*, I, p. 161).

La reflexión culmina enunciando la índole del interés que le despertaba la personalidad de Colling y la oportunidad de interactuar con él, para despertar el sentido de lo poético, que la experiencia del misterio terminará por cristalizar: «Sé que en los primeros momentos empezaban a ser misterio, detalles insignificantes, tal vez demasiado físicos, objetivos; ¡pero eran tan extraños, tan desconocida la historia de aquellos movimientos! Sin embargo, después yo los haría coordinar muy bien con la manera de suponerme otro misterio: el de su ciencia» (*OC*, I, p. 162).

El personaje narrador enfoca la experiencia del misterio desde la perspectiva de la iniciación, sobre todo musical, pero proyectada hacia todos los ámbitos de la realidad circundante:

Pero mi ignorante atrevimiento no llegaría al extremo de coordinar otros misterios: el de cómo serían todos los sentimientos que manejaban aquella ciencia. Ni sabía —y hallaba placer en no saber— qué misterio habría en cada ser humano puesto en el mundo —en un ser humano como Colling, por ejemplo—; qué misterio me sorprendería primero, cómo sería yo después de haberlo sentido, o qué le pasaría a mi propio misterio (*OC*, I, p. 162).

Una vez enfrentado al misterio, el ejercicio evocativo de la voz narrativa se concentra en la descripción de los instantes poéticos: aquellos hallazgos o descubrimientos asimilados por el adolescente como experiencias sugestivas que exaltan su emotividad. Es importante

recaltar que este sentido de lo poético está relacionado con la experiencia de «lo otro», es decir, con la realidad percibida o la experiencia del mundo.

El fragmento siguiente es de los más notables por su asertividad metafórica, que crea un paralelismo entre la conversación entre Elnene y Colling, y las notas musicales del piano. La experiencia evocada se refiere al descubrimiento de las claves de comunicación entre ambos personajes, quienes además de músicos, son invidentes:

Y a medida que se acercaba la noche —ellos no necesitaban luz— yo seguía los movimientos de ellos que iban siendo manchas movibles junto a la otra grande, la del piano. De un gran baúl abstracto seguían sacando juguetes abstractos, que para mí, además de ser sonoros, tenían color. Pero yo me daba cuenta que los acordes o formas que yo sentía también se diferenciaban de las que ellos oían, en que las mías tenían color (*OC*, I, p. 164).

A partir de esta impresión, ya por completo matizada por el carácter alucinante de los incidentes evocados, la percepción del personaje narrador se torna mucho más visual, creando una paradoja entre Colling y la propia perspectiva de la voz narrativa, ya que, mientras la invidencia del maestro despierta curiosidad en el alumno, éste sólo puede suponerse la ceguera con imágenes visuales: «En la noche, antes de dormirme, suponía la tragedia de los ciegos; pero —y me resultaba muy curioso— esa tragedia de ellos no me la podía suponer sin imágenes visuales» (*OC*, I, p. 166).

Me parece importante resaltar esta paradoja porque tiene una función formal. Así como el retrato de personajes tiende a resignificar el mundo evocado para abrir en la escritura las instancias del misterio, al referirse alegóricamente al mundo emotivo del personaje narrador enfrentado ante «lo otro», la paradoja establecida entre Colling, personaje ciego que revela, y el adolescente, personaje vidente que descubre, crea una relación que paulatinamente termina por degradar «el misterio» del primero, en la medida que éste va siendo descubierto por la mirada adolescente.

Este cambio de grado es lo que enmarca la experiencia de Colling como un proceso de desidealización; al mismo tiempo, la experiencia iniciática cede espacio a la objetivación de la realidad descubierta. El retrato de Colling denota la degradación conforme se avanza en el relato.

Cito una descripción del Colling todavía idealizado: «Yo ya sabía de memoria cómo era su mano atajando la tos, cómo eran de gruesas las ligaduras negras que tenía al borde de las uñas, y todo esto estaba lleno de un encanto de ver; y tenía encanto el recordar esas mismas tardes cuando el sol iba dando en aquella sala, en el ambiente misterioso que hacían ellos» (*OC*, I, p. 165).

Ese misterio descubierto con el contacto entre Colling y Elnene, propicia una experiencia poética, de índole sensual, concentrada en la vista y los fenómenos de luz y sombra que el universo visual contiene.

El sentido de la vista es abordado como un misterio; éste cubre todo el mundo observado y lleva al personaje a experimentar lo que él llama «toda una orgía y lujuria de ver», al sentir el goce de contemplar desde un libro o un paisaje, hasta «todo el arte que entra por los ojos; y hasta cuando el arte penetra en sombras espantables y es maravilloso por el sólo hecho de verse» (*OC*, I, p. 165).

Como ya he explicado, la experiencia de ver el mundo está relacionada con la iniciación del personaje narrador, quien, por mediación de Colling, comienza a descubrir los misterios de la música, para terminar descubriendo otros; podría hablarse de una iniciación, a través del arte, para descubrir el mundo o los objetos del mundo: «Y cuando más lejos se iba el sol, más sorpresas de manchas, no sólo sugiriendo o recordando las formas que se habían visto hacía un instante, sino también los colores y el sentido de los objetos que se iban cobijando de sombras» (*OC*, I, p. 165).

Como la voz narrativa expresa, la percepción sobre Colling va cambiando y sufre alternativas. Si en un principio varios aspectos de su personalidad fueron justificados por el adolescente, como es el caso de su aspecto o sus desplantes de agresividad y crueldad, en otro momento, son éstos los que propician el desencanto del personaje narrador.

En la primera etapa de las clases de armonía, el adolescente se siente fascinado por la sabiduría de Colling y es cuando la percepción de la voz narrativa le es más favorable: «A decir verdad, el descuido de Colling no me llamaba la atención ni me llamaban ciertos conceptos hechos como a los demás. Yo no lo observaba continuamente, o lo olvidaba ensegui-

da; para mí era una cosa de él, que le ocurría a él, pero que no la relacionaba tan estrictamente con los demás, ni con las leyes sociales» (*OC*, I, p. 168).

Sin embargo, más adelante, al personaje narrador ya no le resulta tan fácil justificar el desaseo de Colling, ni mucho menos sus crueldades. Esta etapa marca el inicio del desencanto, ya que a la tesis creada por el adolescente, según la cual el desaseo de Colling «Era, sí, una cosa rara; pero específicamente de él, que tenía que ver con su historia y en la que nosotros no debíamos intervenir en forma demasiado rigurosa o dedicando los mismos conceptos que le dedicaríamos a otras personas» (*OC*, I, p. 168), se le opone la antítesis, elaborada por el adolescente, tiempo después: «Ya no me parecía tan original el desaseo de Colling; ahora tenía que ver con lo social. Pensaba que si en casa habían exagerado al tomar demasiado en cuenta algunas cosas, yo había exagerado no tomándolas en cuenta nada» (*OC*, I, p. 171).

Ante el cambio de perspectiva de la voz narrativa, se produce un cambio de emotividad en el personaje narrador, quien deslumbrado por Colling encuentra cierto «sortilegio» en los reflejos del atardecer, pero más tarde reconoce que esa percepción pudo ser sólo una ilusión a la cual estaba predispuesto; esta relación entre la imagen de Colling y el estado emotivo del personaje narrador, le da a la figura del músico inglés la dimensión alegórica advertida por Claude Fell:

En algún sentido, yo no sólo las había tomado en cuenta, sino que las había transformado en objetos de ilusión. Aquella tarde que había ido a encontrarme con Colling, cuando al oscurecer me quedaba el recuerdo tan próximo que el sol había dado a los objetos, yo también había concurrido sin saber, con colores, con sombras dispuestas a intencionarse, en sentidos un poco determinados y otro poco fortuitos (*OC*, I, p. 171).

El cambio de perspectiva, al influir en la emotividad del personaje narrador, genera una serie de especulaciones, muy similares a las de «El caballo perdido», sobre el sentido del mundo evocado. La voz narrativa vuelve sobre el asunto de la escritura como alternativa para recuperar la experiencia vital del pasado evocado, al conectarlo con el presente personal.

Los recuerdos evocados por el personaje narrador revelan su poder de resignificación al transformar el desencanto por Colling en un ejercicio literario capaz de producir una ex-

perencia original, portadora del criterio personal, generador de la visión poética del mundo. En oposición a las «formas hechas del pensamiento», portadoras de «síntesis falsas» y generadoras (como en «El caballo perdido») del sentido de enajenación, está la experiencia estética del mundo, en este caso, la iniciación musical y, en sentido más amplio, la creación literaria.

El recurso mnemotécnico funciona haciendo de la escritura —no olvidemos que el tiempo real de la mayoría de las narraciones de Felisberto Hernández es aquél que representa el momento de la escritura, vale decir, el momento de la creación— una instancia capaz de trasladar el sentido individual y banal de la anécdota personal, al ámbito universal y trascendente de la experiencia estética.

DEL RECUERDO A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Aunque el desencanto sufrido por el adolescente es proyectado como un proceso natural e ineludible, ya que éste promueve el surgimiento de la visión personal, no deja de ser una experiencia penosa, cuando en la edad adulta, el personaje narrador decide enfrentarse a su pasado y, con ello, al problema de la creación.

Antes de conseguir la conciliación personal, al vindicarse como escritor y encontrar un sentido de pertenencia en la creación artística, el personaje narrador de «Por los tiempos de Clemente Colling», debe sobreponerse a las mismas angustias que sufrirá el personaje narrador de «El caballo perdido»; antes debe reconocer su fracaso: «He renunciado a la difícil conquista de saber cómo era yo en aquellos tiempos y cómo soy ahora, en qué cosas era mejor o peor antes que ahora» (*OC*, I, p. 172).

Este momento del relato denota una crisis del personaje narrador, que terminará por resolverse en los cuestionamientos acerca del sentido de la escritura. Tal crisis puede ubicarse en varias etapas:

La experiencia de la fragmentación:

Pero cuando Colling proyectaba algún haz de luz cruda, vulgar, no sólo descubría que todos sus matices no eran bellamente plásticos, que no se prestaban a reunirse cuando eran llamados

para aquella totalidad misteriosa, sino que se desunían, desvalorizaban y disgregaban vergonzosamente, mostrando formas como de cacharros heterogéneos, inexpresivos, de esos que ensucian los paisajes y que los pintores suprimen (*OC*, I, p. 172).

La enajenación como pérdida de la visión poética del mundo:

En este tiempo presente en que ahora vivo aquellos recuerdos, todas las mañanas son imprevisibles en su manera de ser distintas. Sin embargo, lo que es más distinto, el ánimo con que las vivo, la especial manera de sentir la vida de cada mañana, la luz diferente con que el sol da sobre las cosas, las formas diferentes de las nubes que pasan o se quedan, todo eso se me olvida (*OC*, I, p. 172).

La pérdida de sentido:

A veces me concentro tanto en ellos [los recuerdos], que de pronto me sorprende este presente. Y no precisamente la mañana de hoy —en que todo fue tan agradable, en que tuve placer de vivir, y en que me siento aislado, robando ratos a ciertas penas—, sino que se me hacen incomprensibles los tiempos en que ahora vivo (*OC*, I, p. 172).

La dislocación del yo:

Otras veces pienso que si me ha dado por escribir los recuerdos, es porque alguien que está en mí y que sabe más que yo, quiere que escriba los recuerdos porque pronto me iré a morir, de no sé qué enfermedad (*OC*, I, p. 173).

La escritura como experiencia trascendente:

[...] Yo me echo vorazmente sobre el pasado pensando en el futuro, en cómo será la forma de estos recuerdos. Por eso los veo todos los días tan distintos. Y eso será lo único distinto o diferente que me quede del sentimiento de todos los días. El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte pase por la tierra (*OC*, I, p. 173).

En este punto, el relato parece interpelar al personaje narrador para cuestionarle la valoración que le ha dado a los recuerdos de Colling. Este cuestionamiento no sólo alcanza al misterio del músico, además, la voz narrativa está indagando en el misterio del relato, al recalcar la fuerza autogestora de los recuerdos.

Cuando la voz narrativa profundiza en la consideración de los recuerdos, parece concederle a éstos una especie de conciencia autoral que encierra un cuestionamiento sobre la escritura: «Algunos me deben haber engañado con audacia, con gracia, con nuevos encantos

y hasta deben haber sido sustituidos con cosas que les han ocurrido a otros, cosas que yo he visto con predisposición especial y las he tomado como más» (*OC*, I, p. 173-174).

Como en «El caballo perdido» y varias narraciones más de Hernández, la pregunta encerrada en las especulaciones de «Por los tiempos de Clemente Colling», interroga el valor estético de los recuerdos volcados sobre la escritura.

Como se verá hacia el final del relato, Felisberto Hernández insinúa una consideración a favor del valor literario de la memoria, en virtud de los instantes emotivos, que los recuerdos identifican como catalizadores de la visión poética del mundo evocado.

Es importante aclarar, junto con Lasarte, que no se trata de una postura radical que plantee una literatura basada exclusivamente en los recuerdos, ya que ello supondría un problema creativo para el escritor al abandonarse por completo a la potencia sugestiva de éstos; en cambio, plantea la necesidad de canalizar los recuerdos para evitar el riesgo de caer en un «solipsismo escapista».

Como explica Lasarte, la solución encontrada por el narrador de «El caballo perdido», consigue que «Los recuerdos y su carga de “misterio”, en vez de ser una vía de escape paralizadora, proporcion[e]n la inspiración estética que conduce a la obra de arte» (*MMFH*, p. 75).

La memoria funciona como recurso estético, ya que el autor recurre a los recuerdos para activar la visión poética que inspira sus narraciones; y esta visión contiene gran parte del valor estético de sus cuentos.

Aunque se trata de un texto posterior, la solución encontrada en «El caballo perdido» es válida para «Por los tiempos de Clemente Colling», ya que prefigura el proceso creativo del autor. Al respecto de ésta, Lasarte afirma: «La solución psicológica obtenida al final de “El caballo perdido” es válida también en un contexto estético, ya que indica la dirección que va a seguir la actividad literaria posterior de Felisberto» (*MMFH*, p. 74). Esta «solución psicológica» se encuentra ya, aunque sea en ciernes, en la memoria del músico invidente. En el caso de «Por los tiempos de Clemente Colling», puede relacionarse con cuatro conceptos que se desencadenan entre sí:

iniciación \leftrightarrow experiencia estética \rightarrow experiencia vital \rightarrow recuperación de sentido

Una vez establecido explícitamente el interés de la voz narrativa por los recuerdos, dado su potencial estético, el relato continúa con otras anécdotas vividas con Colling que redondean la experiencia de la iniciación musical, asimilada por el narrador como una experiencia vital, conectada con la idealización del músico inglés y con el proceso inverso, que termina por desmitificar su figura, cuando la experiencia iniciática alcanza su punto culminante una vez que el adolescente descubre «El carnaval» de Schumann: «había empezado a desencadenar furia a favor —o contra— del Carnaval de Schumann. Lo había empezado a estudiar el día antes y me había prendido de él con todas mis fuerzas: tenía todo el espíritu lleno de su belleza y de un abismo de promesas que me hacía suponiendo todos los placeres que tendría cuando lo supiera» (*OC*, I, p. 177).

En este punto se insinúa una especie de asimilación afectiva entre el retrato de Colling y el yo afectivo del personaje narrador, que puede interpretarse como el inicio del último proceso de resignificación: «La tristeza que me inspiraba el abandono de Colling, tenía distintos matices: cuando pensaba que él era abúlico por naturaleza, la tristeza tenía cierto matiz de gracia, era una humorada triste; si pensaba que él era así a consecuencia de la incompreensión de los demás, entonces me sentía aludido en alguna forma y la tristeza tenía cierta contrariedad que no se prestaba a describirla placenteramente» (*OC*, I, p. 187).

Ya vimos cómo, en un principio, el aspecto de Colling no tenía connotaciones negativas en la percepción del personaje narrador, pero hacia el final del relato se opera un cambio que desmitifica su figura y permite al personaje narrador objetivar su experiencia con Colling:

Lo que daba más angustia no era que se escondiera un dolor, sino que el que lo sufriera diera la terrible sensación de haberse equivocado de careta. Y Colling me había hecho equivocar muchas veces. Ya, en lo de tener juntas sus grandes virtudes, y su poca higiene, me había predispuerto a querer encontrar en el misterio de otros hombres célebres, poca higiene cuando veía grandes virtudes. Y realmente, algunas veces no ocurría así (*OC*, I, p. 188).

Al desmitificar la figura de su maestro, el personaje narrador consigue una recuperación de sentido, reflejada en la síntesis personal que hace sobre Colling.

Verifiquemos el proceso de desmitificación que llevará a la síntesis: «De pronto empecé a descubrir que Colling se me presentaba, más como gerente o administrador de com-

pañía de vehículos, que como creador de la empresa. Si se le pedía que improvisara al estilo de un autor, si se le daban, por ejemplo, cuatro notas para que improvisara al estilo de Beethoven, el ya tenía pronto el vehículo —Beethoven—» (*OC*, I, p. 190).

Al descubrir cierta falta de autenticidad en la manera de componer de su maestro, el personaje narrador sufre una desilusión. Esta desilusión será el germen de la antítesis de Colling, la cual se opone a la tesis primera que llevó a su idealización: en el centro de la antítesis se encuentran su conocimiento como músico y su habilidad como compositor:

Colling era un romántico falsificador de billetes, que no pretendía hacerlos pasar por verdaderos, ni pretendía comprar nada con ellos. Él no especulaba con billetes falsos. Al contrario, tenía interés en mostrar que aquello era suyo y que el hacerlo acreditaba conocimiento y habilidad. Y aquella habilidad caería en cabezas somnolientas de asombro y pensarían en los genios. [...] Para mí, la suya [su obra] era triste, como cuando un niño ama un juguete vulgar y lo guarda con cariño (*OC*, I, p. 191).

La desilusión trae aparejada la apropiación personal de la experiencia artística, que bien puede simbolizar la madurez del personaje narrador como intérprete y compositor. Ésta se representa en la emoción experimentada por el adolescente al descubrir el Carnaval de Schumann. A pesar de la degradación de Colling, el proceso de resignificación de la escritura permite al personaje narrador aceptar la figura de su maestro ya no idealizado:

Aunque su gran facilidad para improvisar y para memorizar, parecía que le hubiera alcanzado hasta comerle la mayor parte de la cabeza y del alma; o que le hubiera salido de algún lugar de su persona y se le hubiera desarrollado fuera del contorno natural de su alma; a pesar de que hubieran bajado las acciones con que yo cotizaba sus virtudes, —es cierto que le quedaba el organista; y en eso era un maestro—; a pesar de su estado que en aquella época no se prestaba para ilusiones, la primera mañana que me desperté sabiendo que Colling estaba en casa, sentí su presencia como la de un prestigio aún no calificado (*OC*, I, p. 192-193).

La aceptación del Colling no idealizado implica una suspensión del juicio sobre su persona. En este punto, el siguiente paso es la contextualización en el entorno emotivo del personaje narrador, donde se resalta el carácter iniciático de la experiencia del mundo apprehendida con Colling: «Colling me dio un sentido nuevo de la vida con muchas clases de objetos. Yo observaba sus hechos, sus sentimientos, el ritmo de sus instantes, como otros objetos, o con sorpresa de objetos» (*OC*, I, p. 195).

Para terminar con la síntesis:

Cuando Colling vino a casa, aquellas ideas que se amontonaban y hacían conceptos y provocaban sentimientos de desilusión, no ocupaban toda la persona de Colling: no se extendían por todo su misterio ni tampoco desaparecían del todo: los conceptos y las desilusiones eran una de las tantas cosas que entraban en el misterio de Colling. No sólo el misterio se hacía intrascendente sino que necesitaban que entraran ideas trascendentes. Pero éstas eran una cosa más: objetos, hechos, sentimientos, ideas, todos eran elementos del misterio; y en cada instante de vivir, el misterio acomodaba todo de la más extraña manera (*OC*, I, p. 197).

Recordemos que el proceso de resignificación de la figura de Colling simboliza, al nivel de la escritura, la crisis experimentada por el personaje narrador respecto de su proceso creativo y sus aspiraciones de legitimarse como sujeto, al afirmar su visión personal en la experiencia estética.

Este carácter simbólico puede evidenciarse si recordamos cómo, al principio de la narración, el personaje narrador experimenta una suerte de oposición nostálgica ante lo que él llamaba «la propaganda de lo nuevo», que no es muy distinta del «sentido de lo nuevo» que Colling abrió a la percepción del adolescente, quien descubría el mundo más allá de la figura de su maestro.

Hacia el final del relato asistimos al momento de la síntesis de la figura de Clemente Colling y, con ello, a la aprehensión del sentido poético del mundo (que es también una recuperación de sentido) a través de la experiencia iniciática, representada por las clases de armonía. Parece operarse una conciliación entre el misterio del mundo (que paulatinamente va variando sus alternativas, mientras se desvanece el misterio de Colling) y la conciencia artística del personaje narrador, quien se consolida como escritor conforme se acerca al final de su relato:

De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas; pero de pronto el movimiento se disfrazaba 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. Pero si pensaba que la sombra era una seña del misterio, después me encontraba con que el misterio y su sombra andaban perdidos, distraídos, indiferentes, sin intenciones que los unieran. Y así el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado (*OC*, I, p. 197-198).

Con estas palabras, Felisberto Hernández recuerda lo que Verlaine dijo acerca de que un poema nunca se termina, sino sólo se abandona. Así, el personaje narrador abandonó el misterio de Colling.

Significativamente, con todo y que esa forma de utilizar su memoria como impulso del misterio parece traerle una nueva carga de recuerdos, dispuestos a intencionar todo de otra manera, Felisberto Hernández parece abandonar la escritura de «Por los tiempos de Clemente Colling»:

Pero desde aquellos tiempos hasta ahora, el misterio ha vivido y ha crecido en los recuerdos. Y vuelve a venir en muchos instantes y en formas inesperadas. Ahora recuerdo a una de las longevas, la que salía a hacer visitas. Tenía un agujero grande en un lugar del tul; y cuando venía a casa se arreglaba el tul de tal manera que el agujero grande quedara en la boca. Por allí metía la bombilla del mate (*OC*, I, p. 198).

CONCLUSIONES

Cuando Felisberto Hernández escribió el libro sobre su maestro de armonía, aún no era muy tomado en cuenta dentro del panorama literario de Uruguay, sin embargo, *Por los tiempos de Clemente Colling* tuvo difusión nacional y colocó a Hernández dentro de la escena cultural de su país, fenómeno que no desconocía, ya que como pianista tenía algo del reconocimiento que siempre anheló como cuentista.

A partir de este libro, que inaugura una etapa de búsqueda y afirmación de sus intuiciones y principios estéticos, él pudo consolidar su carrera literaria, su obra creció en ambición y ganó en complejidad.

En este relato puede leerse, entre líneas, una postura crítica ante la escena artística, mediante la cual Felisberto Hernández se plantea, a nivel muy personal, huir o evitar las formas hechas del pensamiento, los lugares comunes del arte, y cuestionar los convencionalismos culturales de su época. Para ello fue necesario desarrollar una estética cuyos principios nacieran de un esfuerzo íntimo, que en vez de mirar hacia afuera, para imbuirse en la visión promovida por sus contemporáneos, decidió mirar hacia el interior de un pasado personal lleno de emotividad e intuición. Esta decisión configuró un estilo que le daría una originalidad a su obra. Esta originalidad se constituiría en una de las características más sugerentes de sus cuentos, con base en el aspecto inusitado de los mismos.

Aunque Hernández siempre mostró una asertividad metafórica notable, es en «Por los tiempos de Clemente Colling» donde afina su sentido de lo simbólico, mediante la elaboración de los retratos de personaje. En adelante, la ambientación de sus cuentos estará íntimamente ligada al trasfondo anímico de sus personajes y en consonancia con la emotividad de sus historias.

Otro aspecto para resaltar, respecto de este relato, es que aquí se prefigura el mecanismo memorístico que habría de funcionar al interior de sus cuentos de madurez; el cual sería explorado y desarrollado teóricamente en «El caballo perdido», con la intención de conocer sus alcances y limitaciones. Este mecanismo (recurso mnemotécnico) está precedido de un proceso reflexivo que antes de cristalizar, se vale de la identificación de «síntesis fal-

sas», que el autor pone en entredicho para conseguir su abolición y dar paso al sentido de lo poético dentro de la narración.

A partir de la noción del pasado personal como ámbito para recuperar y legitimar el presente del sujeto, Felisberto Hernández desarrolla una tesis general de su poética, implícita en el asunto de la iniciación artística, que puede entenderse como una dialéctica entre cuatro conceptos:

iniciación \leftrightarrow experiencia estética \rightarrow experiencia vital \rightarrow recuperación de sentido

En oposición con las formas hechas del pensamiento, portadoras de síntesis falsas y generadoras de un sentido de enajenación, está la experiencia estética del mundo. En especial, la creación literaria.

La dimensión biográfica de los cuentos de Felisberto Hernández desplaza la función histórica de la autobiografía, para centrarse en las posibilidades creativas del pasado personal, con base en la capacidad de los recuerdos de intencionar la narración de formas distintas, favoreciendo la aparición de lo inusitado en sus cuentos.

La casa inundada

LA MOVILIDAD DEL RECUERDO: *LA CASA INUNDADA* Y LA EVOLUCIÓN NARRATIVA EN LA OBRA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

«La casa inundada» es sin duda uno de los mejores cuentos de Felisberto Hernández. Si resalto su madurez formal es porque me permite identificar la evolución creativa de Felisberto, con base en los tres periodos en los que la crítica ha dividido su obra. Una primera etapa, ubicada entre 1925 y 1931, donde el joven escritor busca su estilo mediante pequeños relatos y alegorías, para desarrollar algunas reflexiones filosóficas que indagan sobre la estética y la temática de su obra futura (*Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* y *La envenenada*); la segunda, comprendida por la tríada memorialista de 1942 a 1944, en la cual Hernández tiene un estilo definido y emprende la creación de su poética a través de relatos que indagan el quehacer literario (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, publicado póstumamente en 1965); y la última etapa, que contiene los textos de madurez, donde estilo y poética se amalgaman en el proceso creativo.

Las narraciones de la última etapa van de 1947 hasta 1962, con la publicación del cuento «El Cocodrilo». La etapa de madurez es quizá la más significativa para la obra de Felisberto Hernández y es la que más reconocimiento le ha ganado, aunque no necesariamente es la de mayor importancia creativa para el autor uruguayo, ya que la etapa memorialista habría de sentar las bases estéticas de los tres libros de madurez, *Nadie encendía las lámparas*, *Las Hortensias* y *La casa inundada*.

Mediante el análisis de «La casa inundada» pretendo dilucidar el vínculo que existe entre la búsqueda estética de Felisberto, centrada en un proceso creador fundamentado en la evocación como catalizador de sus ficciones, y la constitución formal de su narrativa, situación que vendría a corroborar mi hipótesis de trabajo, según la cual, en la narrativa felisbertiana actúa un recurso mnemotécnico que sustenta el ejercicio de su creación literaria.

La riqueza simbólica de «La casa inundada» ofrece a la crítica una enorme variedad de interpretaciones y apuntala la búsqueda estética de Hernández, quien, como ya he men-

cionado, procuraba concebir sus relatos de forma intuitiva, favoreciendo la apertura de sentidos.

En relación con esta característica del estilo narrativo de Hernández, Gabriela Mora, en su estudio «La casa inundada: Hacia una interpretación» (*ESCRITURA VII.*, Caracas, enero-diciembre, 1982), comenta: «La calidad abiertamente polisémica de «La casa inundada» permite amplio margen al lector para construir hipótesis interpretativas, e impide que cualquier explicación del texto se dé como definitiva» (*HI*, p. 161).

El argumento del cuento gira en torno de un escritor que busca relatar su experiencia al lado de una mujer, quien contrató sus servicios para escribir la historia «que Margarita dedica a José». Según el relato, Margarita hizo inundar una casa con el fin de rendir culto a la memoria de su esposo desaparecido, mediante un ritual de «homenaje al agua», a la vez que contrata al escritor del relato para que reme por los canales de la casa, mientras ella le cuenta su historia; una vez que la señora Margarita termina su relato, el escritor debe marcharse, de regreso a Buenos Aires, para escribir lo que la señora Margarita le ha confiado.

Lo que en apariencia parece un argumento sencillo, no tarda en complicarse cuando se hilvanan todos los elementos del cuento, poniendo en marcha una serie de significaciones simbólicas que hacen que éste funcione, al menos, en dos niveles argumentativos.

En el discurso literal, poco a poco va surgiendo una ambigua atracción entre la señora Margarita y el escritor, que guía al lector hacia una pista donde la tensión narrativa se crea mediante un desplazamiento del nudo narrativo: en un principio existe el enigma sobre la desaparición del esposo de la señora Margarita; esta parte del relato instala la acción en un tiempo remoto con relación al presente de la narración.

Poco a poco el enigma del esposo se ve desplazado (sin que termine por resolverse) por el romance en ciernes entre la propia Margarita y el escritor. A partir de aquí, el suspenso sobre el destino final de esta segunda historia pasa al primer plano de la narración y, si bien las acciones se desarrollan en el pasado, se refieren a un tiempo más cercano al tiempo real de la narración, en comparación con la primera historia, la de la señora Margarita y su esposo. El recurso utilizado para conseguir esta ambivalencia temporal es la analepsis.

La voz narrativa cuenta en primera persona y, como en la mayoría de las narraciones de Hernández, existe un personaje narrador (narrador homodiegético), lo cual favorece el sentido autorreferencial del relato, que en su discurso alegórico nos remite a su elaboración. Así lo plantea Gabriela Mora: «Fuera de ordenar y presentar la materia del discurso, este narrador/autor cumple funciones metalingüísticas, ya que se refiere a veces a la composición misma de la narración» (HI, p. 166). Aquí es pertinente citar una parte de *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel, respecto de la presencia del narrador homodiegético:

El grado de subjetividad mayor en narración homodiegética no se debe solamente a los actos que como personaje realiza, sino de manera muy especial a un fenómeno vocal que es característico de esta forma vocal: toda narración homodiegética, *fictionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable para convertirse en un narrador-personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo (RP, p. 140).

A grandes rasgos, se trata de una metaficción que nos refiere uno de los temas de la narrativa de Felisberto Hernández: el proceso creativo.

En su libro *Teorías del cuento IV*, Lauro Zavala define la metaficción de la siguiente forma: «La metaficción es la narrativa en la que son puestas en evidencia las convenciones que hacen posible la existencia misma de la narrativa. En otras palabras, es toda narración cuyo objeto (tematizado o actualizado) es la narrativa» (TC, p. 11).

En el discurso simbólico de «La casa inundada» el agua cruza toda la narración y la supedita; al ser identificada como elemento original, ésta funciona como fuerza generadora del texto. Gabriela Mora plantea del siguiente modo la importancia simbólica del agua: «La tan frecuente repetición del lexema *agua*, como es evidente, lo convierte en motivo y símbolo central del relato. Sin entrar en un análisis exhaustivo de sus significados simbólicos, se sabe que tradicionalmente la palabra ha servido para simbolizar *fertilidad, maternidad, principio creador*» (HI, p. 170).

El otro elemento fundamental, para el alcance simbólico del cuento, es la superposición de tiempos narrativos. En conjunto, tiempo y agua constituyen el eje narrativo, donde la memoria habrá de manifestarse; y la casa inundada será el ámbito donde los recuerdos

moran para transformarse en materia literaria. Esta interpretación también está presente en el análisis de Rocío Antúnez, en relación con el espacio y el tiempo del cuento:

La casa inundada carece de vecindades en el cuento; o en el interior argentino donde se la ubica. Sólo se parece a Venecia y sus representaciones artísticas (particularmente a la guardiana de *Los papeles de Aspern*). Con una inversión singular: la interioridad del agua, encerrada para un uso doméstico (literario). Tema de la escritura, inscripción espacio temporal de las acciones, todos los caminos conducen a Roma (*FHDI*, p. 96-97).

El inicio del cuento instauro la narración en el momento de la escritura. Como hemos visto, este rasgo formal no es privativo de «La casa inundada». Está presente, sobre todo, en los textos de la etapa memorialista, lo cual es ya de por sí significativo, pues se trata del periodo de mayor reflexión estética de Felisberto Hernández, y está presente en cuentos de madurez como «Las dos historias», además del texto aquí analizado, entre otros, escritos por un Hernández ya consolidado como narrador.

Lo anterior es señal inequívoca no sólo de una recurrencia temática que hace del proceso creativo uno de los asuntos de la obra felisbertiana, sino también de un rasgo formal, que aunado al tono evocativo y la voz narrativa en primera persona, permite argumentar la idea de una evolución en la obra de Hernández.

Esta evolución, lejos de descartar el uso del recurso evocativo y la manipulación de los recuerdos como punta de lanza de los cuentos, los incluye en un proceso creativo que paulatinamente se va refinando y matiza el uso del recurso mnemotécnico, hasta que Hernández termina por integrarlo en la estructura orgánica de las narraciones; es por eso que el tono evocativo parece difuminarse a lo largo de sus cuentos.

Lo que ocurre con el recurso mnemotécnico en la obra de Felisberto Hernández, es lo que Ángel Rama describe en *Su manera original de enfrentar al mundo*, en relación con el uso de la evocación en la obra de madurez de este autor uruguayo:

[...] Todos los cuentos determinan un clima de evocación como ámbito propicio, pero ya en ellos no se producirá la fractura característica de *El caballo perdido*, cuando el narrador abandona los asuntos y personajes que reconstruye para ponerse a analizar los mecanismos y las trampas del evocar. En estos cuentos se borra la obsesiva consideración del recordar, el entrecruzamiento del pasado evocado y el presente desde donde escribe el autor, el debate incesante sobre la movilidad del recuerdo (*MOM*, p. 254).

Si bien esa obsesión del recordar se borra, el ejercicio evocativo persiste, sólo que ahora se ha vuelto parte del estilo narrativo de Felisberto Hernández, quien lo ha creado después de un largo proceso de exploración estética, emprendido en la etapa de las memorias, anterior a la de madurez.

Al convertir el uso del recurso mnemotécnico en parte de su estilo, Felisberto Hernández ya no necesita tematizar o explicitar su presencia, porque sencillamente lo ha asimilado a su forma de narrar.

Si para Ángel Rama «En estos cuentos [los de madurez], se diría que la ubicación temporal distante con que se inician es un mero artilugio literario, casi una convención estilística» (*MOM*, p. 254), esa impresión resulta porque tal recurso aparece a lo largo de la narrativa de Hernández en cada una de sus etapas.

Esa «convención estilística», como la llama Ángel Rama, aparece con un dinamismo y un influjo distintos en cada una de las etapas; y en todo caso tiene implicaciones formales que rebasan la intención ornamental de un artilugio literario. En realidad, el tono evocativo sirve a Felisberto Hernández para actualizar su visión de la realidad. Al entretener una serie de anécdotas personales con argumentos ficticios y trabajar con los recuerdos mediante el cruce del pasado evocado con el presente de la escritura, el autor resignifica dicha realidad, al dotarla de un sentido poético mediante el ejercicio literario.

Ángel Rama parece reconocer este mecanismo poético, basado en la manipulación de los recuerdos, cuando afirma: «Los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* nacen del recuerdo, como era la norma de las tres novelas del periodo anterior, pero ahora es el recuerdo del vagabundaje por el mundo a la búsqueda de estas excepciones en la intimidad de otros seres, ya no sólo del autor evocador de su pasado» (*MOM*, p. 253).

Ese mirar hacia afuera de las ficciones, en la etapa de madurez, en vez de la mirada introspectiva, durante la etapa memorialista, es un indicio inequívoco de la evolución en la obra de Felisberto Hernández.

La evolución se centra en un cambio de perspectiva operado por el uso distinto del recurso evocativo: mientras que en la etapa memorialista, dicho recurso busca indagar en la

poética de los relatos, en la etapa de madurez, busca poner en práctica los principios estéticos adoptados después de dicha indagación. Esquemáticamente quedaría así:

Mirada interior (memoria introvertida) → evocación del pasado personal → exploración estética → creación de una poética propia / Mirada exterior (memoria extrovertida) → evocación del pasado no personal → práctica de principios estéticos propios → consolidación del estilo narrativo

Aunque nunca habla de recurso mnemotécnico, Ángel Rama divide en dos las etapas creativas de Felisberto Hernández, con base en la evolución de sus narraciones: «Una primera etapa correspondería a la observación interior de esos procesos, o sea a la investigación de su funcionamiento dentro de él, en los materiales que le allegaba el recuerdo» y «El segundo periodo correspondería a una extraversión. Felisberto Hernández intentaría ver el mundo para comprobar si efectivamente su «juego» resultaba corroborado fuera de sí mismo» (*MOM*, p. 249).

Es en «La casa inundada» donde el «juego» de Felisberto Hernández se desarrolla a cabalidad. A diferencia de los relatos de la etapa memorialista, en «La casa inundada», así como en los demás cuentos de madurez, cuando aparece la autorreferencialidad textual, se presenta de forma metafórica y no de forma explícita como tema de la narración, lo cual señala un rasgo más de la evolución estilística que sufre la narrativa de Hernández entre etapa y etapa: la manera metafórica en que la narración se vuelca sobre sí misma en «La casa inundada», sustituye las reflexiones del autor sobre su quehacer literario por una alegoría que representa la imagen de la obra creándose a sí misma.

Ya no se trata de analizar los mecanismos que constituyen el relato, sino de concebir la obra donde éstos alcancen su máxima funcionalidad. Si tomamos en cuenta esta posibilidad interpretativa, resulta significativo que Gabriela Mora utilice el mito de Narciso para apuntalar su análisis, ya que siguiendo otra interpretación (aunque con algunas semejanzas), de cualquier manera llega a asimilar el sentido del relato con el proceso creativo.

En el caso de los personajes, nos sugiere: «El mirar y el mirarse en el agua como en un espejo que implican los mensajes y acciones de M [Margarita], señala una conocida fase en la formación del ego, y relaciona intertextualmente el relato de la mujer con el mito de Nar-

ciso. La llamada al mito, creemos, está subrayando no sólo el deseo de autoconocimiento (leerse) de M, sino también el de crearse (escribirse)» (HI, p. 173).

LOS TIEMPOS DE LA MEMORIA: TIEMPOS NARRATIVOS EN *LA CASA INUNDADA*

Al principio, el cuento nos remite al momento de la escritura. Refiere un tiempo presente en el cual la narración está en permanente movilidad y cuya dinámica vislumbra el proceso creativo. Sin embargo, el personaje narrador nos refiere una anécdota ubicada en el pasado: un tiempo remoto donde se instala la historia de la señora Margarita, garante de un mundo mítico; sacralizado por el ritual de la casa inundada-espacio y La casa inundada-texto, como símbolos originarios, refiere la existencia de un mundo anterior a la palabra, es decir, la preeminencia de un tiempo anterior a la creación, anterior a la escritura. Estos símbolos hacen referencia a la creación artística.

Jorge Panesi, en su análisis «Felisberto Hernández, un artista del hambre» (*ESCRITURA VII*, Caracas, enero-diciembre, 1982), comienza hablando sobre las referencias al origen en «La casa inundada»: «En el relato más artificioso —y laborioso— de cuantos haya escrito Felisberto Hernández, se piensan todas las formas posibles del *origen*: el origen del sujeto, del lenguaje, de la escritura, del narrar, del relato mismo» (AH, p. 131).

Conforme se va revelando la historia de la señora Margarita, el escritor está en condiciones de elaborar el cuento. El silencio de la señora crea un suspenso mediante el cual la posibilidad del texto se supedita a la anécdota que ella, imagen de un mundo desconocido para el escritor y que ejerce sobre él un magnetismo cada vez más fuerte, habrá de revelar, con la condición de que él la fije en la escritura.

Jorge Panesi hace un certero análisis sobre el suspenso creado por el silencio de la señora Margarita, cuando afirma: «Si la primera imagen es la repetición —el silencio, el no hablar, que equivale al no avanzar del relato o al no contar—, lo que permite salir de esa situación es la presencia de un tercer elemento (simbólico): un vacío, una ausencia, una promesa de palabra (o relato) que el texto instaure mediante el corte» (AH, p. 134).

La condición de posibilidad para que exista el relato, determinada por el silencio de la señora Margarita, crea una bipolaridad simbólica en el personaje: primero se nos presenta una Margarita pre-oral. Representa un mundo latente pero no-nato. Nos remite al momento anterior a la palabra, anterior al relato; espacio de lo sagrado. Después aparece una Margarita oral.

Si todo mito fundacional refiere la creación de la palabra como condición para el origen del mundo, Margarita es el elemento fundacional de «La casa inundada»; ella, dueña de un misterio (el de su esposo desaparecido), también simboliza un mundo sagrado que se revela mediante el ritual de la oralidad.

En el caso de «La casa inundada» encontramos una narración hecha de recuerdos; memoria depositada en el flujo narrativo de la creación literaria, donde el escritor funge como el testigo que toda revelación necesita para concretarse.

En lo que toca a la simbología de Margarita, me parece muy interesante el estudio de Jorge Panesi, pues pone en el centro de la interpretación de «La casa inundada» el asunto de la escritura en relación con la oralidad y el origen. Me parece muy atendible la interpretación que hace sobre el nombre Margarita:

Que el texto mismo reflexione sobre el significante «Margarita», permite descomponerlo de modo que tres cadenas básicas de significación se condensan o engendren en él: *Mar*, el significante privilegiado, el agua indispensable que mueve el relato (el narrador no puede ir a la casa si está «en seco» —cf. p. 59 y 74), artificio máximo contenido en el nombre-mundo-continente; -gar-, que alude a la cadena de la voz, la carraspera típica y a una parte privilegiada del enorme cuerpo, la *gar-ganta*; -ita-, el diminutivo que se conecta con la «espiritualidad» y las notas infantiles de la «mecnas». El significado del nombre —una flor— lo conecta con la cadena vegetal: plantas, ramas, que son una de las maneras de nombrar lo originario. Si Margarita es el mundo, su nombre contiene el proceso mismo del texto (*AH*, p. 135).

Mediante el uso de la anacronía, la narración se construye sobre un presente que nos remite a la escritura, pero que abre el cuento hacia dos tiempos pretéritos: uno que nos refiere la historia que la propia Margarita le cuenta al escritor y que determina la presencia de otro tiempo narrativo, en que se narra la experiencia del escritor en la casa inundada, contada por éste en un pasado más cercano al momento de la escritura.

En la inercia simbólica que el cuento persigue, la narración de Margarita representa un tiempo anterior al relato referido por el personaje narrador más adelante y coincide con la historia de Margarita antes de inundar la casa. La narración del personaje narrador representa la puesta en marcha del relato. La combinación de ambos tiempos narrativos, o mejor, el entrecruzamiento de ambas voces, es la causa de que la anécdota de Margarita vaya asimilándose a la del personaje narrador, hasta que éste regresa la narración al presente de la escritura.

Esta maniobra estilística (analepsis) de aludir al momento de la escritura para sumergirse en un pasado remoto y que paulatinamente la narración emerja hacia el presente, cruzando antes por un pasado más o menos inmediato, ofrece a la historia su dimensión alegórica. Después de todo, el viaje alrededor de la casa inundada y «el ritual de homenaje al agua», enmarcado por las budineras como trozos de recuerdo, destellos de una memoria afectiva lastimada, constituyen un ritual de fertilidad para mantener vivas dos obsesiones: para Margarita, la de su marido desaparecido; para el escritor-lanchero, la de su amor frustrado.

El carácter metafórico de sus personajes y la dinámica metonímica de sus elementos, nos sugiere el cuento como un ritual de fertilidad para una obsesión distinta: el ritual de la escritura puesto en movimiento.

Así, el viaje de Felisberto Hernández a lo largo de la creación de «La casa inundada», sería el viaje de reconocimiento que ofrece la escritura. Éste se emprende desde dos ámbitos: el de la realidad, donde Hernández concibe la posibilidad de un cuento autosuficiente; y el de la ficción, donde un escritor reproduce el mismo cuento incluyéndose como protagonista.

Este juego de espejos constituye un elemento que permite ubicar «La casa inundada» como una metaficción, aun si las ambiciones de Felisberto Hernández no contemplaron esta conceptualización para su obra. A continuación, presento un fragmento de *Teorías del cuento IV*, que puede clarificar esta idea: «La metaficción es la escritura en la que se exhiben los marcos de referencia que la hacen posible [...] Otros críticos han señalado que la metafic-

ción consiste en la manifestación, en el plano literario, de la dimensión autorreferencial del lenguaje» (TC, p. 14).

EL MAPA DE LA MEMORIA: ESQUEMATIZACIÓN DE LOS TIEMPOS NARRATIVOS EN *LA CASA INUNDADA*

Esta división es una propuesta personal sobre la manera en que puede dividirse el cuento para su análisis. Aunque formalmente está escrito como unidad, existe lo que Gabriela Mora ha llamado «ciertas rupturas espacio/temporales que se prestan para considerarse como límites entre secuencias que dividen la narración total» (HI, p. 161). Por lo demás, existen otras divisiones, como la planteada por Gabriela Mora en su estudio.

Inicio del relato. Tiempo: presente (Momento de la escritura). Voz narrativa: personaje narrador (primera persona): «De esos días siempre recuerdo primero las vueltas en un bote alrededor de una pequeña isla de plantas» (OC, II, p. 235).

Es importante señalar cómo el recurso estilístico con el que se inicia «La casa inundada», instalando el relato en el momento de su escritura, mientras alternativamente desarrolla su trama en el pasado, implica otro rasgo formal que permite calificar el cuento como meta-ficción, cuyo argumento, en rigor, sería el de un escritor que escribe un relato donde se nos cuenta la historia de alguien que cuenta una historia. La relevancia de este aspecto formal radica en que a partir de esta disposición, el cuento desarrolla su sentido alegórico, ya que resalta sus aspectos estructurales; es válido plantear que «La casa inundada» es una metáfora de sí mismo porque:

- hay una permanente construcción simbólica del relato con base en la relación metonímica que se establece entre los personajes del cuento, sus elementos y la estructura narrativa

- la ambientación metaforiza la estructura formal del relato

- los personajes simbolizan categorías conceptuales relacionadas con el ejercicio de la escritura, como el escritor y su contacto con el mundo: remero/escritor y Margarita/mundo

- en conjunto, «La casa inundada» pretende ser una alegoría del proceso creativo
- los diversos objetos y su disposición en el curso del cuento, remiten a símbolos de fertilidad
- el cuento se desarrolla dentro del marco de un ritual de continuidad
- el principio y el final del cuento remiten a su propia elaboración
- existe una circularidad que remite al mito del origen
- desarrolla el concepto de creación, con base en el símbolo del agua como elemento principal

Primera parte (p. 235-237). Tiempo: pasado. Voz narrativa: personaje narrador. Se narra en primera persona. Se puede ubicar casi inmediatamente después del inicio del cuento, hasta el momento en que el personaje narrador se dispone a «empezar esta historia por su verdadero principio» (*OC*, II p. 237).

Está constituida por una evocación que contextualiza el cuento sin entrar en demasiados detalles; básicamente se informa al lector sobre la manera en que se dio el contacto entre el escritor y la señora Margarita, hasta que el personaje narrador vuelve a utilizar el presente para remitirnos, por un breve instante, al momento de la escritura. De esta forma señala el comienzo de la segunda parte.

Segunda parte (p. 237-247). Tiempo: pasado. Voz narrativa: personaje narrador. Se narra en primera persona. Indica el comienzo del relato que el personaje narrador habrá de referirnos. Relata el encuentro del escritor con Margarita. Ya que termina cuando la propia Margarita se decide a contar la historia de su marido desaparecido, «Por fin aparecían las palabras prometidas –ahora que yo no las esperaba—» (*OC*, II, p. 246), esta secuencia representa la del espacio mítico, la de la Margarita pre-oral. Alegóricamente refiere el primer contacto del escritor con el mundo de la palabra.

El escritor rema alrededor de la casa inundada con su anfitriona a cuestas. Esta imagen, recurrente a lo largo del relato, simboliza la acción del escritor sumergiéndose en el texto que está creando.

También nos refiere la historia desde la perspectiva del escritor, quien hace hincapié en el silencio de su anfitriona, resaltando incluso, una carraspera rara que anticipa la inminente revelación de la anécdota por la cual el escritor se encuentra sirviendo como remero a la señora Margarita, cuyo silencio crea un suspenso que domina la atmósfera en esta parte del relato: «Y de pronto, no sé en qué momento, salió de entre las ramas un rugido que me hizo temblar. Tardé en comprender que era la carraspera de ella y unas pocas palabras» (*OC*, II, p. 247).

Respecto de la representación del escritor como remero, Jorge Panesi escribe: «El esfuerzo de contar —el trabajo de contar— es lo que importa, no el *mundo-referente* (el relato de Margarita pudo haber sido otro), que en este caso debe ser oído por el remero en forma pasiva. Lo que aquí importa es la relación y el espacio que el texto instaure entre yo-escritor/mundo, yo-escritura» (*AH*, p. 132).

Tercera parte (p. 247-254) Tiempo: pasado. Voz narrativa: personaje narrador. Se narra en primera persona. Aquí se inaugura la narración de la señora Margarita. Se instaure un tiempo más remoto respecto al tiempo en que el personaje narrador nos cuenta la historia, antes de que la señora Margarita se decida a hablar. Esta distancia temporal se establece debido al cambio de voz narrativa empleada por el personaje narrador.

Mientras que en las primeras dos partes del cuento la voz narrativa nos refiere la experiencia personal del personaje narrador en la casa inundada, en la tercera parte, es éste quien nos aclara que en adelante su voz se hará eco de las palabras de la señora Margarita, para narrarnos una historia anterior a la casa inundada, a la cual ésta debe su origen. Si bien se narra en primera persona, la voz del narrador representa la voz de Margarita, por lo que la tercera persona cobra un peso estelar en esta parte del relato.

La voz de la señora Margarita se instala como la acción que dota al escritor no sólo de asunto para escribir, sino también de voz propia, sin la cual no sería posible efectuar la narración. Se pasa del tiempo mítico, referente de un mundo mudo y por ello inasible, al tiempo real, tocado por la palabra, referente de un mundo testimoniado por el relato. Así lo plantea Jorge Panesi:

La carraspera, voz que no es voz, sino todavía algo más primitivo, íntimo ruido pegado a la entraña misma de lo corporal, representa mejor ese antes, ese origen de lo fónico como indivisible sustancia material: ruido antes que articulación, aliento, «suspiro ronco» antes que palabra. La voz (la carraspera) nos remite a una unidad perdida, a una restauración mítica de esa unidad que desde el corte y la diferencia se intenta restaurar. Como es anterior al lenguaje, reclama la identificación inmediata del yo de *La casa inundada* con la identidad corporal de Margarita —signo del origen— y acarrea una especie momentánea de anulación (AH, p. 149).

En «La casa inundada», Felisberto Hernández simboliza el origen de la palabra, alude al proceso de la escritura y metaforiza la creación literaria.

A lo largo de la tercera parte, el narrador-lanchero nos reconstruye las palabras de la señora Margarita-mundo: «Después que ella empezó hablar, me pareció que su voz también sonaba dentro de mí como si yo mismo pronunciara sus palabras.» (OC, II, p. 246- 247). Se establece un cruce entre ficción y realidad, fenómeno que todo proceso artístico implica en su desarrollo.

Como es recurrente en los cuentos de Felisberto Hernández, se trata de una evocación que tiene mucho de creación, ya que está condicionada a la perspectiva de un narrador que se instala como personaje de la historia, quien nos advierte que las palabras referidas por Margarita han sido re-creadas, por una necesidad natural de la escritura: «Además, me será difícil juntar todas sus palabras y no tendré más remedio que poner aquí muchas de las mías» (OC, II, p. 247).

En adelante, el relato se desarrolla mediante la alternancia entre la evocación de la historia de Margarita y las observaciones del personaje narrador, lo que determina el cambio de voz narrativa: tercera persona cuando quien habla es Margarita y primera persona cuando es el escritor; cuando el personaje narrador utiliza la voz de Margarita en primera persona, cita sus palabras textualmente. Estas citas reproducen los puntos neurálgicos de la anécdota relatada en la casa inundada y revelan, en el nivel de la anécdota, el sentido místico que la señora Margarita le atribuye al agua; por otro lado, en el nivel del discurso, apuntalan la construcción alegórica de «La casa inundada»:

Pero desde el momento en que la señora Margarita empezó a hablar sentí una angustia como si su cuerpo se hundiera en un agua que me arrastraba a mí también; mis pensamientos culpables aparecieron de una manera fugaz y con la idea de que no había tiempo ni valía la pena pensar en ellos; y en la medida que el relato avanzaba el agua se iba presentando como el

espíritu de una religión que nos sorprendía en formas diferentes, y los pecados en esa agua, tenían otro sentido y no importaba tanto su significado (*OC*, II, p. 252).

Esta «religión del agua» es el ritual de la escritura, cuyo sustrato es la memoria afectiva de sus personajes.

Es importante notar cómo las observaciones del narrador verifican la evolución creativa de Felisberto, ya que dan cuenta del cambio de perspectiva, en relación con la mirada ex-trovertida que adopta este autor en sus narraciones de madurez.

Lo que en la etapa memorialista, en «El caballo perdido» por ejemplo, terminaría siendo un agudo análisis del fenómeno evocativo, en «La casa inundada» se convierte en un esfuerzo por contextualizar las palabras de la protagonista en la historia que está relatando. Valdría decir que se utiliza la misma técnica para emitir comentarios, pero Felisberto Hernández ya no teoriza sobre las posibilidades del texto, sino que inmiscuye las impresiones del personaje narrador en la trama del cuento; más que una exploración estética, éstas se convierten en parte de la trama de la historia; lo que en una etapa anterior constituiría el tema de un relato autorreflexivo, en la etapa de madurez, forma parte de las acciones narradas: «En el silencio, que parecía llenarse de todas aquellas ramas enmarañadas, se me ocurrió repasar lo que acababa de oír. Después pensé que yo me había quedado, indebidamente, con la angustia de su voz en la memoria, para llevarla después a mi soledad y acariciarla» (*OC*, II, p. 247).

En «La casa inundada», con todo y que la primera persona permanece, existe mayor independencia entre Hernández autor y el personaje narrador; independencia que en las memorias se acerca a la identidad entre ambos.

La tercera parte es también la más prolija en acepciones simbólicas relacionadas con el agua. La anécdota de la señora Margarita no parece tener otra finalidad que la de revelar su relación mística con el agua, establecida después de la pérdida de su esposo, en Suiza, donde encontró una fuente que inaugura su relación con el agua: «cuando la señora Margarita estaba por dormirse, tuvo un presentimiento que no sabía si le venía de su alma o del fondo del agua. Pero sintió que alguien quería comunicarse con ella, que había dejado un aviso en el agua y por eso el agua insistía en mirar y en que la miraran» (*OC*, II, p. 248).

El propio personaje narrador es alcanzado por este misticismo:

El sentimiento de una religión del agua era cada vez más fuerte. Aunque la señora Margarita y yo fuéramos los únicos fieles de carne y hueso, los recuerdos de agua que yo recibía en mi propia vida, en las intermitencias del relato, también me parecían fieles de esa religión; llegaban con lentitud, como si hubieran emprendido el viaje hacía mucho tiempo y apenas cometido un gran pecado (*OC*, II, p. 252).

A partir de aquí, el agua se convierte en el elemento simbólico alrededor del cual gira el sentido de los demás elementos del cuento, desde su ambientación, hasta su argumento. «La tan frecuente repetición del lexema *agua*, como es evidente, lo convierte en motivo y símbolo central del relato» (*HI*, II, p. 170).

El motivo y el influjo simbólico del agua en la narración, también observado por Mora, toca a los dos protagonistas, quienes alcanzan su desarrollo como personajes sólo en la medida en que se los pone en relación con el agua, ya que es ésta, como símbolo de la narración, quien los define y determina: «el estar remando siempre detrás de ella me parecía un sueño disparatado; tenía que estar escondido detrás de la montaña que al mismo tiempo se deslizaba con el silencio que suponía en los cuerpos celestes; y con todo me gustaba pensar que «la montaña» se movía porque yo la llevaba en el bote» (*OC*, II, p. 245).

Desde el principio el escritor debe remar alrededor de la casa inundada con la señora Margarita a cuestas como condición para que ésta le cuente su historia: «Quisiera que usted estuviera tranquilo en esta casa; es mi invitado; sólo le pediré que reme en mi bote y que soporte algo que tengo que decirle. Por mi parte haré una contribución a sus ahorros y trataré de serle útil» (*OC*, II, p. 239).

La relación no es arbitraria; está condicionada por el oficio de escritor del personaje narrador, algo que la propia Margarita tiene muy en cuenta: «He leído sus cuentos a medida que se publicaban. No he querido hablar de ellos con Alcides por temor a disentir; soy susceptible; pero ya hablaremos» (*OC*, II, p. 239).

El escritor se convierte en remero cada vez que Margarita está dispuesta a relatar su historia. A lo largo del cuento, el escritor compara a su anfitriona con elementos de tamaño desproporcionado, incluso, con los cuerpos celestes y, en especial, con el mundo: «Cuando dijo “mundo”, yo, sin mirarla, me imaginé las curvas de su cuerpo» (*OC*, II, p. 243).

La cita anterior nos sugiere la relación entre ambos personajes como la de un escritor-lanchero, que avanza en el relato conforme el Mundo-Margarita va revelándosele, con la inercia del bote alrededor de la casa inundada.

Al decodificar la relación metonímica de estos elementos tenemos que:

lanchero = escritor

remar = escribir

Margarita = mundo narrativo/ la historia que nos cuenta el escritor

la casa inundada = espacio de la narración

agua = palabra

bote = tránsito a través del relato

Para apuntalar la relación entre Margarita y el personaje narrador, como aquella que se establece entre la escritura y la historia que se narra, me apoyaré en el siguiente esquema de Gabriela Mora, el cual esquematiza las funciones de ambos personajes. Resalta el hecho de que las acciones de los personajes se encuentran en relación directa con la creación de «La casa inundada»:

(HI, p. 167) N= narrador M= Margarita LCI= *La casa inundada*

<i>Sujeto</i>	<i>Verbo</i>	<i>Objeto</i>	<i>Verbo</i>	<i>Objeto</i>
N	Conocer	M	Escribir	LCI
M	Conocer	M	Contar	LCI

También hay un ritual de «homenaje al agua», alrededor del cual se relacionan los símbolos antes mencionados, que refiere un ritual de fertilidad como símbolo de la creación artística.

Antes de realizar el ritual, la señora Margarita debe dar mantenimiento a la casa, por lo que le pide al escritor que se vaya hasta nuevo aviso, ya que éste no puede permanecer ahí sin el agua. Ésto deja en suspenso la narración del relato de Margarita e indica el final de la tercera parte: «Le ruego que vaya a Buenos Aires por unos días; haré limpiar la casa y no quiero que usted me vea sin el agua.» Después me indicó el hotel donde debía ir. Allí recibiría el aviso para volver» (*OC*, II, p. 254).

Cuarta Parte (p. 254-263) Tiempo. Pasado. Voz narrativa. Personaje narrador. Se narra en primera persona. El suspenso creado en el relato de la señora Margarita, una vez que el escritor regresa a Buenos Aires, trae la narración al pasado inmediato, donde el personaje narrador nos refiere algunas reflexiones que revelan cierta culpabilidad por haberse involucrado emocionalmente con la señora Margarita: «La noche anterior había traicionado a mis propios fieles, porque aunque ellos querían llevarme con la primera señora Margarita, yo tenía también, en el fondo de mi pantano, otros fieles que miraban fijamente a esta señora [la segunda] como bichos encantados por la luna» (*OC*, II, p. 254).

El proceso de reflexión lleva al personaje narrador a distinguir entre dos señoras Margaritas: la que conoció antes del relato, soltera, (la Margarita pre-oral); y aquella que conoció después del relato, casada (la Margarita oral): «Además yo ya estaba bastante confundido con mis dos señoras Margaritas y vacilaba entre ellas como si no supiera a cuál, de dos hermanas, debía preferir o traicionar; ni tampoco las podía fundir para amarlas al mismo tiempo» (*OC*, II, p. 255).

Además de poner en claro el interés afectivo del escritor por la señora Margarita, este breve espacio de la narración, antes del regreso del escritor a la casa inundada, arroja información relevante para apuntalar el sentido alegórico del cuento, ya que el personaje narrador entra en conflicto cuando reconoce preferir su historia al lado de Margarita, en la casa inundada, en vez de la historia que ella le cuenta, lo cual implica una especie de crisis narrativa, similar a la de «El caballo perdido» entre el escritor y el socio: «A menudo me fasti-

diaba que la última señora Margarita me obligara a pensar en ella de una manera tan pura y tuve la idea de que debía seguirla en todas sus locuras para que ella me confundiera entre los recuerdos del marido, y yo, después, pudiera sustituirlo» (*OC*, II, p. 255).

Al buscar sustituir al marido, el personaje narrador no sólo expresa su deseo de ser correspondido por la señora Margarita, también corre el riesgo de sabotear el relato al imponerle a la narración su propia historia, dejando de lado la historia que se le encomendó escribir originalmente, vinculada a la segunda señora Margarita, que es inaccesible a causa del esposo.

Este conflicto recuerda aquél del personaje narrador de «El caballo perdido», cuando habla de un «socio» que ha escrito el texto por él y al cual termina por reconocer como un compañero incansable que le ayudó a escribir el relato, estableciendo como fundamental la relación escritor-mundo como binomio indispensable para la creación artística.

En el caso de «La casa inundada», detrás del amor frustrado, se encuentra el conflicto entre las dos narraciones que animan el cuento. Una vez más se revela la necesaria asociación entre el mundo y el artista, en relación con la escritura. La primera Margarita (pre-oral) representa el contacto del escritor con la palabra y, en sentido más amplio, con la creación; la segunda Margarita simboliza su lucha con el texto mientras lo escribe.

El personaje narrador sabe que debe renunciar a su interés afectivo por Margarita para concluir el relato:

Esta señora Margarita me atraía con una fuerza que parecía ejercer a gran distancia, como si yo fuera un satélite, y al mismo tiempo que se me aparecía lejana y ajena, estaba llena de una sublimidad extraña. Pero mis fieles me reclamaban a la primera señora Margarita, aquella desconocida más sencilla, sin marido y en la que mi imaginación podía intervenir más libremente. (*OC*, II, p. 253-254).

Las reservas del personaje narrador pueden entenderse como la necesidad del escritor por escindirse de la narración, bajo el principio conocido, de que el autor termina por anularse para concretar su obra: «Mi tristeza era perezosa, pero vivía en mi imaginación con orgullo de poeta incomprendido» (*OC*, II, p. 254).

Uno de los momentos más relevantes del cuento es la celebración del ritual de «homenaje al agua», realizado por Margarita periódicamente para honrar la memoria de su

esposo desaparecido. Éste termina por definir el sentido metafórico del cuento y salvo algunos detalles (como la dedicatoria final), completa la alegoría que constituye el sentido de «La casa inundada» como una imagen de la génesis de la obra literaria.

Este ritual puede entenderse como un proceso de iniciación del escritor para revelar el espíritu de la historia que se le ha confiado, otorgándole arbitrio sobre ésta, por si decide convertirla en texto literario. Es importante recordar que ésa fue la motivación de la señora Margarita desde el principio: «Si por casualidad a usted se le ocurriera escribir todo lo que le he contado, cuente con mi permiso» (*OC*, II, p. 263).

Además de la iniciación, se trata también de un ritual de fertilidad que pretende actualizar la historia relatada, para mantener viva la memoria afectiva de Margarita, la cual contiene el recuerdo de su marido desaparecido.

En este sentido, los elementos simbólicos son muy claros. Primero se trata de un ritual en torno del agua, un elemento que remite al origen y a la creación, ya que se trata de un símbolo de vida y regeneración.

Dentro del ritual aparece la imagen de un chivo. Se trata de un símbolo asociado a los rituales de fertilidad, como en las bacanales dionisiacas, por ejemplo: «Después de hacer sonar el gong una vez, ella me indicó que bastaba. Al retirarme —andando hacia atrás porque no había espacio para dar vuelta—, vi la cabeza de la señora recostada a los pies del chivo, y la mirada fija, esperando» (*OC*, II, p. 260).

El ritual consiste, básicamente, en colocar varias velas encendidas en unas budineras y hacerlas flotar al rededor de la casa inundada, hasta que éstas van hundiéndose en el agua y terminan por apagarse echando un poco de humo:

A los pocos momentos de marchar los motores el agua empezó a agitarse; entonces la señora Margarita salió de la posición en que estaba y vino de nuevo a arrojar de bruces a los pies de la cama. La corriente llegó hasta nosotros, hizo chocar las budineras, unas contra otras, y después de llegar a la pared del fondo volvió con violencia a llevarse las budineras, a toda velocidad. Se volcó una y en seguida otras: las velas al apagarse echaban un poco de humo (*OC*, II, p. 260).

Por último, el escritor parece acceder a una comprensión distinta de la señora Margarita y su historia, después de participar en el ritual. Lo que en un principio fue recibido con

ciertos prejuicios por el escritor: «Me dijo que me invitaba para el atardecer a una sesión de homenaje al agua. Al atardecer yo oí el ruido de las budineras, con las corridas de María, y confirmé mis temores: tendría que acompañarla en su “velorio”» (*OC*, II, p. 258), al final termina despertando en él un interés por explicar la posición de la señora Margarita: «Yo le expliqué [a María] que la señora Margarita no hacía ningún velorio y que únicamente le gustaba ver naufragar las budineras con la llama y no sabía qué más decirle» (*OC*, II, p. 261).

El personaje narrador se sume en una perplejidad que termina por definirse en un sentimiento de tristeza, por no comprender a Margarita: «Esta vez ni siquiera comprendía por qué la señora Margarita me había llamado y contaba su historia sin dejarme hablar ni una palabra; por ahora yo estaba seguro que nunca me encontraría plenamente con esta señora» (*OC*, II, p. 261).

La perplejidad experimentada por el escritor, a causa del ritual, refiere un golpe emocional porque se da cuenta de que nada puede hacer para acceder al amor de Margarita, pero termina por resolver el desarrollo del relato que Margarita le ha referido, a lo largo de sus paseos por la casa inundada. Con ello, se define el sentido que Margarita atribuye al agua y termina con esta relación:

Pero lo que más quería, era comprender el agua. Es posible, me decía, que ella no quiera otra cosa que correr y dejar sugerencias a su paso; pero yo me moriré con la idea de que el agua lleva dentro de sí algo que ha recogido en otro lado y no sé de qué manera me entregará pensamientos que no son los míos y que son para mí. De cualquier manera yo soy feliz con ella, trato de comprenderla y nadie me podrá prohibir que conserve mis recuerdos en el agua (*OC*, II, p. 262).

El anterior es el último párrafo en relación con el agua y la señora Margarita. Termina por desentrañar el sentido del relato, al esclarecer la finalidad del simulacro que representa el estilo de vida de su dueña.

Curiosamente, al sustituir la palabra agua por la de palabra, el texto no muda su sentido; en cambio, resulta muy sugerente observar cómo se nos revela un significado del texto, congruente con la interpretación de la casa inundada como espacio de la narración:

Pero lo que más quería, era comprender [la palabra]. Es posible, me decía, que ella no quiera otra cosa que correr y dejar sugerencias a su paso; pero yo me moriré con la idea de que [la palabra] lleva dentro de sí algo que ha recogido en otro lado y no sé de qué manera me entre-

gará pensamientos que no son los míos y que son para mí. De cualquier manera yo soy feliz con ella, trato de comprenderla y nadie me podrá prohibir que conserve mis recuerdos en la [palabra] (*OC*, II, p. 262).

Puedo ser más atrevido en mi interpretación al pensar que tales palabras, transcritas por el personaje narrador, nos hablan indirectamente de una percepción particular de concebir la creación literaria, la visión de Felisberto Hernández. Basta con abrir un poco los sentidos para entender que esta concepción de la palabra y de la obra literaria, con toda la carga poética que implica la alegoría de la casa inundada-espacio, en consonancia con *La casa inundada-cuento*, es absolutamente congruente con los principios estéticos de Felisberto Hernández, quien siempre concibió sus narraciones como una estructura orgánica cuya materia es la oralidad, la palabra viva, como la llama Hernández en un texto titulado «He decidido leer un cuento mío»:

[...] Debe haber pocos cuentos para ser contados en voz alta, escritos expresamente con esa condición, o cuya materia de expresión sea la palabra viva; cuentos en los que el artista haya asimilado esa materia, haya soñado con ella muchos años, con la afectividad misteriosa en que se encuentran y se funden, un espíritu y la materia que los expresa. Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron escritos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que le son propias (*OC*, II, p. 276-277).

Ya vimos cómo, en la etapa de madurez, Hernández crea sus obras con una distancia mayor entre autor y personaje, ya que así lo requiere el cambio de perspectiva operado en sus narraciones conforme iba madurando el recurso evocativo.

Con «*La casa inundada*», el enfoque extrovertido, planteado por Ángel Rama como un cambio estilístico que distingue sus relatos de madurez, alcanza su punto culminante, porque la figura que aparece metaforizada ya no sólo es la del autor, sino también la del lector, mediante una identidad establecida entre ambos.

Esta identidad aparece simbolizada por la dinámica metonímica impuesta a sus personajes; la relación entre el escritor y el lector está representada por un personaje secundario, o hasta incidental si se quiere; me refiero al llamado «hombre del agua», cuya carga simbólica es ambivalente.

Por un lado simboliza al escritor cuando se encarga del funcionamiento de todo el sistema hidráulico de la casa inundada, encendiendo y apagando alternativamente las máquinas de irrigación de la casa, para inundar o secar la «avenida de agua», según se requiera. Es el encargado, por decirlo así, de toda la logística que permite a la señora Margarita realizar el «ritual de homenaje al agua»; alegóricamente es él quien se encarga de sostener la estructura del cuento.

Por otro lado, simboliza al lector, ya que también es el responsable de mantener el agua en movimiento en la casa inundada; y el lector es, en última instancia, el responsable de que la narración de «La casa inundada» fluya.

Quizá es la relación entre lector y autor la representada aquí por este personaje, que hacia el final del cuento se cruza con el personaje narrador para entregarle una carta de Margarita, y le explica el sistema hidráulico de la casa inundada. Acaso este encuentro simboliza la relación simbiótica entre lector y narrador.

La siguiente cita quizá pueda esclarecer la identidad entre escritor y lector en «La casa inundada»: «Estando bien las máquinas no hay ningún inconveniente. A la noche muevo una palanca, empieza el agua de las regaderas y la señora se mueve con el murmullo. Al otro día, a las cinco, muevo otra vez la misma palanca, las regaderas se detienen, y el silencio despierta a la señora; a los pocos minutos corro la palanca que agita el agua y la señora se levanta» (*OC*, II, p. 262).

Como se ve, es el movimiento de las «máquinas» lo que determina la movilidad de la historia. ¿Qué figura es más determinante, después del escritor, para que un cuento ocurra, sino la del lector? Por un lado el autor se encarga de la construcción del texto y se asegura de su funcionalidad; por el otro, es el lector, al abrir o cerrar el libro, quien determina en qué momento se pone en marcha dicha maquinaria, y en qué momento se detiene.

Quizá esta interacción explique lo que Gabriela Mora llama un «hechizo de la narración que va empujando al lector a continuar la lectura, alimentando su imaginación de tal manera que lo hace cautivo (productor) del mundo virtual que el papel y las letras van poniendo ante sus ojos» (*HI*, p. 162).

Respecto a esta identidad entre lector y autor, Monges Nicolau nos dice: «El encuentro entre el horizonte de Margarita y el del narrador (horizonte del texto) transmitido en realidad, ilumina nuestro propio horizonte (como lectores), y paulatinamente nos conduce a una autodevelación y autocomprensión, a una especie de develación ontológica, ya que ambas perspectivas están cimentadas en el “ser”» (*FFH*, p. 83).

En el siguiente apartado me centraré en el análisis simbólico del agua, como eje argumental del cuento; ello me permitirá relacionar el sentido de los demás elementos, que en conjunto configuran el sentido final del cuento. Antes debo presentar el final de «La casa inundada» para corroborar su aspecto metaficcional, el cual es importante precisar, ya que es uno de los signos formales que confirman la naturaleza autorreferencial del cuento, lo que nos habla de un texto autosuficiente, que se va generando conforme lo leemos y que nos remite a su propia elaboración, para revelarnos una visión singularísima de la creación artística, presumiblemente, la visión personal de Felisberto Hernández.

La carta que «el hombre del agua» le entrega al escritor constituye la despedida de Margarita; en ella se lee una posdata que además es el final del cuento: «P.D: Si por casualidad a usted se le ocurriera escribir todo lo que le he contado, cuente con mi permiso. Sólo le pido que al final ponga estas palabras: “Ésta es la historia que Margarita le dedica a José. Esté vivo o esté muerto”» (*OC*, II, p. 263).

La importancia de que el cuento termine en voz de Margarita radica en que le da circularidad a la historia, ya que nos devuelve al inicio del cuento, y ese detalle da la impresión de que la narración sólo termina para volver a comenzar; quiere decir que el cuento proyecta un movimiento permanente sobre sí mismo que invita al lector a redescubrir «la historia que Margarita dedica a José».

La posdata confirma que el autor del cuento es la propia Margarita, aunque haya sido escrito por el personaje narrador. Como ya dije, se trata de un cuento donde alguien escribe una historia que alguien más cuenta.

Si unimos el asunto de la circularidad y el de la autoría, con el hecho de que Margarita, dueña de la narración, permanece en la casa inundada, sin que nada impida afirmar que continuará realizando su ritual de «homenaje al agua», para mantener viva la memoria de su

marido y actualizar el cuento permanentemente, queda claro cómo el cuento se regenera cada vez que alguien abre el libro y pone a funcionar las máquinas de «La casa inundada».

EL SIMBOLISMO DEL AGUA EN *LA CASA INUNDADA*

Con el análisis simbólico del agua pretendo establecer la manera en que ésta se convierte en el sustrato de la narración, en la medida en que es ésta donde moran las palabras en estado latente, de tal manera que Margarita decodifica su sentido para transformarlo en oralidad, para constituir su propia narración.

¿De qué está hecha el agua singular de la casa inundada? ¿Qué proceso ocurre dentro de ella? ¿Cuál es su relación con la historia de Margarita? ¿Qué relación mantiene Margarita con el agua? ¿Cuál es la relación del escritor con el agua? Son preguntas que al responderse revelarán el sentido del relato; y ello hará posible apuntalar la interpretación que he desarrollado.

Por otro lado, también se podrá saber cómo actúa el recurso mnemotécnico en este ejemplo final, y sabremos de qué manera alcanza su punto culminante en la obra de Felisberto Hernández.

Los recuerdos siempre estuvieron presentes en la práctica literaria de Felisberto Hernández; «La casa inundada» no es la excepción. Si bien hasta ahora elaboré mi análisis con base en la estructura temporal y el sentido alegórico de sus elementos, dejando de lado la presencia del recuerdo y su inercia como memoria afectiva dentro del relato (y con ello retrasé el análisis del recurso mnemotécnico y su influjo en la constitución del cuento), fue porque preferí realizar el análisis simbólico del agua hacia el final, ya que así lo demanda su importancia; es aquí donde el recurso mnemotécnico aparece como parte importante en la constitución de «La casa inundada».

Cabe retomar alguna de las consideraciones de Monges Nicolau: «Es por medio de la casa inundada, recinto mítico, que el lector puede evocar la luz de la ensoñación que ilumina la memoria y el recuerdo de los dos personajes del relato» (FFH, p. 74).

En un principio, la señora Margarita parece descubrir en el agua propiedades que transforman los pensamientos y los recuerdos, al darles un sentido nuevo; así habla de un primer pensamiento que tuvo mientras contemplaba el agua: «Se empezó a hundir, lentamente y lo dejé reposar. De él nacieron reflexiones que mis miradas extrajeron del agua y me llenaron los ojos y el alma. Entonces supe, por primera vez, que hay que cultivar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento» (*OC*, II, p. 249).

A partir de aquí, se establece una relación estrecha entre los pensamientos de la señora Margarita, sus recuerdos y el agua; pero, sobre todo, se inaugura el desarrollo de un argumento narrativo que habrá de elaborar el sentido del relato conforme el personaje de Margarita ahonda en sus reflexiones acerca del agua.

Por lo pronto, es importante destacar cómo desde el principio se atribuye al agua la capacidad de cambiar el sentido de la vida; en este caso modifica el sentido de los personajes, lo cual sugiere el empleo metonímico que les da Hernández: «hay que entregar a ella el pensamiento; ella lo penetra y él nos cambia el sentido de la vida» (*OC*, II, p. 250).

Aquí cabría preguntarse si acaso no es cierto que al entregar el pensamiento a la palabra, si canalizamos nuestros recuerdos en esa dirección, la palabra termina cambiándonos el sentido del propio pensamiento y, con ello, el sentido de la vida. Rocío Antúnez corrobora la significación que Felisberto Hernández atribuye al agua, equiparándola con la obra literaria: «Agua elemento, agua signo. En la producción hernandiana, confluye con otras metáforas del material literario, como las “tierras de la memoria”. Material informe y conformable como la tierra, el agua posee la capacidad de ser movilizada (convertirse de agua estancada en agua en movimiento por la implantación de mecanismos «intestinos»; o de moverse por sí misma (proceso de animación y mitificación)» (*FHDI*, p. 97).

Margarita compara los pensamientos con esperanzas en el sentido de ilusiones o aspiraciones personales, que pueden o no cumplirse; según ella, el agua es capaz de transportarlas. También los recuerdos permanecen relacionados con el agua: «Yo debo tener esperanzas como de paso, vertiginosas, si es posible, y no pensar demasiado en que se cumplan; ése

debe ser, también, el sentido del agua, su inclinación instintiva. Yo debo estar con mis pensamientos y mis recuerdos como en un agua que corre con gran caudal» (*OC*, II, p. 251).

La señora Margarita no tarda mucho en comparar explícitamente el agua con el caudal de pensamientos y de recuerdos que habitan su conciencia.

Hasta aquí falta corroborar si en efecto, como sugiero en mi interpretación, esos pensamientos y recuerdos, habrán de ser reelaborados en palabras, y si ésta es la finalidad *instintiva* de Margarita. En este sentido, podemos ubicar a Margarita en busca de su propia voz, en busca de la materia viva con la que habrá de contar su historia.

De ahí que su angustia sea, precisamente, que sus recuerdos encuentren su caudal, aquél que les es propio, y se realicen al fluir libremente: «Esa agua corre como una esperanza desinteresada y nadie puede con ella. Si el agua que corre es poca, cualquier pozo puede prepararle una trampa y encerrarla: entonces ella se entristece, se llena de un silencio sucio, y ese pozo es como la cabeza de un loco» (*OC*, II, p. 251).

Para entender este proceso de identificación entre Margarita, el agua y el escritor del relato, es muy acertado el análisis de Antúnez: «Otro gran tema es la historia del agua. Con ella se representa la enunciación de una historia, la historia misma y la forma de recepción. Entre los correspondientes entre nuestra lectura y la del personaje escritor hay un elemento de conversión, su transformación de literatura oral en literatura escrita» (*FHDI*, p. 103).

Inmediatamente después, la señora Margarita es aún más específica en sus intenciones, dejando claro que habrá de trabajar con sus recuerdos en la casa inundada. ¿Cuáles recuerdos? Presumiblemente, los recuerdos que su memoria afectiva guarda de su esposo desaparecido: «El agua es igual en todas partes, y yo debo cultivar mis recuerdos en cualquier agua del mundo» (*OC*, II, p. 251).

Al cultivar sus recuerdos en el agua, la señora Margarita pretende actualizarlos para mantenerlos vivos y en constante movilidad, ya que si llegan a estancarse dentro de su memoria, lo más seguro es que terminen por desaparecer. Al final, todo se resuelve con «el homenaje al agua», que es la manera ideada por la señora Margarita para mantener vivo el recuerdo de su esposo.

Este proceso de reelaboración de los recuerdos en lenguaje literario es, como afirma Monges Nicolau, el fundamento discursivo de «La casa inundada»; dice Nicolau:

La rememoración constituye como en muchos de los relatos de Felisberto, el eje estructural del discurso. La conciencia del narrador protagonista interviene como registro y depósito de vivencias revividas. El narrador, en este caso un escritor, va elaborando un presente narrativo con base en las experiencias vividas en casa de la señora Margarita; y a su vez sus propios recuerdos generan los de Margarita, cuya historia se repetirá cíclicamente, sin principio ni final. Es así que se establece un diálogo explícito entre el narrador y el lector. Lo narrado queda como suspendido en un tiempo atemporal, como en una especie de ensueño (*FFH*, p. 75).

El «ritual de homenaje al agua» es muy importante para el sentido global del cuento, ya que determina las acciones de los personajes y completa el sentido simbólico del agua, como el lugar donde la señora Margarita ha depositado sus recuerdos, con la finalidad de que el agua los reelabore permanentemente, para participar de una regeneración continua, y ella siga el curso de su propia vida con el recuerdo de su esposo.

¿No es éste acaso el mismo proceso de reelaboración y actualización que sigue la creación artística? Tratándose de la reelaboración del pensamiento para transformarlo en palabras, se trata de la creación del lenguaje. Sugiero que éste es el proceso que simboliza el agua en la casa inundada; por lo mismo, Margarita es el personaje en quien se realiza el proceso del lenguaje: el nacimiento de la palabra, por medio del pensamiento y gracias a la capacidad del habla.

Al poner la figura del escritor en contacto con el nacimiento del lenguaje, es lícito pensar en un ritual de iniciación que habrá de llevar a sus últimas consecuencias el fenómeno del lenguaje hablado, al transformarlo en literatura, en un cuento que consistentemente remite al proceso de la oralidad.

El símbolo es el mejor vehículo para trasladarnos por el lenguaje. En este caso, es el «velorio». A continuación, las palabras de Jorge Panesi: «*La casa inundada* revela cómo se gesta un relato, cómo se construye la ilusión de un cuento, pero señala también que lo ilusorio parte de la transformación de situaciones de carencia, de sujeción y sometimiento. Sería el «verdadero» triunfo del arte en Felisberto Hernández, que jamás se deleita en el mero juego de hilvanar excentricidades» (*AH*, p. 159).

Sabemos que el agua de la casa inundada está hecha de los recuerdos de la señora Margarita que ella misma ha depositado ahí. Sabemos que el agua los reelabora o regenera cambiando su sentido ¿Pero cuál es ése sentido? Precisamente el de la palabra, a través de la cual, Margarita cuenta su historia, que será reelaborada una vez más por el escritor.

Resulta lógico pensar que la relación entre Margarita y el agua es la misma que existe entre la obra y la materia de que está hecha; «la palabra viva», de la que habla Felisberto Hernández para referirse a la materia de sus cuentos. Antonio Pau, escribe en *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*:

En esa fusión de «un espíritu y la materia que lo expresa» está la síntesis de la literatura felisbertiana. La fusión de esos dos elementos tiene, en las páginas de Felisberto, un primer nivel —la asimilación de los recuerdos por el escritor que los evoca— y un segundo nivel —la identificación de la escritura y el escritor que la crea—. Cumpliendo con la célebre fórmula de Buffon —«el estilo es el hombre»—, la literatura felisbertiana es Felisberto mismo. La clave de su estilo es «la palabra viva», como Felisberto fue un hombre de la vida, no de los libros» (TR, p. 35-36).

El acto de contar está siendo representado en el cuento línea tras línea, mediante una gama de símbolos, estrechamente amalgamados en el flujo de la narración.

¿Cuál es la relación del personaje narrador con el agua? Creo que esta relación se manifiesta tan pronto consideramos el hecho de que el personaje narrador es un escritor, cuyo relato naturalmente está determinado por su vínculo con la señora Margarita; en otras palabras, por el vínculo entre el escritor y su universo narrativo.

Desde esta perspectiva, la relación del personaje narrador con el agua representa la iniciación del escritor con la palabra; es cierto que se trata de una historia de amor, pero más allá de los personajes que la representan, se encuentra su influjo simbólico, que expresa un tipo de filiación distinta: la del escritor con la palabra.

Al final, ambos personajes están obsesionados por contar la misma historia, pero cada quien desde su perspectiva. La de Margarita, como un mundo afectivo que va reconstruyéndose cada vez que realiza su ritual de fertilidad; y la del personaje narrador, como el escritor que cuenta la historia de Margarita después de ser iniciado en la palabra por la señora. El detalle importante es que ambas perspectivas ven en el recuerdo el elemento original de donde surge todo el proceso.

Por un lado, Margarita recuerda a su esposo mediante el ritual de «homenaje al agua»; y hace de su vida un simulacro destinado a salvaguardar tal recuerdo. Por otro lado, el escritor recuerda a Margarita, al realizarle su propio homenaje, escribiendo el cuento que guarda la memoria de ambos.

El recurso mnemotécnico actúa implícitamente en la narración y termina proyectándose en la estructura final del cuento, ya que el agua es el principio generador de la narración y ésta se encuentra constituida por los recuerdos de la señora Margarita.

Si «La casa inundada» refiere el proceso creativo, nos está relatando su propio origen. La noción de origen está presente en la mayoría de las interpretaciones sobre «La casa inundada»; a mí me interesa por la estrecha relación que guarda el origen con la simbología del agua, y su relación con Margarita y la creación de la palabra, fenómeno que ofrece al escritor la oportunidad de elaborar el relato. En este sentido, el análisis de Jorge Panesi resulta ineludible:

La casa inundada, más aún que *La explicación falsa...*, es una suma autorreflexiva del *Ars poetica* de Felisberto Hernández; la concepción mítica que imagina el relatar emergiendo de una voz interior, a la manera de una unidad inaprensible y subjetiva —quintaesencia del yo—, se encuentra en otras reflexiones suyas sobre el propio contar. Tal vez porque en esta ilusión se alcanza la evanescente integridad de un sujeto dividido (AH, p. 152).

La voz interior de la cual van surgiendo los relatos de Hernández, es la voz de su memoria afectiva. Esto revela la presencia de un recurso mnemotécnico en su obra.

Por lo demás, los críticos de la obra de este autor uruguayo han explorado una vasta gama de interpretaciones aplicables a sus narraciones, las cuales incluyen diferentes posturas teóricas, que van desde Todorov, hasta las vanguardias, pasando por Gaston Bachelard, George Bataille o Sigmund Freud, sin olvidar u obviar la importancia del filósofo uruguayo Vaz Ferreira.

Los enfoques aplicados a la obra de Hernández son igual de válidos; pero con tanta variedad, lo único realmente concluyente, respecto de la obra de Felisberto Hernández, es su naturaleza polisémica que le permite abrirse en infinidad de sentidos.

La peculiaridad polisémica de esta obra la hace permeable a cualquier interpretación que se acometa con seriedad, pero sin que se la pueda ceñir por completo a tal o cual enfo-

que, ya que en el fondo de su génesis respira una visión muy personal y original de la literatura.

Construida a lo largo de un proceso creador que hizo de sus principios teoría y práctica simultáneamente, en la narrativa de Felisberto Hernández, obra y poética es lo mismo; no hay posibilidad de disociar sus cuentos de su poética, ya que éstos aluden frecuentemente al proceso creativo.

La única influencia permanente en Felisberto Hernández es él mismo; por decirlo de otra forma, la memoria personal (y no la memoria de sí mismo) reelaborada poéticamente; y si bien ni siquiera esta influencia es concluyente para el sentido integral de su obra, por lo menos parece haber unanimidad respecto a la presencia del recuerdo a lo largo y ancho de la misma.

DEFINICIÓN DE LOS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DE *LA CASA INUNDADA*

Agua. Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración [...] La noción de aguas primordiales, de océano de los orígenes es cuasi universal (*DS*, p. 52).

Isla. La isla a donde no se llega más que al término de una navegación o vuelo, es por excelencia el símbolo de un centro espiritual, y más precisamente del centro espiritual primordial.

La isla es un mundo reducido, una imagen del cosmos completa y perfecta, porque presenta un valor sacro concentrado.

La isla es simbólicamente un lugar de elección de ciencia y de paz, en medio de la ignorancia y la agitación del mundo profano. Representa un centro primordial, sagrado por definición.

El análisis moderno ha puesto de relieve particularmente uno de los rasgos esenciales de la isla: la isla evoca el refugio. La isla sería el refugio donde la conciencia y la voluntad se unen para escapar a los asaltos de lo inconsciente (*DS*, p. 595-596).

Lago. Los lagos simbolizan las fuerzas permanentes de la creación.

Simbolizan las creaciones de la imaginación exaltada (*DS*, p. 525).

Laguna, Pantano. El psicoanálisis hace de la charca o el pantano uno de los símbolos del inconsciente y de la madre, el lugar de las germinaciones invisibles (*DS*, p. 625).

Montaña. El simbolismo de la montaña es múltiple; contiene el de la altura y el del centro. Participa del simbolismo de la trascendencia. Participa del simbolismo de la manifestación.

Vista desde lo alto, aparece como la punta de una vertical; es el centro del mundo; vista desde abajo, desde el horizonte, aparece como la línea de una vertical, el eje del mundo, pero también la escala, la pendiente a escalar.

De manera más general es a la vez el centro y el eje del mundo. Se figura como una elevación hacia el cielo, como el medio de entrar en relación con la divinidad, como un retorno al principio.

Un punto culminante de una región, la cima de una montaña. Simbolizan el término de la evolución humana y la función psíquica de lo supraconsciente, que consiste precisamente en conducir al hombre a la cima de su desarrollo (*DS*, p. 722).

Río. El simbolismo del río, del flujo de las aguas, expresa a la vez la «posibilidad universal» y el «flujo de las formas», la fertilidad, la muerte, y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte [...] El río simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones y la variedad de sus innumerables rodeos (*DS*, p. 885).

Vela. La vela encendida es el símbolo de la individuación, al término de la vida cósmica elemental que viene a concentrarse en ella.

Símbolo de la vida ascendente, la vela es el alma de los aniversarios. Tantas velas, tantos años, tantas etapas hacia la perfección y la felicidad. Si conviene apagarlas de un soplo, es menos para lanzar sus llamas en la noche del olvido, o para aniquilarlas en el pasado con sus cicatrices de quemaduras, que para manifestar la persistencia de un soplo de vida superior a todo lo que ya se vivió.

Cabrón. La tragedia es en el origen un canto religioso con que se acompaña el sacrificio de un cabro en las fiestas de Dionisios. Es un rito de asimilación de las fuerzas reproductoras de la naturaleza, al potente impulso de amor de la vida (*DS*, p. 223).

CONCLUSIONES

«La casa inundada» es una obra totalizadora, ya que en ella se encuentran desarrollados los principios estéticos de Felisberto Hernández. Estos principios son planteados formalmente en la etapa memorialista y puestos en práctica en la etapa de madurez.

A través del análisis de este cuento se identifican los rasgos estilísticos que corroboran la evolución de la narrativa de Felisberto Hernández, fundamentada en la manipulación de los recuerdos.

Esta evolución puede rastrearse conceptualmente como un proceso que inició indagando la mirada interior y desarrolló a su vez una memoria introvertida, centrada en la evocación del pasado personal, con la finalidad de sentar las bases estéticas que habrían de constituir la poética de Felisberto Hernández. Después de culminado el proceso de exploración, se inicia otro proceso (del cual «La casa inundada» es un ejemplo), donde la mirada exterior desarrolla una memoria extrovertida, mediante la evocación del pasado no personal, que pone en práctica los principios estéticos propios para consolidar el estilo narrativo de Felisberto Hernández.

Algunas características que evidencian este proceso en «La casa inundada» son:

- * Existe una distancia entre el personaje narrador y el autor, que en las memorias se aproxima a una identidad entre ambos
- * Ya no se analizan los mecanismos de la evocación, ni se cuestionan sus alcances y limitaciones, sino que se ponen en práctica, buscando alcanzar su máxima funcionalidad
- * La complejidad simbólica del cuento sustituye a la riqueza metafórica de las memorias
- * La dimensión autorreferencial deja de ser explícita para volverse metafórica
- * Se da la construcción de un argumento circular, que no existe en los textos de exploración

Los personajes como la señora Margarita y el escritor-lanchero, alcanzan una dimensión simbólica gracias a las especulaciones y planteamientos conceptuales que Felisberto Hernández desarrolla en la etapa memorialista. Mientras que en la etapa de exploración, los mecanismos de la memoria y la evocación son analizados por un personaje narrador, en la etapa de madurez, los personajes se construyen con base en los principios surgidos de

aquellas primeras exploraciones. De esta manera, los mecanismos de la evocación prueban su funcionalidad dentro de los cuentos.

Conclusiones generales

Al final de este trabajo, es posible hablar de la presencia del recurso mnemotécnico y su persistencia a lo largo de la obra de Felisberto Hernández, si observamos el aspecto totalizador de «La casa inundada»; un cuento metaficcional, que es a la vez obra artística y arte poética.

La posibilidad de un relato orgánico, que refiera alegóricamente la imagen de la obra creándose a sí misma, se vislumbra años antes en la etapa de exploración estética, justo cuando Hernández establece los principios estéticos del resto de su obra; «La casa inundada» es uno de los últimos cuentos escritos por este autor.

La autorreferencialidad de los cuentos de Felisberto Hernández tiene implicaciones que cruzan todo su desarrollo creativo y hace necesario mirar el conjunto de su obra narrativa como un continuum en permanente transformación, que por lo general alude a las diferentes manifestaciones del arte; muy particularmente, a la escritura.

También podemos precisar cómo, a lo largo de este proceso, existen ciertas constantes, que van desde los temas desarrollados, hasta el aspecto formal de sus narraciones, como lo indica el persistente tono evocativo y la alusión al valor poético de los recuerdos, además de la presencia de un personaje narrador (homodiegético) y la utilización de tiempos narrativos que aluden al pasado de la experiencia afectiva, la cual busca ser actualizada en el presente de la escritura.

Lo anterior constituye una elaborada técnica que Felisberto Hernández fue desarrollando poco a poco a lo largo de sus cuentos, para cristalizar un estilo narrativo tan personal como original, cuya singularidad es una de sus características más relevantes.

La prueba de la continuidad que unifica la obra de Felisberto Hernández, no sólo se manifiesta por la forma como la crítica la ha dividido, marcando tres procesos muy claros de evolución artística, sino que esta evolución se refleja en un cambio de perspectiva operado por la visión poética de Hernández. Un cambio que lo lleva de la mirada interior, que pretende explorar los mecanismos del proceso creativo mediante el uso de la evocación, a la mirada exterior, que intenta corroborar los hallazgos descubiertos en la etapa de exploración

estética, a la vez que los pone a prueba mediante un estilo que se vuelve metáfora de sí mismo, ya que continuamente está aludiendo a los procesos de gestación de la obra de arte y a los elementos que la configuran, sin abandonar el tono evocativo y valiéndose de los mismos temas, los cuales son: el proceso creativo, el mundo como espectáculo, la fragmentación, la enajenación y el absurdo o el sinsentido.

Otro de los aspectos para resaltar es la inmanencia del misterio como un principio fundamental en la visión estética de Felisberto Hernández. Se puede afirmar que el misterio es, en la obra de Hernández, el elemento mediante el cual el escritor uruguayo ubica los instantes poéticos dentro de sus narraciones. La búsqueda de Hernández se centra en crear o sorprender zonas de misterio en sus narraciones, ya que el misterio contiene la fuerza sugestiva que lleva a descubrir «lo extraño», e implica la oportunidad de enfrentarse ante «lo otro», dos conceptos importantes que, junto a la noción de misterio, configuran el valor estético que Felisberto Hernández encuentra en sus narraciones.

La noción de misterio se entiende como la resignificación de la realidad que ocurre cuando el narrador traslada las evocaciones producidas por la imaginación a la escritura; son aquellos aspectos del recuerdo que para el escritor tienen alguna importancia afectiva, o a los cuales les otorga un valor poético.

El concepto de misterio está íntimamente ligado a la presencia de «lo otro» y «lo extraño». «Lo otro», puede entenderse como las experiencias del mundo evocado que revelan cierta mirada emotiva aprehendida por el proceso de la escritura. «Lo extraño» es la búsqueda de secretos descubiertos por la mirada evocativa, que son actualizados por el escritor en el proceso creativo.

El recurso mnemotécnico es la técnica que hace posible la manifestación del misterio en la obra de Felisberto Hernández.

Para este autor, la escritura no sólo representa las complicaciones de rescatar del pasado personal las experiencias más significativas del sujeto, además, por medio del ejercicio del recuerdo, la memoria funciona como un mecanismo que identifica las experiencias del pasado personal y las transforma en hallazgos poéticos, ya que resignifican la realidad emo-

tiva del sujeto y otorgan a su percepción una conciencia de «lo extraño» en el mundo, a la vez que lo impulsan a descubrir «lo otro».

Con base en un principio de ensimismamiento, el recurso evocativo y el desarrollo de algunos temas cardinales, Felisberto Hernández fue configurando una cuentística que revela aberraciones, angustias y manías del hombre moderno.

Por otro lado, si bien mi esfuerzo interpretativo estuvo centrado en la identificación de un recurso mnemotécnico que guía el proceso creativo de Hernández, y así planteé la evolución como cuentista de este escritor uruguayo, quien desarrolló a lo largo de su obra una serie de intuiciones que revelan una visión particular del arte y del ámbito cultural de su época, este trabajo no es, ni el primero en su tipo, ni definitivo en cuanto a las posibilidades interpretativas que ofrece la obra de Felisberto Hernández.

Para enriquecer la valoración que la crítica actual hace de este escritor, es necesario explorar con mayor profundidad varios aspectos de su obra, que van desde los temas (ya que los comentados en esta tesis no son los únicos en los cuentos de Hernández, ni le son privativos), pasando por aspectos formales como los tiempos narrativos, la estructura aparentemente caótica o amorfa que en varios cuentos parece apelar más a su destrucción que a su elaboración, hasta llegar a aspectos conceptuales como los procesos mentales, la relación entre el cuerpo y la conciencia, la antropomorfización de los objetos y la cosificación del sujeto, entre otros, que enriquecerían la interpretación de su obra.

En mi tesis, también hace falta tipificar los aspectos de la obra felisbertiana que la emparentan con sus contemporáneos, así como las variantes y hallazgos propios que la diferencian, de tal manera que se clarifique dónde radica la singularidad de su estilo y la originalidad de su obra, que parece ubicarse (premeditadamente o no) como una isla en la geografía de la literatura hispanoamericana, pero con múltiples vasos comunicantes, llenos de intuiciones diversas que la ligan con la narrativa rioplatense y a la tradición moderna del cuento hispanoamericano. En este sentido, por ejemplo, habría que ubicar qué tanto de Proust y de Kafka hay en Felisberto Hernández, qué tanto de psicoanálisis, de filosofía y autoidactismo conforma su cuentística.

Por último, ya que en mi tesis me centré en el recurso evocativo en la obra de Hernández, no abundé en el aspecto inusitado de sus cuentos, ni en la dimensión oral de su narrativa, pues ambos temas ameritarían un trabajo particular.

Apéndice

...tus relatos que al fin y al cabo son cartas a un pasado o a un futuro en los que poco a poco van apareciendo los destinatarios que tanto te faltaron en la vida.

Julio Cortázar

En la actualidad, la crítica sobre Felisberto Hernández parece estar de acuerdo en dos características de su obra. Por un lado está su singularidad y por otro su contribución a la modernización del cuento y la novela hispanoamericanos.

La singularidad de su obra lo convirtió en un escritor de elite, es decir, durante los poco más de 40 años de su ejercicio literario, su obra sólo fue conocida por los círculos intelectuales de Uruguay y la difusión de sus cuentos fue muy restringida. Por otro lado, fue su singularidad la que lentamente le abrió espacio dentro del ámbito cultural, al ser objeto de diversas críticas, algunas elogiosas y otras muy duras.

Los rasgos de la obra de Felisberto Hernández se prestan para diversas interpretaciones y la hacen receptiva a múltiples enfoques, por lo que la crítica la ha catalogado de muy distintas formas y quizá lo único irrefutable sea su autenticidad y su calidad. Para algunos se trata de una literatura de vanguardia; así la califican de surrealista, o identifican en ella rasgos ultraístas, no faltan aquellos que la ubican en la tradición del cuento fantástico, sin olvidar a quienes aseguran que su cualidad fantástica no es tal. Lo único en que estos críticos se ponen de acuerdo, es en que su obra y, con ello, su legado, debe ubicarse al lado de Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar en la geografía rioplatense.

Todos estos escritores son considerados como los mejores exponentes del género fantástico y aunque la obra de Felisberto Hernández guarda similitud con la de éstos, sobre todo en cuanto a intuiciones e inquietudes, podría discutirse si es el aspecto fantástico lo que la emparenta con la de ellos; pero por la calidad de sus cuentos, Felisberto Hernández cabe

dentro de este grupo de escritores, al cual, dejando de lado el asunto de los géneros, se agregan los nombres de Juan Carlos Onetti y Roberto Arlt.

Desde mi punto de vista, estas impresiones sobre el aspecto fantástico en la obra de Hernández se fundamentan en un efecto inusitado que opera dentro de sus cuentos y se proyecta en el lector como una dislocación de la realidad. Lo inusitado es aquello que se nos ofrece como novedoso o inusual, una característica que en los cuentos de Hernández está promovida por la extroversión de los personajes que nos presenta y la peculiaridad de las anécdotas que protagonizan.

Inscrito dentro la trama de los cuentos, lo inusitado facilita la apertura de sentidos, tejiendo una serie de significaciones simbólicas, o metafóricas, que sugieren al lector la presencia de extraños acontecimientos; por otro lado, el hecho de que la historia se nos refiera casi siempre en la voz de un narrador homodiegético o intradiegético favorece el efecto de verosimilitud dentro de la realidad narrada, por lo que el lector puede reconocerse sin sobresaltos dentro del universo de estos cuentos, ya que las reglas que lo rigen son aquéllas a las que el propio lector está acostumbrado dentro del mundo objetivo, las reglas prototípicas de la realidad humana.

El extrañamiento viene por efecto de la lectura y la serie de asociaciones que el lector realiza, consciente o inconscientemente, sin que haya elementos que confirmen o contradigan su interpretación. Así, por ejemplo, en el cuento «El balcón» puede ocurrir que una mujer viva enamorada de su balcón y que éste, celoso por la camaradería entre su dueña y el personaje narrador, cometa suicidio. Aunque los elementos de la historia hacen verosímil una lectura que sugiere un desequilibrio mental de la mujer, la verosimilitud del cuento hace igual de válida una lectura en la que el lector se incline por un hecho fantástico que avalaría la relación romántica entre un balcón y su dueña.

Este carácter sugestivo, promovido por el aspecto inusitado, creado premeditadamente por Felisberto Hernández, hace de sus cuentos textos difíciles de catalogar en tal o cual género, pero sobre todo, es lo que dota de singularidad a una obra cuentística que a partir de los años setenta ha sido revalorada por diversos críticos y escritores, que la ubican como una

obra polisémica de carácter cerrado, donde el extrañamiento, el asombro y la ensoñación son los elementos que guían al lector hacia una experiencia de índole poética.

En un ámbito literario donde la búsqueda general de la literatura uruguaya era la configuración de una identidad nacional, dentro del proceso de modernización de la primera mitad del siglo XX, Felisberto Hernández difiere de sus colegas contemporáneos porque no escribe dentro de los lineamientos del realismo nativista, ese retrato rural donde la heredad, la tradición, el campo y lo telúrico son conceptos fundamentales; pero tampoco escribe dentro de los lineamientos de la literatura ciudadana, donde el arrabal, las intrigas políticas o amorosas, las prostitutas y demás personajes de los submundos urbanos son el común denominador.

Lo que emparenta a Hernández con el panorama de la literatura uruguaya de su época, es su interés por la configuración de la identidad, y aun así, Felisberto Hernández se destaca al circunscribir tal búsqueda a su propia condición de escritor.

Esto escribió Mario Benedetti en 1962, dos años antes de la muerte de Felisberto Hernández, sobre el panorama de la literatura uruguaya del siglo XX (*Literatura uruguaya siglo XX*):

Hubo una generación que sólo escuchaba a España; otra, que sólo escuchaba a Francia; otra más, que sólo escuchaba a Inglaterra. A menudo nos parece que las voces latinoamericanas hablan un idioma que no es el nuestro. [...] De modo que entre voces que no oímos y voces que oímos mal, entre la falta de temas estallantes y la paz burocrática en que seeste el intelectual vernáculo, ¿qué posibilidades de salvación tiene nuestro creador? Entiéndase por salvación, en este caso, el encuentro consigo mismo, la necesidad imperiosa de expresarse, el tener realmente algo que decir, no importa cómo ni en qué género. No es fácil. Para salvarse, el creador debe sobreponerse a dos riesgos autóctonos: la cursilería y el esnobismo («La literatura uruguaya cambia de voz») (*LUSXX*, p. 21).

Cursilería y esnobismo son dos lastres identificados por Benedetti en la naciente tradición de la literatura uruguaya del siglo XX. Hernández ironiza estos rasgos en sus cuentos, habitados por personajes itinerantes que se desenvuelven casi exclusivamente dentro del ámbito cultural montevideano. Así, Felisberto Hernández interpela, en sentido estricto, a sus lectores, de tal manera que hace una «denuncia sin énfasis», como escribió Cortázar, del ámbito cultural rioplatense y, por añadidura, de la condición humana. Para corroborar la

alusión a la clase media uruguaya en la obra de Hernández, quizá baste con la siguiente cita de Benedetti:

En Montevideo, el público que asiste a actividades y espectáculos culturales es sólo una *élite*, con todos los condicionantes de novelería y esnobismo que ese término implica. Es evidente que los visitantes de los salones de arte o los afiliados a los cineclubes o quienes integran el público teatral, o los lectores de Onetti, Martínez Moreno o Felisberto Hernández, o los estudios tangueros de ambas Guardias, o las fervorosas hinchadas jazzísticas de ambas Temperaturas, o los clientes de Mozart en alta fidelidad o, para cerrar el amplio círculo, los propios asistentes a mesas redondas, son todos ellos reclutados, casi sin excepciones, en el mismo solar intelectual que forma parte de la clase media, un solarcito más bien modesto que por cierto no es toda la clase media. Pero el gran público está intacto (*LUSXX*, p. 25-26).

¿No es acaso el fenómeno descrito por Benedetti el que se refleja en los ambientes y personajes creados por Felisberto Hernández en sus cuentos?

En una sociedad donde la noción de desarrollo de la modernidad está ligada a la expectativa del éxito, en los sectores de clase media, los artistas suelen aspirar a vivir de su arte; sin embargo, en un contexto cultural como el de Uruguay hasta mediados de 1900, los escritores debían financiar la publicación de sus libros, ya que no existía la base institucional para desarrollar un proyecto editorial de largo alcance, pero sobre todo, porque no existía en la sociedad el tipo de lectores para sustentar tal proyecto. En otras palabras, la falta del gran público vuelve absurda la presencia de una elite, ya que ésta se define como el sector intelectualmente más evolucionado del gran público.

Conforme avanzó el siglo XX, la obra de Felisberto Hernández y su vida itinerante, se volvieron un preciso reflejo de la lucha del artista por sobreponerse a la falta de proyección, la cual por lo general termina frustrando toda posibilidad de desarrollo personal, volviendo absurda la noción de éxito. Así lo planteó Mario Benedetti: «Nuestra elite está formada por varios círculos concéntricos; lo que se llama éxito puede abarcar uno, dos o tres de tales círculos, pero el gran público (ése que sostiene, en cambio, las grandes recaudaciones del peor cine, o nutre su módica apetencia de fantasía con los *thrillers* más anestésicos o cualquier otro subproducto literario de agresiva carátula) queda aún al margen de semejantes resonancias» (*LUSXX*, p. 27).

La obra Felisbertiana, como la de la mayoría de sus contemporáneos uruguayos, nace con el signo de la marginalidad impresa en su denominación de origen. Hernández no desconoce la marginalidad dentro de su vida personal, ya que muy joven fue rechazado para ingresar a la escuela secundaria, lo que marcaría su vocación autodidacta y su determinación para hacer del arte su forma de vida. Una vez que se le niega la posibilidad de continuar sus estudios, Felisberto Hernández, no sólo queda al margen de esa oportunidad de desarrollo, vinculada a la educación universitaria, sino que, además, se le margina del contacto con la capital cultural de su país.

En adelante, se dedica a dar conciertos por el interior de Uruguay y algunas provincias de Argentina para sobrevivir. El hecho de que el músico deba tocar en estos escenarios provincianos, que muchas veces son una muestra inequívoca de la condición precaria del panorama cultural de su región, para mantener vivas las aspiraciones del escritor, acentúan la conciencia marginal de Hernández como artista; esto se reflejará en sus cuentos, a través de un consciente impulso por construir una obra narrativa cerrada sobre sí misma.

Rocío Antúnez encuentra en esta doble marginalidad, la condición de las artes de su país durante la primera mitad del siglo XX y la del fracaso académico, un vínculo muy estrecho con el otro gran marginal de la literatura rioplatense, Roberto Arlt:

Mirando en perspectiva las dos habitaciones del Plata, la figura de Felisberto coincide con la de otro escritor de abajo, Roberto Arlt. Les une el sello de origen, impreso en el lenguaje. Y una actitud mitad participativa, mitad herética que el texto formula mucho antes que el autor, colocándose en el lugar de Horacio, la leyerá como propósito: el de «trabajar literariamente (...) contra la literatura y las formas hechas». Propósito rabioso —no por eso menos juguetón— en manos de Arlt; trabajado con la paciencia de un concertista en manos de Hernández (*FHDI*, p. 13-14).

¿Cuál es el resultado de esta conciencia y actitud marginales? Justo lo que Antúnez apunta: «Totalmente extraños a la narrativa regionalista, sin mayores nexos personales con la vanguardia porteña, Felisberto y sus textos quedan, discretamente, al margen de una y otra. Y desde allí reclaman un público nuevo» (*FHDI*, p. 16).

En la época de Felisberto Hernández existía, en Uruguay, lo que se llamó «La promoción del Centenario», integrada por escritores nacidos entre 1900 y 1910; así se expresaba

Ángel Rama de este grupo de escritores que destacaron por su aliento innovador: «Esta literatura nueva nacía anticipada bajo el apogeo del naturismo fresco de una Juana de Ibarbourou o enérgico de un Carlos Sabat Ercasty, en pleno triunfo de la tensa narrativa psicológico-social de Enrique Amorim» (*FHDI*, p. 13).

Como lo anota Rocío Antúnez, aunque el crítico Alberto Zum Felde incluye a Felisberto Hernández dentro de los narradores de esta «promoción», cronológicamente habría que incluir en ella a Juan Carlos Onetti, a quien, sin embargo, por su vinculación con el semanario *Marcha* y el carácter de su producción, se le ubica con la Generación del 45.

Si a Onetti se le liga más con una generación posterior a la que por nacimiento le corresponde por el carácter visionario de su obra, no me parece exagerado afirmar que la obra de Hernández comparte esta cualidad de las obras adelantadas a su época, que deben esperar pacientemente por la aparición del público al cual interpelan; y si el carácter corrosivo de la narrativa onettiana, no se repite en los cuentos de Felisberto Hernández con la misma fuerza, en cambio, la lectura de los cuentos del pianista-escritor resulta igual de inquietante que la narrativa de Onetti, para el lector que vaya más allá de la primera lectura.

Desde mi punto de vista, Hernández encontró a sus primeros lectores, además del grupo de amigos y allegados de su época, en el mismo ámbito de elite al que venía circunscribiéndose su obra, con la diferencia de que esta nueva elite intelectual ha sido mundialmente conocida por el fenómeno (estrictamente comercial o no) del *boom*, que permitió a varios escritores latinoamericanos, como Benedetti y Onetti, el acceso al gran público al que Hernández no aspiraba en vida, sino en el porvenir.

Fue la generación del *boom* quien vino a darle un lugar a la obra felisbertiana dentro de la tradición hispanoamericana, justo la generación que salió al mundo con una voz propia y que vino a consolidar la identidad de la literatura hispanoamericana a partir de las enseñanzas de escritores como Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Miguel Ángel Asturias, entre otros.

Índice de abreviaturas

OC, I. *Obras completas de Felisberto Hernández I. Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*, Siglo XXI Editores, México, 1983

OC, II. *Obras completas de Felisberto Hernández II. El caballo perdido. Nadie encendía las lámparas. Las hortensias*, Siglo XXI Editores, México, 1983

OC, III. *Obras completas de Felisberto Hernández III. Tierras de la memoria. Diario del sinvergüenza. Últimas invenciones*, Siglo XXI Editores, México, 1983

FHDI. ANTÚNEZ, Rocío, *Felisberto Hernández: El discurso inundado*, INBA/Editorial Katún, México, 1985

ME. BRAUNTEIN, Néstor A., *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*, Siglo XXI Editores, México, 2008

FHCE. DÍAZ, José Pedro, «Felisberto Hernández: una conciencia que se rehusa a la existencia», Felisberto Hernández, *Obras completas. Tierras de la memoria*, Arca, Montevideo, 1967

MMFH. LASARTE, Francisco, «Función de misterio y memoria en la obra de Felisberto Hernández», *Nueva revista de Filología hispánica*, núm. 27, México, 1978

FFH. MONGES NICOLAU, Graciela, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, UNAM, México, 1994

HI. MORA, Gabriela, «La casa inundada: Hacia una interpretación», *ESCRITURA VII*, Caracas, enero-diciembre, 1982

AH. PANESI, Jorge, «Felisberto Hernández: Un artista del hambre (análisis de *La casa inundada*)», *ESCRITURA VII*, Caracas, enero-diciembre, 1982

TR. PAU, Antonio, *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*, Editorial Trotta, Madrid, 2005

RP. PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2ª ed., Editores Siglo XXI, México, 2002

AMFH. PULIDO VARELA, Blanca Estela, *Aproximaciones al misterio en siete relatos de Felisberto Hernández*, tesis de licenciatura, UNAM, México, 1990

FHPI. RAMOS DE HOYOS, María José, *Felisberto Hernández: una poética de la incertidumbre*, tesina de licenciatura, UNAM, México, 2002

FHCA. SICARD, Alain, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1977

DS. J.CHEVALIER y A. GHEERBRANDT, Dictionnaire des symboles, 6ª ed., Herder, Barcelona, 1999

TC. ZAVALA, Lauro, Teorías del cuento. Cuentos sobre el cuento, UNAM, México, 1998

Bibliografía y Hemerográfica

- La casa inundada y otros cuentos*, pról. de Julio Cortázar, sel. de Cristina Peri Rossi, Lumen, Barcelona, 1975
- Nadie encendía las lámparas*, pról. de Italo Calvino, Editorial RM, Barcelona, 2008
- Obras completas de Felisberto Hernández. Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*, Siglo XXI Editores, México, 1983
- Obras completas de Felisberto Hernández. El caballo perdido. Nadie encendía las lámparas. Las Hortensias*, Siglo XXI Editores, México, 1983
- Obras completas de Felisberto Hernández. Tierras de la memoria. Diario del sinvergüenza. Últimas invenciones*, Siglo XXI Editores, México, 1983
- Obras completas. Tierras de la memoria*, Arca, Montevideo, 1967
- ANTÚNEZ, Rocío, *Felisberto Hernández. El discurso inundado*, Editorial Katún, México, 1985
- BLENGIO BRITO, Raúl, *Felisberto Hernández. El hombre y el narrador*, Ediciones de la Casa del Estudiante, Montevideo, 1981
- CANOVA, Virginia, *La creación literaria en Felisberto Hernández como arma contra la alienación*, Puntosur Editores, Montevideo, 1990
- DÍAZ, José Pedro, *El espectáculo imaginario: Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández ¿una propuesta generacional?*, Arca, Montevideo, 1991
- _____, *Felisberto Hernández, su vida y su obra*, Planeta, Montevideo, 2000
- _____, «Felisberto Hernández: una conciencia que se rehusa a la existencia», en *Obras completas. Tierras de la memoria*, Arca, Montevideo, 1967
- ETCHEVARREN WELKER, Roberto, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1981
- FERRÉ, Rosario, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986
- FRAGA DE LEÓN, María del Rosario, *Felisberto Hernández. Proceso de una creación*, Michigan State University, 1993
- GIRALDI DE DEICAS, Norah. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Banda Oriental, Montevideo, 1975
- GÓMEZ MANGO, Lídice, *Felisberto Hernández; notas críticas*, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, 1970
- LASARTE, Francisco, *Felisberto Hernández y la escritura de «lo otro»*, ínsula, Madrid, 1981
- MEDEIROS, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1974

- MONGES NICOLAU, Graciela, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, UNAM, México, 1994
- PALLARES CÁRDENAS, Ricardo, *Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió*, Instituto de Filosofía Ciencias y Letras, Montevideo, 1980
- PANESI, Jorge, «Felisberto Hernández: Un artista del hambre (análisis de *La casa inundada*)», *ESCRITURA VII*, Caracas, enero-diciembre, 1982
- PAU, Antonio, *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*, Editorial Trotta, Madrid, 2005
- PULIDO VARELA, Blanca Estela, *Aproximaciones al misterio en siete relatos de Felisberto Hernández*, tesis de licenciatura, UNAM, México, 1990
- RAMOS DE HOYOS, María José, *Felisberto Hernández: una poética de la incertidumbre*, tesina de licenciatura, UNAM, México, 2002
- RELA, Walter, *Felisberto Hernández; bibliografía anotada*, Editorial Ciencias, Montevideo, 1979
- _____, *Felisberto Hernández; valoración crítica*, Editorial Ciencias, Montevideo, 1982
- RIVERA PEÑA, Daniel Rubén, *La percepción en las cosas en los cuentos de Felisberto Hernández; su acercamiento a lo fantástico*, tesis doctoral, State University of New York, 1955
- SICARD, Alain, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila, Caracas, 1977
- ALAZRAKI, Jaime, «Contar como se sueña; para una poética de Felisberto Hernández», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, UNESCO, París, 4 y 5 de diciembre, 1997, reproducido en Saint-Ouen (Francia), *Culturas*, núm. 19, Río de la Plata, 1985
- DÍAZ, José Pedro, «Más allá de la memoria», en *ESCRITURA VII*, Caracas, 1982
- FELL, Claude, «La metáfora en la obra de Felisberto Hernández», Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-1974) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, reproducido en: *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977
- FISHER, María Luisa, «Felisberto Hernández o el arte de la memoria», en *Explicación de textos literarios* núm. 25, Sacramento, California, 1996-1997
- LASARTE, Francisco, «Función de misterio y memoria en la obra de Felisberto Hernández», en *Nueva revista de filología hispánica*, núm. 27, 1978
- MORA, Gabriela, «La casa inundada: Hacia una interpretación», *ESCRITURA VII*, Caracas, enero-diciembre, 1982
- MORALES, Juan Manuel, «El pueblito perdido; reflexión, memoria e imaginación en Nadie encendía las lámparas», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, UNESCO, París, 4 y 5 de diciembre, 1997, reproducido en Saint-Ouen (Francia), *Culturas*, núm. 19, Río de la Plata, 1985

- MORILLAS, Enriqueta, «Julio Cortázar / Felisberto Hernández: La pipa de yeso y las pompas de jabón», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366, Madrid, octubre-diciembre, 1980
- ONETTI, Juan Carlos, «Felisberto el “naif”», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 302, Madrid, agosto, 1975
- RUFFINELLI, Jorge, «Felisberto Hernández; el apogeo y agonía del sentimiento», en *Vida literaria*, núm. 12, México
- VALADÉS, Edmundo, «Felisberto, un precursor», en *Uno más Uno*, México, mayo, 1987
- VERANI, Hugo, «Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano», en *Cuadernos Americanos*, núm. 3, México, 1989
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, 3ª ed., Editorial Ariel, Barcelona, 1999
- BADDELEY, Alan, *La psicología de la memoria*, Debate, Madrid, 1983
- BENEDETTI, Mario, *Literatura uruguaya siglo XX*, Editorial Alfa, Montevideo, 1969
- BERISTAÍN, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, UNAM, México, 1982
- BRAUSTEIN, Néstor A., *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*, Siglo XXI Editores, México, 2008
- CHEVALIER Y A. GHEERBRANDT, *Dictionnaire des symboles*, 6ª ed., Herder, Barcelona, 1999
- FRANCES YATES, Amelia, *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1974
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Editorial Síntesis, Madrid, 1996
- GERARD, Genette, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998
- OCHANDO AYMERICH, Carmen, *La memoria en el espejo: aproximación a la literatura testimonial*, Antrophos, Barcelona, 1998
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2ª ed., Siglo XXI Editores, México, 2002
- PRADA OROPEZA, Renato. *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*, UAZ, Zacatecas, 1993
- PUIG, Luisa, *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*, UNAM, México, 1978
- RAMONEDA, Josep, *Conocimiento, memoria, invención*, Muchnik, Barcelona, 1982
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000

Contenido

Introducción	2
El caballo perdido	6
Por los tiempos de Clemente Colling	31
La casa inundada	63
Conclusiones generales	97
Apéndice	101
Índice de abreviaturas	107
Bibliografía y Hemerográfica	109