



Casa abierta al tiempo

Humanidades

División de Ciencias Sociales y

**Imposibilidad, pulsión y reconocimiento:
tres ideas de escritura en la narrativa de Felisberto**

Hernández

**Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Humanidades, Teoría Literaria**

presenta:

Víctor Manuel Osorno Maldonado

Directora de tesis:

Dra. Rocío del Alba Antúnez Olivera

México, D. F.

Marzo 2011

A lo largo de nuestra vida vamos dejando un rastro imborrable, nos transformamos y lo mismo ocurre con aquellos que nos rodean. Toda separación es momentánea, pues al final nos reuniremos para siempre. Mientras tanto, tu vida se prolonga en mi vida y tu recuerdo me acompaña día con día.

Para ti y gracias a ti, Lulú.

Con un agradecimiento infinito a papá Manuel por su apoyo incondicional y a Lupe, mi queridísima herma, por estar siempre conmigo.

Gracias Ferchis por enseñarme otra cara del mundo, Isaura por inspirarme con tu escritura y Cole por contagiarme de levedad.

Gracias Gloria, Ricardo, Víctor, Juan, Alex y Alberto, mi familia chilanga, por tantas risas y buenos momentos.

Agradezco mucho a la Dra. Rocío Antúnez por ser mi cómplice felisbertiana, al Dr. César Núñez por sus clases y comentarios, a la Dra. Mayuli Morales por su atenta lectura.

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. DE CÓMO BROTARON LOS CUENTOS PLANTA: EL CONTEXTO DE ALGUNOS TEXTOS MARGINALES ESCRITOS POR FELISBERTO	
1.1. UNA VARIACIÓN DE LA RUPTURA: EL CASO DE FELISBERTO HERNÁNDEZ EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE VANGUARDIA.....	15
1.2. IDEAS EN MOVIMIENTO, ESCRITURAS EN PROCESO: ECOS ENTRE LA POÉTICA HERNANDIANA Y EL PENSAMIENTO DE CARLOS VAZ FERREIRA.....	31
1.3. CÓMO SE PRODUCE UNA ESCRITURA SOBRE LA ESCRITURA: EL PROCEDIMIENTO DE LA AUTOCONSCIENCIA EN LAS PRIMERAS Y ÚLTIMAS INVENCIONES DE FELISBERTO.....	45
CAPÍTULO II. FELISBERTO HERNÁNDEZ: ESCRITOR QUE FILOSOFA, FILÓSOFO QUE ESCRIBE	
2.1. <i>EL ESPACIO LITERARIO</i> DE ALGUNOS TEXTOS HERNANDIANOS: RELACIONES PARADOJALES ENTRE LA ESCRITURA DE FELISBERTO Y LA FILOSOFÍA DE BLANCHOT.....	59
2.2. LO NEUTRO, UN DESEO INALCANZABLE: EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN NARRATIVA A PARTIR DE FELISBERTO HERNÁNDEZ, ROLAND BARTHES Y MAURICE BLANCHOT.....	78
CAPÍTULO III. LA ESCRITURA DE FELISBERTO EN TRES MOVIMIENTOS: IMPOSIBILIDAD, PULSIÓN Y RECONOCIMIENTO	
3.1. LA NATURALEZA ÓRFICA DE UNA ESCRITURA IMPOSIBLE.....	94
3.2. LA PULSIÓN DEL CREADOR, CENTRO NO FIJO DE LA ESCRITURA.....	112
3.3. LA ESCISIÓN DEL “YO” COMO PASO AL RECONOCIMIENTO.....	132
A MANERA DE CONCLUSIÓN:	
TRES IDEAS DE ESCRITURA EN LAS <i>TIERRAS DE LA MEMORIA</i>	150
BIBLIOGRAFÍA	164

INTRODUCCIÓN

Felisberto Hernández, protagonista ausente de su propia obra

La simbiosis entre vida y literatura es un hecho irrefutable, pues tanto autores como lectores recurren a sus experiencias para llevar a cabo el proceso de comunicación literaria. Al escribir un texto, hay quienes manifiestan directamente lo vivido, postura que origina discursos de evidente contenido autobiográfico; otros prefieren sugerir más que mostrar, aunque de todas formas son perceptibles las huellas que el “yo” va dejando en la escritura. Pero tales marcas de vida en la obra no anulan la independencia de ésta, ya que el sentido de los textos literarios bien puede desplegarse al margen de quien los escribe, de la época y del lugar en el que surgen, aunque considerar dichos aspectos expande y enriquece cualquier interpretación. Sin embargo, en la vida del autor no se debe encontrar un asidero exegético, porque explicar un discurso literario a través del sujeto histórico que lo creó implica un movimiento opuesto a la libertad y al poder inventivo de la palabra poética. Por tanto, la biografía del escritor funge como el contexto de sus textos, como un sumario vivencial que subyace en su trabajo artístico con el lenguaje, pues nunca hay que perder de vista que la literatura no es reflejo sino refracción del mundo y de los seres externos a la obra.

Esta tensión entre lo vivido y lo representado es un juego constante en las narraciones de Felisberto Hernández: pianista uruguayo, tímido y solitario que nunca ostentó el oficio de escritor y cuya obra fue reconocida tardíamente. Hijo de Prudencio Hernández y de Juana Hortensia Silva, Felisberto nació el 20 de octubre de 1902 en el barrio de Atahualpa, donde empezó a satisfacer su curiosidad por la música y la escritura. A los ocho años conoce a Celina Moulié, su maestra de piano que más tarde se convertiría en

protagonista de algunos cuentos, y a los diez años, siendo alumno en la Escuela Artigas de Enseñanza Primaria, el profesor José Pedro Bellán le despierta un creciente interés por la literatura, el cual que se materializa en un anecdotario. Durante 1915, se convierte en discípulo de Clemente Colling, organista de iglesia, ciego, alcohólico y de aspecto deplorable que afina la sensibilidad musical de Felisberto y que años más tarde quedaría inmortalizado en uno de sus relatos. Su labor como pianista en salas cinematográficas, la fundación de un conservatorio improvisado en su casa, algunas giras por las provincias uruguayas ofreciendo recitales... durante varios años Felisberto Hernández se gana la vida tocando el piano y escribe en su tiempo libre. En 1922, el pianista lee y conoce al filósofo Carlos Vaz Ferreira, influencia definitiva en su escritura hasta entonces inédita, ya que en 1925 aparece una edición modesta de su primer libro que fue pagada por José Rodríguez Riet, amigo suyo.

Varias parejas sentimentales, una hija que no conoce hasta los cuatro meses de nacida, la publicación de otras obras apenas leídas por amigos y colegas, un fraternal homenaje en el montevideano “Bar Neptuno”; después de un largo periodo, abundante en precariedades, Felisberto empieza a ser reconocido como escritor, paradójicamente, al otro lado del Atlántico pues, en 1946, Jules de Superville lo ayuda a conseguir una beca que le permite viajar a París, ciudad en la que es homenajeado en varios auditorios y en la Universidad de la Sorbona. Luego de tres años, Felisberto regresa a Montevideo; ha publicado en París y en Buenos Aires, pero sus cuentos nunca alcanzan difusión masiva. Por esa época, Felisberto ya es considerado un escritor y recibe algunos reconocimientos literarios, al tiempo que aumenta la publicación de sus cuentos aunque no en grados estratosféricos. En 1963, su obesidad es desmesurada y un examen médico confirma que

padece leucemia. Muere el 13 de enero de 1964; su cadáver, sumamente hinchado a causa de la enfermedad, no pasa por la puerta, así que lo sacan a través de la ventana.

Estos y otros datos figuran en las innumerables biografías que hay sobre el autor, del mismo modo que son reconocibles, algunas veces más que otras, en aquellos de sus relatos protagonizados por niños curiosos que habitan un espacio pueblerino, por pianistas fracasados que viven en hoteles de paso o por escritores melancólicos que casi nunca salen de sus cuartos. Otro de los elementos que saltan de la vida a la obra, tiene que ver con el aislamiento desde el que Felisberto gestó su arte escriturario, ya que, como lo manifiesta cualquier descripción de la trayectoria que siguió este autor, sus libros nunca se sumaron a las corrientes literarias de la época; por un lado, las Vanguardias de reciente aparición, y por otro, una narrativa de corte social en la que se planteaba el problema de las identidades nacionales. Escritor discreto, incomprendido, *naif*, autodidacta, Felisberto dio muestra de su incomparable ingenio por medio de relatos extraños cuyas estructuras se ocultan en la sencillez de un lenguaje que, a decir de Milton Fornaro, “es estrecho y se despreocupa de las reglas del bien escribir” (14)¹, característica que se opone no sólo a los modelos literarios que rodean su obra, sino al ideal de un autor perfeccionista. Por otro lado, el sesgo filosófico que se puede advertir en la narrativa hernandiana también encuentra una explicación dentro de las experiencias vitales que fueron señaladas, particularmente en el conocimiento y la estrecha amistad que Felisberto estableció con Carlos Vaz Ferreira, a quien dedica su *Libro sin tapas* y de quien retoma algunos postulados filosóficos para recrearlos bajo formas narrativas, sobre todo al principio de su obra pues, como señala Guzmán Urrero Prieto, en la “Biografía literaria” que hace de Felisberto, “el escritor idea

¹ Referencia aparecida en el texto “Más las nueces que el ruido” (1981), y que es retomada por Guzmán Urrero Peña en el estudio biográfico sobre Felisberto que se comenta a continuación.

una fascinante ontología de los seres y de los objetos, tan singular que incluso cabe proponer la extrañeza y la memoria, el equívoco y la paradoja como aristas de su dominio cognitivo.” (14).

La originalidad de la escritura hernandiana sin duda alienta un impulso por conocer las situaciones de vida que determinaron el contexto del autor, porque tal vez de esa forma sea más comprensible su universo literario, pero la autorreferencialidad, procedimiento narrativo que se manifiesta en varios de sus textos, permite que la obra se sustente en sí misma, pues al interior de la ficción existen diversas reflexiones sobre lo que para Felisberto implicó el oficio literario. En gran parte de sus textos se expresa la voz de un “yo”, casi siempre anónimo, siempre múltiple, que narra sucesos desconcertantes, que recuerda episodios dislocados de su historia o que en lo intrascendente encuentra nuevas formas de ver el mundo; hay otros en los que ese “yo” escribe y piensa sobre la escritura al mismo tiempo, haciendo del proceso creativo el centro de la representación. Aunque quizá estos rasgos estilísticos podrían ser explicados a partir de la biografía, cuando la literatura se refiere a sí misma es mejor permanecer en la obra, por ello, he aquí “Una carta” con destinatario desconocido en la que Felisberto, o uno de sus autores ficticios, describe su postura literaria:

mi pasión por entrar en ciertos conocimientos sin pretensiones psicológicas ni filosóficas, sino esperando los pasos que quisiera dar la curiosidad cuando es misteriosa, cuando se espera con paciencia encantada que la curiosidad sola busque sus medios, los que quisieran ser artísticos y sobre todo, del fondo más sencillo, más antiliterario de nuestra alma. Y trabajar literariamente —favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos— contra la literatura y las formas hechas. (III: 282).²

² Todas las citas de los textos escritos por Felisberto corresponden a las *Obras completas* publicadas en México por Siglo XXI Editores, de manera que se indicará entre paréntesis I, II o III para señalar el volumen y después el número de página. Los años correspondientes a la edición de cada volumen se indican en la bibliografía.

Esa curiosidad por explorar diversos temas no desemboca en la construcción de una perspectiva totalizante, al contrario, sólo se ocupa de algunos detalles permitiendo que permanezca el misterio de las cosas y otorgando al lector la información necesaria para que con la mirada pueda elaborar un texto propio. Así, en los cuentos de Felisberto, lo desconocido es el principal motor de una escritura que no pretende dismantelar dicha categoría sino que la fomenta, porque el arte reside en el misterio, en mostrar mundos que desde la realidad son invisibles y en describir sucesos para la razón inaprehensibles. Lo que Felisberto sí quiso y logró destruir fueron los moldes que, hasta entonces, determinaban la noción de lo literario pues, recurriendo a temas y motivos que antes no eran susceptibles de ingresar al canon, que no correspondían con la solemnidad del arte, este autor desarrolló una narrativa de valor estético innegable, que ha resistido el paso del tiempo y cuyo contenido autobiográfico permite ubicar a Felisberto como un protagonista que se esconde a través del “yo” para permanecer ausente de su propia obra.

La paradójica escritura de Maurice Blanchot

Ante una narrativa que se resiste a la clasificación y a los sistemas, es preciso adoptar un punto de vista consecuente, razón por la que el pensamiento literario de Maurice Blanchot (1907-2003) es retomado en este trabajo como sustento interpretativo de la obra hernandiana. Al leer los textos de Blanchot, nuevamente aparece el problema de relación entre el sujeto histórico y sus discursos, pues dicho pensador francés optó por el encierro y el silencio que le permitieron consagrar su vida a su obra. Pocas apariciones públicas, ninguna entrevista, una muerte por completo solitaria en la intimidad de su casa; Blanchot renunció al mundo para dedicarse a la escritura, encontrando en ella una forma absolutamente libre de manifestar sus ideas políticas y estéticas. *El espacio literario* (1955),

El libro por venir (1959), *El diálogo inconcluso* (1969), *El paso (no) más allá* (1973) y *La escritura del desastre* (1980) son algunas obras en las que, a través de mitos, metáforas, fragmentos narrativos, aforismos y comentarios literarios Blanchot desarrolla múltiples reflexiones sobre el proceso de creación escritural, entendido como un acontecimiento cuya finalidad primera se encuentra en el devenir del lenguaje y no en la obra terminada. Uno de los principales postulados que se construye a lo largo del pensamiento blanchotiano consiste en “la desaparición del sujeto” durante el tiempo de la escritura, pues para este autor francés la palabra poética es un elemento autónomo que sólo remite al sujeto creador para nombrar su ausencia, ya que, como afirma en *El paso (no) más allá*, “Escribir no está destinado a dejar huellas sino a borrar, por medio de las huellas, todas las huellas; a desaparecer en el espacio fragmentario de la escritura, más definitivamente de lo que se desaparece en la tumba” (81).

Pero para que el creador se ausente de su obra es necesario que pase a través de ella, tránsito que lo despoja de sí mismo al convertirlo en un eco que resuena gracias al poder evocador de la palabra. De esta forma, el discurso que se finca en el arte no requiere de un “yo” ajeno que lo habite, pero sí de un visitante que lo dote de sentido porque, siguiendo la propuesta que Blanchot plantea en *La escritura del desastre*, “Escribirse es dejar de ser para entregarse a un huésped —los otros, el lector— cuya única misión y vida será entonces la inexistencia de uno.” (59). Entonces, crear un texto supone un acto reflexivo que posibilita la disolución del sujeto mientras *se escribe*, porque al hacerlo deja de ser aquel “yo” previo a la escritura. En este punto, sale a relucir el hecho de que la visión literaria de Blanchot se fundamenta en la paradoja, pues para que la obra exista es necesaria esa “presencia ausente” del autor, destierro que antecede a la lectura, entendida como proceso que forja el futuro del texto ya liberado de la intromisión autoral. Por tanto, en la

concepción blanchotiana del ejercicio hermenéutico el espacio literario se transforma en el lugar de las ausencias, ya que, según un fragmento de *El paso (no) más allá*, “El pasado fue escrito, el porvenir será leído. Esto podría expresarse de la forma siguiente: lo que fue escrito en (el) pasado será leído en el porvenir, sin que ninguna relación de presencia pueda establecerse *entre* escritura y lectura.”(60).

La idea de escritura como un eterno devenir también representa parte fundamental del pensamiento desarrollado por Blanchot, para quien lo importante es el proceso creativo y no el resultado, pues la esencia de la obra, más que en el sentido estático, radica en su permanente posibilidad de conformación. Esta perspectiva hace que tanto escribir como leer supongan movimientos siempre inconclusos, porque el libro, objeto confeccionado durante el tiempo de la escritura, se transforma en obra, categoría abstracta que nace de la lectura, cuando el artista más que alcanzarla sólo la persigue, aunque después la pierda de vista por su curiosidad de ir más allá. Dicho planteamiento aparece como uno de los puntos neurálgicos del *Libro por venir*, texto que desde el título anuncia la naturaleza expectante del discurso literario:

Lo que atrae al escritor, lo que hace vibrar al artista, no es directamente la obra, sino su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la aproximación de lo que hace posible a la obra: el arte, la literatura y lo que disimulan estas dos palabras. De ahí que un pintor, antes que un cuadro, prefiera los diversos estados de ese cuadro. Y muchas veces el escritor desea no terminar casi nada, dejando en estado de fragmentos a cientos de relatos que tuvieron el interés de conducirlo a un punto determinado y que debe abandonar para tratar de ir más allá de este punto. (223).

Para Blanchot, más que géneros lo que existe es la escritura, siempre en movimiento, libre de toda forma específica, idea que se manifiesta en cada uno de sus textos, los cuales difícilmente podrían ser identificados bajo el rótulo “teoría”, debido a que la dispersión, las autocontradicciones, la fragmentariedad y las reflexiones poéticas que se aglomeran en sus obras no permiten el establecimiento de un sistema claramente estructurado que pueda ser

puesto a prueba en un discurso literario. Sin embargo, estas características sí permiten elaborar un derrotero interpretativo que se sume al discurrir de la palabra en los textos, de manera particular, en aquellos que hacen del proceso escriturario el material y la técnica conformadores de la obra. Según Blanchot, todo emana de la escritura artística, pues ésta constituye un entramado autotélico que se sobrepone a cualquier sujeto, espacio o tiempo, por tanto, acudir a su pensamiento literario no debe ser el punto de partida sino la consecuencia de un contacto con el discurso estético, porque cada relato y cada poema sugieren cómo ser leídos. Lo mismo ocurre con la escritura blanchotiana, ya que ella misma contiene innumerables marcas para su comprensión; no hay que olvidar que todo emana de la escritura y, algunas veces, cuando se refiere al arte también es artística.

Entre la filosofía de Blanchot y las invenciones de Felisberto, si se piensa principalmente en sus primeros y últimos relatos, hay un sinfín de convergencias que refirman la idea de que la literatura es un ejercicio libre y permisivo con el pensamiento, de que el espacio textual remite a su andamiaje —sea de manera implícita o explícita—, de que es posible reflexionar desde la narración o narrar desde la reflexión, de que todo concepto bien acabado se deconstruye cuando entra en contacto con el arte literario. Al respecto, Blanchot ofrece un valioso consejo en *La escritura del desastre*: “No apliques un saber, no lo repitas. Fin de la teoría que posee y organiza el saber. Espacio abierto a la ‘teoría ficticia’, ahí donde la teoría, mediante la ficción, corre peligro de muerte.” (43). En cuanto a Felisberto, sólo hay que hacer memoria de “Una carta” u observar cómo entrevera sus cavilaciones referentes al proceso escritural con la aparente espontaneidad de sus ficciones. De esta forma, la “muerte” de la teoría no es el fin del pensamiento sino la disolución de los límites que, en ocasiones, impiden su desarrollo.

Los apartados

Una vez planteados los problemas de relación que hay entre la vida y la literatura de Felisberto, así como algunos puntos esenciales de la filosofía blanchotiana, sólo resta describir los tres apartados que conforman este estudio. En el primero, se lleva a cabo una revisión analítica de los elementos discursivos que hacen de la narrativa hernandiana un caso por demás excéntrico de la literatura hispanoamericana. Para ello, el fenómeno de las vanguardias es retomado como telón de fondo que permite, por un lado, señalar las coincidencias entre dicho movimiento y la estética de Felisberto, pero por otro, hacer énfasis en el hecho de que los cuentos hernandianos no se ciñen completamente a las técnicas escriturarias que identifican la literatura vanguardista. Al observar que las corrientes narrativas de la época no son un claro referente en la obra de Felisberto, se analiza detalladamente las convergencias que ésta guarda con la filosofía de Vaz Ferreira, estableciendo un diálogo entre ambos uruguayos a partir de la noción “proceso”, vista como una forma de conocimiento y de representación textual que afecta al razonamiento lógico y a la estructura del discurso literario. Por último, el mecanismo de la autoconsciencia narrativa representa un filtro que permite hacer la revisión de algunos textos críticos sobre los relatos hernandianos, al tiempo que, desde el mismo punto de vista, se justifica la selección del corpus analizado y se acota la propuesta de lectura desarrollada en este trabajo.

La segunda sección está dedicada a proponer, con más detenimiento, algunos vínculos entre la obra de Felisberto y las reflexiones que Maurice Blanchot y Roland Barthes, en su etapa postestructuralista, ofrecen de la literatura, vista como un acontecimiento que exige la despersonalización del lenguaje. Tomando en cuenta la postura

ya referida en relación con el pensamiento blanchotiano, cabe mencionar que el interés primordial de este apartado no consiste en aplicar nociones “teóricas” a los textos de Felisberto, pues dicho método iría en contra de la visión literaria que ambos autores manifestaron. Lo que se busca es definir y sustentar una perspectiva que permita la interpretación de los textos hernandianos a partir de sí mismos, desarrollando un ejercicio de lectura que funge como antecedente a la propuesta central de esta investigación. Tanto en el segundo capítulo como en el anterior, el hecho de recurrir a otros relatos hernandianos que no forman parte del corpus seleccionado, responde a un interés por demostrar que lo neutro, la muerte del autor y la autoconsciencia narrativa son procedimientos constantes en su obra.

En el tercer apartado, se analiza nueve invenciones marginales con la finalidad de articular tres ideas de escritura: “imposibilidad”, “pulsión” y “reconocimiento”, categorías que representan parte medular de la poética hernandiana, que provienen directamente de los textos y que fungen como móviles discursivos. Respecto a la “pulsión”, cabe señalar que, siguiendo la perspectiva teórica de este trabajo y con el fin de delimitar la metodología empleada en la investigación, dicho término se retoma sólo como un impulso obsesivo por escribir, prescindiendo de los múltiples matices que, sobre todo respecto a las conductas sexuales de un sujeto, adquiere dicho concepto en las teorías psicoanalíticas desarrolladas tanto por Freud como por Lacan. Sin embargo, esta propuesta de lectura contempla ampliamente el juego entre lo racional y lo sensorial, entre la angustia y el deseo que constituye el punto de partida para las pulsiones. Por otro lado, este capítulo es un comentario reflexivo que de alguna manera ejemplifica los postulados del segundo, pues al construir las tres ideas de escritura resulta claro que, en los primeros y últimos textos, Felisberto ficcionalizó sus concepciones referentes al proceso de la creación literaria,

aspecto que permite extraer de sus relatos algunas herramientas funcionales en la interpretación de los mismos. Para comprobar la operatividad de las tres nociones escriturarias que definieron el desarrollo de este trabajo, a manera de conclusión, se lleva a cabo un análisis de *Tierras de la memoria* en el que la “imposibilidad”, la “pulsión” y el “reconocimiento” figuran como temas y estrategias de representación narrativa. De esta forma, las ideas de escritura aquí propuestas pueden ser vistas como un claro indicio de que para Felisberto la literatura siempre fue un proyecto planteado y replanteado a través de su realización.

CAPÍTULO I. De cómo brotaron los cuentos planta: el contexto de algunos textos marginales escritos por Felisberto

1.1. UNA VARIACIÓN DE LA RUPTURA:

EL CASO DE FELISBERTO HERNÁNDEZ EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE VANGUARDIA

Con el surgimiento de la narrativa vanguardista en Hispanoamérica, durante los años veinte y treinta del siglo pasado, se operó un cambio de paradigma respecto a los mecanismos representacionales del discurso literario, pues tanto la creación como la recepción del texto artístico dejaron de ajustarse a los cánones instaurados por el realismo regionalista, corriente estética en la que, por un lado, se concebía al cuento y la novela como nítidos reflejos de los problemas de la tierra y de la identidad en las sociedades latinoamericanas, y por otro, el lector sólo era considerado como un agente que debía identificarse directamente con el texto decodificado. Dentro de esta tradición, también llamada de la narrativa telúrica³, la obra literaria continuaba funcionando como un retrato crítico y verosímil del entorno social en el que aparecía, por lo que, en gran medida, el oficio literario estaba constreñido a la representación de aquellos elementos prodigados por la realidad. Frente a tal panorama literario, con evidentes lastres decimonónicos, la escritura de vanguardia cuestionó tenazmente la concepción finita e irrevocable del mundo, la organización lógico-causal del argumento desarrollado en los textos, la referencialidad concreta de la narrativa y el hecho de que la verdadera literatura tuviera que estar arraigada en las historias nacionales. Esta puesta en crisis de los procedimientos escriturarios y de los temas que configuraban la modalidad narrativa dio origen a otro tipo de discursos, de dudosa filiación

³ Esta denominación de la novela hispanoamericana aparece, entre otros, en el estudio de Rosario Fraga de León, *Felisberto Hernández: el proceso de una creación*, que será comentado más adelante.

genérica, en los que la experiencia de escribir, la indeterminación del tema tratado, la disolución de los personajes y la ausencia de un entramado cronológico ofrecen al lector textos desconcertantes e inconclusos; ficciones que progresan sin dirección específica y cuyo sentido se fragmenta denotando la ambigüedad de la escritura literaria y, por tanto, de la visión de mundo que ésta expresa.

Dicha ruptura de lo establecido en el ámbito de la narrativa fue tan fulminante que se llevó a cabo de diversas maneras, pues como bien señala Aimée González Bolaños, en su texto “Nueva narrativa hispanoamericana y narrativa brasileña: ¿un diálogo posible?”, “Distingue a los vanguardistas la crítica multiforme, coincidiendo más en los cuestionamientos que en el carácter de las respuestas, el sentimiento común de crisis y, sobre todo, el repudio de las enajenantes prácticas sociales de la modernización. De este modo se abre paso un nuevo concepto de comunidad creativa con conciencia creciente de su condición heterogénea y plural.” (29). A partir de dichos rasgos, tan notorios a la vez que disímiles, González Bolaños menciona que “la narrativa de finales de los años 20 muestra una impresionante ‘constelación de renovadores’, así llamados por Ángel Rama, en la que descuellan Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Felisberto Hernández, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge Amado, Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, María Luisa Bombal, Arqueles Vela” (29). Por otro lado, y una vez enlistados algunos participantes de la vanguardia hispanoamericana, es preciso señalar que dentro de los trabajos ya clásicos respecto al tema sobresalen los de Hugo J. Verani, quien en varios estudios y antologías se preocupó por elaborar un amplio panorama de autores y obras que pueden ser identificados bajo el rótulo heterogéneo que implica la estética vanguardista. En su ensayo “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, Verani analiza algunos relatos de varios autores ya mencionados con la finalidad de observar los principales rasgos

estilísticos que constituyen esa novedosa forma de narrar instaurada por las vanguardias, sobre todo a partir de 1922, año en el que Verani sitúa la irrupción más notable de dicho movimiento literario, tanto en Europa como en América Latina. Para el crítico en cuestión, los textos vanguardistas

desarrollan una consciencia crítica y reflexiva; dismantelan los fundamentos lógicos de la narrativa realista; repudian el lenguaje estetizante y mediatizador; recuperan la escritura antiliteraria y conversacional; dan primacía a la integración de lo culto y lo popular; desbordan fronteras genéricas; sobreponen la subjetividad a la verosimilitud; introducen nuevas formas narrativas (obra abierta, metanovela, novela paródica, novela fílmica, novela sin ficción); focalizan la narración en el acto de escribir; privilegian una visión humorística, lúdica e irónica; apelan a la complicidad del lector, ostentando la condición de artificio de la literatura, y adaptan una vertiente fantástica surreal. (60-61).

Todas las características enumeradas por Verani explicitan que la escritura vanguardista puede ser definida como un discurso de escisión que afecta con igual intensidad las múltiples instancias del texto narrativo, debido a que no sólo se transforma la manera de presentar lo narrado, sino también los temas desarrollados en la literatura, el papel que juegan los involucrados en la comunicación literaria e incluso la disposición gráfica de los textos, renovando la idea que se tenía de ciertos elementos —sean reales, como autor, lector y libro objeto; o ficcionales, como narrador, personaje, intriga y construcción espacio-temporal— que intervienen en el doble proceso de creación-recepción del texto artístico. En este sentido, el nacimiento de las vanguardias narrativas en América Latina, además de innovaciones poéticas, supone una notable inclinación por redefinir el arte literario, alejándolo de los cánones críticos y estéticos que se había empleado para establecer el *modus operandi* y la combinatoria de las formas narrativas.

Una de las constantes estilísticas de los relatos vanguardistas hispanoamericanos es el carácter autoconsciente o autorreferencial de la escritura, rasgo que manifiesta el gran interés de algunos autores por explorar sus concepciones sobre el oficio de escribir al

interior de sus cuentos y novelas. Si bien esta característica de los discursos de vanguardia puede ser vista sólo como una estrategia retórica, hecho que limitaría el análisis de los textos al plano formal del lenguaje literario, Katharina Niemeyer, en su estudio *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, ofrece, además de esta explicación, otra de raigambre histórico-social, haciendo énfasis en que la nueva forma de narrar que se propagaba, junto con el complejo y desigual proceso de modernización en los países latinoamericanos, representó algo más que una simple moda(lidad) literaria, ya que:

La Vanguardia, pues, fue un movimiento cultural. Literatura y arte configuraron sus principales campos de acción, pero su proyecto iba más allá. El surgimiento de semejante iniciativa se debía [...] al proceso de la modernidad misma, o sea, a la diferenciación y autonomización de los distintos campos del actuar social y la marginación concomitante de las preguntas por la unidad, la totalidad y el sentido del individuo. Conscientes de este proceso irreversible y de su particular concreción en el continente, las Vanguardias hispanoamericanas seguían un doble impulso: la metarreflexión sobre las funciones y posibilidades de la literatura en la modernidad (hispanoamericana) y la consiguiente insatisfacción con la práctica literaria establecida de la época, incapaz de respuestas/propuestas válidas frente a la experiencia histórica. (38).

En las observaciones realizadas por Niemeyer es posible observar un parangón entre el arte y la realidad, entre la escritura que parte de la vida y la vida que busca redefinirse a través de la escritura, pues los relatos de vanguardia, si bien no cuentan con un asidero evidente en la realidad, acuden a ésta para entresacar los elementos más insignificantes, los hechos más anodinos y los personajes más intrascendentes con el fin de volver a formular interrogantes respecto a la condición humana, que los procesos de modernización en Hispanoamérica habían soslayado, ya que la idea de progreso se sobreponía a las reflexiones sobre el sujeto. Por otra parte, la irrupción de la modernidad también intensificó el carácter marginal del artista dentro de la sociedad, debido a que el escritor no era necesario para el desarrollo de las industrias, las ciudades y los transportes, además de que la nueva agitación de los espacios urbanos representaba un hecho del que la literatura regionalista y telúrica, en boga

a principios del siglo XX, no podía ofrecer explicación o retrato alguno. Pero más que sentir aversión por las grandes ciudades que se estaban formando en América Latina, los escritores vanguardistas las asumen, generalmente, como materia prima para abordar el problema del sujeto solitario, errante y fragmentado; de la crisis identitaria del hombre moderno que funge como punto de partida para la nueva estética literaria de las vanguardias⁴. Así, los autores vanguardistas parecen “reunirse” bajo la consigna de que si la vida progresa, el arte debe alcanzarla e incluso superarla, postura que anula por completo las pretensiones del modelo realista y que explica el nulo interés de dichos narradores por elaborar discursos primordialmente miméticos que puedan explicarse a partir del mundo extraliterario.

En cuanto a la metarreflexión de la prosa vanguardista que Katharina Niemeyer menciona en su estudio, es preciso señalar que, además de fungir como una construcción discursiva que permitió vislumbrar las posibilidades del arte literario en el contexto de la modernidad naciente, dicha elaboración textual condujo a lo que Ana María Barrenechea llamó “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, propuesta que aparece en una nota crítica de 1982. Aunque las observaciones de Barrenechea se sustentan en dos novelas posteriores al periodo vanguardista — *El hipogeo secreto* (1968), de Salvador Elizondo, y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de José María Arguedas—, el fenómeno descrito por la autora cuenta con un claro antecedente en los novedosos relatos hispanoamericanos publicados durante los años veinte y treinta, puesto

⁴ Aunque el espacio ciudadano es un *locus* privilegiado en la narrativa de vanguardia, sobre todo por la transculturación a Hispanoamérica del futurismo italiano postulado por Marinetti en 1909, la mayor parte de los relatos de Felisberto no cumplen con esta característica, pues generalmente las difusas historias ocurren en algún lugar de provincia, dentro de una casa campestre, en la mente de alguien que sueña o simplemente en un cuaderno de escritura. Éste es uno de los rasgos, entre otros que serán analizados más adelante, que marca el carácter sumamente excéntrico e incluso incomparable de la literatura creada por Felisberto.

que dicha crisis consiste en dotar de ambigüedad o desdibujar las instancias textuales productoras de narratividad, con el fin de presentar al lector “el texto como un objeto verbal autónomo” (765). Así, la crisis mimética puede adherirse, siguiendo la propuesta de esta autora, a dos tendencias: “la que anula al referente y se *autoabastece*⁵, y la que postula ‘rabiosamente’ un referente, establece una tensión dialéctica con él (identidades y diferencias en el juego de la semejanza), ofreciendo la lucha externa del texto por producir una metáfora del referente.” (766).

En ambos casos la realidad, vista desde una perspectiva metaficcional, es decir, en función de un texto cuyo principal referente no está en el mundo sino en el texto mismo, deja de ser una suma de constantes o el resultado irrevocable de esa suma, ya que el lenguaje literario genera un extrañamiento de segundo grado pues, además de desautomatizar el uso del lenguaje a través de construcciones retóricas, también desautomatiza las convenciones estilísticas de la narrativa tradicional. El primer tipo de relatos, también definidos por Barrenechea como textos en los que priva la “antirreferencialidad” (768), son los que resultan más funcionales, dentro de la propuesta que aquí se desarrolla, para profundizar en el problema de la escritura vanguardista, ya que una de las consecuencias de dicho carácter antirreferencial consiste en mostrar al lector los estadios formativos del discurso literario. Sin embargo, cabe hacer algunas precisiones. Aunque resulta innegable que la crisis del contrato mimético es un fenómeno discursivo en el que se pretende suprimir toda referencia anclada en el mundo extratextual, también es cierto que por más hermético y autoconsciente que se muestre un discurso literario, al centralizar el devenir de la escritura en su propia confección y en los obstáculos que ésta supone, la ausencia de referentes externos o “antirreferencialidad” es un hecho imposible,

⁵ Las cursivas son mías.

debido a que el lenguaje siempre comporta marcas de esa realidad ajena a la palabra, por su función primordialmente nominativa y su naturaleza ideológica. De esta forma, los términos de “escritura ensimismada”⁶ o autoconsciencia discursiva parecen más apropiados para analizar el contexto de las vanguardias hispanoamericanas, ya que ambas denominaciones, aunque centradas en el hecho literario, no excluyen la presencia de otro tipo de referencialidades narrativas, entendidas como aquellos indicios de realidad que hacen más compleja la construcción de los relatos vanguardistas.

Yanna Hadatty es otra estudiosa que se interesa por el ensimismamiento de la escritura en las vanguardias iberoamericanas pues, en su libro *Autofagia y narración...*, analiza con amplitud los procesos de especularidad y de abismación del relato⁷ como dos formas que permitieron a diversos autores reflexionar sobre la escritura desde la escritura. Para esta autora, el principal rasgo distintivo de los movimientos vanguardistas iberoamericanos reside, precisamente, en la crisis mimética planteada por Barrenechea; sin embargo, Hadatty propone reconsiderar el término *mímesis*, haciendo hincapié en que la representación mimética deja de ser una copia fiel de la realidad para transformarse en una técnica narrativa que, a su vez, figura como el tema central discutido de manera explícita en los relatos de la vanguardia. Dicha autora encuentra en la propuesta de Barrenechea, e incluso en las discusiones platónicas y aristotélicas al respecto,

una doble posibilidad de interpretación del concepto de mimesis: de reflejo de la realidad extratextual o del mundo, como quería el realismo (y en ese sentido el espejo stendhaliano en el camino que refleja lo que por él pasa) ha pasado a ser para la vanguardia una categoría interna o

⁶ Un completo análisis del ensimismamiento en las diversas manifestaciones artísticas del siglo XX es desarrollado en el trabajo de Xavier Rubert de Ventós que aparece en la bibliografía.

⁷ Haddatty, a partir de la propuesta que Dällenbach plantea en su obra *El relato especular*, explica que el fenómeno de la abismación consiste en reproducir la estructura textual al interior del discurso y retomarla como un elemento fundamental para la representación narrativa. Dicho procedimiento se caracteriza por ser un reflejo exacerbado tanto de las estructuras como del contenido ficcional de los discursos.

autorreferencial, una forma de representación que privilegia los espacios y las miradas subjetivas, y que rompe en este sentido la mimesis. Y esas percepciones autoconscientes son el punto de partida [y no simplemente la finalidad] para este arte. (38-39).

Por tanto, la prosa vanguardista puede ser vista como suerte de poética ficcionalizada (61); una reflexión tocante al proceso constructivo del texto que irrumpe en el discurso de ficción haciendo del objeto narrativo, más que un resultado, el material que servirá, tanto al autor como al lector, para repensar la naturaleza del quehacer literario. Además de esta nueva concepción del relato, otro de los aspectos que se reformula, gracias a la autorreferencialidad narrativa de las vanguardias, es el rol que juega el autor y el lector del texto, pues la función de ambos adopta la forma de vasos comunicantes en los que escribir y leer parecen la misma actividad. Como el discurso narrativo se encuentra anclado en sus fases de formación, el lector, además de interpretar, debe crear su propia obra al decidir cuál será la forma “final” del texto, hecho que equipara su labor discursiva a la del creador, quien otorga esa materia prima que representa la escritura ensimismada. Hadatty considera que para lograr esta simulación de que el relato se encuentra en estado embrionario y se (re)crea cada vez que es leído, la autoconsciencia textual debe erigirse sobre mecanismos retóricos particulares, pues “La literatura se vuelve crítica de sí misma, se observa todo el tiempo y habla de sí [...]. [Por lo que] la ironía, la fragmentación, la discontinuidad, la relativización de la voz autorial [...] constituyen modos alternativos de mimesis, y en ellos campea la autorrepresentación como el único nivel acreditado” (154). Sólo a través de esa ruptura o suspensión de la verosimilitud lógico-causal, que implica el decaimiento de la mimesis aristotélica, la obra en lugar de reflejar algo externo a ella se muestra como un mecanismo del lenguaje en el que, si bien persisten indicios de la realidad, lo primordial es que el autor exponga sus más extrañas y sugerentes ideas respecto a la palabra literaria.

Aunque las propuestas teóricas hasta aquí analizadas dan cuenta de algunas constantes poéticas en la narrativa vanguardista hispanoamericana, considerando el vasto y heterogéneo corpus que supone este tipo de literatura, es necesario mencionar que existen varios autores que no se ciñen por completo al canon marginal de las vanguardias⁸, pero en cuyas obras se observa el germen de las innovaciones discursivas que surgieron a inicios del siglo XX. Rose Corral, en sus “Notas sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia (1920-1930)”, menciona que dentro de esos precursores, raros y *outsiders* “Entre otros casos, está el de Felisberto Hernández que escribe solitariamente sus primeros ‘cuadernos sin tapa’, mientras recorre como pianista el interior del Uruguay” (26). Ese carácter solitario de la escritura hernandiana, más que referirse a la condición de vida experimentada por el autor, tiene que ver con la ausencia de antecedentes inmediatos respecto a su estilo de narrar, o más bien de diluir la narración por medio de cavilaciones que van desde lo cotidiano, como abordar un taxi o ir al almacén, hasta complejas reflexiones sobre la existencia humana y la imposibilidad que enfrenta el sujeto de manifestar con certeza su pensamiento a través del lenguaje. Esta excentricidad de los relatos hernandianos puede resumirse en una famosa afirmación de Ítalo Calvino, incluida en el prólogo a la versión italiana de *Nadie encendía las lámparas*: “Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latino-americanos, es un ‘francotirador’ que desafía toda clasificación y todo marco, pero se presenta como inconfundible al abrir la página”⁹. Asumir la obra de Felisberto como una estética sin precedentes supone, por un lado, reflexionar con respecto al contexto

⁸ Aunque algunos rasgos primordiales de las vanguardias son la disidencia, el rechazo de lo establecido y la marginalidad, sin duda, este tipo de literatura se ha integrado en una suerte de “canon” que permite identificar, conservando su naturaleza heterogénea, cierto estilo vanguardista de narrar.

⁹ La traducción al castellano de este prólogo, realizada por Mario Capurro Parodi, aparece en la edición de *Nadie encendía las lámparas*, publicada por la editorial R.M. en el año 2008.

vanguardista en el que ésta surge; y por otro, hacer énfasis en los puntos de ruptura entre su prosa y los mecanismos narrativos desarrollados durante las vanguardias, pues si bien la originalidad de su escritura representa un hecho innegable, también es cierto que ningún relato surge por generación espontánea.

Un rasgo temático y estilístico de las invenciones hernandianas que ha merecido la atención de innumerables críticos, es el interés que tuvo Felisberto por desarrollar elucubraciones filosóficas y presentarlas como el asunto central de sus peculiares relatos, característica en la que reside gran parte de esa excentricidad discursiva que permite identificarlo y, a su vez, diferenciarlo del “modelo general” de la narrativa vanguardista. Este fenómeno paradójico de filiación-escisión es observado por José Pedro Díaz, uno de los más notables especialistas en la obra hernandiana, para quien el contexto de las vanguardias no debe asumirse acríticamente como el principal asidero interpretativo de los textos escritos por el pianista uruguayo pues, como dicho crítico señala en su estudio *Felisberto Hernández: el espectáculo imaginario I*, “Las primeras obras de Felisberto Hernández que se publicaron entre 1925 y 1932 tienen un carácter relativamente insólito y sensiblemente experimental; ello obliga a plantearse las relaciones que puede haber entre aquellas y la contemporánea incorporación de la vanguardia europea que ocurrió entre nosotros precisamente en la década del ’20.” (77). Ofreciendo un amplio panorama de la cultura letrada que se desarrollaba en Uruguay a inicios del siglo XX, Díaz insiste en que la naturaleza vanguardista de los relatos hernandianos se particulariza por la tendencia filosófica de su escritura, concretamente por el conocimiento que Felisberto tuvo de la obra

de Vaz Ferreira¹⁰. Por tanto, y siguiendo las observaciones de José Pedro Díaz, aunque es necesario considerar los mecanismos discursivos de la narrativa de vanguardia:

no creemos, sin embargo, que la particular orientación literaria que caracteriza a F.H. deba considerarse como resultado de su formación en el ambiente de vanguardia estética en el que aparecen sus primeros libros: éstos no responden al mismo tipo de motivaciones que tuvieron la mayoría de aquellos otros autores. Su originalidad parece tener otro origen. La indudable existencia de un ambiente relativamente afín y dispuesto a acoger expresiones nuevas y no tradicionales operó sin duda sobre nuestro escritor, pero no como un ámbito dominante sino, en el mejor de los casos, simplemente propicio. (85).

En el contexto literario del Río de la Plata y de Hispanoamérica, ese entorno afín al que alude Díaz puede ser visto como el interés común de los narradores por experimentar nuevos juegos con el lenguaje artístico, empleando mecanismos retóricos que antes sólo pertenecían a los discursos poéticos, ya que con las vanguardias la escritura narrativa tiende al solipsismo, a las reflexiones sobre la palabra creadora, a la construcción de imágenes y metáforas intelectuales que no se refieren al mundo, sino al pensamiento abstracto. Así, el acto de narrar ya no tiene la finalidad de ofrecer explicaciones o representaciones de la realidad, ahora funge como un procedimiento filosófico en el que todo lo que rodea al creador debe ser descompuesto y cuestionado, de ahí que la concepción vanguardista del texto literario no responda a la idea de un discurso terminado y se presente al lector como una escritura en ciernes. Este interés compartido por la prosa de vanguardia es lo que ha sido llamado la autoconsciencia, el ensimismamiento o autorreferencialidad narrativas, fenómeno que resulta evidente sobre todo en las primeras y últimas invenciones de Felisberto, sin embargo, y como bien lo señala José Pedro Díaz, la singularidad de este

¹⁰ Las afinidades entre el pensamiento del filósofo Carlos Vaz Ferreira y la narrativa hernandiana, sobre todo a partir de la idea de proceso, como forma inconclusa del discurso y del pensamiento, serán el punto central que se desarrollará en el siguiente apartado de este capítulo. Por ahora, sólo hace falta citar un fragmento del estudio que realiza Rosario Fraga de León: “[En la obra de Felisberto existe una evidente] falta de conexión entre la literatura del autor y la realidad histórica y social en la que está inmerso. Hay empero, un lazo, su conciencia filosófica que, de alguna manera, lo determina a ese entorno. Esa atracción por los problemas filosóficos se origina en un aprendizaje intelectual que estuvo mucho más cerca de la filosofía que de la literatura y se debe a la vinculación que tuvo con Vaz Ferreira en su temprana juventud” (115).

autor responde a otros móviles estéticos que no se circunscriben al entorno de las vanguardias.

Para Rosario Fraga de León, la originalidad del estilo hernandiano se sustenta en la ausencia de una estricta formación literaria o en el carácter *naïf* de los relatos que identifican a Felisberto como un extraño caso de la narrativa hispanoamericana. En su trabajo *Felisberto Hernández: proceso de una creación*, dicha crítica se encarga de analizar las excentricidades estilísticas del uruguayo, recurriendo también al procedimiento de vincular y diferenciar su obra dentro del marco referencial que supone la estética vanguardista. A diferencia de Díaz, y de muchos otros estudiosos, Fraga de León no sólo menciona la falta de precedentes para los cuentos planta¹¹, sino que se detiene en la descripción de algunas posibles causas, que van desde el discreto proceso de publicación, hasta la manera en que Felisberto asimiló las innovaciones estilísticas que surgieron durante el tránsito del siglo XIX al XX, pues

Vanguardista en su literatura y conservador en su postura política, Felisberto no puede sustraerse al rechazo del medio que lo margina. Autodidacta sin escuela ni adhesión a nuevas posturas, no deja influencias claras en escritores uruguayos inmediatamente posteriores a él. Por todo ello intentamos explicitar ese fenómeno de independencia y aislamiento, unido al hecho de que las ediciones de sus mayores libros no pasaron de la distribución entre amigos y conocidos, permaneciendo desconocidas para el público lector, hasta que después de su muerte, en 1964, su circulación aumenta y se expande fuera de fronteras. Por la originalidad de su creación y su profundo individualismo, Hernández convierte su literatura en un discurso transgresivo que contraviene los estereotipos narrativos de sus contemporáneos. (15).

Algunos de los rasgos que componen tales estereotipos narrativos son la presencia del sueño y del subconsciente como guías para el desarrollo del discurso, la elaboración de escrituras alegóricas que rompen con la causalidad lógica de los acontecimientos descritos y la complejidad sintáctica de los relatos en los que se reflexiona sobre la escritura;

¹¹ Esta denominación de la narrativa escrita por Felisberto se deriva del texto “Falsa explicación de mis cuentos”, en el que dicho autor elabora una especie de manifiesto estético, primero publicado en la revista *La Licome* (1955) y que después aparece como prólogo a su novela corta *Las Hortensias*.

características que apuntan a una evidente crisis de la narratividad. Sin embargo, desde las primeras creaciones de Felisberto la manera de emplear esos mecanismos discursivos se desautomatiza, es decir, no responde a los mismos móviles que subyacen en la escritura de vanguardia, hecho que hace de su obra una extraña variación de la ruptura que dicha corriente literaria operó en cuanto al modo de narrar. Si bien es cierto que lo onírico, el relato fragmentario y la autorreferencialidad del discurso son procedimientos escriturales que aparecen en diversas narraciones hernandianas, Fraga de León observa que la singularidad creativa de Felisberto radica en la forma; en cómo el autor se acerca a aquellos recursos de estirpe vanguardista para construir sus mundos narrados que tanto atraen y desconciertan al lector. Por otra parte, el acercamiento intuitivo de Felisberto a los nacientes modelos literarios trae como consecuencia el desarrollo de un humorismo que también representa un rasgo esencial de su narrativa, pues la ironía es una característica que evidencia las peculiares asociaciones de elementos disímiles, tan socorridas en su literatura, y la singular asimilación que este autor tuvo, principalmente, de los tópicos y recursos formales que definen la escritura surrealista¹², ya que, como señala Rosario Fraga de León:

En Felisberto es claramente reconocible la atmósfera onírica que contextualiza sus cuentos. En la gran mayoría [*sic*] de ellos aparecen sueños, en otros la realidad vivida como un sueño. Sin embargo no se trata de un automatismo psíquico. No se da en su obra la escritura automática. Formas fragmentarias o imágenes que se suceden nunca ocurren de modo espontáneo o inmotivadas. Siempre hay un estímulo que provoca el recuerdo y su imagen. Aparecen asociaciones insólitas, chocantes, casi contradictorias que lo emparentan con los surrealistas. De esa yuxtaposición surge el humor, la risa, como mecanismo de defensa contra la extrañeza que comienza a invadirnos. (59).

¹² Además de la importancia con que cuentan el sueño y el subconsciente, en la narrativa de Felisberto existen otros elementos que pueden ser asociados con la corriente estética del surrealismo: la presencia del teatro y la escenificación como temas de la escritura, los personajes autómatas, la primacía de una mirada pueril, la humanización de los objetos, la yuxtaposición de realidades y la ambigüedad entre lo evocado y lo real son algunos motivos que aparecen de manera recurrente en sus cuentos.

Todas estas características dismantelan la idea de que las narraciones de Felisberto son discursos que no se ciñen a estructura o norma alguna, tal y como ocurre en la prosa de los surrealistas, ya que, además de la elaboración temático-estructural aludida por Fraga de León, el propio autor menciona en su “Falsa explicación de mis cuentos” que éstos: “No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Eso me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante de la conciencia, ésta también me es desconocida.” (II: 175). Entonces, la originalidad del estilo hernandiano se encuentra justo en ese punto misterioso que oscila entre el rigor del pensamiento y la fluidez de la escritura, entre la complejidad de lo descrito y la sencillez del discurso, entre la importancia filosófica de los relatos y la risa que despiertan; fusión de contrarios que permite observar que en el centro de la obra escrita por Felisberto se encuentra la paradoja, asumida como una categoría cuyas repercusiones se manifiestan tanto en la forma de narrar, como en la perspectiva que se adopta para ofrecer una novedosa visión de lo narrado. Así, otro de los rasgos definitorios de la prosa hernandiana consiste en su naturaleza limítrofe, condición que se manifiesta, al exterior de la obra, en las afinidades y divergencias que ésta guarda con la estética de las vanguardias, y al interior, en el paradójico vaivén de una escritura que acude a la conciencia no para ofrecer explicaciones sino para engrandecer el misterio de las cosas.

Hasta aquí se ha visto que un objetivo común de la literatura de vanguardia consiste en operar un extrañamiento sobre el lenguaje y sobre la descripción que mediante éste se hace del mundo, ya que sólo así es posible destruir, por lo menos en el espacio de la obra literaria, la idea de que la realidad es unívoca y de que permite encontrar una explicación

racional para cada uno de sus fenómenos. En la narrativa de Felisberto, esta postura se manifiesta a través de la importancia que cobra lo desconocido, debido a que el lector siempre se topa con lo incierto como resultado de las reflexiones desarrolladas en los cuentos planta, pues cualquier asunto tratado por Felisberto muestra sus múltiples aristas — de manera semejante a la pintura cubista—, no agotando las interpretaciones posibles al imponer una visión definitiva. Sin embargo, en la literatura hernandiana la ambigüedad no aparece como resultado sino como fase inicial de la escritura —aspecto que la diferencia de muchas otras obras vanguardistas que parten de la realidad para alcanzar lo indescifrable—, de manera que Felisberto, además de desdibujar el mundo que lo rodea, instaura en sus textos una “realidad” y una lógica de carácter autotélico pues, como bien lo señala Rosario Fraga de León, “El misterio es para Felisberto el punto de partida para la creación de un universo disociado, en el cual los objetos cobran vida propia, autónoma de quienes lo poseen y los seres pierden su aspecto humano para transformarse en representaciones ‘cosificadas’. Esta disociación se da en diferentes modos y grados y como parte de ella, aparecen el doble y la fragmentación.” (95).

Esta descripción analítica de algunos mecanismos retóricos que hacen de Felisberto un autor excepcional en la narrativa hispanoamericana, pone de manifiesto que los recursos formales característicos de su estilo no se limitan a la simple ornamentación del lenguaje, debido a que la manera de construir sus cuentos está íntimamente relacionada con el contenido que en ellos se expone. Para esclarecer aún más esta fusión de tema y técnica en las ficciones hernandianas, es preciso aludir a la idea de proceso, entendida como un elemento de su poética que posibilita el desarrollo explícito de reflexiones filosóficas dentro del discurso ficcional. Como ya se ha mencionado, en varias de las historias creadas por Felisberto el lector se enfrenta a una serie de textos que simulan estar en formación o en

los que se observa cómo es articulado el recuerdo de alguna experiencia, artificios que permiten, primero, pensar la escritura narrativa al tiempo que se realiza, después, considerar aquello que interviene en el ejercicio de la memoria. Ambos revestimientos de la prosa hernandiana, que generalmente no aparecen de manera dissociada, dotan de movilidad a la escritura y presentan el texto literario como un proceso del pensamiento, simulacro discursivo del que se derivan, según el estudio realizado por Fraga de León, los temas y procedimientos más recurrentes en los relatos de Felisberto:

El proceso como constante temática en su literatura, se manifiesta literal o metafóricamente a través de la rememoración, el sueño, la creación por la escritura, la locura, etc. Estos temas le permiten una aproximación a los estados interiores conscientes e inconscientes y se traducen en la aplicación sistemática de algunos rasgos de estilo tales como la narración en primera persona y la calidad autobiográfica de sus relatos que facilitan el hábito introspectivo, el estilo fragmentario y la desorganización de la realidad así como la preferencia de tiempos verbales de aspecto durativo. (122-123).

Todo proceso implica un movimiento y la escritura no es otra cosa para Felisberto¹³. Así, el devenir de la existencia y de los acontecimientos, por más intrascendentes o absurdos que sean, figura como el interés central de los cuentos planta; de aquellos escritos sumamente originales en los que poco importa qué se narra, pues lo fundamental consiste en captar el incesante discurrir de las ideas y las palabras. Sea por medio del recuerdo, de las páginas de un íntimo cuaderno o de la descripción que se intenta hacer de un sueño, en las narraciones hernandianas hay una inclinación permanente por reflexionar sobre la manera en que se construye tanto el pensamiento como los discursos que lo materializan, específicamente sobre todo aquello que interviene en el proceso creativo de la literatura, siempre desde una perspectiva filosófica.

¹³ Más adelante se hará énfasis en lo que Daniel Zavala, a propósito de las primeras invenciones de Felisberto, denomina la estética del “mientras escribo”, término que pone de relieve el carácter medular del movimiento dentro de la poética hernandiana.

1.2. IDEAS EN MOVIMIENTO, ESCRITURAS EN PROCESO: ECOS ENTRE LA POÉTICA HERNANDIANA Y EL PENSAMIENTO DE CARLOS VAZ FERREIRA

En los extremos de la obra hernandiana no existen libros sino cuadernos¹⁴; textos en apariencia inconclusos que muestran al lector un cúmulo de ideas con las que diversos autores ficticios pretenden construir varias historias, examinan las posibilidades de futuros relatos que nunca se concretan y reflexionan sobre los impedimentos que encuentran durante el momento de la creación. Así, un posible vértice de la poética hernandiana se encuentra en la movilidad del lenguaje y del pensamiento, ya que parte considerable de sus relatos muestran, al menos como un guiño para el lector, las fases constructivas del discurso a través de un simulacro en el que, paradójicamente, la escritura se instala en su propio proceso de desarrollo. Todas estas características temático-formales de los textos hernandianos pueden ser vistas como muestra irrefutable del profundo interés que tuvo el autor por describir la experiencia creativa del texto como un fenómeno de naturaleza filosófica, observando en el arte de narrar un acontecimiento que siempre involucra reflexiones relacionadas con el *ser* de la palabra creadora y del sujeto que la utiliza, de manera que en los espacios ficcionales de Felisberto se da una peculiar conjunción de la narrativa y la filosofía.

Asiduo lector de Carlos Vaz Ferreira —filósofo de vanguardia tanto por la época de su producción intelectual como por la perspectiva epistémica de sus trabajos—, Felisberto encuentra en la obra de dicho pensador uruguayo una serie de propuestas sobre el lenguaje,

¹⁴ En el tomo I de las *Obras completas*, publicadas por Arca / Calicanto en 1981, José Pedro Díaz agrupa las primeras publicaciones de Felisberto bajo el rótulo “Libros sin tapas”, pues *Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* y *La envenenada* se caracterizan por ser obras abiertas y experimentales que, debido a su aparente inconclusión, bien podrían ser vistas como una serie de cuadernos.

los libros y el arte en las que se privilegia la naturalidad del pensamiento, la espontaneidad de los discursos y lo inacabado de las formas, puntos de interés que permitieron a Vaz Ferreira postular una nueva lógica que, partiendo de la vida cotidiana, estudiara la manera en que los sujetos dan cuenta de la realidad por medio de expresiones verbales plagadas de paralogismos y errores en el razonamiento. Una de las propuestas neurálgicas en la filosofía vazferreiriana, y cuya afinidad con la visión literaria de Felisberto es muy clara, tiene que ver con la idea de fermento o germen del pensamiento pues, según el filósofo en cuestión, lo interesante del raciocinio, y de los discursos que lo expresan, se encuentra en el proceso formativo de las ideas, en ese estado germinal con que surgen los pensamientos para después recibir un orden y una estructura que los aleja de su sentido original. Dentro de los postulados de Vaz Ferreira, toda consideración sobre el lenguaje debe concentrarse en el desarrollo del argumento y no en el resultado de dicho proceso racional, ya que cualquier discurso terminado, sea académico o cotidiano, científico o artístico, impone una perspectiva estática y unilateral de la realidad. Los planteamientos aquí descritos fueron expuestos con amplitud en *Lógica viva* (1910) y en *Fermentario* (1938), obras fundamentales para comprender la propuesta vazferreiriana y que permiten establecer diversas líneas de relación entre ésta y la poética intercalada y ficcionalizada en los cuentos planta. Si bien los puntos de convergencia entre la filosofía de Vaz Ferreira y la escritura de Felisberto son numerosos, aquí sólo interesa resaltar aquellos relacionados con la noción de movilidad, asumida como una categoría intrínseca al pensamiento y a la palabra que hace posible, en el caso de la literatura, presentar el texto como una escritura sobre la marcha, como un discurso que se piensa a sí mismo mientras se hace y cuyo sentido radica en el proceso.

Para Vaz Ferreira el estudio de la lógica clásica (aristotélica) nada tiene que ver con la realidad, debido a que en dicha disciplina el problema del lenguaje se fundamenta en la premisa de que las palabras cuentan con un significado monosémico e irrevocable, al tiempo que la razón es asumida como un proceso unidireccional de resultados dicotómicos, pues en el pensamiento clásico no hay cabida para la ambigüedad y la confusión; mucho menos para una respuesta parcial que no se imponga como verdadera. Ante estas limitaciones de la filosofía clásica, tan “inútil” y arcaica por estar lejos de lo vital, Vaz Ferreira propone una *Lógica viva* que encuentre su objeto de estudio en lo erróneo de los discursos ordinarios, analizando la manera en que los hombres piensan, se equivocan y verbalizan sus ideas. Así, en la nueva lógica vazferreiriana el pensamiento es múltiple y disperso, ya no representa un procedimiento dialéctico sino un cúmulo de ideas que destruye toda sistematicidad:

pensamos con muchas ideas, equilibrándolas según los casos; queda, diremos, una especie de juego libre de las ideas; funcionan todas, predominando a veces una, a veces otra: una no debe ser tenida en cuenta, y desaparece: a veces otra debe predominar, y la tendremos en cuenta a ella sola: las ideas juegan y se combinan. Del otro modo, pensamos con una sola idea, sistematizamos falsamente y caemos falsamente en el error. (123).

Al considerar todos los elementos que integran el pensamiento, cualquier asunto puede tornarse infinitamente multiforme, pues innumerables son las sugerencias que se desprenden de cada idea, o más bien de su expresión a través de la palabra. Desde una perspectiva tradicional, pensar en una sola cosa se identifica con la concentración — verdadera generación de pensamiento—, mientras que pensar varios asuntos de manera simultánea es un acto que desemboca en el desorden, la distracción y el error. Sin embargo, para Vaz Ferreira la multidireccionalidad es la manera correcta de pensar, aunque en el libre juego de las ideas siempre aparece la jerarquía como un medio que otorga sentido o

hace inteligible aquello que se piensa, ya que, si no predominara alguna idea en la cadena del pensamiento, no habría un punto coercitivo que permitiera el desarrollo del razón. Pero la preponderancia de una idea no destierra a las demás, simplemente funge como punto a partir del cual se da rienda suelta al pensamiento, a las asociaciones y a las combinaciones de las que se vale el ser humano en su deseo de comunicar algo. Por tanto, en el “sistema” lógico vazferreiriano el sujeto disperso es el que mejor piensa —porque considera varias posibilidades de un asunto determinado—, y el escritor distraído el que mejor escribe —porque pretende representar la totalidad del pensamiento en su discurso.

En varios relatos hernandianos este postulado filosófico adquiere un revestimiento estético, pues muchos de los personajes se entregan a sus divagaciones durante el momento de la escritura, tal como sucede con el protagonista de “La envenenada”, cuento aparecido en un volumen homónimo de 1931, cuya trama se reduce al hecho de que un literato, en busca de cualquier asunto que le permita escribir algún cuento, se dirige a las orillas de un arroyo en donde yace el cadáver de una mujer. Tal acontecimiento lo lleva a imaginar diversas situaciones que justifiquen el suicidio de la mujer, pero ninguna de ellas resulta tan interesante como para construir una ficción, por lo que, después de contemplar la escena mortuoria, el literato “inventó un gesto y un comentario que le sirvió para abandonarse a pensar en todo lo que se le antojaba, para dejar sus pensamientos libres cual una cosa libre; puso su cara hacia el frente, pero no para mirar lo que tenía adelante, sino lo que los literatos habían definido como lo infinito, lo desconocido, etcétera.” (I: 71). Esa libertad del pensamiento, analizada por Vaz Ferreira y descrita por Felisberto, es lo que permite al sujeto profundizar en sus ideas, ya que, al no frenar el discurrir de la razón y al no imponer una estructura específica a través de la lógica causal, éstas sólo responden al movimiento impredecible de la imaginación, entendiendo tal categoría como una forma alterna de

conocer el mundo y de manifestar la experiencia que de éste se tiene. Así, para ambos intelectuales uruguayos, el proceso del pensamiento, ya sea en su vertiente filosófica o narrativa, tiene como finalidad esencial superar lo unívoco mediante la libre asociación de ideas, terminando así con la visión de que la realidad está construida racionalmente y de que el lenguaje es un vehículo expresivo de lo concreto y lo invariable.

Aunque diversos pasajes de *Lógica viva* se desarrollan por medio de paralogismos científicos, discursos pedagógicos y anécdotas personales de Vaz Ferreira, asideros reflexivos que dotan al discurso de un carácter cotidiano, la complejidad de dicha obra consiste en partir de lo real, de lo común, para llegar al análisis del pensamiento visto como algo abstracto, como un procedimiento que antecede a cualquier medio de materialización, ya que la escritura y el habla surgen cuando las ideas se han cristalizado, al menos parcialmente. Por tanto, el mayor punto de interés para este filósofo reside en lo fermental, en aquello que está en ciernes, en las formas brutas y no del todo inteligibles que representan la materia prima de todo proceso racional. Al analizar cómo funciona el pensamiento, Vaz Ferreira afirma con frecuencia que para pensar bien es imprescindible considerar los puntos medios o matices que hay entre dos conceptos opuestos, de manera particular las posibilidades que existen entre las estructuras racionales del pensamiento y aquellas ideas que no son del todo comprensibles. De esta forma, en la filosofía vazferreiriana el pensamiento puro y verdadero es aquel que participa tanto de lo aprehensible como de lo incognoscible, debido a que la persistencia de una zona impenetrable para la razón es lo que garantiza el movimiento de las ideas pues: “del mismo modo que el organismo parece necesitar sustancias no totalmente digeribles, así también parece que el espíritu necesita, como un fermento, lo parcialmente inteligible. No todo debe

ser totalmente inteligible; es bueno que haya algo que no se entienda completamente; que subsista el esfuerzo, que subsista la penetración.” (123).

Una vez más las reflexiones de Vaz Ferreira encuentran resonancia en los espacios literarios de Felisberto, debido a que el autor de los cuentos planta llama en diversas ocasiones “misterio” a esas ideas que no se entienden por completo y que, precisamente por ese motivo, aparecen como el motor de la escritura. En este sentido, el protagonista de “La envenenada” encarna el enfrentamiento con lo desconocido pues, como menciona el narrador, el literato sin asunto “se diferenciaba de los demás literatos, en que ellos ignoraban los misterios y las casualidades de la vida y la muerte, pero se empeñaban en averiguarlo[s]; en cambio para él no significaba nada haber sabido el por qué de esos misterios y casualidades, si con eso no se evitaba la muerte.” (I: 79). El escritor que protagoniza esta historia no se empeña en descifrar la razón de su existencia porque ese desconocimiento es lo que lo incita a escribir, a terminar un cuento y buscar con impaciencia otro asunto que le permita seguir escribiendo, de manera que el desarrollo del pensamiento y de la escritura, en el caso de ésta y otras narraciones autorreferenciales de Felisberto, se perpetúa ante lo racionalmente indescifrable. Si para Vaz Ferreira no todo debe ser inteligible, para Felisberto no sólo se debe escribir sobre lo que se conoce, pues la especulación y lo imaginario, categorías presentes en la filosofía de uno y en la literatura del otro, permiten el progreso de las ideas. En las líneas iniciales de *Por los tiempos de Clemente Colling, nouvelle*¹⁵ publicada en el año 1942, se encuentra uno de los pasajes más

¹⁵ José Pedro Díaz, en el estudio *Felisberto Hernández, su vida y su obra*, considera que *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria*, texto publicado póstumamente en 1965, constituyen una trilogía de “nouvelles de la memoria”, etapa fundamental dentro de la narrativa hernandiana en la que el procedimiento de rememoración se presenta como principal foco discursivo.

representativos de la concepción hernandiana del arte escriturario, en el que el autor ficticio¹⁶ de un texto germinal reflexiona con respecto a su labor creativa:

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

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

Aquí la escritura literaria muestra toda su complejidad al ser propuesta no sólo como una forma de representación derivada de la experiencia, sino que también constituye una expresión del pensamiento que parte de lo desconocido y en lo desconocido permanece. Esta perspectiva consonante en las reflexiones vazferreirianas y la literatura de Felisberto, reafirma el hecho de que lo valioso del pensamiento y del discurso artístico se encuentra en la intuición y no tanto en la razón, pues cuando el sujeto busca explicar absolutamente todo lo que le rodea, más que pensar incisivamente, se convierte en víctima de falsos sistemas que erigen una visión muy vacua tanto del mundo como de la existencia.

Hasta aquí las afinidades entre la obra de Vaz Ferreira y los cuentos hernandianos se han centrado en el análisis del pensamiento, un proceso en el que participa la movilidad, la imprecisión, la impenetrabilidad y la libertad de las ideas; sin embargo, en materia de escritura, concretamente respecto al texto, visto como resultado de la materialización del pensamiento, ambos uruguayos también tienen visiones similares. Tanto en *Lógica viva* como en *Fermentario*, Vaz Ferreira propone que las obras intelectuales, sean filosóficas, artísticas o matemáticas, deberían conservar la forma de apuntes; de notas previas en las que se muestre el estado procesual de una idea mientras se hace, pues la riqueza del

¹⁶ A diferencia de los conceptos tradicionales narrador y personaje, este término parece más adecuado para referirse a los sujetos discursivos que, en varios relatos de Felisberto, cumplen con la función de escribir los textos. Por otro lado, la idea “autor ficticio” se apega estrechamente al interés de análisis poético que estructura la perspectiva de esta investigación.

pensamiento consiste en observar las dudas, errores y tropiezos de un autor con la finalidad de seguir las rutas trazadas por su razonamiento. De esta forma, todo autor de un texto verdadero tiene que preocuparse por conservar en la escritura el mayor número de los componentes, ya sean acertados o erróneos, útiles o inútiles, que participaron en el proceso formativo de las ideas, de ahí que las obras no deban ser presentadas como un discurso acabado, sino como una serie de anotaciones sobre algo que pretende escribirse. En el Prólogo de *Lógica viva* se describe esta visión vazferreiriana: “Tengo en proyecto un libro que sería positivamente útil si pudiera escribirlo algún día, y si en la realización se aproximara siquiera al ideal que concibo. Sería un estudio de la manera como los hombres piensan, discuten, aciertan o se equivocan” (7). Ese libro vislumbrado es el mismo que se lee, de manera que la paradoja opera como un recurso discursivo que permite al filósofo instaurar su texto en la virtualidad del proyecto al mismo tiempo que la obra se concreta, mecanismo discursivo que tiene la función de conservar el movimiento de las ideas y de la escritura; la vitalidad de la lógica que dicho autor propone.

Desde la perspectiva de Vaz Ferreira, lo atractivo de los apuntes radica en la naturalidad con que el sujeto plantea sus ideas mediante la escritura, ya que el carácter preliminar de este tipo de textos permite que el discurso se desglose sin la necesidad de una estructura muy elaborada. Pero la transformación de los apuntes en obra no es del todo negativa, porque durante dicho proceso el pensamiento adquiere claridad y concreción, características necesarias, aunque sea en grado muy reducido, para que la escritura tenga sentido. Así, el ideal de texto vazferreiriano sería aquel que, por su apertura e indeterminación formal, se re-creara en cada lectura; sin embargo, la linealidad y el estatismo son rasgos consustanciales a la escritura que impiden la conservación absoluta de

ese movimiento tan fundamental para las ideas, por lo que la esencia del pensamiento se pierde al momento de representarlo a través de la palabra escrita:

Muchas veces, comparando los apuntes que sirven para la preparación de las obras, los cuales son hechos sincera y naturalmente, se ve que hay algo, sin duda, que se gana, de los apuntes a la obra; pero que hay también algo que se pierde: toda esa parte de sinceridad, de dudas, de ignorancia; las oscilaciones del autor, sus mismos cambios de opinión, los argumentos contra ciertas opiniones, aún cuando él se decida por los argumentos favorables; todo eso se pierde de los apuntes a los libros (ya se habrá perdido en parte de la mente a los apuntes). (134).

Sin temor a exagerar, este planteamiento de Vaz Ferreira puede ser asumido como la mayor premisa estilística que se desarrolla en la obra de Felisberto, principalmente en sus textos más fragmentarios y marginales donde la noción de cuaderno funge como elemento temático y formal de la escritura. Si bien en los relatos que integran la primera y la última etapa de la narrativa hernandiana son vastos los ejemplos tocantes a la reflexión sobre el arte escriturario, aquí interesa mostrar que, incluso en textos donde la autoconsciencia del discurso se presenta figuradamente o está sugerida, el problema de la escritura como un proceso mental es susceptible de interpretación. Algunos ejemplos muy conocidos por los estudiosos y lectores de Felisberto son *Tierras de la memoria*, obra que el autor reescribió durante toda su vida y que fue publicada por fragmentos, y *Diario del sinvergüenza*, texto del que existe una versión final además de varios esbozos manuscritos que aparecieron póstumamente, pero “Tal vez un movimiento” es quizá el relato en el que este interés por el devenir, tanto del pensamiento como de la escritura, se condensa con excepcional creatividad. En dicho cuento, un hombre demente expresa la felicidad que siente al estar recluido en el hospital y no tener que trabajar para ganarse la vida, debido a que su condición de enfermo le permite entregarse al placer del pensamiento, a la realización de una idea que desde hace tiempo tiene en la cabeza, ya que, como escribe el loco personaje:

Esa idea para mí —afortunadamente—, es inmensamente difícil de realizar. Soy dichoso cuando pienso cómo realizar esa aventura; seré dichoso mientras la esté realizando; pero seré desgraciado si al estar por terminarla no siento deseos de empezarla de nuevo.

Tú mi lector, o sobre todo tú mi director de clínica, ya te habrás hecho, seguramente, una idea de lo que será la mía. Pero una de las formas que yo utilizaré para exponer mi idea será la de suponer también tus ideas posibles, y decir, precisamente, que la mía no tiene nada que ver con las tuyas. En general, me veré obligado a expresar ideas que no son la mía, para que se comprenda mejor cómo es la mía. (I: 129-130).

El autor ficticio del relato manifiesta un desmesurado interés por eternizar los estadios de su pensamiento, sin importar demasiado qué es aquello que piensa, pues lo primordial consiste en el movimiento mismo del pensar. Esta postura da origen a la construcción de un discurso que carece de asunto concreto y que en dicha ausencia encuentra su motivo principal: representar con la escritura el discurrir de cualquier idea, de ese “psiqueo” amorfo al que alude Vaz Ferreira en su *Fermentario*, obra conformada por una serie de fragmentos heterogéneos en los que el filósofo retoma el problema de relación que existe entre la movilidad del pensamiento y la fijeza que éste adquiere en el lenguaje escrito. Una de las propuestas centrales dentro de las reflexiones vazferreirianas, consiste en buscar cierta modalidad de escritura que permita al lector conocer tanto las fases previas como la forma final de los discursos, debido a que, como menciona el autor en el prefacio de la obra comentada, bajo el concepto de libro “deben publicarse sólo los que verdaderamente, en su espíritu, sean libros; esto es: los que espontáneamente nazcan ordenados, conexos, completos, o sin la violencia ni el artificio, acaben por tomar esa forma” (15), requisito que no cubren las anotaciones o escrituras inconclusas que aquí se analizan. Ese punto medio del discurso textual sólo se lograría en una suerte de *ideario*, definido por Vaz Ferreira como un cuaderno o “revista personal permanente” (16) que permita al hipotético autor describir con regularidad cualquier tipo de idea, valiéndose de un proceso escritural en el que

También ahí iría, expresado en lo posible, el psiqueo antes de la cristalización: más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental. [...] El pensamiento al cristalizar puede ganar (claridad, justeza, cumplimiento, aplicación...) y puede perder (espontaneidad, sinceridad, vida e interés, fecundidad...); y, muchas veces, al mismo tiempo gana y pierde. Concluir que sería siempre preferible el fermento al producto elaborado, fuera exagerar y falsear. Pero en verdad lo preferible sería que el público conociera a veces el pensamiento en los dos estados (y hasta en varios estados “antes de la letra”, además del definitivo). (17).

De alguna manera, esos dos estados aludidos por el filósofo son visibles en “Tal vez un movimiento”, ya que, desde el plano ficcional del discurso hernandiano, la idea que se gesta mientras el texto es escrito por el demente corresponde a la vitalidad del pensamiento, al proceso constructivo de la narración, mientras que, desde la perspectiva empírica del lector, dicho relato, aunque simula estar en ciernes, aparece como una forma final o cristalizada del discurso. Así, “Tal vez un movimiento” puede ser leído como la posible realización de ese *ideario* imaginado por Vaz Ferreira pues, aparte de las características señaladas, es preciso mencionar que el relato está organizado cronológicamente a la manera de un diario, rasgo que enfatiza la ideas de proceso, de cotidianeidad y de cuaderno, tan fundamentales en la filosofía vazferreiriana como en los cuentos planta.

Mientras Felisberto prologa un libro que nunca pudo empezar¹⁷, Vaz Ferreira proyecta la creación de “Un libro futuro”, texto en el que se plantea suspensivamente un asunto filosófico indeterminado; un problema vacío y abstracto que implica la idea de que la complejidad del pensamiento no consiste en lo que se piensa, sino en cómo se piensa y en los obstáculos que el sujeto enfrenta al manifestar verbalmente alguna reflexión. En ese libro, siempre futuro por su imposible realización, Vaz Ferreira continúa refiriéndose a la importancia del movimiento, como aspecto fundamental del intelecto, y a la incapacidad

¹⁷ “Prólogo de un libro que nunca pude empezar” es el título del texto con el que termina *Fulano de tal* (1925), primera obra publicada por Felisberto y en la que ya se advierte la experimentación con el lenguaje y las formas narrativas, tan características de su estética. En el capítulo III de este trabajo, dicho prólogo será analizado con detenimiento.

que sufre el ser pensante cuando el lenguaje no es suficiente para expresar una idea o cuando la sistematicidad de los discursos destruye el sentido primigenio del pensamiento. A propósito de dicho problema indefinido, en cuya abstracción cabría la infinidad de los cuestionamientos filosóficos, el autor del *Fermentario* escribe que:

No podría expresar por ningún esquema verbal mi psicología a propósito de este problema, y recurriré al artificio, ya tan corriente hoy, de transcribir anotaciones, en parte complementarias y en parte contradictorias, que he hecho en distintos momentos y en distintos estados de espíritu: el lector fundirá, combinará, y —no comprendiendo eso, sino comprendiendo a propósito de eso— encontrará alguna ayuda en las transcripciones que siguen para formarse sobre la cuestión un estado mental amplio y comprensivo. (125).

Esta concepción vazferreiriana se opone a la idea tradicional de libro, pues el volumen descrito por el filósofo no reúne formas terminadas de pensamiento que legitimen las ideas del lector, mucho menos afirmaciones que confirmen lo acertado o equivocado de sus reflexiones. El hipotético ejemplar sólo contiene la gestación de un razonamiento que se muestra sugerente ante el imaginario del lector, de manera que el libro ya no es el resultado inamovible de un proceso intelectual, sino que ahora representa el punto inicial para el libre desarrollo de las ideas. Por otra parte, en la filosofía de Vaz Ferreira la categoría de autor también sufre ciertas transformaciones, pues el sujeto que crea o reflexiona deja de ser un demiurgo omnisciente que determina tanto la forma del discurso como las posibles interpretaciones que de éste se desprenden. Así, en el libro futuro de Vaz Ferreira, obra abierta, asistemática y abstracta, podría vislumbrarse la neutralidad del lenguaje¹⁸ y del pensamiento, es decir, una serie de formas puras que no se refieren a nada más que a sí

¹⁸ Un completo análisis de la neutralidad, como un rasgo esencial del lenguaje literario, se encuentra en las propuestas posestructuralistas de Roland Barthes, particularmente en las obras *Lo neutro* y *El grado cero de la escritura*. Por otra parte, en el pensamiento literario de Maurice Blanchot se describe este problema a través del fenómeno que consiste en la desaparición del sujeto durante el proceso de escritura. En el siguiente capítulo se hará las precisiones teóricas correspondientes.

mismas, de tal manera que el discurrir de las ideas, gracias a la libertad de lo indeterminado, tiene como único fin recrearse durante el proceso de su formación.

En “Tal vez un movimiento”, el demente que escribe su diario ofrece al lector un pensamiento desnudo de toda concreción, una idea pura o vacía que bien podría representar el “modelo” vazferreiriano de libro, pues el discurso del loco personaje sólo cuenta con el objetivo hedonista de su propio desarrollo, ya que, tanto la escritura como las ideas, para alcanzar un estado de pureza, necesitan aparecer desprovistas de cualquier función ajena al proceso abstracto del pensamiento. De esta forma, el autor ficticio no pretende hacer otra cosa más que pensar y describir la movilidad de sus ocurrencias, tal y como lo expresa en una de sus anotaciones: “Si los otros conceptúan, para aprovechar el concepto, yo quiero dejarme conceptuar y sentir el momento en que se me forma el concepto. Si la idea que yo quiero hacer mover, les sirve a los demás y la aprovechan, bien. Pero yo no me propongo otra cosa que perseguir la realización de esa idea. De un movimiento vivo que se realice fuera de mí y siga viviendo y moviéndose solo.” (I: 131-132).

Una lectura comparativa entre la filosofía vazferreiriana y las narraciones de Felisberto, hace evidente que la idea de movimiento y la presentación del texto como forma inconclusa son dos rasgos fundamentales dentro de las reflexiones que ambos uruguayos realizaron respecto al fenómeno del lenguaje y la escritura literaria. Aunque las afinidades entre la propuesta filosófica de uno y la estética desarrollada por el otro son numerosas, es posible considerar que lo esencial de sus obras se encuentra en la concepción de la escritura, entendida como un mecanismo representacional que debe conservar la movilidad del razonamiento. De ahí que Vaz Ferreira y Felisberto Hernández dedicaran, cada cual a su manera, extensos pasajes de sus obras al análisis de la creación literaria, ese proceso mental

en el que se gana y se pierde algunos elementos durante el tránsito de la idea a la palabra escrita.

Mientras que Felisberto se vale de una tendencia filosófica para su escritura, Vaz Ferreira recurre a lo anecdótico para desarrollar su filosofía, de manera que en las obras de ambos los límites genéricos y las especificidades formales se diluyen pues, tanto en las notas filosóficas sobre libros futuros como en los relatos autorreferenciales, el lector no se enfrenta con discursos concretos que únicamente deben ser interpretados, sino que participa en la creación de los textos, al menos reflexivamente, buscando un orden para la materia discursiva e intentando comprender uno de los tantos sentidos de aquella escritura que se refleja a sí misma y que hace de dicho reflejo la fase inicial del pensamiento.

1.3. CÓMO SE PRODUCE UNA ESCRITURA SOBRE LA ESCRITURA: EL PROCEDIMIENTO DE LA AUTOCONSCIENCIA EN LAS PRIMERAS Y ÚLTIMAS INVENCIONES DE FELISBERTO

Tomando en cuenta los rasgos compositivos de la narrativa hernandiana hasta aquí analizados, es posible calificar la obra de Felisberto como una literatura de ideas más que de acciones, como una serie de relatos que tienden a la abstracción de todos sus componentes, particularmente en lo que se refiere a la noción de sujeto (personaje/ autor) y a la anécdota (intriga), debido a que en el centro de los cuentos planta gravita la palabra literaria, y su potencialidad creadora, como verdadera protagonista de las historias. Sin embargo, en los peculiares relatos de Felisberto persisten elementos extraliterarios, resabios de realidad que dotan a los textos de una significación relacionada con la experiencia de mundo que posee todo lector, sin importar lo difusa, distorsionada o imaginativa que ésta sea. Dichas reminiscencias de lo real se encarnan en las imágenes de pianistas melancólicos, fulanos chaplinescos, niños curiosos y escritores anónimos, por mencionar las principales caracterizaciones, siempre precarias, marginales e imprecisas, de los personajes hernandianos cuya existencia se reduce a las borrosas páginas de los cuadernos en que habitan.

De esta forma, gran parte de los cuentos de Felisberto llevan a cabo una superposición de la palabra al individuo, por lo que en las invenciones del uruguayo más que personajes hay sujetos¹⁹ —creados por la escritura y que a su vez generan esa escritura que los crea—, y más que aventuras hay discursos centrados en la palabra misma como origen del microcosmos narrativo. Así, resulta evidente que, durante la etapa inicial y la

¹⁹ Sujetos entendidos como marcas del discurso que remiten a su productor o protagonista pero que no lo caracterizan demasiado, generando un vacío referencial en relación con las particularidades humanas que definen a los personajes tradicionales. Más adelante se explicará este fenómeno a partir de la despersonalización del lenguaje que es posible observar en los textos hernandianos.

última fase creativa de Felisberto, la literatura funge como un ejercicio experimental que cuestiona los fundamentos de la narratividad realista y de la referencialidad, siempre centrados en la figura de un personaje bien definido que vive o describe algún conflicto específico, hecho que hace de las invenciones hernandianas una colección de objetos difusos ante la necesidad teórico-crítica de clasificarlas en función de un género discursivo, de una corriente estética y del contexto sociocultural en el que surgen o al que se refieren. Estas características de los cuentos planta apuntan a ubicar el mecanismo de la autorreferencialidad narrativa como uno de los recursos temáticos y formales que atraviesa gran parte de la obra escrita por el uruguayo, y que ha captado la atención de varios críticos interesados en el contenido reflexivo de su prosa.

Aunque las dimensiones del acervo crítico centrado en la obra de Felisberto rebasan toda posibilidad de un conocimiento exhaustivo, es posible observar que, en general, los acercamientos analíticos a las ficciones hernandianas pueden ser agrupados, por lo menos, a partir de cuatro líneas de investigación: aquella que privilegia los elementos fantásticos presentes en varios relatos, aquella que se fundamenta en una mirada narratológica-estructuralista, aquella que considera los elementos sociocríticos —muchas veces omitidos o connotados en los textos—, y otra que, atendiendo al mecanismo de la autorreferencialidad narrativa, se detiene en el contenido poético y filosófico de la escritura. Esta última constituye la ruta de comprensión más relevante para la perspectiva que aquí se desarrolla, pues la autoconciencia del discurso es un rasgo compartido por los nueve textos del corpus que será analizado en este trabajo: “Prólogo” y “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, pertenecientes al libro *Fulano de tal*, “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” y “Filosofía de Gángster”, recopilados en *Cuentos y fragmentos*

*publicados*²⁰, “Hace dos días”, del libro *La envenenada*, “Las dos historias”, aparecido en *Nadie encendía las lámparas*, “Manos equivocadas”, correspondiente a las *Últimas invenciones*, *Diario del sinvergüenza* y “Por agarrarme de algo”, integrado en una sección de fragmentos heterogéneos y anotaciones que lleva por título *Estoy inventando algo que todavía no sé lo que es...*

Para desarrollar un adecuado análisis de la prosa hernandiana en función de su contenido poético, asumido como la serie de consideraciones relacionadas con el arte de narrar que se presentan de manera explícita en la superficie ficcional de los textos anotados, resulta indispensable establecer algunas precisiones teóricas respecto a la cuarta línea de investigación señalada con anterioridad. Desde la perspectiva de la autoconsciencia narrativa, toda reflexión concerniente a la escritura literaria se sitúa en el terreno filosófico de la estética y de la ontología, ya que la descripción del texto a partir de sí mismo implica pensar cómo la literatura *es* posible, atendiendo a los mecanismos de representación y a los rasgos que hacen del discurso un objeto artístico, postura que se concentra en analizar las instancias generadoras de literaturidad²¹. Por tanto, cuando un relato se autocuestiona resulta factible afirmar que el discurso cuenta con una perspectiva ontopoética, definida como aquella mirada que se enfoca en una suerte de esencia del lenguaje, persiguiendo el objetivo de disertar sobre el *ser* de lo literario, hecho que reduce el nivel de importancia que tienen tanto los sujetos discursivos, sean autores, narradores y/o personajes, así como

²⁰ Este título, al igual que *Últimas invenciones* y *Estoy inventando algo que todavía no sé lo que es...*, corresponden a la compilación de textos marginales e inéditos incluida en las *Obras Completas* de Felisberto Hernández, volúmenes I y III, cuya edición ha sido referida en páginas anteriores.

²¹ Este término, referente a los aspectos determinantes de “lo literario”, proviene de las reflexiones que Jonathan Culler desarrolla en su trabajo titulado “La literaturidad”. (Véase Angenot, Marc *et al.* *Teoría literaria*, México: Siglo XXI, 1993, pp. 36-50.).

cualquier otro contenido ajeno al artificio de la palabra, es decir, todas las referencias del texto que se alejan del problema específico que implica la escritura artística.

Debido a su naturaleza filosófica, el fenómeno de la autorreferencialidad o del ensimismamiento discursivo ofrece una vasta gama de interpretaciones, razón por la que dicho procedimiento literario aparece como tema central en diversos textos críticos sobre la obra de Felisberto, ya que varios estudiosos han analizado la importancia que cobra la escritura sobre la escritura desarrollada en los cuentos planta. Con la finalidad de ofrecer un muestrario analítico de los aportes realizados por algunos investigadores, en relación con el tema y el autor que aquí interesan, se recupera dos perspectivas fundamentales para el análisis de la autoconsciencia en la narrativa hernandiana:

La escritura como acto de la memoria

Felisberto Hernández ante la crítica actual (1977), compilado por Alain Sicard, es una de las primeras publicaciones en las que se analiza desde diversas perspectivas teórico-metodológicas la obra escrita por el pianista uruguayo, de manera que en trabajos posteriores dicho texto figura como un punto de partida obligatorio para la elaboración de hipótesis relacionadas con el sentido y la construcción de los cuentos planta. Este volumen incluye un trabajo de Walter Mignolo, titulado “La instancia del ‘yo’ en ‘Las dos historias’”, en el que se plantea diversas implicaciones entre la escritura y la memoria pues, en la literatura de Felisberto, la primera parece hallar su principal motor en la evocación, ya que, como Mignolo apunta: “La necesidad de escribir está exigida y a veces bloqueada (de ahí una permanente escritura conflictiva) por el pensamiento [...] y está exigida y bloqueada también por el recuerdo [...]. Escritura exigida por el pensamiento y por el recuerdo pero muy pocas veces por el hecho mismo” (179), de manera que la situación

narrada no es tan fundamental como ese movimiento puro de pensar y recordar a través de la escritura. Aunque las observaciones de Mignolo sólo se fundamentan en uno de los cuentos de Felisberto, esa definición del acto narrativo, planteado como una necesidad o un deseo que se modifica caprichosamente por el devenir de los recuerdos, puede hacerse extensiva a parte considerable de su obra puesto que, ya sea metafórica o explícitamente, el proceso escriturario siempre es presentado como una actividad determinada, o más bien indeterminada, por los conflictos mentales que enfrenta el sujeto al reconstruir mediante la palabra alguna de sus experiencias.

En el mismo volumen de textos críticos, Nicasio Perera San Martín ofrece múltiples observaciones “Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández”, título de un trabajo en el que también se perfila la memoria como tema y problema central en la prosa hernandiana. Dicho crítico observa que uno de los mecanismos constructivos que se manifiesta de manera constante en los relatos de Felisberto es el uso del imperfecto, tiempo de enunciación propicio para diluir toda certeza dentro de los mundos narrados. Al respecto, Perera menciona que el empleo de dicha forma verbal opera un paralelismo de la temporalidad narrativa consistente en equiparar el momento de la creación con el de la recepción del texto pues, siguiendo los planteamientos desarrollados en su trabajo:

El imperfecto conjuga sus valores de *pasado*, de *inacabado*, de *durativo* y, si es, por eso mismo, el tiempo predilecto de la evocación, tiene la virtud de encerrar, entre paréntesis, con respecto a un presente casi nunca expresado, que a veces será el del narrador en el acto de la creación, a veces, y de todos modos el del lector enfrentado al texto, pero de cualquier manera siempre existe como única realidad temporal tangible, tiene la virtud, decimos, ese Imperfecto, de encerrar entre paréntesis el espacio literario, apresando los acontecimientos que en él se desarrollan, en el seno de una conciencia que los recrea o finge recrearlos. (241).

Esa memoria imperfecta presente en los relatos de Felisberto, además de poner en tela de juicio la fidelidad de aquello que lo personajes o autores ficticios intentan narrar, genera que el espacio de la obra se cierre sobre sí mismo, ya que, en varios de los discursos

hernandianos, el presente de la enunciación se reduce al momento creativo de la escritura o de la lectura. Por otro lado, la recreación de la experiencia que a menudo aqueja a los autores ficticios de Felisberto es postulada por Perera como algo aparente, en el sentido de que dichos personajes con frecuencia fingen interés por recordar algo específico durante el momento en el que escriben aunque, conforme avanza la narración, el lector cae en la cuenta de que la remembranza sólo representa un pretexto para el desenvolvimiento del discurso libre y disperso en el que se reflexiona sobre el lazo indisoluble entre el recuerdo y la literatura.

En la obra de Felisberto la escritura, asumida como un acto memorialista²², genera la dispersión tanto de los temas como de las formas con que tradicionalmente se articula un relato, pues en varios de sus textos —que parecen obedecer a la libre asociación de ideas y a la deformación que todo recuerdo ejerce sobre lo recordado—, resulta difícil decir de qué tratan, con qué intención están siendo escritos por los autores ficticios y a qué modelo genérico podrían adscribirse. Respecto a tal dispersión y falta de correspondencia entre el recuerdo y lo narrado, Juan José Saer, en su análisis de *Tierras de la memoria*, que también se incluye en el volumen crítico comentado, considera que “en el momento en el que él [Felisberto Hernández] sabe que lo que cree recordar no presenta ninguna garantía de autenticidad, de veracidad, pasa entonces en primer término al acto de escribir. Porque él sabe que es el inconsciente el que está rigiendo su creación, y que es inútil que se ponga a buscar lo que pasó realmente” (326). Si el recuerdo estuviera determinado por la fidelidad,

²² Si bien el problema de relación entre la escritura y la remembranza aparece como tema principal de lo que José Pedro Díaz considera la segunda etapa de la obra hernandiana, constituida por las tres *nouvelles* de la memoria, es posible afirmar que en los primeros y últimos relatos de Felisberto también se plantea la misma problemática aunque a veces no constituye el punto medular de los relatos. Por tal motivo, en este trabajo el tema de la memoria sólo funge como herramienta para analizar el fenómeno de la autorreferencialidad narrativa, de manera que no es necesario señalar todas las minucias que dicho motivo implica en la poética del autor estudiado.

la memoria no sería uno de los temas primordiales en los cuentos planta, pues para Felisberto lo importante es la libertad del pensamiento, la capacidad imaginativa y la ruptura de toda certeza durante el proceso escriturario, de ahí que, una vez instalado en las tierras movedizas de la evocación, dicho autor encuentra en el carácter difuso e inasible de la memoria la soltura necesaria para escribir.

Otra de las aristas que ofrece la consideración de la memoria en la obra hernandiana es aquella vinculada directamente con el aspecto de la temporalidad en que sucede el recuerdo, problema que Daniel Zavala acota en su texto “Las primeras invenciones de Felisberto Hernández: una estética del ‘mientras escribo’ y de la apertura textual”. Para este crítico, quien concentra su interés en el momento de la escritura que, a través de la autorreferencialidad narrativa, es representado como simultáneo al proceso de lectura, en los primeros cuentos hernandianos el receptor se enfrenta con discursos contruidos sobre la marcha o más bien con todas las complicaciones que anteceden a la producción de los mismos. Desde su punto de vista, el papel que juega la memoria resulta fundamental en la creación de los textos hernandianos que se caracterizan por “inacabados” e “imperfectos”:

la apología del mientras explicaría de manera satisfactoria, además, el hecho de que, desde el comienzo de su trayectoria narrativa, Felisberto Hernández se haya interesado tanto por los diarios y los libros de memorias: el “Diario” de *Fulano de tal*, “Diario de unos pocos días”, *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, *Tierras de la memoria* y tantos otros textos que tienen el espíritu de la remembranza. Acaso sea mediante los libros memorialistas que se vuelve más factible la contemplación del mientras: si ya no es posible la recuperación efectiva de lo vivido en el pasado, la justificación de esa vida se puede dar mientras escribo. (116).

Debido a lo inasible de la memoria, los sujetos discursivos sólo pueden fundamentar su difusa existencia en el instante de la escritura, pues para dichos seres de papel lo único certero son aquellas palabras congeladas en la página que, paradójicamente, destruyen toda certeza en función de la extrema ambigüedad que caracteriza los mundos narrados de Felisberto. Esta perspectiva desde la que Zavala aborda el problema del recuerdo en la

estética hernandiana es fundamental para el desarrollo del presente trabajo, ya que la noción del “mientras” permite establecer otra importante línea interpretativa relacionada con los mecanismos autorreferenciales, específicamente con aquellos que dan origen a la simulación de una escritura en estado germinal, artificio que evidencia el hecho de que todo texto es un proceso del pensamiento que, en el caso de las primeras y últimas invenciones de Felisberto, aparece ante el lector como un discurso inacabado.

La escritura como procedimiento inconcluso

No es casual que gran parte de los personajes inventados por Felisberto sean escritores o al menos tengan un cuaderno en el que escriban sus ocurrencias. Esta constante hace de los relatos hernandianos un entramado de discursos que se presentan como anotaciones, diarios o esbozos de otros relatos, modalidades escriturales que permiten recrear ante el lector ese momento privilegiado de la creación literaria. Dicho revestimiento heterogéneo de la autoconsciencia narrativa otorga al discurso el aspecto de un proceso siempre inconcluso, de algo que se observa “mientras” se hace, por lo que en los cuentos hernandianos que reflexionan sobre el acto de narrar no existe la idea de obra literaria como un objeto acabado. Juan José Saer encuentra nuevamente la explicación de este fenómeno discursivo en la temporalidad inherente al relato pues, según apunta en su trabajo mencionado líneas arriba, “El tiempo real de ‘Tierras de la memoria’ [y otros textos hernandianos] es el acto de narrar, el *ahora* del narrador que sabe que su gesto se inscribirá fuera del tiempo, lo que quiere decir, paradójicamente, en un dominio que es refractario a la narración.” (320). El “ahora” aludido por Saer es una de las condiciones paradójicas de la escritura hernandiana, ya que dicho instante creativo, aunque se encuentra congelado en la fijación del discurso, no hace otra cosa más que expresar el eterno devenir en el que se inserta la escritura

ensimismada. Así, el tiempo de aquellos relatos autoconscientes siempre corresponde al inicio y desarrollo pero nunca al término de su construcción pues, en la estética de los cuentos planta, la vitalidad del pensamiento y del lenguaje narrativo radica en el tránsito de la experiencia creativa, motivo por el que los personajes escritores nunca pueden o nunca quieren poner punto final a sus invenciones.

Otro texto medular para el desarrollo de esta investigación es el de Jason Wilson titulado "Felisberto Hernández: inexplicables tonterías", que se incluye en la compilación de Alain Sicard. Siguiendo a Wilson, en los relatos de Felisberto lo importante consiste en observar las fases del texto, en seguir los caminos trazados por las vagas ideas de los autores ficticios, es decir, en apreciar la escritura como procedimiento y no como resultado. Entonces, escribe el crítico en cuestión, "El verdadero tema son los 'thought-processes', las 'inexplicables tonterías' que viven, a través del lenguaje, en la mente del narrador. Felisberto rechaza todo lo que encasilla, todo lo que coagula, todo lo que fija, lo que llama 'forma(s) hecha(s) del pensamiento.'"(342). Para Wilson, las notables digresiones inconexas, el salto de un asunto a otro y la precaria imagen que se tiene de los personajes responden a la predilección de Felisberto por un lenguaje que intenta reproducir los procesos del pensamiento, sin importar el orden que adquiera la escritura, porque en la narrativa hernandiana, antes que acontecimientos, el lector se encuentra con la descripción de ideas.

Rocío Antúnez, en su obra *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, es otra de los críticos que se interesa por el estado germinal o inacabado de los cuentos planta. Haciendo referencia al pensamiento vazferreiriano, Antúnez expone la importancia de nociones como "el psiqueo" y "lo fermental", pues ambos términos, que se refieren a los polos del modelo de producción lingüística postulado por Vaz Ferreira, buscan alejarse de

las formas cerradas o finitas de la palabra, estableciendo un diálogo entre el pensamiento y la fase inicial de un discurso que pretende manifestarlo. Este complejo acto de dialogismo es explicado por Antúnez de la siguiente manera:

¿Qué significan los términos “psiqueo” y “fermental”? El psiqueo es el pensamiento antes de la cristalización, anterior e independiente de toda fórmula lógica; pensamiento vivo en tanto no sistematizado. Fermental es, para Vaz Ferreira —y para quienes compartimos su habitación de origen— un adjetivo de valor supremo aplicado a cualquier producto de pensamiento; designa su poder de generación, de provocación de respuestas vivas. El “Fermentario”, texto psiqueado, fragmentario, sistemáticamente asistemático (el “almacén de ideas” de Felisberto), es el modelo de libro futuro propuesto por Vaz Ferreira (129).

Esa falta de sujeción a una lógica causal es quizá el principio estético más importante en la obra hernandiana, mismo que se manifiesta tanto en la forma inconclusa de la escritura, como en lo difuso de las situaciones que se intenta esbozar en los textos. Para Antúnez estas dos indeterminaciones del discurso narrativo responden al carácter germinal o fermentario (transformación, cambio de estado) de los cuentos de Felisberto, en los que el lector se topa con otro rasgo del paradójico estilo hernandiano que consiste en su sistemática falta de sistematicidad, por lo que toda forma acabada o sin vida está ausente en aquellos discursos autoconscientes que parecen escribirse de manera prolongada.

La movilidad de la escritura representa un tema que también interesa a otros creadores, muestra de ello son las palabras de Ida Vitale, en la entrevista “Felisberto Hernández: la suprema distracción”, para quien “toda la obra de Felisberto Hernández apunta a fijar ‘el movimiento de una idea mientras se hace’, al placer egoísta de gozar con una idea mientras ella se mueve... de una idea movediza que se le escabulle mientras él está tendiendo las redes para atraparla. Que reaparece en el momento en que se ha distraído en otra dirección.” (15). Si bien ya se ha visto que el movimiento es un factor consustancial a los relatos de Felisberto, del que depende su presentación como forma inconclusa del discurso narrativo, Vitale menciona la naturaleza lúdica y hedonista como una marca de

estilo que, irónica y paradójicamente, se contrapone a la complejidad de las reflexiones que sobre la creación del texto hay en la literatura del pianista uruguayo. De esta forma, el lector experimenta desconcierto ante la aparente sencillez y puerilidad del discurso, ya que los autores ficticios de las narraciones autoconscientes desarrollan profundas cavilaciones tocantes al *ser* del creador y del objeto literario, por medio de esbozos y fragmentos narrativos en los que la trama, si bien compleja en cuanto al asunto planteado, está lejos de tortuosas construcciones retóricas. Todo esto puede ser visto como indicio del desmesurado placer que Felisberto encontraba en el hecho de pensar, y al mismo tiempo realizar, el acto de la escritura, pues una constante poética en su narrativa consiste en dilatar el proceso creativo, relegando permanentemente la forma final del discurso al reflexionar en torno a las infinitas posibilidades que un texto tiene para construirse.

En el análisis de Daniel Zavala, citado anteriormente, también se encuentra diversas observaciones relacionadas con la escritura como un proceso inconcluso, ya que dicho estudioso propone que en las primeras y tan escurridizas invenciones hernandianas es posible observar un fundamento poético de suma trascendencia que consiste en la apertura textual, es decir, en la indeterminación o ruptura del género y, por tanto, de la organización formal que adopta la escritura, debido a que, desde los inicios de su carrera literaria, Felisberto concibió un *Libro sin tapas* que no detuviera el flujo de las palabras, tal y como escribe en el epígrafe de dicha publicación, “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él”²³. Desde esta perspectiva,

El carácter fragmentario de las Primeras invenciones sería en realidad espejo de una conciencia y de una intencionalidad artísticas muy precisas: el fragmentarismo voluntario es una de las formas estéticas de una obra abierta, no clausurada; una estrategia desde la escritura para

²³ Este epígrafe, que también aparece como dedicatoria del libro a Vaz Ferreira, fue suprimido en la versión publicada por Siglo XXI Editores. Sin embargo, en la edición de Arca/Calicanto (1981) se conserva fiel al original.

rebelarse contra las “convicciones absolutas y cerradas” que contaminan el pensamiento y que amenazan el texto. (121).

Según las apreciaciones de Zavala, la escritura fragmentaria y autorreferencial, más que figurar como principio de la estética hernandiana, se presenta ante el lector como una consecuencia, como el resultado de una pretensión por fulminar la idea de que todo texto impreso y finito implica una forma clausurada a la movilidad discursiva, en otras palabras, una organización final del pensamiento. Sin embargo, resulta innegable que las primeras publicaciones de Felisberto son textos a los que el lector no puede agregarles nada, a pesar de que en apariencia apenas se estén conformando, hecho que enfatiza la idea de que la paradoja es la principal estrategia escrituraria y, a su vez, una herramienta imprescindible para la interpretación de los cuentos planta. Los procedimientos paradójales que se derivan de esas obras abiertas, que tanto interés despertaron en Felisberto, provocan que el lector tenga la ilusión de enfrentarse a discursos inexistentes (“Prólogo de un libro que nunca pude empezar”), a escrituras que se desarrollan sin la intervención de un creador (*Diario del sinvergüenza*), a relatos vacíos que carecen de un punto al cual dirigirse (“Por agarrarme de algo...”) y a otros tantos artificios erigidos en función de la autorreferencialidad.

Otra propuesta relevante dentro de los antecedentes teórico-críticos del tema estudiado en este trabajo, es la realizada por Pedro Lange Churrión quien, en su texto *La escritura de lo extraño y el itinerario del deseo en la narrativa de Felisberto Hernández*, atiende al problema de lo inacabado como rasgo estético-argumentativo de la obra hernandiana. Dicho autor fundamenta su análisis de las primeras invenciones en la noción del *nonsense*, entendida como aquella facultad que permite al discurso construirse a partir de relaciones lingüísticas que rompen con el principio de causalidad sintáctica, hecho que hace de la

asociación de ideas antinómicas el principal motor de la escritura e incluso la mejor posibilidad de lectura. Para Lange Churrión, esta falta de una lógica causal es la estrategia discursiva que predomina dentro de la obra de Felisberto, hecho manifiesto en lo digresivo, indeterminado y fragmentario de sus argumentos, así como en lo imperfecto de las formas. Sólo un escritor obsesionado con su oficio se lanza a la búsqueda de las innumerables potencialidades que tiene la palabra para reflejarse, actitud que por la notoria autoconsciencia del discurso es posible observar en Felisberto y que, desde la lectura de Lange Churrión, es lo que dota de movilidad a sus relatos, pues:

De esta fascinación con la operación escritural podemos entender lo inacabado y lo astigmático de una escritura que, como ya lo apuntamos, parece escribirse sobre la marcha. La incógnita que impugna a los narradores de Felisberto en cuanto a la escritura como proceso, surge, a nuestro parecer, de un desacomodo desconcertante entre la realidad y la aprehensión de la misma a través de la palabra. (115).

El simulacro narrativo es infranqueable: la lectura se lleva a cabo de manera inmediata al momento de escritura, y en la escritura los autores ficticios reflexionan respecto al proceso creativo que realizan. Si se piensa en el libro como un objeto de la realidad resulta difícil proyectar el tránsito circular de la escritura sobre sí misma, ya que cualquier texto impreso conlleva, al menos gráficamente, la construcción definitiva de una forma. Sin embargo, los discursos hernandianos, a pesar de que se concretan en la página, reproducen la movilidad de la mano que intenta crearlos, de ahí que sea posible observar un escrito en vías de desarrollo. Esta realización de la autorreferencialidad es lo que Lange Churrión considera el carácter “sobre la marcha” de los relatos de Felisberto, rasgo discursivo que puede ser considerado uno de los vértices de la estética hernandiana, de ese “mientras” y ese “ahora” en el que discurre la escritura, pues dicha condición expectante de los cuentos planta se manifiesta tanto en la forma —discurso inconcluso— como en el tema —sobre qué narrar— que Felisberto exploró, alegórica o explícitamente, a lo largo de su obra. Pero sus

extraños relatos protagonizados por la escritura, más que constituir una obra —entendida como algo consumado, como esos libros de la realidad—, son las bases de un discurso literario que está sujeto al infinito de su realización, a una escritura interminable que siempre se está conformando.

Después de este panorama analítico de los trabajos en los que se aborda el problema de la autorreferencialidad, visto desde la doble perspectiva de la escritura entendida como acto memorialista y como un procedimiento inconcluso, queda claro que en algunos textos hernandianos el contenido poético se sobrepone a la narratividad; es decir, el discurso de reflexión con respecto al arte literario resulta mucho más importante que las vagas anécdotas. Tal escritura reflexiva permite rastrear algunas nociones del pensamiento literario que Felisberto incluyó explícitamente en sus relatos, de manera que este trabajo se enfoca en analizar la confluencia entre narración y reflexión con el fin de sustentar la siguiente hipótesis: en los textos que conforman el corpus ya citado, resulta factible observar que la escritura es concebida, por lo menos, de tres formas: como “imposibilidad”, como “pulsión” y como “reconocimiento” del sujeto que la lleva a cabo, ideas escriturarias que permiten construir una ruta de comprensión dirigida a esclarecer en qué consisten cada una de estas concepciones filosófico-literarias y cómo repercuten en la poética general desarrollada por Felisberto Hernández.

CAPÍTULO II. Felisberto Hernández: escritor que filosofa, filósofo que escribe

2.1. EL ESPACIO LITERARIO DE ALGUNOS TEXTOS HERNANDIANOS: RELACIONES PARADOJALES ENTRE LA ESCRITURA DE FELISBERTO Y LA FILOSOFÍA DE BLANCHOT

Frente a la literatura autoconsciente es necesario adoptar un punto de vista teórico-filosófico que permita asumir al lenguaje como el material abstracto, más que referencial, de cuya modelación resulta el texto literario. Cuando el relato ya no corresponde a una anécdota bien delimitada en cuanto a la forma, al contenido y a las intenciones autorales, la idea de escritura artística sufre al menos dos transformaciones: por un lado, el discurso se aleja de su determinación puramente objetual para presentarse como un fenómeno, como un acontecimiento complejo; y por otro, el sujeto creador, el espacio-tiempo en el que surge el texto y las posibles relaciones que el receptor establece entre éste y la realidad, dejan de ser verdaderas guías interpretativas que se acerquen al sentido profundo de la escritura. La palabra se refleja y el discurso es autotélico, se pierde en la imagen de sí mismo mostrando su andamiaje al lector, invitándolo a vislumbrar esa profundidad de la escritura que no implica desentrañar un significado oculto, sino tratar de comprender el perpetuo movimiento en el que la palabra se crea y se re-crea. La paradoja resulta inminente, pues cualquier sujeto que, a través del trazo o la mirada, establece una relación con la obra parece expulsado del espacio verbal instaurado por ella.

Estos y otros aspectos que intervienen en el proceso creativo del discurso artístico son descritos a partir del mito, de la metáfora y de la autocontradicción en el pensamiento literario de Maurice Blanchot, quien desarrolla en sus textos un acercamiento ontológico a la obra de arte, proponiendo que la esencia de la escritura radica en el lenguaje neutro que

la compone²⁴; en la palabra creadora que sólo se despliega para dar cuenta de su naturaleza y de las infinitas posibilidades semánticas que comporta. Acercarse a la obra de Blanchot implica un esfuerzo por trascender las nociones tradicionales tanto del texto literario como de la lectura, pues más allá de un proceso dialéctico que oscila entre la codificación y recepción de la palabra, el hecho literario es, para este autor francés, una espiral de paradojas en la que todo sujeto real, toda experiencia empírica y cualquier elemento que no pertenezca a la interioridad de la obra desaparecen con la finalidad de que la palabra artística muestre ese vacío que constituye su ser esencial. *Grosso modo*, este planteamiento puede ser visto como la premisa fundamental que, desde diversos ángulos, se explora en la filosofía literaria de Maurice Blanchot, por medio de un discurso en el que los límites formales se diluyen, ya que las reflexiones de dicho autor bien pueden presentarse como un relato, un aforismo, una elucubración alegórica, una interpretación mítica o como el comentario sobre alguna obra ajena. Al respecto, cabe mencionar que las propuestas blanchotianas se sustentan en la producción lírica y/o narrativa de autores paradigmáticos de la literatura europea: Mallarmé, Valéry, Kafka, Rene Char, Hölderlin, Rilke, Beckett, Proust... Borges y Bioy Casares, en el caso de América Latina.

En 1955 sale a luz *El espacio literario*, uno de los principales textos en la obra escrita por Blanchot, que contiene algunos elementos nucleares para la comprensión de su propuesta filosófica como son: *la soledad esencial y el silencio*, condiciones propicias para que la obra sea, *el paso del “Yo” al “El”*²⁵, salto necesario para que la escritura discurra en

²⁴ La neutralidad del lenguaje literario, entendida como rasgo consustancial de la literatura autoconsciente, será objeto de un análisis más detallado en el siguiente apartado, a partir de las relaciones que, al respecto, es posible trazar entre la propuesta de Blanchot y la de Roland Barthes.

²⁵ Todas las referencias al “el”, término del que se vale Blanchot para describir el fenómeno de la despersonalización discursiva, aparecen sin acento, siguiendo la traducción de *El espacio literario* realizada por Vicky Palant y Jorge Jinkis. Este aspecto enfatiza la idea de que dicha marca textual no corresponde al pronombre personal “él”, sino que representa un elemento discursivo que no remite a ningún sujeto, de ahí

su despersonalización, *el eterno retorno al origen de la obra*, movimiento regresivo que permite contemplar el vacío como único lugar al que se dirige la palabra creadora, *la metamorfosis del libro en obra*, procedimiento que inserta al discurso en su permanente construcción, y *la mirada de Orfeo*, metáfora a partir de la que se explica la inmersión del discurso en su paradójica imposibilidad. A pesar de que Blanchot asume la escritura como una dispersión que desafía todo centro fijo, en la obra que se comenta los cinco ejes epistémicos señalados parecen girar alrededor de la relación que dicho autor observa entre la experiencia escrituraria y la muerte pues “Escribo para morir, para dar a la muerte su posibilidad esencial, por la que es esencialmente muerte, fuente de invisibilidad, pero, al mismo tiempo, sólo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal” (139). De esta forma, la muerte del autor es el precio que se debe pagar para que nazca la palabra impersonal, muerte que se ubica en ese afuera al que la obra lo lanza una vez terminada; expulsión y ausencia que, según Blanchot, representan los pilares de la experiencia literaria, porque “El arte como imagen, como palabra y como ritmo indica la proximidad amenazante de un afuera vago y vacío, existencia neutra, nula, sin límite, sórdida ausencia, asfixiante condensación donde, sin cesar, el ser se perpetúa en forma de nada” (231-232). Por tanto, para que el arte *sea* resulta necesario conservar ese vacío que la conforma, es decir, crearla e interpretarla en cuanto a su esencialidad como lenguaje y no imponerle sentidos externos que la acerquen a la realidad. Éste es el argumento, en apariencia contradictorio, a partir del cual se despliega la perspectiva filosófica que Blanchot construye en *El espacio literario*.

que Blanchot lo considere como el vehículo que, de alguna manera, expresa y materializa la neutralidad de la escritura literaria.

Respecto al primer tema medular en los postulados blanchotianos, cabe señalar que la soledad esencial es asumida como el distanciamiento que el sujeto, primero el autor y después el lector, debe establecer en relación con el mundo, ya que, sólo desposeído de sus intereses y de sus experiencias empíricas, el texto se presenta como un lugar en el que la palabra poética existe y significa en función de sí misma. Aunque es verdad que el ensimismamiento y hermetismo al que aspira cierto lenguaje literario —particularmente el de la narrativa autorreferencial—, representa una condición inalcanzable, para Blanchot el proceso de escritura ofrece la posibilidad de escindir esa relación permanente entre el discurso y el afuera del mundo, debido a que

Escribir es romper el vínculo que une la palabra a mí mismo, romper la relación que me hace hablar hacia “ti”, porque me da la palabra con el sentido que esta palabra recibe de ti porque te interpreta; es la interpelación que comienza en mí porque termina en ti. Escribir es romper ese vínculo. Además, es retirar el lenguaje del curso del mundo, despojarlo de lo que hace de él un poder por el cual, si hablo, es el mundo que se habla (20).

Desde esta perspectiva la literatura no es un diálogo entre el “Yo” creador y el “Tú” lector, entre lo que el sujeto sabe del mundo y del lenguaje y lo que la obra le dice. Pero entonces, ¿cómo es posible la comunicación literaria?; si no hay relación entre el “Yo” y el “Tú”, ¿por qué los textos son inteligibles? En este punto se debe considerar que el diálogo rechazado por el pensamiento blanchotiano es aquel que fundamenta el sentido de la obra literaria en la representación realista, en el reflejo del afuera, sin embargo, no se niega rotundamente la noción de diálogo, porque esto cancelaría el proceso comunicativo que se deriva de todo discurso literario. Por tal motivo, es pertinente señalar que en la propuesta de Blanchot el diálogo se asume como el desarrollo interno de la obra, como la comunicación que la palabra creadora establece consigo misma y con sus posibles materializaciones en la página, haciendo del autor y del receptor agentes despersonalizados que permiten esa suerte de autoexploración literaria. A partir de estas observaciones, resulta del todo visible que la

paradoja se encuentra en el origen del discurso artístico, pues la literatura es un diálogo aunque ensimismado, es el eco que ha dejado la ausencia de su autor, es el lugar donde confluyen las fuerzas opuestas del lenguaje, de tal forma que, a decir de Blanchot, “La obra no es la unidad mitigada de un reposo. Es la intimidad y la violencia de movimientos contrarios que nunca se concilian ni se apaciguan mientras la obra es obra” (213).

Por otro lado, esa contradicción a la que alude el autor francés también se manifiesta en la naturaleza silenciosa de la palabra poética, en la premisa de que la escritura, lejos de revelar o decir algo alterno a su ser como potencialidad creadora, se instaura en el silencio para convertirse en lenguaje que nadie dice y que a nadie se dirige, cumpliendo así con el vacío y la neutralidad que “determinan” al arte moderno. En este sentido, Blanchot afirma que “[dicho] silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado el que escribe” (21), ya que el proceso creativo del texto se lleva a cabo durante un tiempo en el que el autor debe aprender a decir callando su propia voz. Así, la paradoja del silencio aparece como otro de los rasgos constitutivos de la noción blanchotiana de escritura artística pues,

Escribir nunca consiste en perfeccionar el lenguaje corriente, en hacerlo más puro. Escribir comienza sólo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar aún no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer *silencio*, si se quiere al fin hacerse oír. (42).

El empleo del calificativo “imaginario” remarca la idea de que el lenguaje en el relato y en el poema, aunque es cierto que proviene de una visión de la realidad, no recurre a ella como principal referente de la obra, puesto que la palabra del texto sustentado en el arte constituye una figuración de sí misma, más que una copia fiel del contexto en el que surge y del sujeto que la crea. De esta forma, la palabra calla para el afuera del mundo, pero murmura dentro del espacio discursivo; guarda silencio respecto al autor que la emitió pero, al transformarse en eco, manifiesta que hubo alguien; no dice nada, simplemente *es*.

Esa palabra que al callar permite el desarrollo de la obra encuentra un lugar en la única pieza teatral escrita por Felisberto Hernández, ya que, a través del diálogo vacío establecido entre Juan, Juana y María, personajes del “Drama o comedia en un acto y varios cuadros”, perteneciente al *Libro sin tapas* (1929), el discurso se despoja de todo contenido específico para desarrollarse únicamente a partir de dicha omisión referencial. Juan piensa en silencio y es interrumpido por la curiosidad de Juana, su esposa, quien le pregunta qué es lo que está pensando. Él contesta que no le puede decir, ella insiste, él se niega, entonces ella propone que Juan le explique a María, hermana de Juana, aquello en lo que piensa. Él accede con la condición de que María no revele el secreto ante Juana, pues de lo contrario nunca más le confiará a la primera lo que no puede decirle a la segunda. A través de esta cadena de indeterminación, los personajes hernandianos generan el misterio —que ya ha sido identificado como una característica fundamental en los textos del uruguayo— a partir del silencio, hecho que resulta evidente durante el primer encuentro entre Juan y María:

María:

Juana me lo ha contado todo. Está muy disgustada porque usted nunca le ocultó lo que pensaba. (*Pausa*). Bueno, entonces dígame pronto ¿qué pensaba?

Juan:

Mire María, yo no pensaba nada.

María:

¡Ah! no se lo creo.

Juan:

Se lo contaré y me creerá. Lo que más nos encanta de las cosas, es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. Igual que las personas: lo que más nos ilusiona de ellas es lo que nos hacen sugerir. El colorido espiritual que nos dejan, es a base de un poco que nos dicen y otro poco que no nos dicen. Ese misterio que creamos adentro de ellas lo apreciamos mucho porque lo creamos nosotros. Hay personas que lo dicen todo y no nos dejan crear nuestro misterio. Una excepción son las personas muy simples; nos hacen pensar que eso tan simple no son ellas y pasamos toda la vida pensando qué habrá en su interior. Yo soy de las personas que lo dicen todo y no dejan crear el misterio. Yo quiero ilusionar a Juana y por eso quiero hacer surgir el misterio. (I: 47-48).

Después, María le dice a Juana que su esposo no pensaba en nada y repite palabra por palabra la explicación respecto al misterio. La trama progresa, al igual que en el teatro del

absurdo, siguiendo el único principio de violentar la función del lenguaje consistente en comunicar un contenido específico, pues aunque los personajes siguen dialogando no dicen nada, de manera que las palabras discurren a través de ese silencio señalado por Blanchot como un rasgo esencial de la palabra poética. Así, la comedia creada por Felisberto puede ser vista como una realización literaria del vacío referencial al que debe aspirar el autor, quien al callar todo motivo alternativo al universo de la obra se dirige hacia la despersonalización de la escritura.

Si bien hasta aquí se ha hecho referencia a la impersonalidad, la muerte y la desaparición del escritor, es preciso establecer algunas observaciones relacionadas con la forma en que se lleva a cabo dicho fenómeno del lenguaje artístico para delimitar, hasta donde sea posible, en qué consiste tal paradoja. En las primeras páginas de la obra que se analiza Blanchot afirma lo siguiente: “El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido” (15), sentencia que incluye los dos momentos que se debe tomar en cuenta al hablar de la desaparición del autor, ya que, primero el sujeto se aleja de su realidad como escritor —a partir de la cual establecería un contacto directo con la obra—, permitiendo que el discurso se desarrolle al margen de cualquier elemento importante en relación con el mundo extraliterario, y después, cuando el texto ha llegado a su aparente conclusión, dicho sujeto es desterrado de la obra que él mismo creó, con la finalidad de que la palabra poética discurra en el vacío que constituye su esencia. Por tanto, el tiempo de la escritura es el tiempo de las transformaciones: la palabra pierde su sentido concreto, el sujeto se sustrae del mundo, el discurso calla para decir la nada y el escritor pasa del “Yo” al “El”, designación de lo que carece de nombre pues, siguiendo a Blanchot, “El ‘El’ que sustituye al ‘Yo’ [...] no glorifica la conciencia en otro que no sea yo, vuelo de una vida humana que en el espacio imaginario de la obra de arte conservaría la libertad de decir ‘Yo’. ‘El’ es yo

mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro” (22). Aunque dentro de la teoría literaria de corte estructuralista existen las instancias de autor implícito, para el caso de la narrativa, y de yo lírico, para la poesía —conceptos que en cierta medida separan al autor real del contenido de la obra—, el acercamiento blanchotiano a la literatura va más allá al proponer que es imperioso prescindir de la idea de sujeto como productor del texto, ya que el creador, si bien forma parte del discurso durante el momento de su construcción, sólo funge como un agente que se transforma en lugar vacío cuando deja de escribir, porque

La obra exige que el escritor pierda toda “naturaleza”, todo carácter y que, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por la decisión que lo hace yo, se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal. Exigencia que no es exigencia, porque no exige nada, es sin contenido, no obliga, es sólo el aire que hay que respirar, el vacío en el que se mantiene, la usura del día donde se hacen invisibles los rostros que se prefieren. [...] Y es verdad que si el artista no se entrega a la experiencia original que lo aparta, que en ese distanciamiento lo desprende de sí mismo, si no se abandonase a la desmesura del error y a la migración del recomienzo infinito, la palabra comienzo se perdería. (49).

Cuando el sujeto creador se enfrenta a esa exigencia de impersonalidad que es lanzada por la obra, surge el conflicto de despojar al lenguaje de sus remisiones al mundo extraliterario; situación irrealizable, ya que toda palabra se refiere, de alguna u otra forma, a la realidad de la que nace, porque de lo contrario la escritura literaria no sería comprensible. Sin embargo, dentro de la obra hernandiana, “Genealogía” es un relato, también incluido en el *Libro sin tapas*, en el que se observa una abstracción discursiva tan elevada que la trama sólo se desarrolla a partir de conceptos geométricos, pues los “personajes” son figuras que se mueven dentro de un espacio indeterminado. En dicho cuento, el concepto de geometría, que puede ser visto como uno de los principios estructuradores del mundo, es la categoría que otorga sentido al discurso, pero las formas protagonistas permanecen en la esfera de las ideas al no materializarse, mientras que el “yo” de la escritura aparece como un observador

neutral (despersonalizado) del que nada se sabe y que únicamente describe el movimiento de las figuras sin hacer ninguna alusión a su experiencia de la realidad:

Hubo una vez en el espacio una línea horizontal infinita. Por ella se paseaba una circunferencia de derecha a izquierda. Parecía como que cada punto de la circunferencia fuera coincidiendo con cada punto de la línea horizontal. La circunferencia caminaba tranquila, lentamente e indiferentemente. Pero no siempre caminaba. De pronto se paraba: pasaban unos instantes. Después giraba lentamente sobre uno de sus puntos. Tan pronto la veía de frente como de perfil. Pero todo esto no era brusco, sus movimientos eran reposados. (I: 34).

El discurso continúa con la narración de cómo las figuras van cambiando de forma, pero nunca dejan de ser trazos que deambulan en el espacio con ciertos rasgos humanos, característica que permite comprender la escritura hernandiana más allá de la ambigüedad y de la falta de concisión en aquello que se relata. Así, en “Genealogía” resulta evidente que el sujeto discursivo ha perdido toda su naturaleza como ser histórico-social, como alguien real que puede ser identificado por medio del personalismo y de la lectura biográfica, pues en dicho relato no existe indicio alguno ni del afuera que circunda al cuento, ni de la persona que lo creó. Otro aspecto fundamental en relación con la impersonalidad propuesta por Blanchot, consiste en que, a diferencia de algunos relatos hernandianos en los que la escritura se presenta como un discurso sobre la marcha que naturalmente incluye la participación del “yo” creador —aunque al final éste desaparezca—, en la historia de los polígonos ya se ha dado el paso del “Yo” al “El”, es decir, el autor no desaparece durante el proceso creativo del texto sino que desde el inicio se muestra como ausencia. Aunque el relato hernandiano en cuanto a tal esté terminado, la falta de una imagen autoral que dé inicio y fin a la obra, de una voz que se imponga para establecer la intencionalidad del cuento, permite que el lector se convierta en creador del discurso pues, gracias a la indeterminación, el sentido de aquella escritura fija en la página se muestra siempre móvil; el texto ya no es unidad finita, es un mecanismo que se pone en marcha por medio de la mirada, de ahí que la obra siempre comience cada vez que alguien la lee.

En este punto, cabe mencionar otro fundamento paradójico en la filosofía de Maurice Blanchot, relacionado con asumir la creación literaria como un procedimiento circular que permanece en su punto de partida. La idea nietzscheana del “eterno retorno”, en la que se postula que todos los acontecimientos pasados, presentes y futuros del universo se repetirán perpetuamente, puede ser vista como una referencia velada a partir de la que Blanchot considera que el discurso artístico se erige con la pretensión de reconocer en el lenguaje y el espíritu elevadas manifestaciones de la indeterminación. Esta finalidad trae como consecuencia el hecho de que nunca sea posible terminar la obra, debido a que, en el caso del texto literario, el carácter autotélico de todas las palabras que lo conforman les impide rebasar el punto esencial (vacío) en el que se sitúa su origen. Siguiendo dicha reflexión, el acto de la escritura es semejante a la condena de Sísifo, puesto que el autor inicia una obra con el deseo, explícito o disimulado, de concluirla; sin embargo, al final del proceso el discurso regresa sobre el camino sugerido por el creador y se convierte nuevamente en una materia indeterminada que espera el eterno devenir de su formación. Por tanto, en el pensamiento blanchotiano, la obra de arte literario no es un producto sino una experiencia que circula de manera invariable hacia su punto de partida, paradoja que también se debe a la autonomía del lenguaje artístico en relación con la realidad, ya que:

El arte tiene un objetivo, él es su propio objetivo, no es un simple medio de ejercer el espíritu, es el espíritu que no es nada si no es obra, ¿y qué es la obra? El momento excepcional en que la posibilidad se vuelve poder, en que el espíritu, ley y forma vacía, rica sólo de indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada, en ese cuerpo que es la forma y esa hermosa forma que es un hermoso cuerpo. La obra es el espíritu; el espíritu, en la obra, es el pasaje de la suprema indeterminación a la determinación extrema. Pasaje único que sólo es real en la obra, que nunca es real, nunca terminada, ya que sólo es la realización de lo que hay de infinito en el espíritu, que otra vez sólo ve en ella la ocasión de reconocerse y ejercerse infinitamente. Así volvemos al punto de partida. (80).

Ese momento privilegiado en el que se crea la obra es el lapso que dura la escritura y que, de distinta manera, se prolonga cuando alguien descifra aquellas líneas en las que lo

abstracto toma forma; pero dicha forma, aunque está determinada, no se impone como determinación, pues de lo contrario el espíritu y el lenguaje que lo manifiesta perderían su naturaleza de infinita posibilidad. En esta contradicción se encuentra la esencia del arte y la exigencia que lanza la obra de ser interpretada a partir de su origen. La escritura literaria es una serpiente que se muerde la cola.

El escritor pretende que permanezca el instante original de la obra para que no cese el movimiento que la crea, pues de lo contrario ésta deja de pertenecerle; sin embargo, en la materialidad del texto, el punto final siempre se impone y justo en ese momento empieza la lectura, otra forma de vislumbrar el discurso en cuanto a su origen. Esta dualidad escritura-lectura se presenta de manera recurrente en la obra de Felisberto, ya que existen varios personajes anónimos que sólo se definen por su creciente deseo de escribir y algunos de ellos ofrecen al lector páginas de cuadernos, anotaciones y fragmentos reflexivos que manifiestan la necesidad de prolongar el momento creativo del texto. Incluso dichos autores ficticios, sin detener el flujo de la escritura, van evaluando y describiendo sus propios discursos, aluden a las dificultades del proceso escriturario y coinciden en el desencanto o insatisfacción que les provoca la obra realizada. Esto ocurre con el personaje escritor que aparece en el “*Pre-original de Tal vez un movimiento*”²⁶, texto marginal dentro del corpus hernandiano en el que es del todo visible el afán por apresar el punto de partida de la obra; ese momento primigenio en el que todo es incierto e indeterminado y que por ello constituye la esencia del discurso literario. En dicho relato, un sujeto sin nombre lleva muchos días tratando de describir mediante un símbolo el sentimiento que tiene de la vida y del misterio, empresa por demás difícil que ha iniciado, abandonado y retomado en varias

²⁶ Texto incluido en el apartado *Últimas invenciones*, volumen III de las *Obras completas* correspondientes a la edición ya mencionada.

ocasiones. Después de un tiempo, el autor personaje vislumbra el símbolo deseado pero no sabe cómo retenerlo en su escritura, porque eso que él busca expresar nace de la imprecisión, del desinterés, de lo que surge sin un propósito específico; es el libre discurrir del pensamiento y la escritura:

Yo creí observar eso cuando estaba ocupado en desarrollar pensamientos, hipótesis, etc. Entonces había que volver a empezar de nuevo, a seguir en lo mismo, a tratar de provocar la misma función, para, a su vez, provocar de nuevo la aparición de eso, aunque fuera fugaz y lejanísima. Eso aparecería dentro o fuera de mí; yo no sabía dónde manotearía mi pensamiento para poder atraparlo. Tarde de la noche, me levantaba, encendía una lámpara que hacía una pequeña isla de luz encima de la mesa, y deslizando las palabras en silencio, con movimientos de mi lapicera hechos como en un cine mudo —tengo una letra muy liviana y mi pluma roza apenas el papel—, y mientras hacía y deshacía pensamientos, yo escuchaba el misterio. (III: 210).

Lo que se vislumbra en este discurso hernandiano es el misterioso, lejano y apenas perceptible origen de la obra, aquel punto sin determinación en el que lo fundamental es el progreso de la escritura sin importar hacia dónde apunte el sentido, hecho que genera la libertad necesaria para que la palabra poética verdaderamente pueda ser, haciendo caso omiso a los deseos e intenciones con los que el sujeto creador se enfrenta a la página vacía. Así, el personaje escritor vuelve a empezar el texto una y otra vez para caer en la cuenta de que su escritura parece imposible porque en ella pretende representar la movilidad que adquiere la palabra literaria cuando se está creando pues, como él mismo escribe al final de sus notas: “había descubierto que el pensamiento tendría que moverse desinteresadamente [...] Por eso era tan difícil cazarlo, porque la caza implicaba un interés.[...] Y un día de buen humor, recordando la teoría ‘El hombre es lo que come’ y pensando que mi posible símbolo se alimentaba de movimiento, decidí bautizarlo con el nombre de Movimiento” (III: 211-212). La ausencia de un contenido o significación concreta, la incertidumbre mantenida mientras el texto se hace y el impulso de escribir sin importar cuál será el resultado son situaciones que permiten al autor ficticio volver al punto de partida

mencionado por Blanchot, en el que sólo existe el lenguaje artístico como manifestación de la posibilidad y de lo abierto; eterno retorno que reafirma la idea blanchotiana de que la escritura literaria encuentra su finalidad en la escritura misma.

Dentro del pensamiento de Blanchot, libro y obra no son la misma cosa, pues el primero sólo representa un objeto en el que la palabra se congela aguardando una mirada que la despoje del estatismo, mientras que la segunda únicamente existe en la inmaterialidad del pensamiento, en el sentido trascendente que se construye por medio de la escritura impersonal y de la lectura desinteresada, es decir, a través de un acercamiento al texto en el que se privilegie el devenir del lenguaje, su reflejo y multiplicación al interior del discurso. En *El espacio literario* las paradojas también se multiplican al relacionarse unas con otras, ya que, en la metamorfosis del libro en obra interviene la soledad esencial y el silencio de la escritura, nociones derivadas de la autorreferencialidad discursiva, la desaparición del sujeto creador, fenómeno referente a la autonomía del lenguaje artístico, y el eterno retorno al origen de la obra, condición que manifiesta su naturaleza siempre inconclusa. Por otro lado, el texto en cuanto a su materialidad puede ser visto como una especie de partitura que guía la ejecución, perceptible pero inmaterial, del canto implicado en la palabra poética, analogía que esclarece el hecho de que no es suficiente un discurso escrito para que exista la obra; lo verdaderamente imprescindible es que alguien convierta dicho texto en obra, a través de un movimiento despersonalizado que se desarrolle por medio de la escritura o de la lectura. Al respecto, Blanchot señala que:

El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es obra; la obra sólo es obra cuando, gracias a ella, la palabra se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee. [...] El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece un libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. El escritor que siente ese vacío cree que la obra sólo está inconclusa, y cree que un poco más de trabajo y la suerte de momentos favorables le permitirán, a él solo, terminarla. Por lo tanto, se entrega al trabajo. Pero lo que quiere terminar solo, sigue siendo interminable y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al final

la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más. (16-17).

Puede decirse que las reflexiones blanchotianas son reiterativas, sin embargo, al hacer énfasis en los planteamientos centrales, dicho autor manifiesta una postura consecuente con la idea de literatura que propone, de ahí que Blanchot se refiera en innumerables ocasiones al vacío como esencia y fundamento de la escritura. Esta vez lo hace con cierta ironía frente a la concepción tradicional del oficio literario, ya que, cuando el autor cae en la cuenta de que su labor es interminable quizá experimenta un sentimiento extraño que busca mitigar con más dedicación a su trabajo. Pero todo esfuerzo por refrenar el permanente discurrir del lenguaje artístico resulta vano, pues la confección de la obra no se relaciona con imponer una forma final al conjunto de palabras ni depende únicamente del sujeto que escribe, debido a que, cuando éste es expulsado, el espacio del texto se abre ante la mirada del lector. La dificultad con la que se encuentra dicho lector radica en hacerse responsable de re-crear la obra, pero debe hacerlo sin encasillarla en una rígida estructura que aniquile la libertad del arte.

Las diferencias entre libro y obra también pueden ejemplificarse en el “*Pre-original de Tal vez un movimiento*”, porque, además de su naturaleza inconclusa y de su carácter inédito —anunciados desde el título—, el autor ficticio se enfoca en describir el arduo proceso de una escritura que pretende convertirse en obra. Aunque diariamente el personaje se concentra en la creación de su discurso, aquello que busca representar mediante la palabra cambia con el paso del tiempo, por lo que el texto progresa pero la obra se muestra inalcanzable, debido a la inestabilidad y la abstracción de aquel símbolo que manifiesta el sentimiento de la vida y del misterio experimentados por el protagonista. En dicho cambio persistente se encuentra el trabajo infinito señalado por Blanchot, esa persecución eterna de

la obra que convierte al texto en sólo un medio para vislumbrarla, de manera que lo escrito en el papel no es la obra sino la construcción discursiva del perpetuo movimiento que la crea pues, como menciona el autor ficticio del relato hernandiano:

En total: primero jugaba con el sentimiento de la vida y el misterio; después jugaba, además, con el símbolo que lo representaba en forma más o menos aprehensible. Y cuando venía la desilusión y el cansancio, el símbolo se iba y el sentimiento se escondía. Y entonces quedaban abandonadas muchas palabras en muchos papeles y muchos pensamientos. Pero al otro día, al sentir de nuevo el sentimiento y al recoger de nuevo el pensamiento, los empezaba a transformar en algo que ya había empezado a transformarse y me expandía en nuevos movimientos hacia un infinito que ya había empezado a moverse. Y otra vez empezaba el hacer y deshacer y pensar y sentir formas, estructuras y abstracciones, que después volvería a abandonar y que después volverían a transformarse (III: 209).

Las palabras abandonadas por el autor ficticio son un síntoma de aquellas escrituras fragmentarias que se buscan a sí mismas, de relatos que se interrumpen con el objetivo de cavilar respecto al fenómeno de la creación literaria, procedimiento reflexivo que, si bien conforma al texto, antecede a la obra. Este artificio estructura el “*Pre-original de Tal vez un movimiento*”, de manera que el pasaje anterior, así como la totalidad del relato, puede ser visto como aquel montón de palabras estériles que menciona Blanchot y que emplea el personaje en su intento de representar textualmente “eso” que entrevé cuando está escribiendo; es decir, la naturaleza inmaterial y cambiante de la obra que se le escapa. Por otro lado, Blanchot refiere que el autor se entrega a un trabajo ilusorio con la finalidad de transformar su libro en obra, actitud que es planteada en el cuento hernandiano a partir de la noción de juego, ya que el protagonista, si bien está dedicado por completo a la aprehensión de un símbolo, durante dicho proceso se percató de que el ludismo y la libertad del lenguaje son rutas que debe seguir para que su discurso se acerque a la obra, aunque en el desenlace del relato ésta lo ignore encerrándose en su indeterminación, pues al final el autor ficticio cae en la cuenta de que su escritura sólo persigue el movimiento inasible de las ideas.

El último elemento central de *El espacio literario* que aquí interesa mostrar, está relacionado con una explicación mítica de la escritura que constituye uno de los principales paradigmas reflexivos del pensamiento blanchotiano. Tomando como referencia los *Sonetos a Orfeo*, escritos por Rilke entre 1922 y 1923, Blanchot ofrece una interpretación del acontecimiento artístico en la que dicho personaje mítico, heredero de la música y la poesía, representa al artista y la inalcanzable Eurídice, quien muere por la mordedura de una serpiente, aparece como alegoría de la obra. Blanchot retoma el fragmento final del mito para proponer una serie de similitudes entre éste y el arte literario, sin embargo, es fundamental conocer los principales motivos del relato griego para apreciar en su profundidad la analogía que establece el autor francés. Separados por la muerte, Orfeo decide ir al inframundo para recuperar a Eurídice, seduce a los guardianes del Hades, gracias al poder de su canto, y éstos le abren las puertas. Una vez ahí, Orfeo suplica al dios del Hades que le regrese a su amada, el dios accede, también seducido por el canto órfico, poniéndole como única condición que no mire a Eurídice hasta que ambos hayan abandonado las tinieblas. En la última puerta, Orfeo es traicionado por su impaciencia y torna la mirada. Pierde a Eurídice para siempre, pues ella se convierte de nueva cuenta en sombra.

La obra se posee siempre y cuando no haya sido terminada, durante ese tiempo en el que no puede verse porque ni siquiera existe, pues cuando cesa la escritura el autor únicamente observa cómo la obra se aleja, del mismo modo en que Orfeo sólo poseyó a Eurídice mientras no la miraba, condición desesperante que lo orilló a desafiar las reglas y a padecer el castigo de contemplar su partida definitiva. En dicha paradoja que oscila entre el deseo y el mandato, entre la creación y la pérdida, se desenvuelve la escritura, experiencia

en la que lo único importante es el proceso deslindado de toda preocupación, de toda recompensa, ya que, para Blanchot:

Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte. Esto quiere decir: no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir. Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúa la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración (166).

Así como el deseo órfico de observar a Eurídice traicionó la finalidad de su canto, provocando que la experiencia de realizar el arte fuera la única ganancia de su viaje al inframundo, el autor debe entregarse al impulso de escribir sin el interés del resultado que obtenga, porque la obra no consiste en la forma estática que adquiere el discurso al organizarse en la página, se deriva del desafío que tienen tanto el autor como el lector de enfrentarse a lo infinito, de someterse a los caprichos de la escritura que, muchas veces, se oponen a los deseos e intenciones del sujeto participante en la creación literaria. Por eso en Orfeo se glorifica el canto y en la obra literaria el paradójico y complejo discurrir de la palabra poética.

Esta condición órfica de sólo “poseer” lo que no se ve porque al mirarlo desaparece, corresponde con el ambiguo ejercicio de escritura que se narra en el pre-original hernandiano hasta aquí analizado, debido a que el autor ficticio vislumbra el símbolo que tanto anhela sólo para toparse con la imposibilidad aprehenderlo, de contemplarlo en su totalidad porque, cuando cree haberlo alcanzado, dicho símbolo se pierde del mismo modo en que lo hizo Eurídice. Al momento de escribir, el protagonista experimenta ese instante privilegiado en el que se asoma la esencialidad del discurso, ese algo cambiante que pretende representar pero cuya representación acarrearía la pérdida de movimiento y, por tanto, la incapacidad de manifestar a través de su escritura el verdadero sentido de aquel

lenguaje abstracto que lo seduce. Sin embargo, la necesidad de escribir termina por imponerse aunque traicione los deseos del creador, al igual que la mirada de Orfeo emerge como una fuerza irrefrenable que supone la pérdida de lo que más se quiere. En el relato de Felisberto, dicha situación se presenta mientras el protagonista escribe y repentinamente observa en el discurso ese “algo” que expresa su misterioso sentimiento de la vida, pero cuando cree poseerlo con la mirada lo pierde en la escritura:

La cosa ocurrió así: mientras como de costumbre, estaba entretenido —por así decirlo— en hacer y deshacer, entre-observé algo más, algo distinto que se deslizaba subrepticamente, mientras yo hacía y deshacía. No supe bien si se deslizaba superpuesto, entre-puesto, o cómo estaba fundido en mi acostumbrada función. Me hizo temblar el corazón y pensar que no sólo con eso simbolizaría, expresaría mi sentimiento de la vida y su misterio, sino que eso era la esencia de mi sentimiento. Pero ¿cómo atraparlo? ¿Debía buscarlo con otra cualidad de pensamiento, con otra actitud de mi espíritu que transformara mi ser en otra sustancia? ¿Ya estaría empezando en mí esa transformación? Pero lo más inmediato era poner manos a la obra. Pero poner manos dónde, ¿a qué obra? (III: 209-210).

Continuando con la referencia interpretativa que Blanchot ofrece del mito órfico, resulta posible afirmar que este personaje hernandiano encuentra la inspiración en Eurídice, entendida como la obra que se busca, se trabaja y se ensaya pero que nunca es posible obtener, esa obra en la que el protagonista escritor quiere poner las manos pero ignora dónde está. Por su carácter inconcluso y fragmentario, todo el “*Pre-original de Tal vez un movimiento*” no es más que la historia de un discurso en ciernes, cuya esencialidad —contradictoriamente determinada por lo inasible y la abstracción—, corre el riesgo de perderse cada vez que el creador se entrega a la impaciencia de entreverla mientras escribe, de ahí que la escritura sólo pueda iniciar con la mirada de Orfeo, con esa transgresión que aparta la obra terminada para consagrar el proceso.

El lenguaje como un medio que permite nombrar lo ausente, la neutralidad del discurso como objetivo principal del texto literario, la impersonalidad de los sujetos que escriben y que leen, el silencio como un recurso que expresa la esencia de la palabra

poética, la obra como un constante hacerse, la supresión de la realidad empírica dentro de la escritura artística, el sentido autotélico del cuento y del poema... Las correlaciones entre el pensamiento literario de Maurice Blanchot y la estética narrativa de Felisberto pueden ser innumerables, pero todas ellas salen a flote a través de la paradoja, ya que, en la obra filosófica del primero ésta funge como principal estrategia argumentativa, mientras que en los cuentos planta del segundo representa uno de los principios poéticos más interesantes.

2.2. LO NEUTRO, UN DESEO INALCANZABLE: EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN NARRATIVA A PARTIR DE FELISBERTO HERNÁNDEZ, ROLAND BARTHES Y MAURICE BLANCHOT

Dentro de las corrientes teórico-filosóficas que pueden ser empleadas como herramientas para analizar la narrativa de vanguardia, el posestructuralismo francés ofrece diversos planteamientos epistemológicos que permiten describir aquella escritura neutra que fractura el contenido mimético del discurso, instaurando al lenguaje artístico en su propio devenir y postulando que la única realidad del texto es logocéntrica. En dicho enfoque de los estudios literarios se sitúan las propuestas de Maurice Blanchot y de Roland Barthes, autores que comparten su admiración por Mallarmé, su obsesión por la escritura, su interés por la autorreferencialidad, su defensa del hermetismo escritural y su búsqueda de la neutralidad o “grado cero”; ese punto del discurso en el que la palabra creadora y la indeterminación que comporta son los únicos cimientos de la obra. Una premisa compartida por ambos franceses, que funge como punto de partida para sus reflexiones sobre el carácter neutro del lenguaje literario, consiste en asumir que todo sujeto se ausenta de la escritura para que el lenguaje discurra en sí y por sí mismo. Al respecto, Blanchot afirma lo siguiente en *El libro que vendrá*: “El libro no tiene autor porque se escribe a partir de la desaparición hablante del autor. Necesita del escritor, en tanto que éste es ausencia y lugar de la ausencia. El libro es libro cuando no remite a alguien que lo haya hecho, tan puro de su nombre y libre de su existencia como lo es del sentido propio de quien lo lee” (257). Por su parte, en el texto “La muerte del autor”, Roland Barthes menciona que “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.” (339). Al sustraerse de la obra, el sujeto

creador no establece un significado específico en la escritura, de manera que ésta se presenta al lector como un discurso neutro o vacío cuyo fundamento se encuentra en la multiplicación, casi infinita, de sus posibilidades semánticas.

Una de las estrategias narrativas que aparece con frecuencia en varios textos de Felisberto Hernández consiste en la disolución de los sujetos discursivos, hecho manifiesto en aquellos personajes hernandianos que carecen de nombre o prefieren omitirlo durante el proceso escritural, de manera que el rasgo identificador más importante de dichos seres anónimos se concentra en el ejercicio literario que desarrollan y no en su identidad ni en la particularización de su aspecto o circunstancias externas. Desde una perspectiva ficcional, estos sujetos sin nombre no son personajes sino autores de textos como “Prólogo” a *Fulano de tal*, “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, “Filosofía de Gángster”, “Tal vez un movimiento”, “Por agarrarme de algo” y *Diario del sinvergüenza*, entre otros. Sin embargo, desde una mirada instalada en la realidad, tales escritores ficticios más que crear son creaciones, personajes cuya finalidad consiste en liberar al discurso de su autor real. Pero la distancia entre escritor y obra que se produce en los cuentos de Felisberto alcanza un segundo nivel pues, además de llevarse a cabo en el plano de la realidad²⁷, también figura como uno de los motivos centrales que rigen el desarrollo de diferentes relatos, ya que, a menudo los autores ficticios no escriben sobre ellos mismos, no crean su propia historia, sino que se inclinan por el pensamiento abstracto, por la divagación y por discursos que escapan de una marcada referencialidad personalista. Esta escisión entre sujeto y escritura,

²⁷ Aunque es cierto que varios personajes hernandianos son pianistas y cuentan con ciertas características susceptibles de ser identificadas a partir de la biografía de Felisberto, en ningún caso se puede afirmar que exista una relación directa entre él y sus personajes, entre el contenido de los relatos y las experiencias del autor real, ya que, como hasta aquí se ha demostrado, dentro de la narrativa hernandiana la literatura funge como un espacio en el que toda certeza se desdibuja, incluso el sujeto creador, hecho que se contrapone a una explicación absolutamente biográfica de los textos.

como primer elemento de la neutralidad literaria, resulta evidente en un proyecto de prólogo²⁸ que Felisberto realizó para su obra *Diario del sinvergüenza*, debido a que en dicho texto inacabado y fragmentario el “yo” anónimo de la escritura menciona lo siguiente:

El autor de este diario busca cierta unidad de lucha entre el cuerpo, la cabeza y él, para poder tener una actitud leal ante el mundo. Pero su gran desilusión es que su “yo” es el más solitario e inaprensible de los fantasmas, que ni el cuerpo (con sus múltiples codicias) hace al “yo” social; ni tampoco la cabeza, coqueta social por excelencia. El yo aspira a crearse a sí mismo, sin importársele otra cosa que él, con un egoísmo que no es del cuerpo ni de la cabeza. (III: 290)

Mi yo es como un presentimiento fugaz. En el instante que pienso en él, es como si llegara a un lugar que él termina de abandonar. (III: 291).

En este y otros textos hernandianos, los sujetos literarios son seres marginales cuyas identidades se diluyen conforme avanza la escritura pues, aunque varios autores ficticios escriben para satisfacer el deseo de reconocerse²⁹, esta obsesión por escribir, más que acercarlos, los aparta de sí mismos confiriendo al discurso un carácter despersonalizado en el que la neutralidad funge como principal mecanismo de representación narrativa. Si bien en los fragmentos anteriores figura la noción del “yo”, hecho que en estricto sentido se contrapone a la visión de literatura descrita tanto por Blanchot como por Barthes, es preciso mencionar que, con frecuencia, en la obra hernandiana los sujetos son representados a través de una perspectiva que fulmina toda noción de integridad con el fin de reafirmar la importancia de las partes. Así, en este proyecto de prólogo se manifiesta un “yo” contradictorio, porque el único conocimiento que dicho sujeto discursivo tiene de sí mismo es la separación de su cuerpo (existencia material) y de su cabeza (depositaria del

²⁸ Este escrito y otras anotaciones de Felisberto constituyen el “Apéndice” que se integra en el volumen III de sus *Obras completas*.

²⁹ El motivo del reconocimiento, como uno de los fundamentos paradójales más importantes en la poética de Felisberto, será objeto de análisis detallado en el siguiente capítulo.

pensamiento abstracto), de ahí que su “yo” sea una entidad sospechada pero no aprehendida; un elemento textual que se manifiesta en la escritura pero que no se identifica con ésta.

Diversos son los textos en los que Blanchot y Barthes se enfrentan ante la dificultad de explicar lo neutro, señalando que tal categoría se caracteriza por lo inaprehensible, lo indefinible y la disolución de cualquier sentido estable, a pesar de que existen rasgos particulares del discurso literario que manifiestan ese deseo de neutralidad que, deliberada o inconscientemente, representa el móvil escriturario de varios autores modernos. En este sentido, la voz narrativa es, para Blanchot, una de las instancias que materializan la esencialidad neutral de la escritura literaria, sin embargo, la función del narrador que el filósofo francés analiza en su trabajo *De Kafka a Kafka*, no corresponde con la idea de un foco discursivo que se manifiesta a través del “yo”, que se vale de un tono personal para emitir juicios valorativos, que habla a partir de un estadio histórico específico y que maneja a su antojo y con perfección el desarrollo de la trama. Haciendo referencia a la prosa kafkiana, Blanchot recurre de nueva cuenta al “el”³⁰, esa marca que expresa el origen despersonalizado de la escritura, para mencionar que en los relatos neutros, aparte de la desaparición del sujeto, se anula toda posibilidad de objetivar el lenguaje tanto en los personajes como en las acciones descritas, pues:

La narración a la que rige el neutro se mantiene bajo la custodia del “él”, tercera persona que no es una tercera persona ni tampoco la simple cubierta de la impersonalidad. El “él” de la narración en la que habla el neutro no se contenta con tomar el lugar que en general ocupa el sujeto, sea éste un “yo” declarado o implícito, sea el acontecimiento tal como tiene lugar en su significación impersonal. El “él” narrativo destituye todo sujeto, tanto como desapropia toda acción transitiva o toda posibilidad objetiva. En dos formas: 1) la palabra del relato siempre nos hace presentir que lo que se cuenta no es contado por nadie: habla en neutro; 2) en el espacio neutro del relato, los portadores de palabras, los sujetos de acción —los que antaño hacían las

³⁰ En la traducción que Jorge Ferreiro hace de la obra *De Kafka a Kafka* el “el” blanchotiano, ya precisado en la nota 25 del apartado anterior, es sustituido por el “él” pronominal, a pesar de que, evidentemente, Blanchot desarrolla la propuesta de una escritura despersonalizada.

veces de personajes— caen en una relación de no identificación consigo mismos: algo les ocurre que sólo pueden reaprehender desprendiéndose de su capacidad de decir “yo”, y eso que les ocurre siempre les ha ocurrido: sólo podrían explicarlo de un modo indirecto, como olvido de sí mismos, ese olvido que los introduce en el presente sin memoria que es el de la palabra narrativa. (234-235).

En la escritura neutra nadie habla porque el acontecer transhistórico del lenguaje creador no necesita que algún sujeto empírico lo enuncie, ya que el fin de los discursos neutrales no consiste en representar una experiencia concreta, sino en plantear conflictos universales y pensamientos abstractos —como los que es posible observar en los relatos de Franz Kafka—, por medio de una escritura que, al margen de los personajes, del espacio y de la temporalidad que articulan el texto, muestre al lector que la esencia de la narración reside en el silencio del autor y en la libertad de sentido que nace de la palabra neutral. Por otro lado, Blanchot considera que la palabra narrativa instauro un presente sin memoria, hecho que puede interpretarse de dos maneras: primero, en cuanto al tiempo del discurso, entendido como una permanente actualidad en la que se lleva a cabo la creación del texto; y segundo, en cuanto a la supuesta ausencia de antecedentes semánticos y estéticos pues, en esta descripción blanchotiana, lo neutro aparece como el espacio de la posibilidad, como un lugar en el que nada existe fuera de la palabra que se escribe o se lee, de manera que la única temporalidad real de la obra se constriñe al instante en que, siguiendo las palabras de Blanchot, “La literatura dice: Ya no represento, soy; no significo, presento” (53). Así, para que el lenguaje neutro se manifieste es imprescindible recurrir al olvido: olvidar lo que se ha leído, lo que se ha escrito; borrar de la memoria las caras y las experiencias de aquellos que lo hicieron.

En la obra de Felisberto, esa escritura regida por la neutralidad —principal componente de los relatos contados por nadie—, representa una búsqueda constante que dicho autor desarrolló, denotativa o connotativamente, en parte considerable de sus

invenciones, pues diversos son los textos en los que existe un gran interés por cuestionar la identificación directa entre el ser humano y el lenguaje, tema que, a su vez, se plantea por medio de voces despersonalizadas. De nueva cuenta, es en los márgenes de la obra de Felisberto donde aparece una preocupación relacionada con el supuesto vínculo infranqueable que se forja entre sujeto y discurso, ya que, en el “Apéndice” de sus obras hay una anotación referente a “las formas con que el yo comprende lo que no es él, ni otro ser humano” (III: 291), planteamiento que condensa uno de los mayores problemas implícitos en la neutralidad literaria: la imposibilidad de construir un discurso prescindiendo de cualquier sentido relacionado con el “yo” productor de la escritura. En este sentido, las notas hernandianas trazan una suerte de camino hacia lo neutro, ruta que empezaría con el paradójico esfuerzo por trascender la condición humana del creador, permitiendo así el desarrollo de una escritura sobre lo desconocido, de un texto que se funde en el vacío entendido:

No con origen divino y con autor responsable, sino como algo incomprensible, en lo que se pretende de absoluto, sin condición de hombre. Sin que medie la condición del hombre para representarse lo incomprensible como forma de Dios o Destino o explicado con alguna condición de hombre, de la que el hombre parece que no puede prescindir. [...] Al hombre le falta imaginación para representarse algo que no sea imaginado por él. Él quiere poner SU imaginación ante lo que no comprende porque no resiste lo incomprensible absoluto, lo incomprensible sin su imaginación. Cumple entonces su necesidad con ayuda de su imaginación creando explicaciones comprensibles a lo incomprensible. Conserva representaciones burdas y simbolismos más burdos porque no puede resistir la incomprensión, porque necesita comprender y porque necesita auxilio de lo que no comprende. (III: 291-292).

Tal incapacidad que tiene el ser humano de resistir ante lo incomprensible manifiesta una actitud en la que se privilegia el conocimiento científico, la logística y la causalidad del mundo, postura que reduce el misterio necesariamente implícito, según la concepción hernandiana de literatura, en todo discurso que nace del arte. Por otro lado, el pasaje citado —cuya enunciación corresponde al “el” blanchotiano, es decir, a ese tipo de escrituras en

las que parece que nadie se pronuncia—, contiene una crítica a los procedimientos tradicionales de creación literaria, debido a que, según las reflexiones de esa voz sin dueño, el poder imaginativo del escritor se reduce a la formulación de explicaciones para todo, en lugar de especular sobre lo desconocido, hecho que provocaría un verdadero ejercicio creativo del pensamiento. Así, los relatos que giran en torno a una idea acabada del mundo son producto de ese impulso autorral por aniquilar las vacilaciones, de manera que —siguiendo la perspectiva teórico-filosófica aquí descrita—, la representación mimética puede ser vista como resultado de la comprensión, como un tipo de narrativa que pretende suprimir el lugar de las dudas, pues aunque en el relato tradicional se abren espacios de ambigüedad o incertidumbre, éstos sólo se manifiesta a nivel de la trama sin afectar considerablemente el ordenamiento sintáctico y, por tanto, el sentido referencial del lenguaje.

Roland Barthes ofrece una historia mínima de la literatura como planteamiento, a la vez preliminar y medular, de su estudio *El grado cero de la escritura*, ya que, en la introducción a dicho ensayo, el autor francés se refiere a tres estadios que atravesó el discurso artístico en su proceso de neutralización. Pero esa mirada global que Barthes enuncia en unas cuantas líneas no se opone en absoluto a la idea de que la palabra neutra ignora todo antecedente para postularse como única realidad palpable en el texto, porque lo que se privilegia es el estado “actual” del arte narrativo, aquel perpetuo presente de la modernidad discursiva en el que se niega toda historia del lenguaje y de su concreción en la literatura. De esta forma, para Barthes la palabra es neutra porque no remite a nada, a ningún hecho relacionado con el mundo ni con las formas literarias que lo recrean, situación que despliega en su totalidad el poder fundador de la escritura neutral, pues:

Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en las escrituras neutras, llamadas aquí “el grado cero de la escritura”, se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura. (14-15).

Aquella escritura que resulta de la mirada puede ser identificada con la idea convencional de obra literaria, en la que el discurso es asumido como producto de un “yo” creador que observa su entorno y lo refleja mediante la palabra. Por otro lado, en el segundo momento evolutivo de la escritura, denominado por Barthes como un hacer, ya se entrevé la importancia del artificio, debido a que el relato más que reflejar construye mundos posibles, crea su propio universo deformando con verosimilitud la realidad de la que surge. Pero lo que realmente interesa al autor francés es el poder de destrucción que conlleva la palabra carente de referencia, ese tercer estado que constituye “el grado cero de la escritura”, una especie de vacío semántico que permite vislumbrar la esencia de la obra en el propio lenguaje que la integra, aniquilando cualquier relación evidente o directa entre el texto y la realidad. Aunque es cierto que Barthes, al igual que Blanchot, plantea en el ensayo citado una apología del hermetismo discursivo y de la autorreferencialidad, también señala el carácter imposible de mantener una neutralidad absoluta a lo largo de la obra. Por tanto, la ruptura que implica lo neutro consiste en modificar las estrategias de representación que se había mantenido en el arte de la prosa, debido a que el objetivo del relato, siguiendo la propuesta barthiana, ya no consiste en narrar, sino en cuestionar toda concepción prototípica del lenguaje y la literatura. Con ese interés por la palabra destructora de lo establecido, Barthes inicia su curso sobre *Lo neutro*, realizado en 1978: “Defino lo Neutro como aquello que desbarata el paradigma, o más bien llamo lo Neutro a todo aquello que

desbarata el paradigma [...] el paradigma es el motor del sentido; allí donde hay sentido hay paradigma, y allí donde hay paradigma (oposición) hay sentido” (51).

Respecto a dicha disolución de opuestos, como un rasgo definitorio de la neutralidad discursiva, Blanchot hace algunas precisiones que permiten comprender la complejidad de tal fenómeno lingüístico y sus repercusiones en los modos de representación narrativa. La escritura que desafía el *ordo naturalis* del lenguaje, rechazando la comunicación de una idea concisa a través de la palabra, no sólo supone un cambio en los recursos escriturarios del relato, sino que transforma de raíz la concepción misma de la lengua como aquel sistema en el que se asume una relación automática entre palabra y objeto, entre el acto de enunciar y el objetivo de designar algo específico con dicho enunciado. Cuando el discurso es neutro, se rompe con el desarrollo lógico causal del lenguaje en los niveles semántico, sintáctico y referencial, pues el texto literario aparece como espacio en el que se lleva a cabo la experimentación, la resignificación y el reordenamiento de la palabra, debido a que ésta, al escapar de los límites impuestos por el uso normativo del lenguaje, cuenta con plena libertad para crear un nuevo sentido y una nueva combinatoria. En esto consiste la ruptura del paradigma aludida por Barthes, transgresión que Blanchot, en su estudio *De Kafka a Kafka*, describe a partir de tres elementos que particularizan el discurso de lo neutro:

1) hablar en neutro es hablar a distancia, sin *mediación* ni *comunidad* e incluso experimentando el distanciamiento infinito de la distancia, su irreciprocidad, su irrectitud o su disimetría [...] 2) la palabra neutra ni revela ni oculta. Lo cual no quiere decir que no signifique nada (pretendiendo abdicar el sentido bajo la especie de lo insensato), quiere decir que no significa a la manera en que significa lo visible-invisible, sino más bien que abre en el lenguaje un poder distinto, ajeno al poder de iluminación (o de oscurecimiento), de comprensión (o de desprecio) [...] 3) la exigencia del neutro tiende a suspender la estructura atributiva del lenguaje, esa relación con el ser, implícita o explícita, que, en nuestras lenguas, se plantea inmediatamente, cuando se dice algo. (238-239).

Mientras habla la neutralidad, el discurso se separa de sus principales funciones en el mundo, así como también del sujeto que lo escribe o lo profiere, adquiriendo un significado autónomo que no se circunscribe a ninguna intención colectiva (histórica) o individual (autoral), de ahí que Blanchot aluda a la ausencia de comunidad y de reciprocidad, ya que la palabra neutra no dice nada y, por tanto, a nadie se dirige. Otra consecuencia que desencadena lo neutro tiene que ver con la nueva manera de producir un significado dentro del espacio de la obra, pues la escritura en “grado cero” no favorece un sentido en detrimento de otro, sino que se ubica en una especie de punto medio, reiterando así el hecho que la indeterminación constituye su fundamento y es lo que le permite diluir cualquier dicotomía. Como último aspecto de la neutralidad, Blanchot alude al objetivo primordial que ésta persigue: la ruptura del vínculo que une al ser con el lenguaje, ya que toda palabra neutra no denomina algo externo a ella, no nombra ni construye el mundo, no otorga sentido a los discursos de la experiencia; sólo se contenta con ofrecer, tanto al autor como al lector, la posibilidad de hallar en el silencio frente a la referencialidad extraliteraria una fuente inagotable de significados, que si bien provienen indiscutiblemente de la realidad no apuntan hacia ella.

Un autor ficticio que se cuestiona en relación con lo que escribe, su deseo por ausentarse del discurso para alcanzar el arte verdadero, un relato interrumpido por la reflexión sobre asuntos intrascendentes y la descripción de una ciudad cuya extrañeza resalta al compararla con el mundo son algunos elementos compositivos de “Buenos días [Viaje a Farmi]”, cuento que corresponde a la serie integrada por las *Últimas invenciones* de Felisberto. El protagonista anónimo de dicho relato parte hacia una región en la que “antes había doce montañas y ahora había once porque habían desintegrado una —cuando las primeras experiencias de la desintegración de la materia. Y allí, en el lugar que antes

ocupaba la montaña, habían fundado a Farmi” (III: 214), ciudad en la que sus habitantes caminan desnudos, usan sobrenombres, comen y se ejercitan racionalmente, las nubes son hechas con combustibles, el psicoanálisis se extiende como epidemia y todos parecen vivir entre el sueño y la vigilia. Este cuento hernandiano es un texto sobre la marcha, debido a que el protagonista lo escribe durante su viaje en avión, trayecto en el que dicho sujeto va desplazando el punto central del discurso: al principio se interesa por su estilo escritural, después por su rolliza compañera de asiento, luego por la geografía y formas de vida que hay en Farmi y finalmente por su relación amorosa con una tal Eutilodia. La escritura fluye con facilidad y el humor se asoma en varios pasajes, pero el pensamiento del autor ficticio interrumpe a la menor provocación, de manera que sería muy difícil afirmar cuál es la intencionalidad o el sentido global del texto, pues lo fragmentario del discurso da la sensación de estar leyendo una página de diario escrita por algún viajero. Así, lo narrado parece progresar con la única finalidad de perderse en las múltiples direcciones que sugiere. Todas estas características son consecuencia de lo que el personaje escritor menciona en el “Prólogo” a su relato:

No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos. Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se debe escribir lo que se sabe. Y desconfío de los que en estas cuestiones pretender saber mucho, claro y seguro. Lo que aprendí es desordenado respecto a épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento. Aunque para mí tengo cierto orden con respecto a mi marcha en problemas y asuntos. Pero me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte. (III: 212-213).

En las líneas anteriores es visible aquella destrucción de opuestos que Barthes y Blanchot consideran como resultado de la neutralidad, pues el estilo del autor ficticio, al deambular entre filosofía y literatura, transgrede ambos paradigmas discursivos, provocando que la significación del texto no se desprenda de un ejercicio reflexivo ni tampoco de uno

narrativo, sino del juego que es posible establecer entre ambas modalidades de escritura. Otra oposición que se desmantela está relacionada con lo que se conoce y lo que se ignora, ya que, para el protagonista de “Buenos días [Viaje a Farmi]”, el texto literario no es producto de una comprensión absoluta, más bien resulta de especulaciones que nacen gracias a lo que no se conoce y, por tanto, se explora a través de escritura. Del mismo modo, en el fragmento citado el conocimiento literario —asumido como un conjunto ordenado de datos estéticos y de experiencias en cuanto a lectura y creación discursiva—, no se desarrolla por medio de una serie cronológica de relaciones y oposiciones, ya que el autor ficticio menciona valerse del desorden para escribir y leer; para “aprender” literatura guiado por el desafío de todo paradigma. Si el mundo, tomando en cuenta las afirmaciones del protagonista, no es una totalidad regida por el orden, la literatura no debe ajustarse a paradigma alguno, de ahí que el caos observado por el autor ficticio permite que en su escritura haya un encuentro entre reflexión y narración, entre el pensamiento y las acciones, categorías que se confunden por medio de los indicios de neutralidad que contiene el relato.

Uno de los aspectos más interesantes que conlleva el análisis de la neutralidad literaria tiene que ver con el problema de relación que, dentro de este fenómeno discursivo, se observa entre el artificio y lo real pues, aunque toda escritura artística implica una refracción o deformación de la realidad, en la narrativa tradicional el contenido de la obra remite a diversos aspectos ajenos al espacio literario y a partir de éstos cobra sentido, mientras que la escritura neutra pretende suspender casi cualquier vínculo entre el lenguaje estético y los referentes empíricos con el objetivo de generar un discurso autotélico. Sin embargo, es necesario que la realidad persista dentro del texto, ya que de lo contrario éste carecería de significación, además, el autor y lector sólo pueden crear o re-crear la escritura a partir del conocimiento que ambos han adquirido gracias su contacto con el mundo, de

manera que toda reflexión sobre lo neutro debe ser vista como un paradójico deseo de realizar lo imposible, postura contradictoria que manifiesta la complejidad y la naturaleza órfica de este tipo de literatura. Pero a pesar de que en los discursos regidos por lo neutro existen ciertos indicios de la realidad extraliteraria, en dichas reminiscencias no se halla el sentido trascendente de la escritura, porque su carácter predominantemente reflexivo en cuanto al lenguaje provoca que lo real-concreto pase a segundo plano e incluso se postule como una construcción lingüística y no como algo material e irrevocable. Así, mientras que en las formas clásicas de la literatura es posible afirmar que el texto proviene del mundo y hacia él se dirige, en los discursos neutrales se busca destituir al mundo empírico y al sujeto real como referentes originales de la obra literaria, hecho que explicita un cambio de función, pues la realidad ya no funge como contexto inmediato para la creación artística, más bien que aparece como el pretexto necesario para desarrollar una serie de pensamientos en torno al arte de narrar. Por tanto, en “el grado cero de la escritura” hay una transfiguración del papel que juega lo real dentro del texto: de ser fuente de la representación se convierte en blanco principal de los cuestionamientos, pues la obra neutra no se dirige hacia el afuera, sino que desde sí misma entreteje un efecto de realidad, un artificio que puede parecerse a lo real pero que no deja de ser lenguaje abstracto o des-significado. Esta compleja y frágil relación entre literatura y mundo es descrita por Blanchot en otro pasaje de *El libro que vendrá*:

El más allá de la obra no es real sino en la obra, no es más que la realidad propia de la obra. El relato, por sus movimientos de carácter laberíntico, o por la ruptura del nivel que él mismo produce en su sustancia, parece atraído hacia fuera de sí por una luz cuyo reflejo creemos sorprender aquí y allá, pero esa atracción que lo desvía hacia un punto infinitamente exterior, es también el movimiento que lo devuelve hacia el secreto de sí mismo, hacia su centro, hacia esa eternidad a partir de la cual él siempre se engendra y es su propio y eterno nacimiento. (105).

La palabra neutra no se presenta de manera aislada, ya que su capacidad de fracturar el sentido mimético del discurso narrativo resulta evidente sólo a partir de la tensión que se genera entre los términos que apuntan a lo que está “más allá de la obra” y aquellos otros que se retrotraen en la escritura, de manera que en la literatura neutralizada, al predominar el segundo tipo de términos, cualquier alejamiento del discurso siempre termina dirigiéndose al origen o al “secreto” de la obra. Por otro lado, Blanchot considera que los resabios de realidad que hay en el texto no se ajustan a la noción de mundo extraliterario, pues al formar parte de la obra se convierten en una realidad sólo válida y sustentable dentro de ella, por lo que autor y lector deben enfrentarse a un discurso paradójicamente relacionado con la vida a partir de la escisión y la distancia. En *De Kafka a Kafka*, Blanchot plantea esta contradictoria red de vasos comunicantes de la siguiente manera: “el relato sería como un círculo que neutralizara la vida, lo que no quiere decir sin relación con ella, sino que se relaciona mediante una relación neutra. En ese círculo, claramente queda dado el sentido de lo que es y de lo que se dice, pero a partir de un alejamiento, de una distancia en la que de antemano están neutralizados todos los sentidos y en que todo carece de sentido.” (224). De esta forma, el espacio de la obra parece hermético ante cualquier significado establecido desde afuera, hecho que permite a su autor, también ausente, privilegiar el pensamiento amorfo en lugar de la representación discursiva del mundo real. Mientras que Blanchot asume la literatura vacía como un proceso de neutralización respecto a la vida y al mundo, Barthes, en *El grado cero de la escritura*, considera que dicha modalidad discursiva es un ejercicio violento de la palabra artística, porque “la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan a favor de un estado neutro e inerte de la forma; el pensamiento

conserva así toda su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece.” (79).

Para los autores ficticios creados por Felisberto Hernández, escribir sobre lo extraño o sobre lo que no se sabe es una manera de establecer distancia entre el discurso y el mundo, con la finalidad de erigir una nueva realidad que se legitima en la obra, pues, en el marco de referencia que supone la narrativa hernandiana, el valor del arte literario radica en el poder de invención más que en la capacidad de representación; lo que importa es crear nuevos mundos y no sólo refractar el ya existente. Tal interés funge como el motor escriturario en “Buenos días [Viaje a Farmi]”, ya que el protagonista describe, crea, una ciudad muy poco parecida a cualquier otra del mundo, un peculiar estilo de vida que no se apega a las experiencias del sujeto real, un relato en el que la invención opaca los tenues matices que provienen de lo real. Pero además de la extravagancia de aquel lugar y de las particulares costumbres de sus pobladores, la separación entre texto-realidad, e incluso entre texto-sujeto, también se manifiesta por medio de un fragmento reflexivo que el personaje escritor intercala en su relato, debido a que el protagonista deja de prestar atención a los hechos que narra y medita sobre lo que desea lograr a través del quehacer literario. Inmerso en la recreación de un diálogo que tuvo con su obesa compañera de viaje respecto al Dr. Johannberg, el más prestigioso de los psicoanalistas que viven en Farmi, el escritor ficcional decide hacer un alto en la narración e incluye entre paréntesis el siguiente pensamiento:

(Hoy yo no quiero revolver en todo lo que había en aquel instante, porque sé que me encontraré viejos sentimientos que inoportunamente se mezclarán con los nuevos; hoy quiero seguir con mis nuevas impresiones, con mis placeres nuevos, no quiero que en ellos intervenga nada feo, irritante, incómodo; quiero renovar mis sensaciones como el aire se renueva en mis pulmones; quiero ser un cínico brutal y encontrarme con la creación que sorprenda los sentidos cuando ha tenido una profunda elaboración estética; pero no quiero que esto involucre sentimientos, quisiera destilar del arte su novedad, su creación pura de placeres). (III: 224).

Al considerar el fenómeno de lo neutro, la sentimentalidad aludida por el autor ficticio puede ser vista como algo ajeno a la obra, como el contenido que remite al mundo, permitiendo la infiltración del sujeto en la escritura, del mismo modo que esos “viejos sentimientos” representan las experiencias del personaje. Sin embargo, la presencia de dichos motivos en el relato es lo que precisamente quiere superar el protagonista al construir su discurso, de ahí que prefiera alejarse de lo vivido para explorar nuevas impresiones mediante un proceso creativo que sólo tome en cuenta el instante de la escritura, es decir, aquel momento congelado en el texto que, según Blanchot, encierra la eterna creación de la obra. De esta forma, todos los elementos extraliterarios que aparecen en “Buenos días [Viaje a Farmi]” están neutralizados por el creciente interés que expresa el autor de lograr una creación sorprendente para los sentidos; un discurso que no se apega al conocimiento empírico de la literatura y de lo real, porque “destilar del arte su novedad” implica esa aniquilación de lo establecido, de ese contenido histórico-social del lenguaje que, siguiendo la propuesta de Barthes, cede su lugar a lo neutro como esencia y fundamento de la forma artística. A pesar de que este cuento hernandiano, estructural y temáticamente, no se ciñe por completo a la escritura en grado cero, se ha visto que, tanto en el “Prólogo” como en el fragmento citado, hay un fuerte deseo del personaje escritor por disolver paradigmas discursivos y por acercarse a una modalidad de escritura que persista en el arte aunque que no involucre sentimientos, preocupación poética que corresponde de manera absoluta con la escritura neutral, con aquellos relatos que intentan apartarse del sujeto y del mundo para vislumbrar, no importa que sea esporádicamente, la pureza del arte literario.

CAPÍTULO III. La escritura de Felisberto en tres movimientos: imposibilidad, pulsión y reconocimiento

3.1. LA NATURALEZA ÓRFICA DE UNA ESCRITURA IMPOSIBLE

Leer la obra de Felisberto Hernández es adentrarse en un universo literario que, ya sea por medio de lo fantástico o respetando el orden cotidiano del mundo, gravita entre la naturalidad casi pueril del lenguaje que lo integra y el complejo desarrollo de diversos temas que fungen como soporte de su pensamiento literario: la memoria, la infancia, los objetos que decoran múltiples habitaciones, el paso del tiempo y la condición del ser humano, por mencionar algunos motivos que con frecuencia aparecen en su obra y a partir de los cuales es posible desarrollar un análisis sobre los principios estéticos de la literatura hernandiana. En cuanto a los procedimientos escriturales, la naturaleza autoconsciente de algunos textos es un hecho notable que identifica a Felisberto como un autor que volcó de manera explícita su pensamiento poético al interior de la ficción narrativa. Así, varios de sus relatos contienen fragmentos reflexivos en los que se plantea las dificultades implícitas en el proceso creativo del texto literario; digresiones ensayísticas que suspenden el desarrollo de la trama y, que a su vez, pueden ser empleadas como herramientas de carácter teórico-filosófico que permiten la interpretación discursiva, de manera que algunos cuentos planta conjugan en el espacio textual el pensamiento sobre la literatura con la puesta en praxis de la misma.

Aunque resulta evidente que la experimentación con el lenguaje y las formas narrativas representa una constante en ciertos textos hernandianos, cabe señalar que la autorreferencialidad escritural es más notoria en los márgenes de su obra, pues gran parte de las cavilaciones que Felisberto realizó sobre el arte de narrar se encuentran en los

primeros textos, en los prólogos y en las anotaciones postreras, que a menudo sólo son consideradas curiosidades literarias o prolegómenos a la narrativa de vanguardia; sin embargo, a pesar de su brevedad, inconclusión y periferia, dichos escritos marginales aparecen como los fundamentos del extraño e inconfundible estilo de su prosa. Al respecto, el punto central de este trabajo radica en el análisis de los siguientes textos: “Prólogo” a *Fulano de tal*, “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, “La piedra filosofal”, “Hace dos días”, “Las dos historias”, “Filosofía de Gángster”, “Juan Méndez o Almacén de Ideas o Diario de pocos días”, “Manos equivocadas”, *Diario del sinvergüenza* y “Por agarrarme de algo”, discursos en los que diferentes autores ficticios reflexionan sobre la escritura a partir de tres ideas: la imposibilidad que enfrentan los sujetos discursivos en su intento por crear un texto literario, la pulsión que origina un deseo obsesivo de escribir y el reconocimiento que de sí mismos buscan dichos autores ficticios llevando a cabo el proceso escriturario. Por tanto, a partir de estas nueve invenciones hernandianas, cuya importancia no ha sido considerada con profundidad, parece factible delimitar algunas categorías poéticas que esclarecen la estética desarrollada por Felisberto a lo largo de su carrera como narrador.

En 1925, sale a luz la primera publicación de Felisberto Hernández: *Fulano de tal*, volumen breve y heterogéneo que reúne cuatro textos —dos prólogos, algunas “Cosas para leer en el tranvía” y un pequeño “Diario”. En dicha obra, ya se advierte la excentricidad de la escritura hernandiana, pues los discursos no se apegan al principio de unidad implícito en la idea tradicional de libro, se presentan al lector como escrituras inconclusas o sobre la marcha y, más que historias, ofrecen juegos fragmentarios y autoconscientes del lenguaje que cuestionan el proceso de creación literaria. Por tanto, el tema de la escritura y un precoz

interés de transgredir las formas canónicas que persistían en la literatura de esa época, fungen como punto de partida para la creación de una narrativa compacta y desafiante, filosófica y extraña, en apariencia simple y en profundidad compleja. De esta forma, el carácter lúdico presente en *Fulano de tal* ofrece al lector varios simulacros discursivos que generan una apertura estructural del libro, ya que, el último texto de dicha publicación se reduce a un párrafo muy sugerente que orilla a reflexionar sobre la naturaleza virtual, o por venir, de la literatura autoconsciente y sobre la paradójica imposibilidad de construir un texto; primera idea de escritura que aquí se propone como un vértice de la poética hernandiana. Tomando en cuenta estas características, leer esta obra de Felisberto requiere un esfuerzo por superar la lógica que guía el desarrollo convencional de los textos literarios, pues a manera de colofón aparece el “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, texto que desde el título plantea dos contradicciones: por un lado, el hecho de que el lector se enfrente ante el discurso introductorio de un libro inexistente, y por otro, que el prólogo, como género discursivo, constituya el cierre de la obra. En dicho escrito, un autor ficticio y despersonalizado, del que únicamente se conoce su indescriptible amor por María Isabel, manifiesta la incapacidad de elaborar un discurso apegado a sus experiencias, hecho que otorga a la escritura cierta condición proyectiva, es decir, la apariencia de un pensamiento que se quiere expresar a través de la escritura pero que, atendiendo a los rasgos enunciativos, simula permanecer en la esfera de las ideas:

Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuanto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse. Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir no más que un poco de cómo es ella. Yo emprendí esta tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las cualidades maravillosas de la naturaleza. (I: 15).

Lo imposible aquí no es escribir sino alcanzar con precisión aquello que se busca decir sobre María Isabel, por tanto, lo único que ofrece el autor ficticio es un discurso varias veces pensado y ensayado pero que nunca fue posible concretar en la página, a pesar de que resulta innegable que el texto existe como materialización de un proyecto literario. Por otro lado, las sucintas reflexiones planteadas en este prólogo paradójico, aunque se refieren de manera específica a los tropiezos que surgen durante el proceso creativo de un texto, pueden hacerse extensivas al problema de la representación implícito en cualquier ejercicio artístico, pues todo aquel que intenta dar forma a un discurso, para manifestar estéticamente alguna idea o experiencia, se enfrenta con las restricciones del lenguaje en esa búsqueda por describir con precisión el hecho que da origen a la obra de arte; fracaso de los intereses del “yo” que se acerca a esa neutralidad discursiva en la que la escritura sólo gravita alrededor de sí misma. Desde esta perspectiva, resulta factible pensar que para el autor de *Fulano de tal* la literatura es un ejercicio en el que, ya sea por medio de la imposibilidad expresiva o por la autorreferencialidad del texto, el poder representacional del relato cede su lugar a formas discursivas más elaboradas que permiten replantear el *modus operandi* de la narrativa, al tiempo que reflexionar sobre los límites y alcances del lenguaje fundado en el arte. Así, un primer núcleo de la poética hernandiana, siguiendo esta propuesta de análisis, consistiría en asumir la experiencia de escritura a partir de la contradicción e indeterminación que, como sucede en el “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, impide al sujeto comunicar de manera absoluta aquello que desea, siente o le preocupa; hecho que establece distancia entre el autor y la obra pero no por ello suprime el poder de escribir.

En otra obra temprana de Felisberto aparece una situación semejante a la descrita con anterioridad, pues el autor ficticio del cuento “Hace dos días”, perteneciente al

volumen *La envenenada* (1931), también experimenta la imposibilidad de escribir, aunque en gran parte del relato se desarrolla el tema del proceso escritural, hecho que desde el principio manifiesta la naturaleza contradictoria del argumento. Nuevamente es la atracción por una imagen femenina lo que orilla al protagonista a tomar la pluma para describir las misteriosas sensaciones que le despierta una mujer³¹ nunca caracterizada; el personaje escritor sólo menciona que ella existe, que él la ama sin medida, después expone sus dificultades creativas y anuncia en más de una ocasión que empezará a escribir “eso” que siente por su amada, pero tal momento nunca acontece. Desde esta perspectiva, el cuento hernandiano no es más que una serie de preludios al texto que el protagonista desea elaborar; rodeos de la palabra que sugieren varias reflexiones sobre el arte literario visto como una empresa órfica en la que se realiza el tránsito sin importar el sospechado fracaso, pues lo anhelado sólo se vislumbra pero al verlo cambia de forma y traiciona al deseo. Esto es lo que sucede en “Hace dos días”, ya que, el personaje escritor alude a lo desmedido de sus sentimientos pero no logra reflejarlo con fidelidad en las líneas que escribe:

I

Ahora, escribiré la historia de unos momentos extraños. Me parece que tengo simplemente la ocurrencia de escribir esa historia y el deseo de realizar esa ocurrencia, como si los momentos esos no me hubieran pasado a mí. Pero cuando ellos pasaron, yo no tenía simplemente esa ocurrencia y ese deseo; tenía la violenta y desesperante necesidad de que esos momentos quedaran como fotografiados con el mayor número de detalles, para que después, ella, a quien amo, los supiera (I: 84).

³¹ Desde los primeros textos de Felisberto, las imágenes femeninas adquieren suma importancia en cuanto al desarrollo de la escritura, pues varios personajes y autores ficticios se valen de su fascinación amorosa por una mujer para enunciar o producir el discurso. La presencia de dichas “musas” en los cuentos hernandianos adquiere, principalmente, los siguientes revestimientos: la naturaleza etérea o inasible de la amada, como ocurre en “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, “Hace dos días”, “Manos equivocadas” etc., la atracción pueril hacia personajes femeninos, tal es caso de “La cara de Ana”, el deseo fetichista, punto principal en *Las hortensias*, y la admiración amorosa del niño ante figuras maternas como la maestra y la abuela, hecho evidente en *El caballo perdido* y todos los relatos que aluden al personaje Celina, la profesora de piano.

El cuento inicia mostrando su andamiaje, haciendo de sus fases constructivas el centro siempre en proceso de la obra, simulacro realizado a través de ese “ahora” que aparece como un rasgo de inmediatez que instala al lector en el momento creativo y no sólo en el receptivo del texto, de manera que dicho cuento hernandiano representa —en el sentido literario y general del término—, una obra virtual de la que sólo se conoce, e incluso de manera incierta, el contenido que espera ser trabajado de tal forma que otorgue la precisión y la intensidad con las que el autor ficticio desea recrear su experiencia. Sin embargo, el personaje menciona que quiere evocar lo sucedido como si otro hubiera sido el protagonista, interés que implica la presumible finalidad de alcanzar una representación objetiva o verdadera, pues sólo alejándose de su propia experiencia el escritor ficticio podría describir los hechos de la manera en que ocurrieron, prescindiendo de cualquier personalismo que modifique sus extraordinarias vivencias sentimentales. En “Hace dos días”, la imposibilidad de escribir aparece como el obstáculo infranqueable que enfrenta cualquier autor en su intento por alcanzar aquella neutralidad del lenguaje literario que busca una expresión esencial; una manifestación sin mediaciones que comunique a otro, en este caso la mujer amada, el sentido trascendente, puro y despersonalizado de un discurso en el que la relación texto-autor es definida a través del distanciamiento que existe entre ambos. En relación con la actitud del protagonista ante el proceso creativo, referida como una necesidad violenta y desesperante, es preciso mencionar que dicha obsesión por escribir no desaparece debido a la imposibilidad, pues la naturaleza inalcanzable del discurso se presenta como motor principal que alimenta el deseo expresivo del personaje; escritor órfico que en su insatisfacción encuentra la fuente y el origen de lo que quiere crear.

Más que una anécdota protagonizada por el autor ficticio, “Hace dos días” es la historia de una escritura, debido a que por sus características el texto funge como la representación de los avances y retrocesos que supone el trabajo estético con la palabra, trayecto discursivo que al superar una dificultad se encuentra con otra, pues justo cuando el personaje cree hallar la forma adecuada para transmitir sus sensaciones, reaparece el descontento ante lo escrito y un nuevo abandono del proyecto narrativo. En este cuento hernandiano, dicho fracaso se reitera al inicio del tercer apartado: “Ahora podré acomodar tranquilamente el mayor número de detalles; pero hace dos días y al poco rato de oscurecer, yo andaba entre las paredes de esta pieza y creía que con un solo detalle que pudiera quedar, estaba todo arreglado; pero ese detalle tendría que ser tan justo, tan verdadero, tan igual, que ahora, pensándolo despacio, me parece monstruoso” (I: 85). El autor ficticio rechaza la elaboración de un texto mimético-realista en el que se articule el efecto de realidad³² que anteriormente quería construir con sus palabras, de manera que el proceso escriturario cambia de dirección, es replanteado en el presente del discurso por medio de ese “ahora” que indica el inicio de la escritura pero que a su vez abre un espacio en el texto para que resurjan las complicaciones. Aunque con el desarrollo de la trama se enfatiza el carácter irrealizable del relato, también es cierto que la escritura progresa y, al no satisfacer los intereses del autor, describe con insistencia aquella imposibilidad que sólo se hace visible por medio de la paradoja, figura del pensamiento que, desde esta perspectiva, constituye la estructura principal de “Hace dos días”; un discurso reflexivo que adopta el disfraz de narración trunca.

³² Véase: Roland Barthes. “El efecto de realidad” en *Comunicaciones. Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 95-101.

Otro de los aspectos que se deriva de la incapacidad escrituraria que sufre el protagonista tiene que ver con la lucha que, durante el proceso creativo, se establece entre el deseo y la razón, pues el personaje menciona que su violenta e incesante necesidad de escribir³³ es producto de la excitación que le provoca recordar las sensaciones experimentadas al lado de su amada. En este sentido la escritura, lejos de ser un ejercicio racional, aparece como un proceso en el que lo contradictorio, lo inexplicable y lo aglomerado —elementos presentes en el plano pulsional—, impiden el desarrollo de un discurso comprensible e intenso, al tiempo que preservan la fascinación provocada por aquella imagen femenina. Lo que el personaje escritor desea es que “eso” inexplicable y maravilloso de su experiencia no se pierda al imponerle un orden determinado mediante la escritura, por lo que su mayor reto es buscar una forma profunda y móvil que manifieste el deseo pero que no lo satisfaga pues, de hacerlo, el impulso terminaría despojando a la obra literaria de su verdadera finalidad. El autor ficticio se desespera ante esta situación tan compleja y paradójica, abandona su cuaderno de notas pero poco después regresa a él con nuevos ímpetus; escribe “ya”, expresión de hartazgo y compromiso que indica una nueva oportunidad para llevar a cabo su tarea escritural, sin embargo, aún no ha logrado rebasar el instante inicial de la creación literaria, ya que, justo en el penúltimo apartado del relato, tanto el personaje como el lector se topan de nuevo con ese “ahora” que, por un lado, remarca el momento de empezar a escribir, y por otro, hace cada vez más imposible la consecución de la obra:

³³ En la siguiente sección de este capítulo, se analiza con detenimiento la escritura entendida como pulsión, como una necesidad obsesiva en la que los autores ficticios se debaten entre lo racional y las sensaciones.

IV

Ahora, yo recuerdo, y me vuelvo a excitar un poco; pero en aquella excitación, también quise escribir: andaba alrededor de este mismo escritorio y empecé por escribir dos veces el monosílabo “ya”; pero en el momento que escribía la segunda vez “ya”, me venía dando cuenta de que “eso” pasaría y me pregunté, si precisamente cuando había decidido escribir, era porque el ataque me disminuía; pero en seguida me di cuenta que no, que el ataque me duraba, que tenía una inercia muy grande, que la necesidad de hacer algo que quedara no podía detener “eso”, que alguien que observara no podía notar el grado en que se detenía o entorpecía esa marcha. Sin embargo, tuve miedo de que “eso” se detuviera, y decidí no escribir y que no quedara nada; pero empecé a pensar cosas, que fatalmente detuvieran “eso”. El escritorio me parecía un burgués que me obligaba a acomodar todo con calma, porque yo en mi fiebre no podía decir de golpe cómo era todo aquí y en ese momento. (I: 86-87).

Casi al final del complejo entramado que subyace en “Hace dos días”, el autor ficticio se enfrenta de lleno con un dilema esencial: escribir o no escribir, iniciar una tarea que se sabe imposible o simplemente no hacerlo y dejar que la experiencia permanezca sólo en el “yo”. Aunque parece que la segunda opción se adecua más a ese deseo de no reducir la fascinación de lo vivido, las palabras continúan agolpándose en la página para dejar un testimonio por escrito, no tanto de los sentimientos del personaje, sino de su interés por relatarlos pues, como bien se ha dado cuenta el personaje, la escritura literaria nunca es del todo fiel a los acontecimientos; es un discurso que, en mayor o menor grado, se aleja de la realidad y en dicha distancia modifica la esencialidad de los hechos. En este punto, se reafirma la paradoja central del relato, debido a que ese impulso sentimental, lo que precisamente quiere representar el escritor, permanece durante el instante de la creación, pero dicho estado es tan enigmático e infable que no puede describirlo sin racionalizar sus sensaciones, por lo que necesita un orden y cierta claridad para elaborar su discurso, sin embargo, dichas categorías no reflejarían con certeza el estado anímico del autor ficticio. Así, en este relato hernandiano todo lo relacionado con la escritura literaria, entendida en términos canónicos o tradicionales, funge como una amenaza constante para la misteriosa experiencia del protagonista, pues su imposibilidad de escribir se debe a esa necesidad de

hacer a un lado la razón, el orden y las explicaciones, rasgos que otorgan concreción al texto literario, que fulminan el misterio y que, en “Hace dos días”, surgen como requisitos impuestos por el escritorio; ese burgués que reprime la excitación en pos de la paciencia y que exige un orden premeditado para la escritura, minimizando así las contradicciones tanto del sujeto creador como de los discursos que describen sus vivencias.

En el año 1947, se publica un volumen de cuentos que, con el paso del tiempo y las lecturas reiteradas por parte de críticos y escritores, se convertiría en una de las obras más representativas dentro de la cuentística hernandiana: *Nadie encendía las lámparas*, libro que reúne varios relatos que en la actualidad identifican a Felisberto como un autor canónico dentro de la marginalidad inherente a las vanguardias narrativas hispanoamericanas. Además del texto que da título al volumen, narraciones como “El acomodador”, “El balcón”, “La mujer parecida a mí” y “Muebles ‘El canario’” marcan una nueva línea de desarrollo en su literatura, ya que, la fragmentariedad de la trama, la autorreferencialidad discursiva y la imprecisión del asunto narrado ceden su lugar a formas escriturales situadas en los linderos del relato fantástico y a estructuras narrativas en apariencia convencionales. Sin embargo, el tema de la creación literaria reaparece de manera muy compleja en el último cuento de dicha publicación: “Las dos historias”, texto que remite a las primeras obsesiones de Felisberto en las que alguien intenta escribir algo y, ante la imposibilidad o la apatía para hacerlo, retoma las dificultades implícitas en el proceso creativo como punto medular de su escritura. Así, en “Las dos historias”, el discurso de los personajes hernandianos —un narrador que funge como editor y un escritor que aparece como protagonista—, se instala de nueva cuenta en la inconclusión, en el reflejo de la palabra creadora y en el libre devenir del pensamiento, rasgos que dan la sensación de no leer un cuento sino una serie de apuntes.

Un escritor anónimo suele abstraerse de la realidad, experimenta profundo interés por crear una historia y trabaja como empleado en una juguetería; siempre pensativo y distraído, parece alejarse del mundo para sólo recordar el día 16 de mayo, fecha en que conoció y se enamoró de una mujer. Esta situación, que bien podría ser vista como la vertebra anecdótica de “Las dos historias”, es referida por un narrador que recolectó algunos fragmentos en los que dicho escritor, amigo suyo, relata las vivencias que tuvo al lado de su amada, pero el verdadero desarrollo del argumento consiste en las reflexiones que tanto la voz narrativa como el autor ficticio realizan sobre las fases de elaboración del texto artístico. Desde las primeras líneas, la creación literaria se presenta como el asunto principal del cuento, pues el narrador inicia su discurso mencionando que, un mes después del primer encuentro entre el protagonista y la mujer, “El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir. Pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno. Hacía días que pensaba en la emoción del momento en que escribiera. Se había prometido escribir la historia muy lentamente, poniendo en ella los mejores recursos de su espíritu.” (II: 160). Existe plena disposición del autor ficticio para escribir un texto literario, pues dicha tarea es planteada como un proyecto que, durante varios días, se ha fraguado en la mente del protagonista, por tanto, el narrador presenta a un personaje cuya existencia se concentra en un doble proceso de escritura; aquel que desea llevar a cabo y otro que lo hace vivir en la página. Sin embargo, no tardan en aparecer los primeros tropiezos cuando el protagonista toma la decisión de iniciar su escritura, ya que el afán por narrar minuciosamente el estado emocional que alcanzó al lado de su amada, desemboca en la insatisfacción ante lo escrito, tal y como ocurre con el personaje escritor de “Hace dos días” y también con el autor ficticio del “Prólogo de libro que nunca pude empezar”. Respecto a “Las dos historias”, es preciso

señalar que la escritura literaria, vista como experiencia signada por la imposibilidad, se manifiesta en las interrupciones que surgen durante el proceso creativo, pues, luego de que el protagonista escritor ha redactado un fragmento en el que cuenta cuándo y cómo conoció a la mujer —pretexto que le sirve para cavilar en relación con las transformaciones identitarias que ha sufrido desde que se enamoró—, el narrador menciona lo siguiente:

Al llegar a este párrafo se detuvo, se levantó y empezó a pasearse por la pieza. El sitio por donde paseaba era muy estrecho; hubiera podido apartar la mesita para que fuera más amplio; pero le gustaba llegar hasta la mesita y mirar el párrafo que había escrito. También hubiera podido continuar su tarea, pero sentía una secreta angustia: para escribir, al pensar en los hechos pasados, se daba cuenta de que se le deformaba el recuerdo, y él quería demasiado los hechos para permitirse deformarlos; pretendía narrarlos con toda exactitud, pero bien pronto advirtió que era imposible; y por eso lo empezó a torturar esa indefinida y secreta angustia. (II: 161-162).

La condición órfica del autor ficticio es definida por esa secuencia que consiste en escribir, suspender el discurso y observar el progreso, hecho que lo equipara al personaje mítico pues, cuando el protagonista del texto hernandiano mira el párrafo, tal acto supone una pérdida de lo anhelado, ya que, al refrenar el flujo de la palabra, el relato amoroso se transforma, el deseo de poseer la obra permanece insatisfecho y se produce una paradójica pérdida de lo que nunca se tuvo, es decir, la historia perfecta de su enamoramiento. Por tal motivo, el protagonista experimenta una incierta angustia ante la disyuntiva que supone asumir el riesgo de escribir o mejor no hacerlo para evitar la deformación los recuerdos; el resto del relato puede ser visto como un movimiento oscilatorio entre ambas opciones, porque la escritura prosigue aunque el objetivo sea inalcanzable y se presenten múltiples suspensiones del acto creativo. En este sentido, el proceso escriturario del personaje es descrito por la voz narrativa como una experiencia ubicada en los límites de la tortura y el placer, hecho que, al final del cuento, desemboca en la imposibilidad de construir el

discurso pues, en su última intervención, el narrador menciona que ha visto al autor ficticio y que ha quedado sorprendido ante la decisión que éste tomó respecto a su escrito:

Creo que me durará mucho tiempo el asombro de lo que me pasó hoy: he visto al joven de la historia y me ha dicho que no tiene más ganas de seguir escribiéndola y que tal vez nunca más intente seguirla.

Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido estos datos³⁴ que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para esta historia. Sin embargo guardaré muy bien estos apuntes; en ellos encontraré siempre otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya. (II: 171).

El inconveniente es doble; por un lado, el relato del autor ficticio queda trunco, por otro, el del narrador también permanece inconcluso, pero en ambos discursos fragmentados se cuenta “Las dos historias” de una escritura, por lo que el punto neurálgico del texto hernandiano puede identificarse en el motivo de la imposibilidad creativa, verdadera protagonista de la narración, recurso empleado en el desarrollo del cuento y principio poético que permite reflexionar acerca del oficio literario, visto como un fenómeno complejo cuyo motor e impedimento radica en los diversos atropellos que siempre se asoman cuando alguien quiere escribir algo. En cuanto a la postura asumida por el personaje escritor, podría objetarse que el hecho de no escribir es decisión y no impedimento, sin embargo, dicha actitud responde a la naturaleza inalcanzable del discurso que él desea construir, por lo que tal abandono del proceso escritural es consecuencia de la imposibilidad y no se debe al desinterés.

La obsesión por escribir y describir los problemas que conlleva la experiencia creativa del texto es un tema que reaparece en los últimos apuntes y fragmentos inéditos de

³⁴ Los datos referidos corresponden a tres pasajes, escritos por el personaje —*La visita, La calle y El sueño*—, que se intercalan en el discurso narrativo, de ahí que el narrador funja como editor del texto, pues su función principal consiste en enmarcar y presentar los fragmentos creados por el protagonista. Para un completo estudio sobre la estructura enunciativa de este relato hernandiano, véase el trabajo realizado por Walter Mignolo: “La instancia del *yo* en ‘Las dos historias’”, texto citado en el primer capítulo de este trabajo y que se incluye en la compilación de Alain Sicard *Felisberto Hernández ante la crítica actual*.

Felisberto, de manera que al final de su obra se puede observar un regreso a las preocupaciones primigenias del uruguayo, pero más que volver al punto de partida, cabe señalar que parte considerable de la escritura hernandiana se instaló, de forma evidente o disimulada, en los estadios de su propia construcción. Esos escritos heterogéneos que Felisberto creó, como una suerte de epílogo a su obra, fueron reunidos bajo el título *Estoy inventando algo que todavía no sé lo que es...*³⁵, breve y curiosa compilación que resulta interesante por su falta de estructura, por el tono anodino con que se reflexiona sobre el arte de narrar y por el privilegiado sentimiento de indiscreción que provoca leer anotaciones no publicadas en vida del autor. Un acercamiento a dichos discursos permite reconocer la primera idea de escritura que aquí se propone, pues en “Por agarrarme de algo...” otro sujeto anónimo quiere escribir y no puede, a pesar de que expresa tal deseo escribiendo y explora las posibles causas de su nula inspiración valiéndose de un texto que crea sobre la marcha. A través del discurso directo, y sin la necesidad de preámbulos que contextualicen la situación o el motivo de la escritura, el autor ficticio de este relato menciona que:

Por agarrarme de algo, o para empezar a escribir, diré que no se me ocurre nada, o más bien dicho lo escribiré. Sin embargo, quiero *escribir*. Es un deseo tranquilo, profundo, pero que no encuentra cómo realizarse. Voy a repasar un poco lo que sé sobre el asunto. No hay cosa que me haya parecido tan mal como los que simplemente “quieren” escribir por vanidad, [...] porque les gusta suponerse, verse escritores, según modelos que han visto...

Aquí tendría que describir prolijamente casos generales; veo el error de decir generales porque aun en el error todos son casos particulares, etc., etc. Ahora veo que por este camino voy mal. (III: 266-267).

La escritura irrumpe sin contar con un motivo concreto para su desarrollo, sin importar que el personaje no tenga idea de lo que quiere escribir, situación que ubica al lector ante un discurso que describe el pensamiento con todas las inconsistencias, errores y

³⁵ En cuanto a los textos que integran este apartado, incluido en el volumen III de las *Obras completas* que aquí se manejan, es preciso mencionar que dichos discursos, al ser notas y borradores, no indican la fecha en que fueron escritos e incluso carecen de título, por lo que son identificados a través de la primera frase que los compone. Esto sucede con “Por agarrarme de algo...”, relato que se comenta a continuación.

contradicciones que puede presentar durante su proceso emergente. Entonces, el tema que se desarrollará por medio de la escritura se muestra como algo prescindible, pues lo que el autor ficticio busca en su discurso es algún pretexto que le permita continuarlo, de manera que la nada o la imposibilidad de escribir sobre algo concreto aparece como el punto inicial que aglomera las ideas del personaje y su concreción en la página. De nueva cuenta, lo imposible no es escribir sino crear, en este caso, un texto que formal y temáticamente gire alrededor de algún aspecto específico. Respecto a la experiencia creativa, que aparece como imposible aunque en estricto sentido no lo es, el anónimo protagonista menciona que escribir representa un deseo que nace de la confluencia entre la tranquilidad y lo profundo, categorías en cierto grado chocantes que, por un lado, orillan al personaje a realizar la tarea, pero por otro, no provocan desesperación ante los inconvenientes que desde el principio podrían entorpecerla. Con una actitud calmada y reflexiva, el autor ficticio empieza a repasar los diversos motores de la creación literaria, refutando la presencia evidente de la consagración personalista como centro del discurso artístico, postura que remite a la neutralidad escritural que se pretende alcanzar en éste y otros textos hernandianos.

Definitivamente, “Por agarrarme de algo...” es un texto que se apega a la noción de “thought-processes” y a la estética del “mientras escribo”³⁶, estrategias discursivas que producen un efecto de inmediatez escritural consistente en simular que las ideas del personaje son representadas sin ningún proceso de estilización. Por este motivo, permanece la imposibilidad de generar un texto concreto al tiempo que el discurso continúa su

³⁶ No es preciso detenerse en la definición de estos conceptos, ya que en el apartado “1.3. Cómo se produce una escritura sobre la escritura: el procedimiento de la autoconsciencia en los textos de Felisberto Hernández”, correspondiente al primer capítulo de esta investigación, ambas categorías fueron retomadas y explicadas a partir de los análisis que, sobre la prosa hernandiana, realizaron Jasón Wilson y Daniel Zavala. Del mismo modo, el tema de la escritura en proceso es el punto central de la sección dedicada a las relaciones entre la filosofía de Vaz Ferreira y la narrativa de Felisberto.

desarrollo, mostrando cómo la escritura cambia de dirección, cómo el autor ficticio replantea aquello que está escribiendo pues, durante la revisión de las razones que impulsan su escritura, se percató de que: “Tampoco puedo referirme a la insistencia en querer escribir. Si alguien ha dicho que el genio es la voluntad extremada, y puede tener razón en algún sentido, yo he visto insistir a personas aparentemente sanas en todo lo demás, insistir con una terquedad enfermiza o misteriosa, en escribir sin querer darse cuenta de que nadie los anima...” (III: 267). Esta afirmación muestra otro aspecto relacionado con la incapacidad de articular un relato, debido a que, además de las dificultades que puede enfrentar un autor durante la escritura, también cabe la posibilidad de que el sujeto no cuente con las suficientes aptitudes para ejercer el oficio literario; es necesario escribir y trabajar con lo escrito, pero muchas veces el esfuerzo no basta para sustituir la creatividad, porque, siguiendo las ideas hernandianas, todo texto artístico requiere de algo misterioso que proviene de la imaginación y no tanto del trabajo consciente implicado en la escritura. En este sentido, el protagonista refiere otra probable causa de su inhibición escritural, mencionando que un acercamiento premeditado y explicativo al texto —postura identificada con la crítica literaria—, puede interrumpir la libertad creativa, comentario que establece una nueva ruta de reflexión en el discurso que escribe:

Otro camino: la crítica, tal vez la hipertrofia de ella, me debe haber inhibido de escribir, porque nada me parece bastante interesante como para “largarme” a trabajar, a arriesgar tiempo sobre ella.

¿No tendría además concepto de impotencia, de miedo de que no me saliera algo muy interesante y ante semejante lucha me retraje y busqué otros placeres?

Encontré el de estudiar inglés y no sentí una angustia que me llevara a escribir, o si intentaba escribir y no lo conseguía, era porque no lo buscaba con bastante desesperación, pues me esperaba el placer de estudiar inglés. (III: 268).

Entendida como una institución valorativa de las obras literarias, la crítica, en el sentido más tradicional y laxo del término, decide qué es bueno e interesante y qué no lo es,

imponiendo límites canónicos que en apariencia difícilmente podrían ser alcanzados por el autor ficticio de este relato, tomando en cuenta la dispersión y extrañeza con que escribe, en otras palabras, la ausencia de un tema que le permita crear una “verdadera” obra literaria. De esta forma, al carecer de un asunto específico, el personaje considera que escribir por escribir, tal y como lo está haciendo, representa una pérdida de tiempo, así que decide mitigar su necesidad creativa por medio de elementos periféricos a la creación escrituraria; sin embargo, el deseo se debilita pero no desaparece, de tal manera que la imposibilidad sigue siendo el problema central del relato. El discurso termina sin ofrecer una solución al conflicto representado, desenlace que permite identificar en la paradoja el principal recurso narrativo, ya que, sin poder escribir, el autor ficticio crea uno de los relatos más complejos, inconclusos y sugestivos de la narrativa hernandiana.

Después de analizar el “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, “Hace dos días”, “Las dos historias” y “Por agarrarme de algo...”, queda claro que la imposibilidad puede ser propuesta como la primera idea de escritura que constituye uno de los ejes poéticos presentes en la obra de Felisberto, constructo de naturaleza teórico-filosófica que no se impone a los textos sino que emerge desde el entramado ficcional de los mismos. Así, el recurso de la autoconsciencia escritural, la mezcla entre relato y reflexión y la paradoja como mecanismo de representación narrativa aparecen como vasos comunicantes entre los cuatro relatos estudiados, estableciendo una red de sentido que permite identificar en la imposibilidad uno de los principios escriturales mayormente explorados por el uruguayo. Para Felisberto y sus autores ficticios, el proceso de escritura comporta un desafío por retratar el pensamiento, conservando la movilidad e imprecisión de las ideas con el objetivo de no suspender el flujo de la palabra; pero las interrupciones siempre surgen y frustran la consecución del ideal discursivo que se proyecta, de forma que el lector se encuentra con

una escritura órfica en la que dicha imposibilidad no es un fracaso sino el principio creador de la obra literaria.

3.2. LA PULSIÓN DEL CREADOR, CENTRO NO FIJO DE LA ESCRITURA

Gran parte de los personajes hernandianos son taciturnos y solitarios, se detienen a observar con puerilidad cualquier detalle de su entorno y suelen perderse en el pensamiento que algo nimio les provoca; varios sólo se preocupan por escribir y encuentran en la escritura cierta satisfacción de sus angustias y el motor de aquellos misterios que alimentan su necesidad expresiva. Este conjunto de características bien podría englobar a toda una serie de autores ficticios que aparecen en diversos textos marginales de Felisberto, todos ellos escritores aficionados que ven en sus cuadernos el espacio predilecto para experimentar con la palabra, sometiéndola a los caprichos y reversos que nacen de un creciente impulso por manifestar sus ocurrencias. Con frecuencia, a dichos personajes les resulta arduo concentrarse en la hechura de un texto preciso, porque su pensamiento es tan lúdico y disperso que opaca, e incluso borra, el asunto originario de la escritura, provocando que las ideas desordenadas se presenten como forma final del discurso. A partir de estas generalidades —que constituyen la base para proponer una segunda idea de escritura—, no es muy arriesgado afirmar que la pulsión por escribir, además de aparecer como rasgo constante en varios protagonistas, representa un mecanismo discursivo que fractura el desarrollo lineal, las fronteras genéricas y la estructura de por lo menos cuatro textos hernandianos: “Prólogo” a *Fulano de tal*, “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”, “Las dos historias” y “Manos equivocadas”.

Si el primer libro de Felisberto resalta por su extrañeza, más extraño aún es el texto que lo presenta porque, en el “Prologo” a *Fulano de tal*, el uruguayo echó mano de su original creatividad para articular un discurso que transgrede, al mismo tiempo, dos modalidades discursivas: el prólogo y el relato. Dicho texto hernandiano se aleja de los

objetivos y rasgos estructurales que identifican al prefacio, así como también de la forma tradicional que se emplea para construir una narración, ya que el lector no encuentra una voz autoral encargada de introducir la obra y tampoco el desarrollo de una trama específica, sino los comentarios de un narrador que, como en el caso de “Las dos historias”, cumple funciones editoriales a propósito de ciertos escritos realizados por un demente. El sujeto productor del discurso menciona que conoció a un hombre consagrado como loco y que le parece inteligente, después alude a su interés por demostrar a otro hombre la inteligencia del primero, convencimiento que podría lograrse por medio de la escritura, pues siguiendo las palabras del narrador:

Yo tenía mucho interés en convencerle, y del laberinto que el consagrado tenía en su mesa de trabajo, saqué unas cuartillas —esto no le importaba a “él”— y traté de reunir las que pudieran tener alguna, aunque vaga hilación [*sic*] —esto de la hilación [*sic*] tampoco le importaba a “él”— y así convencería al otro de la inteligencia de éste. Pero me ocurrió algo inesperado: leyendo repetidas veces lo que escribió el consagrado me convencí de que, en este caso, como en muchos, no tenía importancia convencer a un hombre. Sin embargo, publiqué esto como testimonio de amistad con estas ideas del consagrado. (I: 9).

El loco se dedica a escribir, pero los discursos que crea carecen de coyuntura, debido a que, como afirma el narrador, la hilación es algo intrascendente para dicho autor ficticio. Esta postura poética manifiesta un impulso de escribir sin detenerse en la racionalización del proceso ni preocuparse por el sentido lógico del resultado, hecho que origina un discurso fundamentado en la libertad, la vagancia y la dispersión, características que, como se verá, están presentes en los textos del chiflado. Aunque el interés original del narrador era convencer al otro hombre acerca de la inteligencia con que cuenta el loco, durante su lectura reiterada de los fragmentos se hace consciente de que no vale la pena persuadir a nadie pues, si el loco escritor no pretendía hacerlo con sus anotaciones, ¿por qué el narrador tendría que imponer una finalidad concreta a dichos textos ajenos, que no tienen otro objetivo más que el de expresar el estado bruto del pensamiento? En este sentido, la voz

narrativa menciona que los escritos del demente están conformados por ideas —con toda la indeterminación que comporta dicho término—, rasgo que permite inferir que el autor ficticio escribió de manera obsesiva sin la pretensión de articular una anécdota o reflexión específica, aunque ambos movimientos discursivos se conjugan en el “Prólogo” hernandiano. Pero estas sólo son conjeturas que sugiere el primer comentario del narrador; es necesario acudir a las notas realizadas por el loco para ver que la escritura irrumpe como una necesidad creciente, como un deseo inexplicable que busca saciarse de cualquier manera.

Una vez que la voz narrativa ha cumplido su labor editorial, hecho que convierte al “Prólogo” en un metatexto, ya que dentro del mismo discurso conviven dos escrituras, el autor ficticio es quien explica los motivos de su locura, mencionado que dicho desequilibrio se debe a su nulo interés por hallar la explicación de las cosas. La necesidad de comprender absolutamente todo es vista por el autor ficticio como una forma de entretenimiento que emplean los genios, aquellos sujetos sesudos que ejercen, en este caso, la creación literaria. Sin embargo, como ocurre en otros textos de Felisberto, el proceso creativo no consiste en dominar el lenguaje a través de la razón, pues dicho impulso de entendimiento total anula la sugestión del arte, la ambigüedad de la palabra literaria y la presencia de lo imaginario. Fiel a esta máxima hernandiana, el protagonista sin nombre no hace otra cosa más que entretenerse escribiendo las notas que integran el “Prólogo”, no obstante él mismo se califique como alguien incapaz de crear debido a su locura:

...Y me quedé loco de no importármeme el por qué de nada y de no poderme entretener; todos los demás se pueden entretener y no están locos. Los genios crean, se entretienen y desempeñan un gran papel estético. Los papeles estéticos son muy variados y están naturalmente combinados con las leyes biológicas de cada uno. La combinación primordial en las leyes biológicas no la entienden los cuerdos [...]. Los que están por volverse locos y buscan el porqué del cosmos, están a punto de no entretenerse. Hay horas en que no sé por qué —ni me importa

saberlo, como ahora por ejemplo— imito a los que se entretienen y escribo. Pero tanto da; al rato me encuentro con que no tengo ni había tenido en qué entretenerme. (I: 9-10).

Locura, genios, papeles estéticos, leyes biológicas y escritura son temas que pueden relacionarse con cierta facilidad pero cuya clara vinculación requiere mucho más que las pocas líneas escritas por el loco, de manera que en sus anotaciones se observa un prematuro encadenamiento de ideas, estrategia discursiva que dispersa el asunto central del texto, mostrando una alternancia temática que puede atribuirse a la demencia y que, a su vez, produce esa pulsión escrituraria experimentada por el personaje. Aunque al principio el autor ficticio afirma estar impedido para la creación, poco después menciona que “ahora”, momento en el que reviste de palabras sus ideas, imita a los genios que no están locos y escribe, comentario con el que se resuelve la contradicción que para él implica escribir desde la locura, porque el personaje no se considera perteneciente al grupo de los lúcidos escritores pero hace lo mismo que ellos, claro está que resguardado en la libertad de la demencia; estado que le permite no concentrarse en algo específico, no pensar ni escribir como los demás y sólo buscar la satisfacción del deseo individual cuando se toma la pluma y se abre el cuaderno. Por último, cabe señalar que cuando el autor ficticio emprende la tarea de escribir, únicamente bastan unas cuantas frases para que se esfume el motivo concreto que impulsa la producción discursiva, pues el loco protagonista expresa en la página lo que le viene a la mente sin importar el “porqué” de su escritura. Tal actitud desinteresada sacia el impulso expresivo del autor ficticio y también remite a la idea de un lenguaje artístico cuyo valor y objetivo residen en el lenguaje mismo, debido a que lo trascendental es el acto de la escritura y no el sentido fijo que de éste se desprenda.

Inmerso en la demencia y según los pocos datos que proporciona en sus anotaciones, parece que el autor ficticio del “Prólogo” sólo se dedica a escribir y de esa

forma manifiesta su peculiar inteligencia, a pesar de que el protagonista no tome en serio el quehacer literario y se valga del ludismo para expresar sus ideas. Pero como la locura que lo caracteriza es producto de no poder entretenerse, debido a que su pulsión escrituraria ha agotado todos los medios que le permiten deleitarse con el pensamiento, dicho personaje analiza las formas en que otros, los cuerdos, se entregan a las trampas del entretenimiento, engaño que él ha librado gracias a su obsesión por escribir, a ese impulso que supuestamente extinguió las posibilidades de representar mediante la palabra todo asunto relacionado con las emociones. De tantas notas realizadas, el desequilibrado autor se ha quedado sin tema, aunque esa ausencia de punto fijo es lo que da pie al desarrollo de una escritura que desmantela y al mismo tiempo cae en los artificios del lenguaje pues, como afirma el personaje:

Las trampas del entretenimiento de las artes, consisten en hacer variaciones sobre un tema determinado, y las de las ciencias en plantear casos especiales de todo: y habiendo genio, estos entretenimientos no escasearán nunca, y habrá siempre tanta originalidad en ellos. Como si las impresiones digitales de cada uno fueran creación propia.

Tanto en las trampas del arte como en las de la ciencia, hay grandísimas emociones, y la emoción es, precisamente, el queso de las trampas de entretenerse. Pero yo ya probé el queso de todas las trampas y da en cara: he aquí mi tragedia de la locura de no entretenerme. (I: 10).

En el “Prólogo” a *Fulano de tal* —del mismo modo que en los textos que permitieron articular una idea de escritura a partir de la imposibilidad—, los comentarios del personaje son en extremo contradictorios: asegura no poder escribir cuando escribe, dice no tener interés por nada y reflexiona sobre diversos temas, afirma no estar seducido por ninguna trampa y ha caído en el espejismo de la palabra literaria, se lamenta por falta de entretenimiento justo cuando se entretiene escribiendo. En este sentido, el loco escritor pone en práctica, al tiempo que enuncia, su visión del quehacer estético, ya que para él los discursos del arte están fundados en el rodeo de aquello que se desea representar, en la

multiplicación de las formas que existen para que el artista plantee lo que contempla o le interesa; movimiento si se quiere redundante pero en el que los temas y las cosas transitan de lo cotidiano a lo extraño. Así, el hecho de dar vueltas y vueltas sobre los motivos de la escritura y la locura, ambos irresueltos en las anotaciones del autor ficticio, aparece como síntoma de esa obsesión por escribir a pesar de que no exista un asunto específico, a pesar de que las ideas sean repetidas y opuestas, a pesar de que la demencia opaque toda ilación, porque la inteligencia de los cuerdos que se entretienen en algo avanza resolviendo contradicciones, explicando el “porqué” de las cosas, mientras que la escritura de este autor ficticio es una espiral de cavilaciones que llena sólo unas cuantas páginas. Diga lo que diga, el loco personaje no puede dejar de acercarse a la trampa de la escritura, aun sabiendo que de un golpetazo lo atraparán por la cola.

“Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”³⁷ es otro de los cuentos planta en los que se advierte que la pulsión por la escritura funge como tema principal del discurso, ya que, desde la primera lectura, es posible observar diversas afinidades entre éste y los demás relatos hernandianos que han sido comentados: la presencia de un autor ficticio, la imprecisión de la trama, el desarrollo de la paradoja como eje estructural del texto, la especularidad discursiva, la poética que irrumpe dentro del universo ficcional, etcétera. Pero, a diferencia de otras invenciones, en la aquí referida el sujeto de la escritura sí se presenta, aunque rápidamente: “Me llamo Juan Méndez. Un poco más adelante diré por qué escribo.” (I: 102), primera línea del cuento en la que emerge con violencia la obsesión por escribir, pues para las explicaciones el tiempo sobra, de manera que lo

³⁷ Este relato se integra en el volumen I de las *Obras completas* de Felisberto, dentro del apartado que lleva por título “Cuentos y fragmentos publicados”. Sin embargo, y como sucede con otros textos marginales, tal edición no indica el año en que dicho texto apareció por primera vez.

primordial es no frenar el movimiento compulsivo del que brotan las palabras. Después de identificarse, y fiel a su actitud inicial, Juan empieza a escribir sobre la escritura con la ilusión de hallar, entre las muchas notas y pensamientos que tiene al respecto, algunas páginas que le permitan crear el discurso interesante que tanto ha proyectado y que desea con vehemencia. Así, el interés de Juan provoca que la escritura no culmine en un producto sino que permanezca como una búsqueda cuya representación incluye errores, titubeos, desviaciones y cualquier otra huella presente en el camino que dirige, mas no asegura arribo, a la gran obra literaria:

yo seguiré adelante por si llega a salir una obra interesante, y entonces se diferenciará de las demás obras interesantes en que publicaré los ensayos, pues a veces nos interesa mucho saber los caminos que tomó un autor para llegar a tal lugar y que él por vanidad se los guarda. Yo me arriesgo a publicar esto aunque mañana piense que está mal, y mañana no negaré lo que era el día anterior para que sepan el proceso de mi pensamiento. (I: 103).

La aparente premura con que se desarrolla el discurso —deliberada en Felisberto, inevitable en Juan— permite identificar algunos rasgos que pueden ser vistos como producto de la obsesión escritural, debido a que el autor ficticio, antes de intentar la creación de la obra que anhela, describe sus pensamientos referentes a la experiencia de escritura, sólo por si existe la posibilidad de que algo sirva para el futuro texto literario. A su vez, el indomable deseo de escribir que invade al personaje lo lleva a tomar el riesgo de publicar un texto que no ha sido corregido y enmendado, provocando que los ensayos previos a la conclusión de la obra literaria aparezcan como parte consustancial de la misma, pues la necesidad de expresarse por escrito es tan grande que Juan busca cualquier forma de satisfacción al margen de conseguir o no su objetivo. Como último elemento referente a ese impulso, cabe señalar que si el sentido del discurso literario varía con el paso del tiempo y de un lector a otro, más inestable aún podría resultar el significado de las palabras escritas pero no revisadas, porque de un momento a otro cualquier autor puede cambiar de parecer y con

ello errar en lo que había afirmado. De esta forma, el autor ficticio expresa su absoluta conciencia de que el texto que escribe es susceptible de rectificación, sin embargo, tal procedimiento suspendería el devenir de sus ideas contraponiendo la coherencia discursiva a la pulsión escritural, el rigor implícito en el trabajo estético con la palabra a las sensaciones que éste despierta pues, en la opinión de Juan, “Es cierto que la disciplina es buena como medio aunque mala como fin, pero todos se pasan y del medio que es disciplinar los pensamientos, lo hacen fin” (I: 104), estableciendo un propósito concreto para la escritura y abriendo paso al epílogo de la pulsión.

Juan Méndez no sólo reflexiona en torno al proceso intelectual que envuelve la escritura, sino que además considera la creación literaria como un acto que involucra lo sensorial, hecho manifiesto en el fetichismo con que el personaje se acerca a su cuaderno y en la descripción de las sensaciones que experimenta cuando está escribiendo. Pero más que una pugna irresoluble entre la razón y los sentidos, este texto hernandiano ofrece un planteamiento en el que se intelectualiza las emociones, ya que el discurso del autor ficticio parte del plano sensitivo para transformarlo en objeto del pensamiento. Así, la pulsión se presenta al lector como una idea de escritura cuya exposición engloba el contenido y los medios empleados para articular el discurso. Aunque resulta innegable que la narratividad presente en “Juan Méndez...” se desdibuja por el predominio del pensamiento literario sobre el relato —característica que haría del texto más un ensayo que un cuento—, la materia racional de la escritura no se plantea mediante una estrategia argumentativa sino descriptiva, hecho que permite identificar al discurso con la libre invención, pues las líneas escritas por el personaje van de las emociones al pensamiento para luego regresar y permanecer en las primeras. Tal procedimiento circular otorga un lugar fundamental a las sensaciones, al deseo, a los placeres que nacen y se acrecientan mientras dura la escritura o

la lectura del texto, momentos en los que Juan Méndez busca huir de lo profundo para disfrutar la espontaneidad, gozo que irrumpe justo cuando el personaje intenta justificar el porqué de su escritura:

Pero en este momento he caído en una sensación superficial: es el placer del cuaderno en que escribo; quisiera llenarlo en seguida y después leerlo ligero como cuando apuran una cinta cinematográfica; y para llenar el cuaderno me servirán muchas prevenciones contra mí, contra los vicios y contra muchas ideas filosóficas. Sé que todo esto es superficial, pero lo superficial está más cerca del implacable destino de las cosas porque lo superficial es muy espontáneo y se le importa menos de las cosas y se va pareciendo al destino. (I: 104).

Para conservar el placer del texto, el autor ficticio debe recurrir a la naturaleza instantánea de las sensaciones, llenando su cuaderno lo antes posible, leyéndolo con la velocidad que transforma una serie de fotografías en película, evitando cualquier planteamiento calculado que derive en filosofía, por mencionar algunas de esas prevenciones que el protagonista tiene en mente durante la búsqueda de su obra predilecta. Tomando en cuenta la postura del personaje, expresada de manera contundente con un “No, no pensaré despacio.” (I: 107), se puede afirmar que sus intereses se desvían de la profundidad del pensamiento bien acabado y de la detenida reflexión que merece lo trascendental, pues siguiendo sus propias palabras: “no siempre se debe proceder por lógica, sino que se debe proceder por sensación” (I: 108). Esta manera de asumir y llevar a cabo el arte narrativo implica una fractura de la razón omnipresente, hecho transgresor por el que Juan Méndez afirma, valiéndose de la falsa modestia, que sus notas son banales, a pesar de que en ellas existan complejas cavilaciones sobre la escritura artística, asumida como un acontecimiento de orden pulsional cuyo desarrollo debe ser igual de impredecible que el destino. Dicha afinidad entre existencia y escritura —que en el caso de Juan Méndez es doble, ya que el personaje aparece como sujeto productor y, al mismo tiempo, producto del discurso literario— esclarece varios elementos que aparecen en el relato hernandiano: el hecho de que el autor ficticio viva para

escribir y escriba para vivir, la imposibilidad de seguir un plan sin variaciones, el desconocimiento que se tiene ante lo venidero y la necesidad de satisfacer deseos u obsesiones.

Mientras Juan Méndez satisface el impulso de anotar sus ocurrencias cuenta con un misterioso acompañante cuya existencia también se reduce al ejercicio narrativo, ya que, en varias ocasiones, el protagonista hernandiano menciona que un personaje lo acecha, le pide explicaciones acerca de su escritura e intenta encauzar las palabras que llenan el cuaderno. Tal personaje impertinente, no identificado más que como un elemento del texto literario, se opone a los deseos de absoluta libertad expresiva que manifiesta el autor ficticio, sin embargo, dicha voz anónima nunca figura en la escritura, debido a que todos los cuestionamientos que realiza aparecen por intermediación de Juan, quien en varias ocasiones se queja del acoso e intenta explicar que sus notas no persiguen objetivo alguno. De esta forma, dentro de las notas realizadas por el autor ficticio tiene lugar un debate —velado en el plano del diálogo, presente a nivel connotativo— entre las formas tradicionales de la literatura, representadas por el personaje que exige una justificación lógica para la escritura, y aquella búsqueda “desinteresada” que Juan Méndez lleva a cabo cuando toma la pluma y comienza a escribir, pues para él la palabra artística es instantánea, prescinde de toda razón evidente que la soporte y adquiere forma a partir de la espontaneidad:

Hoy mi personaje me ha visto tranquilo, ha pensado que estoy cuerdo y ha encontrado el momento oportuno de preguntarme dónde voy a parar con todo lo que escribo; que si alguien leyera esto y preguntara qué quiere decir, yo no podría responder nada formal; y precisamente como me ha visto formal quiere que escriba una obra que aconseje algo, que después de leer sus páginas se saque en consecuencia una moraleja, o una nueva frase que encamine algo de la humanidad [...]

Entonces me he animado a explicarle lo que no puede entender; que escribo sin tener interés de ir a parar a ningún lado —aunque esto sea ir a alguno— el más próximo sería sacarme un gusto y cumplir una necesidad; que esta necesidad no tiene en mí el interés de enseñar nada, y si la consecuencia de lo que escribo tiene interés por lo que entretiene y

emociona, bien, pero no me propongo otra cosa que llenar este maravilloso cuaderno que poco a poco se irá llenando y que después que esté lleno lo leeré a todo lo que da. (I: 108-109).

De manera semejante a otras invenciones hernandianas, en el discurso de Juan Méndez también figura la locura como ingrediente de la creación literaria; locura hasta cierto punto moderada que permite realizar un texto extraño, a veces absurdo, pero en gran medida inteligible, ya que, a pesar de la indomable pulsión por escribir sin importar el sentido, el autor ficticio se detiene un momento para explicar, al molesto personaje e incluso al lector, cuál es el fin de sus anotaciones; fin que carece de fin, detención que no suspende el flujo de la palabra. Por otro lado, esa ausencia de todo interés referida por el protagonista refuerza el planteamiento de que el ejercicio escriturario, visto como un suceso en el que se conjugan la razón y los sentidos, resulta de una serie de pulsiones que experimenta el sujeto creador pero que no siempre puede explicar, de manera que la escritura artística no debería estar sometida, por completo, a las imposiciones racionales, a las técnicas y al rigor que articulan la estructura fija de un objeto narrativo tradicional. Así, escribir para llenar páginas y leer a todo lo que da son los únicos principios que sigue Juan Méndez en su quehacer literario; un acto que tiene como último fin la satisfacción del deseo, el cumplimiento de una necesidad, la realización de un movimiento que parece inconsciente pero en cuya base se encuentra una profunda reflexión sobre la naturaleza impredecible del proceso creativo.

A pesar de que los autores ficticios de Felisberto comparten diversos rasgos, desde la manera en que se encuentran escasamente definidos hasta las circunstancias y (des)intereses que alientan su escritura, en cada una de las invenciones que los recrean, o que éstos pretenden crear, existen algunos detalles aparentemente insignificantes pero que marcan profundas diferencias. Mientras que para Juan Méndez el momento de la escritura

se presenta como una obsesión, para el autor ficticio de “Las dos historias” dicha obsesión no sólo se manifiesta en el acto, sino que irrumpe en la antesala, es decir, en las ideas que preceden al acto, en el tiempo de espera que el personaje ocupa sólo proyectando su narración y anhelando llegar a casa para empezar a realizarla. Cuando el protagonista de este cuento planta se dirige de la juguetería en la que trabaja a su escritorio, la voz narrativa hace referencia a la excitación que asalta al personaje por el simple hecho de saber que muy pronto escribirá su historia, circunstancia que permite observar cómo la pulsión creativa se desborda inundando espacios ajenos al de la página en blanco, ya que:

Él seguía pensando en lo que le hacía tan feliz y en lo que tan torpe le hizo no bien salió del empleo y se consideró libre; dejó que una parte muy pequeña de sí mismo se entendiera con las cosas exteriores y le llevara a su casa. Mientras se dejaba arrastrar por la pequeña fuerza que había dispuesto que lo guiara, se entregaba a pensar en su querida historia; a veces esa misma felicidad le permitía abandonar un poco su pensamiento dichoso, observar cosas de la calle y querer encontrarlas interesantes; y en seguida volvía a la historia; y todo esto dejándose arrastrar por la pequeña fuerza que había dispuesto que lo guiara. (II: 160).

El personaje escritor se abstrae de la realidad porque ésta implica una atadura que establece deberes y que sistematiza el pensamiento; el ser y hacer de cualquier sujeto en el mundo, por lo que la existencia del personaje, más allá de su afición escritural, resulta un obstáculo para la libertad tanto en el actuar como en el pensar, pues su obligación es atender una juguetería; su felicidad consiste en escribir únicamente por el gozo de hacerlo. Pero para llegar a casa y satisfacer el deseo es necesario mantener un mínimo de conciencia que permita seguir el camino, del mismo modo que en la escritura se requiere por lo menos una pizca de lógica que sugiera la ruta del sentido; fuerzas tenues que mantienen la relación entre el personaje y su mundo, entre el texto que desea escribir y la realidad extratextual. Así, aunque el autor ficticio tienda a distanciarse de la realidad siempre habrá rezagos de mundo en todo lo que escriba, y es el placer por la escritura lo que le permite observar su entorno buscando algo interesante, pues ahí el personaje puede encontrar elementos

atractivos para representar en su discurso; sin embargo, el deseo de escribir es tan fulminante que, tarde o temprano, el protagonista de “Las dos historias” se arroba en dicha pulsión de manera irremediable.

Un aspecto primordial que aquí se considera al hablar del impulso por escribir consiste en el juego establecido entre lo racional y lo sensorial, categorías disímiles que al enfrentarse permiten el desarrollo de la pulsión creativa, provocando que ésta aparezca como una lucha entre el pensamiento y el deseo, pugna que a veces resulta placentera y otras tantas angustiante. Respecto al texto hernandiano que se comenta, cabe señalar que es indiscutible el placer experimentado por el autor ficticio al sólo pensar que escribirá una historia, pero resulta incierta la angustia que lo asalta en su intento por comprender los motivos de dicha obsesión, pues con frecuencia el “porqué” de la escritura permanece en el misterio y de tal incertidumbre proviene la fascinación. A diferencia de otros personajes escritores que aparecen en los cuentos de Felisberto, al protagonista de “Las dos historias” le intriga saber cuál es la raíz de su pulsión escritural, ya que, tal y como el narrador menciona, el empleado de la juguetería siente angustia ante su incapacidad de conocer por qué un día se obsesiona con la fidelidad de los recuerdos, por qué al siguiente escribe sin preocupación alguna, por qué no puede dejar de escribir, por qué goza tanto escribiendo; motivos que su espíritu encubre probablemente para no entorpecer el discurrir de la palabra que sólo *es* y *está* ocupando las páginas no de un libro sino de un cuaderno:

Si tenía una secreta angustia porque se le deformaba el recuerdo, mucho más secreto, más íntimo fue el motivo por el cual al día siguiente ya no tuvo esa angustia. Ese motivo era el mismo que hacía que escribir la historia fuese para él una necesidad y un placer más intenso del que hubiera podido explicarse. Así como su espíritu le borró el feo recuerdo de que el gerente de la juguetería lo apartó bruscamente de sus más queridos pensamientos, así también su espíritu le escondió el motivo más hondo e implacable que entrañaba el deseo de realizar la historia. A pesar de él, su espíritu le ocultó ese motivo, valiéndose de las razones que nunca terminaba de exponer en el trozo que escribió. (II: 162).

Durante el tiempo de la escritura, el autor ficticio experimenta una alternancia de emociones que surge como consecuencia de la naturaleza impredecible que comporta el proceso creativo, aspecto que concuerda con la visión de que todo plan, toda idea, todo interés por crear un determinado texto literario cambia de dirección conforme se va construyendo el discurso. Desde esta perspectiva, por más reflexiones o proyectos que antecedan a la obra, ésta seguirá siendo inaprensible porque el creador nunca podrá dominar completamente el rumbo de la escritura, mucho menos las pulsiones que lo asaltan durante la creación del texto, ese lapso en el que todo autor es presa de la incertidumbre respecto al resultado de su trabajo e incluso en cuanto a los motivos que lo impulsan a escribir pues, como sucede en el caso de “Las dos historias”, la fuente del deseo escritural puede ser desconocida. Así, en dicho relato hernandiano reaparece la noción de misterio, entendida como un elemento consustancial al arte literario que despierta la curiosidad y que funge como estímulo para aquella pulsión creativa que se experimenta aunque a veces no pueda explicarse.

Hasta ahora, la idea de que la escritura se desarrolla como pulsión ha sido analizada a través de los comentarios que realiza el narrador en relación con la postura del protagonista ante el quehacer literario; sin embargo, en las notas escritas directamente por el personaje, que el narrador inserta en el texto y con ello suspende su discurso, es posible observar la confirmación de tal actitud, ya que, hacia la recta final del cuento, el autor ficticio menciona lo siguiente: “No puedo dedicarme a pensar por qué necesito explicar cómo anduvo hoy vagando en mí un terrible pensamiento. Pero lo cierto es que ahora quiero desparramarlo en esta página.” (II: 170). Acto seguido, el protagonista escribe y con ello satisface su impulso. Pero en el discurso posterior nunca aparece el pensamiento aludido; lo que hay son referencias a objetos que se encuentran en la habitación, breves

descripciones de un avión que se estrella contra la cabeza del protagonista, la presencia de unos ojos que se mueven viendo hacia dentro y hacia afuera... toda una serie de imágenes discursivas que, por un lado, carecen de lógica, y por otro, pueden ser vistas como huellas de la pulsión que orilla al protagonista a escribir lo que sea.

Resulta imposible alejarse por completo de la razón, pues a partir de ella se conoce el mundo, se construye la identidad propia y ajena, se comunica los sentimientos e ideas, se elabora todos los discursos, sean estéticos, sean científicos; el pensamiento está siempre presente en todo el quehacer humano sin importar la materia del que éste se ocupe, es un proceso inevitable y se prolonga mientras dure la existencia. Distintos son los modos de pensar, así como también los objetivos que persiguen y las formas en que se materializan; el pensamiento derivado del arte representa una serie infinita de interrogantes que no necesita respuesta, que no reposa en lo absolutamente aprehensible, porque ante lo conocido la curiosidad duerme mientras que el ingenio creador se propone despertarla inventando nuevas maneras de replantear lo establecido. Así, en el arte la razón no desaparece sino que cambia de mecanismos, no busca ser exhaustiva sino sugerente, presenta una visión de la realidad que privilegia el *pathos* y que altera el orden lógico por la preponderancia de los sentidos, ya que en todo objeto estético se lleva a cabo la unión del razonamiento con las emociones, de lo premeditado con lo espontáneo, del pensamiento con la pulsión. Pero lo artístico más que una síntesis es un choque de opuestos, una categoría multiforme, indefinible, problemática y por ello interesante.

Como se ha visto, todos los personajes hernandianos que suelen escribir entablan una lucha entre la carga irracional de sus deseos y la lógica que intenta inmiscuirse en sus discursos, generando un ambiente de tensión que envuelve el desarrollo de los procesos creativos, pues los distintos autores inventados por Felisberto experimentan congoja,

desconcierto o emoción ante los impedimentos que surgen durante su labor escrituraria. Si bien, dentro de los relatos marginales, la mayor parte de los protagonistas se abandona al impulso de escribir, hay uno que escribe con tiento, que siente la pulsión pero reflexiona sobre cómo el pensamiento, por más que se pretenda ahuyentarlo, insiste en ser parte del texto. A diferencia de otros, el autor ficticio de “Manos equivocadas” —relato publicado en 1946 como parte del número cien de la *Revista Nacional*— no hace notas en un cuaderno; escribe cartas dirigidas a ciertos destinatarios femeninos: Irene, Inés y Margarita, tres mujeres por él desconocidas pero con cuyos nombres, tomados al azar, decide establecer una relación epistolar e imaginaria. En dicho texto, la obsesión por la escritura se encuentra en potencia, representa un deseo que corre el peligro de no realizarse por culpa del pensamiento, sin embargo, el personaje anónimo intenta que en su correspondencia no haya lugar para las cosas del juicio, ya que quiere escribir algo distinto a lo dictado por la razón, interés que deriva en el fracaso provocando que el autor ficticio se disculpe ante Irene desde la primera carta que le envía, pues:

El pensamiento, a pesar de haberse descubierto, insiste y da explicaciones de por qué insiste. Yo no hubiera querido escribirle en esta carta cosas del pensamiento y mire cuánto pienso para eliminar el pensamiento. Éste es el castigo de quienes lo atacan: seguir pensando. Sin embargo ahora mi pensamiento me da explicaciones —y sigue pensando—: escribir lo que piensa en un medio de muchas posibilidades para eliminar el pensamiento. Además tengo la esperanza de que atacándolo fuertemente en los primeros momentos, nuestras cartas se verán más aliviadas de él. (III: 178).

Aunque el texto no se ajusta a los deseos del autor ficticio, éste continúa escribiendo con la expectativa de que más adelante pueda hacerlo sin pensar, de manera que la pulsión, si bien no es una técnica constructiva del relato, representa el motor original de la escritura e incluso el fin que persigue el discurso epistolar. En este sentido, el protagonista sabe que su impulso escritural está reprimido mas no ausente, y por eso intenta liberarlo al explorar la causa que impide su satisfacción, es decir, al reflexionar sobre cómo el pensamiento

entorpece la espontaneidad de las cartas. Por otro lado, las palabras del personaje sugieren que la razón es algo autónomo, un proceso en apariencia independiente del sujeto que lo lleva a cabo pues, aunque el autor ficticio desea no pensar mientras escribe, el pensamiento irrumpe en el discurso adoptando el rol de un enemigo al que primero se debe conocer para vencerlo, hecho que instaura en el relato una estrategia paradójica consistente en preservar la pulsión creativa haciendo referencia a la imposibilidad de realizarla por completo. Si bien este personaje nunca puede hacer a un lado el pensamiento, lo que en verdad desea es aproximarse a ese punto de la escritura en el que las palabras fluyen tan sorpresivamente como surgen las emociones, debido a que, si fue azarosa la selección de las destinatarias, ¿por qué no habría de serlo el contenido de la correspondencia? El autor ficticio de “Manos equivocadas” comparte este interés con Irene en el cierre de su primera carta: “Si usted me escribe, tampoco se tome trabajo para hacerlo, porque desearía que le resultara un placer ligero, y que tuviera algo de riqueza de cosas femeninas que hay en usted cuando juega y cuando mueve su espíritu con tantas alegrías inesperadas.” (III: 179). Además de una manera de escribir, la petición del personaje conlleva una forma de asumir la escritura, pues para que ésta pueda apartarse hasta donde sea posible del razonamiento, es necesario que tanto el autor ficticio como Irene equiparen el proceso escritural con lo impredecible de la existencia, con los placeres ligeros que seducen al cuerpo sin atormentar la mente, con aquello que se experimenta pero que no tiene que racionalizarse después.

Otro de los matices que, respecto al impulso de escribir, es posible observar en “Manos equivocadas” está relacionado con el proceso comunicativo que implica el binomio escritura-lectura, ya que, a diferencia de otros autores ficticios —que escriben sin el objetivo evidente de que sus notas sean leídas—, el creador de las cartas sí se preocupa por la posible recepción de su discurso, postura que extiende el deseo creativo que lo inquieta

hasta el momento de la lectura ajena, superando ese interés egoísta de escribir sólo para satisfacer un impulso personal. Por tanto, el gozo que experimenta el protagonista consiste en saber que sus palabras serán descifradas, y posiblemente respondidas, por alguna de las tres destinatarias, placer que despoja al sujeto de su discurso, que hace del texto un objeto compartido y que ubica a la escritura en un afuera a pesar de que el tema de las cartas siga siendo la escritura. De esta forma, el personaje hernandiano busca establecer una comunicación placentera, natural, casi ingenua, con los personajes femeninos a los que se dirige, para lo cual describe, esta vez a Margarita, las emociones que vive durante la realización de su juego epistolar:

En el resultado exterior de este deseo, sentía inmensa dicha en escribir algunas cartas y recibir otras. Era más sencillo todavía el sentimiento que provocaba este deseo: un sentimiento de alegría tranquila y lenta, que quería ir a encontrarse con cosas inesperadas, y que al mismo tiempo las esperaba. Al otro día y cuando estaba en mi pequeña casa —que está en un barrio alejado, pintoresco y tranquilo— volvió a insistir —como insistiría un niño que le hicieran un cuento—, el inmenso deseo de escribir algunas cartas y recibir otras. Y en seguida empecé a suponer la emoción que tendría, al dejar en una carta cosas sentidas en la soledad de mi pequeña casa; al ir a poner mi carta en el barullo de la ciudad; al volver a mi casa y suponer cómo habría llegado mi carta a la soledad íntima de una mujer que viviera en medio de una multitud desconocida (III: 180).

Mientras que en la carta a Irene el autor ficticio se quejaba por la intromisión del pensamiento, en la que envía a Margarita lo que insiste es el deseo de escribir y el protagonista más que lamentarse se emociona, porque si bien no ha podido erradicar a la razón de su discurso todas las ideas que lo componen giran alrededor de la escritura, hecho que por un lado, permite al protagonista llevar a cabo su pulsión escrituraria, y que por otro, puede ser visto como una suerte de fusión entre el pensamiento y las sensaciones, pues a través de éste se manifiestan aquéllas. Con respecto a la actitud del personaje ante el quehacer discursivo, resulta interesante señalar que dicho autor ficticio, de manera distinta a otros que aparecen en la obra de Felisberto, no es víctima de la ansiedad por la escritura,

ya que el tono de su discurso y de las emociones que describe se asocian con la tranquilidad y la lentitud de un deseo insistente pero que no culmina en la desesperación, pues valiéndose de la calma él ha podido encontrar la forma de satisfacer su necesidad comunicativa a través de esas cartas creadas en la soledad y a ésta dirigidas. En “Manos equivocadas” el acto de escribir por escribir —proceso ensimismado que constituye el punto central de los otros tres relatos aquí analizados—, parece transformarse en un escribir para leer y leer para seguir escribiendo, doble mecanismo que otorga a los textos el objetivo de funcionar como los eslabones de una cadena discursiva. Precisamente ésta es la propuesta que el personaje le hace a Margarita en la correspondencia ya citada: “Si en realidad las cartas que deseo escribir son desinteresadas, ésta tiene la intención de pedirle que quiera realizar las otras, y por eso desearía que ésta fuera el prólogo. No pido otra cosa que lo que en ésta di primero: comentarios de cosas.” (III: 184). Sin embargo, en el cuento hernandiano lo único que existe es el discurso del personaje, quien continúa redactando cartas a pesar de no tener respuesta, motivo que alimenta su deseo de ser correspondido al tiempo que satisface su pulsión por la escritura, de manera que Irene, Inés y Margarita, más que verdaderas receptoras, representan una estrategia textual, un pretexto que permite al autor ficticio justificar, dando gusto a la razón, esa necesidad de escribir por el simple hecho de hacerlo.

Marcando similitudes o diferencias, el análisis del “Prólogo” a *Fulano de tal*, “Juan Méndez...”, “Las dos historias” y “Manos equivocadas” permite afirmar que la pulsión escrituraria representa otro de los fundamentos poéticos que puede inferirse a partir de la narrativa marginal de Felisberto pues, según las palabras de los autores ficticios que aparecen en dichos relatos, la experiencia creativa se presenta como un movimiento oscilatorio entre lo racional y lo instintivo, entre lo que se quiere y lo que se puede alcanzar

a través de la palabra. Desde los pensamientos más complejos sobre la naturaleza del lenguaje literario, hasta las sensaciones más banales que surgen al abrir un cuaderno, los personajes hernandianos describen lo que les ocurre cuando, de una forma u otra, se entregan al impulso de escribir sin importar el resultado, porque para ellos las líneas que van llenando páginas y páginas deben ser tan impredecibles como las emociones, tan misteriosas como el porvenir, tan espontáneas como el sentimiento que precede a la racionalización. Muchos de los aspectos estilísticos que Felisberto desarrolló en su obra cobran sentido gracias a la idea de lo pulsional: las escrituras en proceso, el movimiento de las ideas, el misterio que hay en las cosas, la alternancia de temas dentro de un solo discurso, entre otros procedimientos que, sin lugar a dudas, intentan representar aquella naturalidad de la existencia que a menudo se pierde en las formas perfectamente planeadas y acabadas que, tradicionalmente, se identifican con el arte.

3.3. LA ESCISIÓN DEL “YO” COMO PASO AL RECONOCIMIENTO

Aunque la escritura es el interés primordial de los personajes hernandianos hasta aquí referidos, cada uno de ellos se acerca a su cuaderno con diferentes intenciones o con un objetivo común pero llevado a cabo de manera distinta. Si para Juan Méndez y los demás autores ficticios la tarea de escribir representa una imposibilidad constante o un deseo irrefrenable, existen otros personajes que asumen la creación literaria como la oportunidad más libre e íntima de reconocerse, actitud frente a la página en blanco que da pie a otra paradoja dentro de las invenciones marginales de Felisberto. Se ha mencionado que en los primeros y últimos cuentos planta los responsables ficticios de la escritura con frecuencia callan su nombre y omiten casi por completo cualquier rasgo personalista, de manera que la noción “sujeto” se esconde entre las palabras; el lector sólo sabe que alguien escribe, el autor se transforma en una suerte de máquina narrativa y el texto habla de sí mismo evitando, hasta donde la comprensión lo permita, alusiones respecto a su origen extraliterario. Sin embargo, dentro del microcosmos hernandiano, existen casos en los que el autor ficticio, disimulado a través de la neutralidad del lenguaje, intenta construir un espejismo de sí mismo; se busca en la voz de un “yo” escindido que aspira a reinventarse por medio de su propia historia, pero que durante dicho proceso identitario se convierte sólo en un juego narrativo revestido de cuerpo, mente y difusos fragmentos de individualidad. Una mirada generalizante podría refutar que todo texto literario no es más que un espejismo lingüístico, que ningún cuento o poema remiten directamente a su autor y que los personajes de cualquier obra sólo son un reflejo, nítido u opaco, de los seres humanos que pueblan el mundo. Mas en los textos postreros de Felisberto este artificio

queda al descubierto provocando que la idea “sujeto” adquiriera múltiples dimensiones pues, al mismo tiempo, se presenta como autor, personaje y materia de la escritura.

Entre los *Cuentos y fragmentos publicados* por Felisberto, “Filosofía de gángster”³⁸ es uno de esos discursos en los que el autor ficticio pretende reconocerse a través de la escritura, pero cuya identidad se diluye por el peso que cobra dicho acto creativo como centro del relato. El argumento, más que complejo, resulta extraño: alguien va a escribir un libro que dedicará a sí mismo, después ese alguien toma un taxi y piensa; la trama se desenvuelve durante el trayecto de la casa a la oficina pero, antes de llegar, el personaje abandona el taxi imponiendo un final abrupto a su escritura. En la primera parte del texto, subtitulada *Dedicatoria*, el protagonista innominado establece una serie de analogías entre el proceso escriturario que realiza y su postura con respecto a la vanidad, presentando a ésta como el verdadero motor del discurso en ciernes; de un futuro libro, anunciado desde el inicio del cuento, cuya alusión expresa el interés del autor por reafirmarse en tanto sujeto capaz de crear una obra:

Este futuro libro lo dedicaré a mi persona “como muestra de profundo aprecio intelectual”. No sé precisamente de quién he tomado esa frase que transcribo; posiblemente la debo haber visto en muchos lados. En esta oportunidad pienso, que pasándole la mano a la vanidad, me deje tranquilo por un rato. También pienso, que si me deja tranquilo, tal vez no escriba el libro. Pero, de todas maneras, ya veréis cómo escribo el libro: no sólo siento desconfianza de la vanidad sino que hasta me vislumbro una cierta fe en ella. Por una parte soy tan presumido que no quiero que se me vea la vanidad, ni aún quiero vérmela yo mismo; y por otra parte no quisiera matarla del todo, porque ella me suministra, o es en sí, un cierto placer. (I: 96).

³⁸ La primera parte de este relato, titulada “Dedicatoria”, apareció originalmente en el periódico montevideano *El País*, no. 6178, año XXII, 1939; mientras que “El taxi”, segundo fragmento del texto, fue publicado en el diario uruguayo *Hiperión* durante el mismo año.

Fuente: <http://cvc.cervantes.es>, fecha de consulta: 17/01/2011.

Los comentarios referentes a la publicación de los otros dos textos analizados en este apartado corresponden a la misma fuente informativa.

El personaje hernandiano no conoce la falsa modestia, pues sin pudor asegura ser un hombre vanidoso e inteligente, al tiempo que asume la escritura como un ejercicio cuya finalidad consiste en demostrar a otros su talento intelectual; un reto al que responde “ya veréis cómo escribo el libro”, por si acaso algún lector duda de ello. Este discurso que nace del “yo” y encuentra en el “yo” a su principal receptor implica un ensimismamiento complejo, ya que el autor ficticio no se aparta de lo que escribe, sino que busca articularse a través de las palabras, de tal manera que su identidad se condensa en un solo rasgo: el oficio de escritor, característica que, lejos de delinear la individualidad del protagonista, lo presenta como un agente despersonalizado que interviene en el proceso de escritura; sin embargo, el reconocimiento se lleva a cabo. Algo similar ocurre con la vanidad mostrada por el personaje, ya que, de ser un rasgo personal, dicha actitud se aparta de su portador y funge como principio para la creación de la obra, porque el autor ficticio podrá escribir el libro si es que logra un equilibrio entre mostrar o disimular su presunción. Tomando en cuenta estos comentarios, es posible observar que en “Filosofía de gángster” la escritura representa un fenómeno muy contradictorio: por un lado, aparece como el medio que supuestamente permite al autor ficticio elaborar una especie de autorretrato textual; mientras que por otro, desmantela toda imagen del “yo” debido a su naturaleza autorreferencial. En este sentido, el reconocimiento que de sí mismo tiene el protagonista también se presenta como un proceso discordante, debido a que él sabe cuáles son sus cualidades y cómo puede emplearlas en el desarrollo de la escritura, pero su inmersión en dicho ejercicio creativo va desdibujando las particularidades que constituyen su identidad.

El escritor puede ocultarse tras infinitas máscaras y la invención transformar cualquier vivencia, porque el texto ficcional erige un espacio múltiple e imaginario en el que todo autor es lo que quiere ser, dice las mentiras que le apetece pero también muestra

disimuladamente fragmentos de su “yo”. Así, el contenido biográfico de la obra literaria es un aspecto insoslayable, ya que toda escritura nace de las experiencias autorales, de ese contacto entre el creador y el mundo que puede dar origen a tanto a discursos confesionales como a diversas imagerías. Entonces, escribir supone exteriorizar mediante la palabra parte de aquella interioridad que marca y define al sujeto expresivo. Respecto a esta relación autor-obra, el protagonista de “Filosofía de gángster” menciona que: “al escribir un libro, podemos llegar a ser hasta impúdica y cínicamente francos, con tal de ganar la gloria de una buena observación. Claro que diré que escribir es una necesidad fatal: Si es fatal, tanta veces, el placer del alcohol o cualquier alcaloide, siendo elementos venidos del exterior, ¿cómo no va a ser fatal el placer de la vanidad cuya materia prima la extraemos de nuestras entrañas?” (I: 97). La postura hedonista del personaje permite afirmar que su *ser* equivale por completo a su *hacer*, pues el deleite de la escritura resulta tan desmedido que termina por convertirse en una necesidad fatal, en una seducción que nace de las entrañas y se dirige a la página.

A bordo de un extraño vehículo, el autor ficticio anota las ideas que le surgen durante su trayecto a la oficina. Todas ellas giran en torno a las propiedades de la metáfora, presentada como un medio de transporte que el personaje identifica con las características de cualquier taxi. Así, la segunda parte del cuento, titulada *El taxi*, se fundamenta en el desarrollo de una metáfora absolutamente explícita y autoconsciente, o una metáfora de la metáfora, pues dicho concepto de la retórica aparece en el texto como el término que sustituye el nombre del objeto representado, es decir, el taxi. Entonces, el relato adquiere la siguiente forma: “He tomado una metáfora de alquiler y me dirijo a ‘la oficina’. La metáfora es un vehículo burgués, cómodo, confortable, va a muchos lados; pero tenemos que decirle al conductor dónde vamos a concretar el sitio: si le digo que quiero ir a lo

incognoscible sabe dónde llevarme: al manicomio.” (I: 99). Además de que la escritura proviene de un plano interior del personaje, también inunda el espacio cotidiano, pues el simple acto de ir al trabajo es visto por él como una manifestación de la palabra estética, hecho que hace de la literatura no sólo una experiencia solitaria y silenciosa, un proceso intelectual que acontece en momentos privilegiados, sino que la postula como una forma de ver el mundo por más rutinario e intrascendente que parezca. De esta forma, el texto que el autor ficticio construye durante su desplazamiento en metáfora implica una introspección que, de alguna u otra manera, le permite re-conocerse como alguien obsesionado con la escritura, como un sujeto absolutamente discursivo que está conformado por palabras y sólo piensa en ellas. A lo largo del viaje en metáfora, el presumido escritor observa que el panorama de todos los días se muestra diferente: ahora contempla aspectos antes ignorados, recuerda lo que sintió al caminar por las calles que mira, alude a unas sombras que no son las mismas; mientras escribe se percata de que él, o por lo menos su punto de vista, ha cambiado:

La metáfora pasa por lugares parecidos a los que yo he recorrido a pie y sin atenderlos mucho, pues en esos momentos atendía a tipos determinados; es una coincidencia feliz que la metáfora pase por lugares parecidos a aquellos que no sé bien del todo por qué me han hecho feliz: estos lugares, a veces y en parte, me hacen recordar aquellos; la metáfora tiene la ventaja de la síntesis del tiempo, y de la provocación de los recuerdos; de acuerdo con mi profesión, aquellos lugares tenían muchos rincones en sombras, las sombras que veo ahora no son iguales, pero me hacen recordar a aquéllas y misteriosamente, y a pesar de la comparación geométrica de la calles, me despiertan sombras que he visto y me hacen ver otras nuevas, peculiares. Sin embargo, antes crucé por una cantidad mucho más grande de sombras —esto de las sombras me sugestionaba sobremanera—. No siempre pienso que las cruzo y las miro, sino que siento que ellas me invaden. (I: 99-100).

Para llevar a cabo el reconocimiento es necesario que el sujeto se instale en algún recuerdo y, a partir de ahí, considere qué transformaciones y permanencias se han operado en su identidad, movimiento retrospectivo cuya relación con la escritura resulta del todo palpable, pues el texto literario, principalmente el género narrativo, puede ser visto como resultado

de un proceso memorialístico. En este sentido, las anotaciones que el personaje desarrolla mientras va en metáfora implican la fusión de un tiempo evocado con el presente de la escritura, hecho que permite al autor ficticio percatarse de que su “yo” se ha transfigurado, pues ya no percibe el entorno de la misma forma. Ahora las calles plagadas de sombras cobran un nuevo sentido a partir del cual el protagonista puede construir, aunque sea vagamente, una consciencia identitaria que oscila entre el antes y el después, movimiento también realizado por aquel discurso metafórico en el que tanto el sujeto como su espacio, a pesar de ser reconocibles, se muestran un tanto distintos.

Otro de los autores ficticios que se reconoce durante el proceso escriturario es el de “Las dos historias”, relato publicado originalmente durante el año 1943, en el número 103 de la revista *Sur*. Como se ha mencionado, en dicho cuento hernandiano el motivo de la atracción sentimental del protagonista hacia una mujer representa el pre-texto que permite desarrollar un discurso sobre el arte literario y la identificación sujeto- escritura, debido a que en los fragmentos creados por el personaje central se observa que el “yo” enunciador cae en la cuenta de que su amada ha operado una serie de transformaciones en él. Por medio de una mirada retrospectiva, el autor ficticio divide su existencia en dos periodos — antes de ella y después de ella—, burlándose de sus pensamientos previos al enamoramiento, postura que sugiere aquella síntesis temporal referida por el pasajero de la metáfora, pues en “Las dos historias” la identidad del protagonista también se reconstruye conforme avanza esa escritura sobre la marcha que evoca, en este caso, una vivencia amorosa ya concluida. Así, el reconocimiento del personaje, cuya realización corresponde con el presente discursivo, toma como punto de partida el día en que conoció a la mujer:

El 16 de mayo era sábado y serían aproximadamente las nueve de la noche cuando la conocí. Hace un momento recordaba el tipo que yo era aquella noche y cómo era mi indiferencia.

También me imaginaba que si el tipo mío de ahora le dijera al tipo mío de aquella noche, al salir de la casa de ella, que apuntara esa fecha por ser la de un gran acontecimiento, aquél le diría a éste que era un decadente y que había caído en un lazo vulgar. Sin embargo, mi tipo de ahora se ríe de aquél y no se detiene a pensar si aquél tenía o no razón; aún más: trata de recordar los menores detalles de aquél para reírse más, y para ver cuándo y cómo fue que aquél empezó a ser éste; pero aún más: a éste le interesa recordar a aquél porque así la recuera también a ella; pero —hombre— aún más: a éste le interesa escribir esta historia para tener que preocuparse concretamente de ella, y ha escrito la fecha en que la conoció como lo podía haber hecho un enamorado vulgar, porque en eso, menos que en lo demás, no se avergüenza de no ser original. (II: 161).

La escritura funge como una posibilidad de imaginar algo distinto a lo realmente ocurrido, hecho que se manifiesta en el sentido condicional del discurso a partir del cual el personaje plantea un diálogo consigo mismo, con su “yo” dividido en el tipo de ahora y el tipo de antes, dando pie a un desdoblamiento de consciencia en el que dos voces interiores discuten por su diferente visión del amor. Uno ríe por la vulgaridad y decadencia del otro, el otro presta poca atención a los comentarios de aquél, pues lo único que le interesa es recordar a su amada; entonces, sólo se trata de autoescarnio, debido a que el autor ficticio hace una revisión del pasado con el objetivo de reafirmar aquella imagen femenina que tanto lo sedujo, imagen ajena a la que solamente puede llegar reconstruyendo la identidad propia. Así, en “Las dos historias” el reconocimiento que hace posible la escritura parte del “yo” creador y se dirige hacia “ella”, verdadera inspiradora del texto; sin embargo, en esta ruta discursiva el autor ficticio no se aparta de de sí mismo, porque al momento de escribir está sumamente interesado en dos estadios de su historia personal: el tipo indiferente que fue antes de enamorarse y el tipo poco original en que se convirtió, de manera que el personaje femenino no es más que un reflejo de la vida del escritor, no es el principio sino el producto de aquel discurso cuyo origen y progresión dependen del sujeto que se recrea escribiendo.

Para continuar rastreando el reconocimiento, como tercera idea de escritura que subyace en los textos de Felisberto, es preciso recordar que en el cuento comentado un narrador-editor presenta tres fragmentos creados por el protagonista, de manera que la

revisión identitaria del personaje puede ser vista como telón de fondo en cada uno de aquellos relatos, cuyo punto central tiene que ver con los vínculos establecidos entre el “yo” del discurso y algún personaje femenino. Respecto a la narración titulada “La calle”, el autor ficticio recuerda un paseo en el que se topó a una mujer, describe el espacio nocturno, se detiene en el sendero iluminado por ridículos focos con “sombrecitos blancos”, menciona que un pensamiento lo obliga a caminar en silencio, observa el paso del tren... durante el recorrido ignora a su acompañante. Pero el protagonista sale del ensimismamiento al sentir que se fragmenta en dos personajes cautivos dentro de su cuerpo, experiencia desconcertante que le permite percatarse de los múltiples “sujetos” que lo conforman e intentan liberarse de la consciencia individual que los alberga:

parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior [*sic*] sin mi consentimiento, y que había sido despertado por la violencia del ferrocarril. Pero en seguida sentí que otro personaje, que también se había desprendido de mí, había quedado mirando en la misma dirección en que antes caminaba, que quería predominar sobre el anterior y que me empujaba hacia adelante. Si estos dos personajes no tenían sentido y querían huir, era porque yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido. Cuando me di cuenta de esto quise espantar los personajes, llegar a la realidad y hacer algo positivo: entonces me miré las manos. (II: 165).

Instantes previos al desdoblamiento, el protagonista creía ser dueño de su historia, de cada recuerdo que la conforma y de los actores que en ella participan, sin embargo, el relato que hace de su propia existencia se trastoca en algo inaprehensible, pues del cuerpo —entidad concreta que genera sensaciones, pensamientos, experiencias y que identifica al sujeto—, emanan de manera inexplicable otros personajes antes ignorados. Esta fragmentación del autor ficticio, aunque innegable, resulta paradójica debido a que el “yo” de la escritura, lejos de permanecer desarticulado, termina por imponerse como protagonista del discurso, como el centro de la disputa entre aquel personaje que insiste en el pasado, mirando hacia “la misma dirección en que antes caminaba”, y el otro personaje que lo empuja hacia

enfrente, intentando superar a su oponente. Al final, el autor de “La calle” ahuyenta a los intrusos recuperando la condición de sujeto monolítico y “real”, pues su cuerpo reaparece como unidad que le permite forjar un vínculo entre lo inmaterial de la consciencia y el mundo concreto. Una vez de vuelta en la “realidad” simulada por el discurso, el personaje hernandiano reconoce aquellas manos con las que escribe parte de sus vivencias.

En “Las dos historias”, el estado onírico constituye un ambiente adecuado para que el autor ficticio experimente de nueva cuenta la escisión de su identidad a través del cuerpo, ya que en el texto titulado “El sueño”, último fragmento escrito por él, se plantea otra anécdota amorosa a partir de la que es posible extraer una reflexión tocante a cómo el sujeto adquiere consciencia de sí mismo. Ahora el personaje femenino es una adolescente que, con sus encantos lúdicos y pueriles, despierta el interés del protagonista, quien escribe: “En un pedazo grande de sueño, yo me encontraba en un dormitorio y era de noche. La silla en que yo estaba sentado había quedado arrimada a una gran cama, y en esa cama y entre las cobijas estaba sentada una joven. La joven era de esa edad insegura, entre niña y señorita; se movía continuamente y acomodaba y jugaba con cosas que a ella le parecería que a mí me interesaban” (II: 166). El encuentro es interrumpido por los padres de ella y, para evitar reprimendas, el personaje les dice que entró al dormitorio porque está enamorado de una amiga de su hija y quería que ella le hablara sobre la joven; falsa confesión que la hace llorar. Hasta aquí, el autor ficticio se manifiesta como la fusión de esa voz y esa mirada que permiten describir su experiencia, pero más adelante vuelve a padecer la separación del cuerpo y de la identidad que lo habita, pues menciona que: “Cuando yo estaba retirado de la cama y me veía a mí mismo sentado en la silla y con el traje claro, me sentía menos angustiado, y ella y el ‘yo’ que yo veía a esa distancia imprecisa eran una cosa más íntimamente conciliada.” (II: 168). Si bien este pasaje refiere un nuevo desdoblamiento

del personaje, fenómeno discursivo que implica una ruptura del sujeto asumido como noción integral, el autor ficticio experimenta cierta tranquilidad al observarse porque se reconoce en el sujeto de traje claro que está al lado de su enamorada. En este sentido, el “yo” ya no representa un constructo cuya aprehensión es individual e inicia en el plano interno —“yo-para-mí”— y que después se confirma o se niega a través de una perspectiva ajena —“yo-para-otro”—³⁹, debido a que el protagonista ratifica su identidad observando al “otro” y percatándose de que su “yo” se encuentra dividido; en un rincón del cuarto está el sujeto que escribe y observa, del lado contrario el otro que es (d)escrito y observado; sin embargo, ambos no son más que distintas versiones del mismo personaje que relata una de “Las dos historias”.

Aunque la impersonalidad y el ensimismamiento del lenguaje representan dos rasgos característicos de los cuentos planta analizados, también es cierto que la correspondencia entre el sujeto y la escritura aparece como un hecho innegable pues, como se ha visto, en “Filosofía de gángster” y en “Las dos historias” los autores ficticios desarrollan sus discursos para obtener un reflejo de sí mismos, generando textos titubeantes e inacabados que dan cuenta de un proceso nunca concretado en obra, rasgo discursivo que se asemeja a su condición de sujetos incompletos, de personajes en crisis que aspiran a reconstruirse a través de las palabras. Algo similar ocurre con el personaje central que crea y se recrea en el *Diario del sinvergüenza* —manuscrito elaborado por Felisberto en 1955

³⁹ Resulta inevitable hacer referencia al pensamiento de Bajtín sobre la importancia con que cuenta el diálogo entre el “yo” y la “otredad” en la visión que cada sujeto tiene del mundo pues, como señala Tatiana Bubnova en su estudio “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, una de las propuestas centrales del filósofo ruso es que: “Percibimos nuestro mundo no sólo mediante sentidos físicos, sino también morales, que son las valoraciones generadas por mis actos que siempre se realizan en presencia y en cooperación con el *otro* ser humano, a través de una triple óptica en que vemos el mundo: *yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí*, de tal modo que el mundo resulta ser el espacio en que se desarrolla nuestra actividad, concebida siempre en una estrecha participación del otro.” (103).

pero que sale a luz póstumamente—, texto fragmentario del que hay múltiples anotaciones, pre-originales, comentarios al margen y advertencias del autor, poco importa que sea real o inventado. Si bien en otros relatos hernandianos la crisis del “yo” discursivo y el consecuente reconocimiento que permite la escritura aparecen como un elemento de la trama, como una consecuencia de las situaciones que rodean a los protagonistas, en el *Diario del sinvergüenza* esta ruptura del “yo”, en tanto unidad creadora, constituye el punto neurálgico del texto, ya que todos los componentes temáticos y estilísticos giran en torno a la idea de un escritor que repentinamente se percata de que su cuerpo y su cabeza le son ajenos, tal y como se menciona en la antesala del cuento:

Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama “el sinvergüenza”, no es de él; que su cabeza, a quien llama “ella”, lleva, además, una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el sinvergüenza y con cualquiera.

Desde entonces el autor busca su verdadero yo [y escribe sus aventuras.

F.H.

Nota: El autor persigue su yo todos los días; pero sólo escribe algunos; éstos se distinguen por números y no por fechas. La forma es de diario.] (III: 245-246).

Este fragmento periférico al relato puede ser visto de diversas formas: una guía de lectura, un plan de trabajo, una brevísima reseña, un esbozo de lo que se desarrollará a continuación, una nota aclaratoria de F. H., presunto autor real... Sea cual sea su función, lo cierto es que tales líneas condensan el argumento y refieren la técnica que el personaje escritor empleará no sólo para elaborar un diario, sino para encontrar su verdadero “yo” en los intersticios que va dejando la escritura. Por otro lado, el extrañamiento identitario del protagonista es planteado de manera radical, pues el lector sabe, incluso antes de conocer directamente la historia, que lo ajeno irrumpe como la única certeza de ese autor ficticio que no es dueño ni de su cuerpo, que carece de voluntad, que está a expensas de lo quieren su cabeza y el sinvergüenza, separación absoluta de la identidad y la corporalidad cuya

nomenclatura dota de sentido tanto al *ser* como el *hacer* humanos. Finalmente, cabe señalar que la disolución del “yo” planteada en este paratexto también opera un cambio significativo con respecto al papel que juega el autor, ya que, de ser el productor de la obra literaria, éste se convierte en un medio empleado por el cuerpo y la cabeza para cumplir el objetivo de la escritura, aspecto que desposee al protagonista de su discurso aunque él escriba por algunos días para remediar la inquietud que le provoca saberse escindido.

De su historia poco se conoce: el personaje vive en una casa-barco acompañado de su esposa, todas las noches baja de la cubierta-dormitorio para escribir en el sótano, su cuerpo es un desfachatado que lo espía y su cabeza una parte autónoma que abre la puerta a cualquier tipo de pensamientos, ambos deliberan cuando él no se da cuenta, ha perdido su auténtico “yo” y piensa que un diario le ayudará a recobrarlo, por eso y para eso escribe. La primera fecha registrada en su cuaderno es el “Día 1”, que tuvo lugar quién sabe cuándo pero en el que (d)escribe algo inesperado, pues según relata el autor ficticio: “hace pocos meses sentí todo mi cuerpo como si fuera de otro. Y después algo peor: descubrí que mi cuerpo ya había sido ajeno desde hacía muchos años. Él había estado pensando y escribiendo en mi nombre y ahora hasta mi propio nombre tiene otro sentido y parece de él, de este cuerpo con el que fui teniendo tan larga complicidad y al que he terminado por llamarle ‘el sinvergüenza’.” (III: 247). En los dos cuentos anteriores, los protagonistas se contemplaban desprendidos de sus cuerpos pero, de alguna u otra forma, lograban identificarse con esa visión externa; en este caso, el autor ficticio inicia el discurso afirmando que su materialidad corporal es de alguien más, de otro sujeto intangible, invasor de su carne y usurpador de su identidad, motivo que lo desconcierta al tiempo que impulsa el desarrollo de la escritura. Con la pérdida del cuerpo también desaparece la capacidad creativa y la consciencia de individualidad, por lo que, en estricto sentido, el “yo” de la

escritura no es el verdadero autor del diario. Sin embargo, su voz resuena en el texto gracias a la complicidad que ha establecido con el sinvergüenza, hecho que transforma al autor ficticio en un escribiente de lo ajeno y no podría ser de otra forma, porque todo en él parece extraño, incluso su nombre es una etiqueta con la que no se identifica.

El primer intento de reconocerse por medio del diario es fallido, pero el protagonista sabe que se trata de una búsqueda incansable, de un trabajo cotidiano que a veces da frutos y otras tantas no, de ahí que en el “Día 1”, después de plantear su problema y el objetivo de la escritura, decida que: “Mañana me levantaré temprano y empezaré a buscar mi yo, mi verdadero yo; quiero saber dónde y cómo vive en este misterioso continente, en este cuerpo, en este sinvergüenza.” (III: 248). La complejidad y lo inaprehensible de la condición humana alcanzan su límite en las palabras del personaje, pues el cuerpo ya no representa un elemento finito y concreto, sino que aparece como un territorio inabarcable en el que cualquier sujeto puede perderse, hecho que enfatiza la idea de que el “yo” es un constructo multiforme, una noción tan subjetiva y diversa cuyas implicaciones rebasan toda corporalidad a pesar de manifestarse a través de ésta. Las incertidumbres relacionadas con el “yo”, el cuerpo y el nombre permanecen en la primera entrada del diario, hecho que propicia una serie de interrogantes con las que el autor ficticio inicia el “Día 2” de su jornada escrituraria: “¿Y quién es el que busca mi yo? Debe ser él, mi cuerpo. Tal vez él presiente mi yo como un bandido presiente la policía. Pero la idea de la justicia ¿será de mi yo? En todo caso mi yo la puede haber tomado de otros. No sólo mi cuerpo sino también mi yo, debemos estar llenos de pensamientos ajenos. ¿Y ahora será él que quiere confundir mi yo con el de otros?” (III: 252). Además de misterioso e inabarcable, el cuerpo es un espacio vacío que debería habitar el verdadero “yo” del protagonista pero, al mismo tiempo, la individualidad y cohesión de ese “yo” constituye un rasgo del que carecen tanto el sujeto de

la escritura como el cuerpo invadido por el sinvergüenza. Mas el “yo” no está por completo ausente, es un presentimiento muy difícil de corroborar que, según las reflexiones del autor ficticio, se fundamenta en los otros, comentario paradójico en el que lo ajeno representa la única posibilidad de vislumbrar lo propio, de ahí la pugna establecida entre el personaje que escribe, visto como una construcción identitaria que busca recuperar su cuerpo, y el desvergonzado intruso que lo manipula a su antojo, asumido como un cuerpo autónomo pero falto de identidad.

También durante el segundo día, el autor ficticio se plantea otra posibilidad de resarcir la extrañeza que lo asedia y acude a la memoria con la finalidad de recuperar aquella anhelada imagen de sí mismo, pues al principio de la escritura creía que su crisis identitaria se concentraba en el momento presente, pero al percatarse de lo contrario escribe que: “buscaré mi yo, también, en el pasado, con pasos de fantasma y entre hechos con falsa claridad de algunos sueños. Y por último ¿quién es que ama la vida también en los recuerdos? Y si es él que me obliga a escribirlos ¿quiere relamerse del pasado o es para representarse una presa del futuro?” (III: 253). Por medio de los recuerdos que constituyen al “yo” seguramente el sinvergüenza dejaría de importunar al personaje, pero el problema persiste porque no se sabe quién es el autor del diario. Si se trata del protagonista, la memoria otorgaría al invasor más elementos que le permitirían erigirse como el “yo” verdadero, si se trata del sinvergüenza, la evocación manifiesta en el discurso no correspondería con las vivencias efectivas del personaje escritor. Considerando esta situación, es preciso mencionar que, en estricto sentido, el reconocimiento no puede efectuarse debido a que la individualidad del sujeto se desfigura cada vez más, sin embargo, resulta innegable que la escritura deviene gracias a que el “yo” necesita saberse un ser

íntegro, hecho que hace del diario un juego de opuestos en el que el sujeto se desconoce e intenta reconocerse aunque nunca pueda lograrlo.

Inmerso en la escritura cotidiana, el autor ficticio termina por omitir las ya de por sí ambiguas fechas de su trabajo y considera que su “yo” es víctima de una broma pactada por el cuerpo y la cabeza; la siguiente estrategia consiste en desafiarlos para que ambos confiesen por qué se burlan de él. ¿Pero cómo encarar a dos entidades que no son ajenas porque forman parte de su corporalidad? Una respuesta factible se encontraría en el reflejo, mas la imagen del “yo” que desea hallar el protagonista no reside tanto en la percepción del cuerpo, sino en el constructo mental del que emerge la consciencia identitaria al cohesionar lo físico con lo interno. Ante esta situación, el personaje establece un objetivo más específico para su escritura que consiste en determinar quién de los tres implicados en el conflicto yoico representa una falsedad: la cabeza, el cuerpo o el autor, categorías paradójicas que en el relato se proponen como elementos desarticulados a pesar de integrarse en una sola corporalidad. De esta forma, la búsqueda del verdadero “yo” se plantea como un impulso o interés que probablemente no proviene del autor ficticio pues, entre burlas y engaños, éste considera que tal necesidad es una ilusión fraguada por el cuerpo o la cabeza:

Ya es la hora en que la cabeza se burle de mí y me diga que es el cuerpo y ella misma que me hacen escribir y que el yo tal vez sea la burla y el desengaño; que tal vez la burla y el desengaño del cuerpo y de la cabeza sean el yo que busca el yo o el yo que busca la cabeza y el cuerpo.

Me parece que se están burlando, nuevamente, de mi yo.

¿Tengo la ilusión o tengo la curiosidad de buscar el yo?

El cuerpo, o su cabeza, que todas las mañanas se burlan de mí, tienen curiosidad por saber cómo la utilizaré para buscar el yo. (III: 259).

Aunque el reconocimiento del sujeto nunca se consuma en la escritura, aunque en este diario el autor sólo establece un plan para reencontrarse, aunque al final triunfan los impedimentos, aunque el lector se enfrenta a una historia de pérdidas en la que hasta el

“yo” desaparece, el texto se desarrolla gracias a la progresiva desintegración de sus elementos, específicamente del autor ficticio asumido como punto de cohesión discursiva.

Se trate de ilusión o necesidad, el deseo de saber cómo es el “yo” del protagonista opera como el principal móvil escriturario, de ahí que su identidad se disperse en la cabeza, en el cuerpo y en las páginas del diario pues, de ser algo aprehensible, de no representar un problema, el personaje ya no tendría sobre qué o para qué escribir. Resulta innegable que al autor ficticio lo acongoja el hecho de no reconocerse como alguien integral, pero también es cierto que manifiesta su conflicto por medio de un discurso lúdico en el que él, “ella” — su cabeza— y el sinvergüenza se arrebatan al “yo”. A veces el protagonista pierde el juego, se lamenta y se queja de cómo los otros dos celebran su triunfo, pero otras veces gana, se sobrepone a “ella” y al sinvergüenza, los emplea como instrumentos que facilitarán la búsqueda del “yo”. Es ahí cuando por momentos el autor ficticio se muestra poseedor de sí mismo, utiliza su cuerpo y manipula sus pensamientos; es él quien escribe un diario, es él quien necesita reconocerse.

Conforme avanza el discurso van surgiendo más paradojas, hecho visible en las últimas líneas del diario cuando el protagonista afirma un desconocimiento rotundo de su “yo”, al tiempo que lo define como una experiencia intermitente que oscila entre la duda y la seguridad. En este sentido, la escritura cotidiana del autor ficticio necesariamente supone cierta consciencia identitaria que se manifiesta, por un lado, en las efímeras aprehensiones que él hace de sí mismo, y por otro, en los constantes extrañamientos que manifiesta en sus anotaciones, pues quejarse por la pérdida del “yo” implica un conocimiento previo del mismo; no es posible añorar lo que nunca se tuvo. Entonces, este relato hernandiano responde a una dinámica en la que se relacionan dos fenómenos opuestos: el reconocimiento individual del personaje, previo a la escritura pero que le permite expresar

su confusión identitaria, y el desconocimiento, vivencia que corresponde al presente discursivo y que se pretende resarcir a través del diario. Por otro lado, la idea de que el “yo” es un constructo diverso y con infinitos matices reaparece en la parte final del texto, justo cuando el autor ficticio denomina como “sinvergüenza” a aquella fracción de su identidad que conoce y comprende pero que no se ajusta al ideal yoico proyectado por él. Tal comentario puede ser visto como un indicio de reconocimiento, a pesar de que dicho proceso no satisfaga al personaje e incluso éste niegue saber cómo es y en dónde se encuentra:

No sé dónde estoy yo, o cómo soy yo, o cómo es este sentimiento de ser yo... a veces lo siento muy seguro y otras me siguen de cerca dudas...

Sólo puedo decir que como no soy el que con nostalgia y pena desearía ser y como el que comprendo de mí, lo considero un sinvergüenza, así lo llamaré. No creo que decir esto es cinismo ofensivo. Si el cinismo es una manera franca de mostrar los defectos, bastante a menudo veo en mis congéneres que tal vez sin saberlo ellos, o creyendo que lo disimulan, o cubiertos con telas tan finas que son peores que la desnudez, también son cínicos. (El sinvergüenza se defiende.)

Parece que todo ese yo mío ocurre dentro de los límites de mi cuerpo. (III: 260).

El autor ficticio, más allá de ser ajeno a sí mismo, reconoce una parte de su “yo” que no lo satisface, de ahí que identifique dicha fracción de su identidad con la imagen de un “sinvergüenza”, de un cínico que invade su cuerpo y le impide alcanzar su ideal de individuo. Esta situación permite afirmar que el reconocimiento del “yo” discursivo se lleva a cabo parcialmente, pues el personaje escritor, aunque no está seguro de quién es, sabe que todos los conflictos relacionados con su definición como sujeto integral tienen lugar dentro de los límites del cuerpo. Así, el protagonista se hace consciente de que lo corporal es el medio que permite adquirir una experiencia tanto del ser individual como del mundo, por lo que el problema de convivencia entre él, “ella” y el sinvergüenza queda un tanto saldado, pues los tres habitan la misma carne, los tres des-articulan al mismo sujeto conflictuado consigo mismo, los tres participan en la escritura del diario. Sin embargo, la existencia de

“ella” y del sinvergüenza depende por completo de las vivencias, del discurso y de las percepciones que constituyen la historia del autor ficticio; es él quien los inventa y no al revés.

No es fortuito que varios de los autores ficticios en los cuentos de Felisberto sólo puedan ser identificados, ya sea a nivel de la trama o del discurso, por medio de un “yo”, tampoco lo es el hecho de que la memoria individual y su recreación a través de la escritura se presente como una constante en parte considerable de su narrativa. Al respecto, este análisis de “Filosofía de gángster”, “Las dos historias” y *Diario del sinvergüenza*, cuya ruta interpretativa responde a los conflictos identitarios que sufren cada uno de los protagonistas, representa una muestra fehaciente de que el sujeto en crisis y la despersonalización constituyen uno de los ejes poéticos en la literatura hernandiana. Otra de las afinidades que es posible observar en los relatos mencionados tiene que ver con la paradoja, asumida como una categoría que determina los procesos de reconocimiento desarrollados por los personajes centrales, ya que, los “yoes” de la escritura son presa de un extrañamiento identitario que pretenden remediar escribiendo, mas ninguno de ellos logra hacerlo, pues al final de las tres historias persiste la noción de un sujeto fragmentado. La permanencia de este conflicto funge como principal motor de la escritura, debido a que los autores ficticios, cada cual a su manera, expresan en sus discursos una gran necesidad de recuperar sus “yoes”, postura que permite proponer el reconocimiento como la tercera idea de escritura que aparece en algunas invenciones de Felisberto. Por último, cabe recalcar que los cuentos planta aquí referidos se desarrollan a partir de un vaivén entre el recuerdo y el presente discursivo; entre un momento previo a la escritura —cuando los protagonistas sabían quiénes eran—, y el instante de la creación verbal en el que todo sujeto se escinde de sí mismo para reinventar sus experiencias en la página.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: Tres ideas de escritura en las *Tierras de la memoria*

Inventario poético

El universo narrativo de Felisberto gravita alrededor de la infancia, los recuerdos, las imágenes femeninas, los viajes, las voces anónimas, los cuadernos, la música y los personajes solitarios, por mencionar algunos elementos que dicho autor exploró a lo largo de su trayectoria literaria y a partir de los cuales desarrolló una escritura por demás excéntrica e inclasificable en el panorama de las vanguardias hispanoamericanas. Pero a pesar de esta diversidad en cuanto a temas y motivos, la obra de Felisberto cuenta con una serie de vértices que permite identificar su estilo escritural, porque en los primeros y en los últimos relatos, en los textos consagrados y en los marginales, la melancolía, lo fragmentario, la digresión, lo inacabado, el tono pueril y la aparente sencillez de lo narrado representan tan sólo una fracción de rasgos estéticos que unifican a los cuentos planta. Así, tanto las tramas como los discursos hernandianos son resultado de una paradójica síntesis creativa que conjunta lo heterogéneo, que aglutina lo disperso y que profundiza en nimiedades pues, como se ha visto en los nueve textos analizados, a menudo los autores ficticios describen su situación desde diferentes perspectivas, se concentran en una escritura que carece de objetivo específico y reflexionan ampliamente sobre asuntos cotidianos. Tomando en cuenta las excepciones, no resulta muy aventurado afirmar que la obra hernandiana es atravesada por una ruta estilística múltiple aunque bien definida; por un pensamiento literario que hace de la escritura el centro, figurado o manifiesto, de la representación discursiva y que se caracteriza por su deliberada falta de sistematicidad.

Tal y como el mismo Felisberto afirma en “Falsa explicación de mis cuentos”, su interés primordial fue crear relatos que crecieran con “hojas de poesía”, discursos cuya

forma impredecible semejara el libre desarrollo de una planta, historias que el escritor sólo pudiera sembrar para después ver cómo germinan. En función de estas analogías, la aparente naturalidad se presenta como regla esencial, quizá única, de la escritura hernandiana, hecho que resulta innegable si se piensa en el carácter “espontáneo” de las primeras y últimas invenciones, de aquellos textos extraños e inconclusos que definitivamente fungieron como semillero de su *ars poetica*. Sin embargo, y siguiendo el curso de todo proceso natural, el estilo de Felisberto se muestra con mayor esplendor hasta la etapa postrera de su escritura, justo cuando las semillas de los cuentos marginales fueron plantadas en las *Tierras de la memoria*, obra que es considerada como uno de los frutos más notables de la narrativa hernandiana. Escrito durante la década de los cuarenta pero publicado *post mortem* en 1965, *Tierras de la memoria* representa una conjunción de todos los elementos hasta aquí mencionados pues, valiéndose de un discurso que proviene del “yo”, el protagonista evoca un viaje mientras realiza otro, describe una serie de personajes y lugares significativos en su infancia, se pierde en el recuerdo de sus experiencias juveniles, asocia ideas disímiles, escribe en un cuaderno la historia de su vida; hace lo mismo que otros autores ficticios, pero esta vez en un solo relato mucho más extenso que los primeros y últimos cuentos de Felisberto.

El itinerario escritural de *Tierras de la memoria* inicia en una estación motevideana donde el autor ficticio, pianista fracasado que deja su ciudad natal debido a una oportunidad de trabajo, aborda un tren en compañía de su colega el “Mandolión”, personaje extraño que se mimetiza con su instrumento musical y que interrumpirá los recuerdos del protagonista a lo largo del viaje. Ambos van al mismo destino y ocupan asientos contiguos, sin embargo, parecen distanciarse conforme el tren recorre las vías, pues el autor ficticio se arroba evocando sus vivencias, describiendo las memorias de su primer viaje a Mendoza, realizado

diez años atrás, hecho que por momentos lo aparta del “Mandolión” aunque, de alguna u otra forma, este molesto personaje logre entrometerse en el discurso del protagonista. La casita de madera en calle Capurro, las hermanas francesas que llegaron a Montevideo, la maestra gorda, la tía con amplia pollera, la excursión de *boy scouts* a los Andes, la figura estatuaria de una recitadora, la fiambrería en la que se mezclan carne y sangre humanas con las del cerdo... conforme avanza el relato, la conciencia del autor ficticio se fragmenta en diversas escenas y personajes cuya libre asociación pone en crisis el devenir lógico-temporal de la prosa tradicional, efecto que Juan José Saer atañe a la creación de “metáforas narrativas” pues, como apunta en su estudio homónimo a esta obra hernandiana:

Para Felisberto, el tiempo lineal se borra y la conciencia es sustituida por una subespecie, el inconciente [*sic*], en relación con la cual tiempo y conciencia no son más que ilusiones injustificadas. Al desaparecer tiempo y conciencia, desaparece también la estructura clásica a la que tiempo y conciencia daban fundamento: me estoy refiriendo a la narración. Felisberto sustituye, al decurso novelístico clásico basado en la identidad inequívoca del tiempo y la conciencia, el procedimiento suyo de la acumulación de *metáforas narrativas*, que pululan, con una diversidad inaudita, alrededor de ese agujero negro que es el inconciente. (315).

Esta transgresión del tiempo lineal se manifiesta en los recuerdos yuxtapuestos que el protagonista va hilvanando durante el trayecto pues, aunque existe cierto marco cronológico en sus memorias —infancia, juventud y actualidad—, las escenas que él describe se superponen y los personajes que en ellas participan se alternan, de manera que el discurso va y viene evocando una serie de experiencias que confluyen en la subjetividad del “yo”. Respecto a la conciencia de la voz narrativa, entendida como una cualidad que estructura lógicamente los acontecimientos del relato, en *Tierras de la memoria* ésta cede su lugar a la creación de imágenes prosísticas y secuencias dotadas de un carácter onírico, hecho que posibilita la entrada del inconsciente y, a su vez, funge como el rasgo ambiental

que determina todo el discurso⁴⁰. Debido a estas variantes estructurales del género novelístico, Saer afirma que las memorias escritas por el pianista, más que un relato, representan un cúmulo de “metáforas narrativas”, procedimiento retórico en el que la prosa deja de cumplir su función principal para ofrecer al lector diversos fragmentos desarrollados a través de un lenguaje figurado, alegórico y comparativo⁴¹. A diferencia de la poesía, en la escritura de Felisberto las metáforas se prologan en varias líneas del texto y no aparecen como un producto discursivo sino como el punto de inicio para la construcción del mismo pues, cuando el autor ficticio alude a un personaje o situación simbólica, el devenir de la trama se suspende e inician las digresiones. Tomando en cuenta que éste es el mecanismo escriturario predominante en *Tierras de la memoria*, Saer menciona que “El tiempo real de la narración se limita a ese *ahora*, que es el del acto de narrar: lo demás es metáfora narrativa, metáfora generalizada, dimensiones escalonadas al infinito en las que todos los corredores se comunican.” (316).

Pero además de la suma metafórica descrita por Saer, en la *nouvelle* de Felisberto es posible observar una gran metáfora de la escritura literaria, planteamiento que remite al fenómeno de la autorreferencialidad y que permite a dicho crítico interpretar *Tierras de la memoria* “como el producto de una reflexión, y sobre todo, como el producto de una reflexión sobre la posibilidad de narrar.” (318), por lo que dicha obra implica una suerte de

⁴⁰ En cuanto a la lectura a partir del psicoanálisis que puede sugerir este aspecto de la obra hernandiana, Saer postula que Felisberto leyó con profundidad los textos de Freud sobre la interpretación de los sueños, de ahí que el inconsciente y lo simbólico ocupen un lugar fundamental en su *nouvelle* de la memoria. Sin embargo, Mario Goloboff y Alain Sicard, críticos que discuten la propuesta de Saer, señalan que si Felisberto leyó o no las teorías freudianas es un hecho improbable que, por un lado, en nada modifica el sentido del texto, y por otro, no reduce la riqueza que puede aportar una crítica psicoanalítica.

⁴¹ Las referencias al “Mandolión” (hombre) como un personaje que se parece al “mandolión” (instrumento), el motivo del viaje como equivalencia a la introspección del protagonista, la imagen de la tía como una gallina que entre las piernas calienta a sus polluelos y el despertar sexual encarnado en la recitadora son algunos elementos de *Tierras de la memoria* que podrían ejemplificar el procedimiento de las metáforas narrativas.

síntesis entre la poética y la praxis escritural hernandianas. A la luz de estas consideraciones, lo que aquí interesa es demostrar que las tres ideas de escritura propuestas funcionan como principios representacionales en *Tierras de la memoria* pues, si bien la autoconsciencia de dicho texto no es tan marcada, las nociones “imposibilidad”, “pulsión” y “reconocimiento” se presentan figurada o implícitamente en los recuerdos del pianista viajero.

Una lectura de la obra hernandiana a partir de sí misma

Las múltiples relaciones entre memoria y escritura son un hecho irrefutable, debido a que cualquier sujeto productor de un texto literario echa mano de sus vivencias e imaginación para evocar o desfigurar la experiencia que tiene del mundo. Como ya se mencionó, en parte considerable de la obra de Felisberto el vínculo entre los autores ficticios y sus discursos resulta irrompible pues, por más despersonalizado que sea el lenguaje de las primeras y últimas invenciones, los relatos emanan de un “yo” que describe sus actos o da rienda suelta al pensamiento. En el caso de *Tierras de la memoria*, la filiación creador-texto no necesita mayor explicación, ya que la historia del anónimo protagonista se presenta como una especie de autobiografía bastante incompleta y caracterizada por ciertas alteraciones temporales. De esta forma, al principio de dicha *nouvelle* la expresión de los recuerdos puede ser vista como equivalente al proceso escriturario, hecho que el lector confirmará más adelante cuando, en la recta final del relato, el protagonista sugiera que ha estado escribiendo durante todo el tiempo del viaje. Sin embargo, desde las líneas iniciales se asoma la idea de que el discurso memorialista del autor ficticio está signado por la

imposibilidad, pues sus pensamientos son ahuyentados debido a la distractora presencia del “Mandolión”:

Aunque yo no quisiera, aquel ser que tenía frente a mí y a medio metro de distancia, seguiría existiendo durante las ocho horas que duraría el viaje. Yo tenía la mala condición o la debilidad de no poder aislarme del todo de las personas que me rodeaban. Al tenerlas cerca no podía evitar el trabajo de imaginar lo que ellas pensarían. Ellas, con su manera de sentir sus vidas, entraban un poco en la mía y según fuera la calidad de esas personas, así sería el sentido que tomarían los instantes que yo viviría junto a ellas. Entonces no me podía entregar, delante del Mandolión, a pensar lo que deseaba. (III: 11-12).

El pianista se adjudica una incapacidad de aislamiento que, en definitiva, desencadena varias consecuencias sobre el discurso elaborado durante su trayecto en ferrocarril: primera, sus recuerdos, y por tanto el relato, se modificarán en función de las distracciones; segunda, el objetivo de enajenarse por medio de sus pensamientos también se verá amenazado, situación que explicita el hecho de que el personaje se encuentra anclado en la realidad aunque logre abstraerse la mayor parte del viaje; tercera, la “realidad” del protagonista se postula como un espacio predilecto para el desarrollo de lo imaginario; cuarta, lo imposible no es erigir un discurso sino que éste se ajuste a los deseos del autor ficticio; quinta, el texto se inserta en un ciclo paradójico que va del no poder pensar al poder pensar lo que no se quiere; y sexta, surge un dilema que consiste en saber si la obra supera esa imposibilidad o se transforma amoldándose a ésta. Y todo por culpa del “Mandolión”, o más bien por la importancia, en apariencia negada, que el autor ficticio le otorga.

Nueve años transcurren entre el viaje del protagonista a Mendoza y el que *ahora* realiza junto a su inoportuno compañero, tiempo suficiente para que las memorias se revitalicen en esa aglomeración de experiencias que el personaje (d)escribe. Al igual que su proceso evocativo, él se ha transformado en función de las circunstancias vitales, pues cuando viajó por primera vez era un *boy scout* que apenas despertaba a la sexualidad,

mientras que en el viaje actual se angustia por haber dejado a su mujer, “que estaba en la mitad de una pesada espera” (III: 10). Inmerso en este vaivén entre pasado y presente, que permite el desarrollo del texto y difumina la sucesión causal de los recuerdos, el autor ficticio evoca una imagen que, a pesar de no tener relación con las situaciones y personajes descritos en el relato, se le ha quedado grabada en la memoria: una mujer joven que comía uvas bajo un parral, sugerente visión sólo mencionada pero no explicada por otros pensamientos, al igual que el “Mandolión”, se entrometen en las reflexiones del personaje central, provocando que la imposibilidad reaparezca en el relato y se confirme como un elemento temático, discursivo e incluso estructural de esta obra, pues siguiendo las palabras del pianista:

Apenas habían pasado unos instantes, este recuerdo era interrumpido porque me atacaba una fuerte voluntad de querer seguir con los recuerdos de Mendoza, y no sólo tenía que dar vuelta al mundo para atrás con todo el peso de sus montañas, a veces era interrumpido por el “Mandolión”, y esas interrupciones, por más insignificantes que fueran, me obligaban a pensar un rato en ellas y a dedicarles un poco de fastidio.

Pero yo estoy seguro que a pesar del Mandolión, recordé algunas cosas más de Mendoza. Ocurrieron en la noche que vino a juntarse a la tarde en que toqué tan mal el piano y que después, en el cuarto de baño, abrí la canasta. (III: 47-48).

Junto con la referencia a las interrupciones, el personaje manifiesta su voluntad de continuar la obra, deseo que tendrá que superar un sinnúmero de obstáculos, entre ellos, la sabida distracción generada por el compañero de asiento y el peso del mundo que debe girar en sentido contrario para que los recuerdos sean tan nítidos como la “realidad” actual. Sin duda se trata de una tarea tan ardua que parece imposible, más todavía porque el contexto del protagonista no representa un ambiente propicio para poner en marcha su memoria; pero el intento prevalece y genera una tensión paradójica entre el desarrollo y el estancamiento del discurso. Por otro lado, pensando en técnicas escriturarias, resulta interesante el hecho de que los motivos que entorpecen la evocación permanezcan en un

plano alusivo y no adquieran la forma de digresiones narrativas, contrariamente a los recuerdos que el autor ficticio tiene de sus días en Mendoza, ya que éstos se describen a lo largo de varias páginas dando la sensación de que el curso de la “realidad”, es decir el viaje en tren, se suspende. Muestra de ello es que, luego de quejarse otra vez del “Mandolión”, el pianista tiene la seguridad de que podrá seguir recordando sus experiencias mendocinas, particularmente su fracaso en un concierto y su debilidad fetichista ante la ropa íntima de la recitadora, comentario que anuncia una nueva digresión. Así, a partir del motivo de la imposibilidad, se observa un aspecto estructural que constituye la base de *Tierras de la memoria*: los elementos que aparecen en el tiempo real de la trama (el “Mandolión”, el trayecto, el espacio del tren y el paisaje) sólo definen un marco narrativo para las reflexiones del autor ficticio, por lo que el sentido del discurso no tiene que ver tanto con la acción, sino con los pensamientos que la dilatan al insertarse en el texto como una serie de fragmentos metaficcionales.

“Tengo ganas de creer que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril. Yo ya tenía veintitrés años.” (III: 9). En la primera frase de esta obra hernandiana hay un privilegio del deseo sin importar que éste no se ajuste a la realidad, pues el protagonista sabe que, después de veintitrés años y con todos los recuerdos que a continuación describirá, es absurdo negar su conocimiento previo del mundo; pero algo factible es querer hacerlo, experimentar dicho impulso y manifestarlo por medio del discurso. El personaje mantiene esta postura a lo largo del texto, ya que, durante los momentos en que nada lo interrumpe, alienta el flujo de su pensamiento, aglomera una anécdota tras otra, no se preocupa por construir un panorama exhaustivo de su vida; al fin y al cabo, lo que desea es empezar a conocerla. De esta forma, el proceso memorialístico del pianista, que iniciará su desarrollo pocas páginas después del pasaje referido, es motivado

por una pulsión discursiva que persigue un objetivo concreto, sin embargo, toda finalidad parece diluirse conforme progresa la trama, pues los episodios evocados no responden a un riguroso principio de ilación, e incluso a lo largo del texto el autor ficticio nunca menciona si satisfizo su deseo.

Las escenas descritas por el protagonista no se presentan de manera vertiginosa, pues sus memorias de lo vivido en Mendoza abundan en detalles y se desenvuelven con ritmo pausado, pero cuando el discurso de la evocación es suspendido brevemente para referir las implicaciones que conlleva dicho proceso, el lector puede percatarse de que en la elaboración de tales recuerdos subyace un ejercicio impulsivo del pensamiento que por instantes agobia al protagonista. Rostros, acciones, lugares, tiempos y percepciones se funden en el relato del personaje, quien ya no sabe si lo narrado responde a su voluntad o proviene del inconsciente, si los recuerdos son de Mendoza o de otro tiempo, si lo que reconstruye mediante la palabra ocurrió en realidad o es mera invención. Así, el deseo de empezar a conocer su vida, principal motor de la remembranza, se torna una pulsión irrefrenable que confunde al pianista, de ahí que en su viaje interior hacia las *Tierras de la memoria* el discurso se libere de las intenciones autorales, ya que, según el personaje:

En alguno de los momentos en que recordaba lo que ocurría en Mendoza y tenía ansiedad por el trajín de los recuerdos cuando ellos estaban ocupados en recomponer el pasado; cuando mi conciencia no podía percibir todos los detalles que tan atropelladamente me invadían; cuando se presentaban recuerdos que yo no tenía por qué recordar, ya que pertenecían a los sentimientos y a los intereses de otras personas; cuando yo no comprendía la intención con que en esos recuerdos se habían suprimido algunas cosas y aparecían otras que no ocurrieron en aquel tiempo, era entonces que de pronto el mundo giraba unos días hacia adelante y se iba a detener, llamado por alguna fuerza desconocida, ante un simple recuerdo contemplativo: una mujer joven comía uvas bajo un parral (III:47).

El flujo de memoria que antecede a la producción del relato es descrito como un movimiento heterogéneo que a veces el pianista no puede controlar, de ahí que sus recuerdos produzcan la sensación de un discurso dislocado cuyo origen se halla en el

inconsciente, a pesar de que, como se ha visto, el texto cuenta con una estructura compleja cuyo artificio consiste, precisamente, en semejar una escritura “regida” por la libre asociación. En este sentido, el discurso se superpone a las intenciones del autor ficticio, e incluso hay momentos en los que parece anularlo, de ahí que el personaje mencione que son sus recuerdos y no él los que reconstruyen el pasado, por tanto, la pulsión de recordar para empezar conocer la vida se transforma en un deseo que devora al personaje, que de sujeto productor lo convierte en un medio que posibilita la evocación. Cuando el pianista no sabe qué hacer con tantos recuerdos, cuando no puede distinguir cuáles son propios y cuáles ajenos, cuando se percata de que está perdido en el tiempo, cuando la asfixia es tan grande como para continuar acordándose de lo vivido hay una tregua, su mundo gira hacia adelante liberándolo del pasado mendocino; sin embargo, dicho progreso no anula los recuerdos, pues justo ahí evoca a la mujer del parral, escena cuya relación con el resto de la trama es dudosa.

Una vez superada esta crisis, el personaje ancla de nuevo sus pensamientos en la adolescencia y se acuerda de un viaje que hizo a los Andes chilenos junto a un grupo de niños exploradores. Entre las experiencias relacionadas con dicho acontecimiento, existe una en la que hay ciertas marcas explícitas de autorreferencialidad que, aunadas a muchos otros elementos simbólicos, permiten considerar que *Tierras de la memoria* es una gran metáfora de la escritura literaria. “Del viaje a Chile tenía dos cuadernos; uno era chico y contenía el relato escueto y en forma de diario —así lo había ordenado nuestro jefe—; después del viaje alguien, en nuestra institución, lo había encuadernado con tapas de ‘un color serio’, creo que sepia. El otro cuaderno era grande, íntimo, escrito en días salteados, y lleno de inexplicables tonterías.” (III: 74). Aunque ambos cuadernos pueden ser vistos como testimonio de la memoria individual, el primero fue escrito por exigencia mientras

que el segundo por placer, hecho que permite emparentarlo con el proceso evocativo que se desarrolla en todas las páginas del texto. De esta forma, cuando el protagonista era niño experimentó la pulsión de escribir “inexplicables tonterías” valiéndose de un discurso íntimo y fragmentario, procedimiento que *ahora* coincide con el que emplea para recordar durante su viaje en tren.

Si bien el motivo de los dos cuadernos se presenta sólo como una alusión en la historia del pianista, es preciso mencionar que dicho fragmento comporta una de las principales claves que permiten desentrañar el *modus operandi* del texto, ya que en esa escritura de la adolescencia, además de que está contenida la materia prima empleada en el proceso de rememoración, el personaje puede reconocer su pasado y así reinventar su presente, pues como afirma en la recta final de la trama: “Decidí sumergirme en mis cuadernos; los revisaría con el escrúpulo con que un médico examinaría a un hombre que se va a casar. La noche anterior, cuando pensé que al salir de Montevideo tendría que cambiar de vida había decidido investigar primero mi vida anterior; y por eso cargué toda mi historia escrita en un rincón de la valija.” (III: 74). Aunque hasta el cierre del texto el protagonista asegure que revisará escrupulosamente su vida, el lector sabe que tal procedimiento resulta evidente desde el principio, porque no hay duda de que el autor ficticio (d)escribe sus memorias con la finalidad de reconocerse. Pero la idea de reconocimiento a través de un discurso no está restringida a este fragmento final, al contrario, atraviesa la totalidad de la obra, en tanto mecanismo de representación narrativa, e incluso se asoma en innumerables pasajes de la historia.

El pianista recuerda aquella tarde en Mendoza cuando estrenó una de sus piezas. Todo transcurría con calma antes del concierto pues, a pesar de no conocer muy bien las partituras, él se sentía seguro porque confiaba en su talento y en su capacidad de

improvisación. Ya en el escenario las cosas cambiaron, el personaje se sintió como un arrogante director de orquesta que veía sus dedos como diez miserables músicos hundidos en un foso y a la espera de sus instrucciones. Sin embargo, el orgullo del director que lo había invadido no dejó a la decena de ejecutantes cumplir con su trabajo; las manos engarrotadas y el cuerpo cayendo al mismo foso que los torpes músicos produjeron el desastre de una pieza tocada sin ton ni son. Después de relatar el fracaso de su concierto, el personaje menciona que éste y otros recuerdos, extraídos del periodo que pasó en Mendoza, se reavivan tanto durante el segundo viaje que reproducen con fidelidad las sensaciones experimentadas en su primera salida de Montevideo:

Todo esto lo iba recordando en este otro viaje que hacía ahora en compañía del “Mandolión”. Estoy seguro que en los nueve años que transcurrieron entre los dos viajes, nunca los recuerdos de aquellos días de Mendoza habían tenido una vida tan amplia y desahogada como ahora. En este segundo viaje, todas las cosas, las personas y las angustias del primero, volvieron a vivir como si se hubiera producido una reencarnación de los recuerdos; era como si yo hubiera tenido el poder de hacer girar vertiginosamente el mundo en sentido contrario, hasta llegar de nuevo a los días de la adolescencia. (III: 46).

La identificación entre sujeto y discurso resulta innegable, ya que el pianista sabe quién es y lo que ha vivido, de ahí que pueda relatar su propia historia, pero, más allá del simple reconocimiento que posibilitan los recuerdos, el devenir de la evocación establece un simulacro temporal en el que las memorias parecen ocupar el espacio de la “realidad”, adoptando la forma de acontecimientos efectivos que se desarrollan durante el tiempo del segundo viaje. Así, la idea de reconocimiento, entendida como una estrategia narrativa, muestra otro aspecto de la yuxtaposición entre pasado y presente que se lleva a cabo en *Tierras de la memoria*, artificio escritural que por momentos engaña tanto al autor ficticio como al lector, pues el primero, al acordarse de su adolescencia, siente que revive el pasado, mientras que el segundo, al leer cada episodio memorialista, tiene la sensación de que todo lo relacionado con el primer viaje es lo que realmente ocurre en la *nouvelle*.

Puede parecer una obviedad referir que el discurso del protagonista se sustenta en las ausencias —requisito indispensable para que tenga lugar la evocación—, sin embargo, aunque los personajes, las situaciones y los espacios descritos no corresponden al contexto “real” de la producción discursiva, existe un elemento que ha permanecido desde las memorias juveniles del autor ficticio: la angustia. A propósito de su estancia en casa de la recitadora, una histriónica mujer que parece contrahecha y cuyas facciones dan la sensación de haber sido colocadas con tranquilidad y esmero, el personaje menciona que la angustia es una eterna compañera que, a lo largo de la vida, le ha permitido identificar su actualidad, pues “Aquella noche en Mendoza yo reconocía la realidad presente por su angustia. Pero si ahora tengo ganas de decir que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril, es porque aquel día que salía de Montevideo, acompañado por el Mandolión, no sólo volví a reconocer esa angustia, sino que me di cuenta que la tendría conmigo para toda la vida.” (III: 58). Sin precisar a qué se debe dicho sentimiento, el protagonista lo define como el punto de unión entre sus experiencias, como una especie de guía que *ahora* hace posible la reconstrucción de su historia, de aquellas memorias en las que él y su angustia constituyen una presencia creativa que conjura las ausencias.

Discurso sobre la imposibilidad, las pulsiones y el reconocimiento, *Tierras de la memoria* encierra éstas y otras claves de la poética hernandiana, conjunción que no es casual sino que responde al hecho de que Felisberto elaboró y reelaboró este texto durante varios años, prueba de ello son los pre-originales y fragmentos que al final no se integraron a la obra. Del mismo modo, el hecho de existan diversas afinidades temático-discursivas entre las primeras y últimas invenciones y esta *nouvelle*, aunado a que nunca fue publicada en vida del autor, es un claro indicio de que los recuerdos del pianista representan un sumario de la estética que Felisberto cultivó en sus cuentos planta. Así, la obra hernandiana

puede ser vista como un macrocosmos narrativo que, a pesar de esconder sus complejas estructuras, muestra los puntos esenciales de su funcionamiento sin recurrir a textos alternos, pues desde la ficción se desarrollan diversas reflexiones sobre el arte escriturario que permiten construir innumerables rutas de sentido. Por tanto, leer los textos de Felisberto a luz que ellos mismos proyectan reduce el riesgo de una mala interpretación, sin embargo, y como el mismo autor escribió, para su obra sólo existen falsas explicaciones.

Bibliografía:

Antúnez, Rocío. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, México: INBA/Editorial Katún, 1985.

Barrenechea, Ana María. “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos” en *Revista iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm.200, Julio-Septiembre 2002, pp. 765-768. Versión digital: <http://www.scribd.com/doc/7069222/Revista-Iberoamericana-Vol-LXVIII-19392002>, fecha de consulta 17/06/2009.

Barthes, Roland, “El efecto de realidad” en *Comunicaciones. Lo verosímil*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 95-101.

_____. “La muerte del autor” en Nara Araújo y Teresa Delgado (comps.) *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a la estudios postcoloniales)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/ Universidad de La Habana, 2003, pp. 339-345.

_____. *Lo neutro*, trad. de Patricia Willson, México: Siglo XXI Editores, 2004.

_____. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, trad. de Nicolás Rosa, México: Siglo XXI Editores, 2006.

Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*, trad. de Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1987.

_____. *El espacio literario*, trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona: Paidós, 1992.

_____. *El libro que vendrá*, trad. de Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

_____. *De Kafka a Kafka*, trad. de Jorge Ferreiro, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____. *El paso (no) más allá*, trad. de Cristina de Peretti, Barcelona: Paidós, 1994.

Bubnova, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” en *Acta Poética*, no. 27, primavera, México: UNAM, 2006, p. 97-114.

Calvino, Ítalo. “Prólogo” a *Nadie encendía las lámparas*, trad. de Mario Capurro Parodi, Madrid: Editorial R.M., 2008.

Corral, Rose. “Notas sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia (1920-1930)” en Rose Corral (ed.). *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: COLMEX, 2006, pp. 13-33.

Culler, Jonathan. "La literaturidad" en Marc Angenot *et al*, *Teoría literaria*, México: Siglo XXI, 1993, pp. 36-50.

Díaz, José Pedro. "F.H. una conciencia que se rehúsa a la existencia" en Felisberto Hernández, *Tierras de la memoria*, Montevideo: Arca, 1967, pp. 69-116.

_____. "La formación de Felisberto en la década de los veinte. Las corrientes de vanguardia y el magisterio de Vaz Ferreira" en *Felisberto Hernández: el espectáculo imaginario I*, Montevideo: Arca, 1990, pp. 77-100.

_____. *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, Montevideo: Planeta, 1999.

Fraga de León, Rosario. *Felisberto Hernández: proceso de una creación*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

González Bolaños, Aimée. "Nueva narrativa hispanoamericana y narrativa brasileña: ¿un diálogo posible?" en la revista *ISLAS*, 42(125):28-40; julio-septiembre, 2000.

Versión digital: http://www.cenit.cult.cu/sites/revista_islas/pdf/125_05_Aimee.pdf, fecha de consulta: 15/10/2010.

Hadatty Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa hispanoamericana de vanguardia, 1922-1935*, Madrid: Iberoamericana, 2003.

Hernández, Felisberto. *Obras completas vol. 1*, México: Siglo XXI, 2007.

_____. *Obras completas vol. 2*, México, Siglo XXI, 2007.

_____. *Obras completas vol. 3*, México: Siglo XXI, 2005.

Lange Churrión, Pedro. *La escritura de lo extraño y el itinerario del deseo en la narrativa de Felisberto Hernández*, Tesis Doctoral, University of Cincinnati, 1994.

Lespada, Gustavo. "Lo que Felisberto Hernández no sabía. Sobre las primeras invenciones de Felisberto Hernández (1925-1939)", versión electrónica <http://www.elinterpretador.net/14GustavoLespada-LoQueFelisbertoNoSabia.htm>, fecha de consulta: 02/06/2008.

Mignolo, Walter, "La instancia del yo en «Las dos historias»" en Alain Sicard. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila, 1977, pp. 169-186.

Niemeyer, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid: Iberoamericana, 2004.

Perera San Martín, Nicasio, “Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández” en Alain Sicard (comp.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila, 1977, pp. 229-258.

Rubert de Ventós, Xavier. *El arte ensimismado*, Barcelona: Anagrama, 1997.

Saer, Juan José. “*Tierras de la memoria*”, en Alain Sicard (comp.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila, 1977, pp. 307-336.

Urrero Peña, Guzmán. “Biografía literaria” en *Felisberto Hernández. Dossier*, Madrid: Ediciones del Sur, 2003, pp. 11-25. Versión electrónica:
<http://www.laciudadletrada.com/Ficciones/Felisberto/fhernandezdossier.pdf>, fecha de consulta: 23/02/2011.

Varanini, Francesco. “Las ilusiones acariciadas. La poética de Felisberto Hernández” en *Viaje literario por América Latina*, Barcelona: El Acantilado, 2000, pp. 227-279.

Vaz Ferreira, Carlos. *Fermentario*, Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1957.

_____. *Lógica Viva*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.

Verani, Hugo J. “La narrativa hispanoamericana de vanguardia” en Hugo J. Verani (ed.). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México: UNAM/Ediciones del Equilibrista, 1996, pp. 41-73.

Vitale, Ida. “Felisberto Hernández: la suprema distracción” en Daniel González Dueñas. *Aperturas sobre el extrañamiento: entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tario, y Antonio Porchia*, México: CONACULTA, 1993, pp. 15-32.

Wilson, Jason. “Felisberto Hernández: inexplicables tonterías” en Alain Sicard (comp.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila, 1977, pp. 337-360.

Zavala, Daniel. “Las primeras invenciones de Felisberto Hernández: una estética del «mientras escribo» y de la apertura textual” en Rose Corral (comp.). *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México: COLMEX, 2006, pp.109-130.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00135

Matricula: 208383315

IMPOSIBILIDAD, PULSION Y
RECONOCIMIENTO: TRES IDEAS
DE ESCRITURA EN LA NARRATIVA
DE FELISBERTO HERNANDEZ

En México, D.F., se presentaron a las 16:00 horas del día
30 del mes de marzo del año 2011 en la Unidad Iztapalapa
de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos
miembros del jurado:

DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA
DRA. MAYULI MORALES FAEDO
DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de
Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen
de Grado cuya denominación aparece al margen, para la
obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: VICTOR MANUEL OSORNO MALDONADO



VICTOR MANUEL OSORNO MALDONADO
ALUMNO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del
Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad
Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado
resolvieron:

aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al
interesado el resultado de la evaluación y, en caso
aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISO

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTA

DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA

VOCAL

DRA. MAYULI MORALES FAEDO

SECRETARIO

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ