



**ANIMISMO Y MEMORIA:
LA CRISIS DE IDENTIDAD EN LA OBRA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
(2009)**

HAROLD GARCÍA RODRÍGUEZ

Dirigida por el profesor: ÓSCAR TORRES DUQUE

BOGOTÁ, 2009



**ANIMISMO Y MEMORIA:
LA CRISIS DE IDENTIDAD EN LA OBRA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
(2009)**

HAROLD GARCÍA RODRÍGUEZ

Dirigida por el profesor: ÓSCAR TORRES DUQUE

BOGOTÁ, 2009

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Sánchez, S. J.

DECANA ACADÉMICA

Consuelo Uribe Mallarino

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Luis Alfonso Castellanos, S. J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA

Graciela Maglia

DIRECTOR DE LA TESIS

Óscar Alberto Torres Duque

Yo, Harold García Rodríguez, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Harold García Rodríguez
Febrero 2 de 2009

A mi Padre,
que sacrificó su vida, estando vivo,
para que yo pudiera soñar.
Y a mi Madre,
que me trajo café todas las noches.

AGRADECIMIENTOS

Para la realización de esta tesis, quiero agradecer ante todo el apoyo de mis familiares y amigos, quienes siempre confiaron en que pudiera llevar a los mejores términos todos mis esfuerzos. Debo agradecer, por supuesto, a mis padres, Margarita y Octavio, por su comprensión a las necesidades del estudio y ánimo constante, así como a mi tío, Fabio García, quien me dio el impulso necesario para continuar con mis propósitos. Agradezco a Erika Preuss por su apoyo permanente y por las horas que dedicó a escuchar mis ideas.

Quiero agradecer a los profesores y compañeros de la Maestría con los que pude intercambiar impresiones y conceptos, y a aquellos que se mostraron dispuestos a ayudarme en la concreción de mis ideas. En especial a Graciela Maglia con quien pude discutir sobre varios temas que me permitieron definir de mejor forma mis conjeturas y aproximaciones. Agradezco al profesor Óscar Torres por el tiempo que dedicó para guiarme en el desarrollo de esta tesis, así como los acertados comentarios y correcciones que hizo a lo largo del proceso de escritura. A Pedro Guedes y a Jaime Merchán debo las conversaciones más interesantes y las críticas más agudas.

A todos ellos, y a aquellos que olvido, debo mi admiración y gratitud.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1	
FELISBERTO HERNÁNDEZ Y LA LITERATURA FANTÁSTICA.....	16
<i>La literatura fantástica.....</i>	<i>16</i>
<i>Cambio de paradigma.....</i>	<i>26</i>
<i>Lo neo-fantástico: exploración de nuevas sensibilidades.....</i>	<i>35</i>
<i>Lo fantástico felisbertiano.....</i>	<i>43</i>
CAPÍTULO 2	
FELISBERTO, CRISIS DE IDENTIDAD, DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS.....	49
CAPÍTULO 3	
ANIMISMO Y MEMORIA: ELEMENTOS PARA UNA POÉTICA FELISBERTIANA.....	67
<i>Animismo, hillozoísmo: la forma instantánea de las cosas.....</i>	<i>67</i>
<i>“El Balcón” o la silenciosa tristeza animista.....</i>	<i>78</i>
El animismo perverso en “Las Hortensias”.....	83
<i>La memoria fantástica.....</i>	<i>90</i>
<i>Imágenes de memoria literaria.....</i>	<i>102</i>
<i>“La mujer parecida a mí” y la memoria metamórfica.....</i>	<i>106</i>
<i>La memoria inundada.....</i>	<i>110</i>
<i>La memoria espectáculo.....</i>	<i>115</i>
CONCLUSIONES.....	120
BIBLIOGRAFÍA.....	125

INTRODUCCIÓN

FELISBERTO HERNÁNDEZ: EL CONEJO Y EL MISTERIO

En 1948 Felisberto Hernández era presentado en la Sorbona por su querido amigo Jules Supervielle. Con esa maravillosa y melancólica modestia que siempre pudo observarse en su obra, Felisberto se disculpaba, al tiempo que se burlaba de sí mismo en los siguientes términos:

Quando él [Supervielle] habla de mis cuentos yo creo que hay en todo esto una gran confusión y que un día se descubrirá un error inesperado. En tanto que gran poeta, él ha inventado un personaje, tomando mi nombre y algunos hechos. [...] Recuerdo el amor que Jules Supervielle tiene por los animales; yo imagino que soy un conejo, que el poeta me toma por las orejas, me muestra al público y hace conmigo unas vueltas maravillosas. Yo no comprendo bien qué es lo que pasa, pero estoy muy contento.

Ese reconocimiento le era tan misterioso que el propio Supervielle se sentía frente a él como ante una rareza de incalculable valor; no obstante, Supervielle se contaba entre los pocos “descubridores” del narrador uruguayo. Ese descubrimiento que representa Felisberto Hernández es al mismo tiempo un misterio agradable, con el que conviene entretenerse y jugar a resolverlo.

Su soledad, su falta de pericia en el mundo o su modestia hacían que Felisberto se sintiera como un conejo de mago, o como un personaje ajeno; su falta de conocimientos académicos (los que no necesitó) lo condujo por el camino del misterio, por la observación y el desarraigo. Era, sin dudar, un poeta-narrador, esos en que la poesía no es un artilugio de efectos retóricos o de trueques con el lenguaje, sino que era por su especial acercamiento al mundo que las palabras en sus obras pintaban las cosas dándoles siempre una vida nueva. La palabra viva de Felisberto no soportaba los límites de los conceptos, por eso él decidió que en la génesis de sus cuentos estaba el movimiento propio de los espectáculos: sus cuentos habían nacido para ser leídos por él mismo. Jules Supervielle lo sacaba de su

sombrero en la Sorbona, y bien se lo hubiera puesto en una vitrina de museo, pero lo cierto es que Felisberto no podía alejarse por mucho de su condición esencial: la de ser un solitario y un marginal. Y si digo que era un marginal es por que él se atrevió a vivir en los bordes, en los márgenes, y eso le trajo ese desconocimiento que sólo el tiempo logra desvanecer. Hoy sabemos que Felisberto se ha venido ganando un lugar en las letras hispanoamericanas; hoy entendemos que el misterio es uno de los atributos de la obra del uruguayo y, sobre todo, creo que hoy podemos pensar en Felisberto como uno de los hombres que mejor comprendieron la condición del hombre moderno.

Pero el “misterio” en Felisberto Hernández es el misterio de lo cotidiano, de lo que es inmediato, de lo que se nos presenta tan “real” que no lo creemos. Felisberto no es el conejo *del otro lado*, sino el que está entre nosotros, el que se mueve entre los cafés y teatros de Montevideo, entre las viejas casas de provincias argentinas. Es ese mismo que nos encontramos a la vuelta de la esquina, el que nos presenta el mundo y nos recuerda a cada instante que nos hemos acostumbrado a existir en él de la forma más convencional.

La vida es ya un misterio, sólo que en nuestra condición de hombres no lo atendemos o simplemente creemos que no está. De la misma forma en que sucesos cotidianos se vuelven insólitos si los observamos tras los lentes de Felisberto, así, de a poco, vamos entendiendo que el mundo alrededor no obedece a las reglas que le hemos impuesto. Por eso es que mi primer acercamiento a la obra de Felisberto Hernández fue una determinación del azar, una imposición de reglas arbitrarias y aleatorias, o una mera coincidencia. Como todos los grandes escritores, Felisberto me llegó sin que yo lo buscara, sin pretender encontrarlo, sin saber que existía. Fue así, sin mucho aspaviento, que un día, hace poco más de un año, decidí que quería realizar mi tesis sobre él. No había leído un cuento suyo, no había escuchado alguna crítica, nunca lo vi en los manuales de historia de la literatura, únicamente escuché un nombre en una librería. Ese nombre atrajo mi atención. De inmediato pregunté y me dijeron, “eso es literatura fantástica”. No lo leí sino unos meses después. Pero en ese tiempo ya lo había decidido, no importaba que no lo hubiera leído, mis intereses estaban situados en ese descubrimiento. Algún tiempo después encontré la justificación de esa elección: no sólo encontré una literatura que superó mis expectativas,

sino que una de las líneas que más elogio me dio la bienvenida: “Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se debe escribir lo que se sabe”. Y yo inicié mi camino sin saber.

Más allá de la anécdota hay que decir que las primeras impresiones fueron de asombro: una obra extrañamente cotidiana y compleja que dejaba una sensación de inexplicabilidad. A Felisberto, ciertamente, no le interesaba ofrecer alguna explicación, parecía que se encantaba con recorrer el misterio que le representaba la vida ordinaria, la vida de todos los días. Esa exploración era al mismo tiempo una queja y una vindicación. Un reclamo al mundo por la inmovilidad del pensamiento, una crítica a todo el aparato mental que insistía en ver el mundo en una sola dirección, fría e incontrovertible; una vindicación de la posibilidad de vivir en los márgenes de los convencionalismos, una presentación de la realidad con muchos más matices de los que suponemos.

Luego de varias lecturas uno empieza a intuir que los cuentos en Felisberto superan lo que las palabras quieren decir, lo que las palabras pueden decir, y uno va entendiendo, de a poco, que la literatura en el Uruguay está hecha de ideas que se mueven, de recuerdos que viven su existencia y de un lenguaje que permite la entrada a muchas otras formas. Así se va entendiendo que esa primera definición de la literatura felisbertiana no sea equivocada. “Fantástico”, me dijeron, ¿por qué no? Claro, Felisberto Hernández no puede ser un escritor “fantástico” tradicional a la manera de Poe, Hoffmann o Nerval, pero hay que jugar a que existe un “modo fantástico” de entender el mundo, que cambia con los acontecimientos que la historia deja sobre el mundo, que es una visión de mundo que se entreteje con los hechos que el mundo nos devuelve. Si lo “fantástico” es más que un género literario, si es un modo y una posición, es natural que el espectro se amplíe y muchas y diversas producciones puedan ser catalogadas como fantásticas, pero esa disposición hacia lo fantástico que crea el equívoco crea también las posibilidades; la literatura fantástica es el suelo más fértil para tales posibilidades, para esas que nos sacan de la “normalidad” de un mundo dominado por viejos y obsoletos absolutismos. Como se explicará en el primer capítulo, lo fantástico felisbertiano obedece tanto a una forma de ordenar el mundo, en el que la realidad nos muestra su lado “misterioso”, como a una forma de ruptura de las firmes ataduras con que

la razón nos ata la vida. Por ello he decidido realizar un breve recorrido por los principales postulados que sobre la literatura fantástica han propuesto Todorov y Ceserani. Como se verá, “lo fantástico”, entendido como desviación del paradigma de realidad, se relaciona de forma muy marcada con los cuentos de Felisberto a los que atenderemos, no importa que en muchas ocasiones las características de lo fantástico tradicional (e incluso las de lo neofantástico) no encajen en plenitud con las narraciones del uruguayo.

Con Felisberto Hernández pasa igual que con Heráclito: la ambivalencia de sus textos hace que los críticos puedan descubrir múltiples formas de acercamiento, que incluso descubran mucho más de lo que la obra pudiese decir. De Heráclito decía Jonathan Barnes en *Los presocráticos*: “Lo cierto es que Heráclito atrae a los exégetas como un tarro de mermelada a las avispa; y cada avispa que va llegando descubre restos de su sabor favorito”. El tarro de mermelada de Felisberto les sabe a unos a surrealismo; a otros, a creacionismo; unos más descubrirán en él la extrañeza de lo cotidiano; habrá alguien empalagado de psicoanálisis, y muchos otros no sabrán a qué les sabe, pero sí que les gusta. Para el caso, lo mismo puede decirse de muchos escritores. Es un hecho incontrovertible que la apertura de la obra de arte permite esto y que las posibilidades que ofrecen las variadas interpretaciones van siempre a complementar la obra, nunca a agotarla. Entonces decir que Felisberto Hernández es un escritor de cuentos y novelas al modo fantástico no implica un error o una verdad insoslayable, sino únicamente una posibilidad más, que no tiene por qué discutir con otras sino alimentarse y coexistir.

Este “modo fantástico” en el siglo XX implica una nueva carga de sensibilidades y acercamientos al problema del hombre contemporáneo. Y no podía ser de otra forma pues un mundo convulso y amenazante era lo que se dibujaba en la primera mitad del siglo pasado. Al tiempo que el mundo se veía caerse a pedazos el hombre comprendía que era bajo el auspicio de sus más enconadas verdades y absolutismos que esa destrucción llegaba. El hombre siempre estuvo sujeto a diferentes tipos de absolutismos; cadenas confortables en las que apostaba su propio destino. Primero fue la divinidad; la intuición de algo más grande que los hombres. Así, el destino de los hombres estuvo dirigido por los dioses durante mucho tiempo (un solo Dios en occidente al terminar la antigüedad). Cuando el

hombre suelta la mano de Dios, recordando la imagen de Kant, y alcanza su mayoría de edad pone el destino en sus propias manos, y es ahora la razón esa nueva diosa que honrará hasta sus últimas consecuencias. Cuando el proyecto moderno empieza a fracasar y la razón desfallece, el único resquicio de seguridad y de salvación lo pondrá el hombre en su calidad de individuo. Pero éste también colapsa y cualquier mendrugo de identidad permanece en el vacío. La crisis de la modernidad hace referencia a esta pérdida de cualquier absoluto, de cualquier verdad incuestionable y la más mínima seguridad de que las cosas sean iguales a ellas mismas; a que el hombre sea él mismo. Crisis que, de todas formas, abrirá las posibilidades de reformar las apropiaciones y las miradas sobre el mundo. Es en esta medida que la crisis de identidad se encuentra siempre presente en la obra de Felisberto Hernández, pues es un desajuste con los productos convencionales que nos entrega la realidad, al tiempo que una exploración de nuevas posibilidades. Como ya se dijo, esa crisis de un pensamiento que va siempre en el buen sentido existe recordándonos que no hay una sola forma de observar el mundo, y Felisberto se acostumbró a ver entre los intersticios. Esa mirada no sólo nos entrega seres fragmentados y vacíos, sino también la posibilidad de que su verdadera esencia surja de los pedazos que deambulan por ahí.

Esa crisis del pensamiento, del individuo y del mundo entronca con el modo fantástico de manera mucho más sofisticada que con cualquier otra posición respecto del mundo. Así como lo “fantástico tradicional” fue el punto de inflexión más alto durante el siglo XIX, que entendió como pocos los monstruos que la razón creaba, lo “fantástico” en el siglo XX llevó la potencia de sus antiguas incertidumbres al punto en que la realidad ya no podía ser una entidad completa, fija y acabada, sino que, por lo contrario, el siglo XX nos fue devuelto como una realidad siempre cambiante, siempre disímil, y por ello mucho más rica que aquella que está atada a un único punto de vista. He ahí que lo que contiene lo “fantástico felisbertiano” es esa crisis que se alimenta con diferentes mecanismos que ponen de manifiesto toda su cotidiana extrañeza. El segundo capítulo dará cuenta de la crisis en Felisberto: crisis que se refleja en el lenguaje, en la forma como luchan las ideas y las imágenes contra los conceptos y, sobre todo, crisis en la que el pensamiento convencional desaparece para encontrarnos, en toda su magnitud, la visión felisbertiana del mundo y del hombre.

Gilles Deleuze y Theodor Adorno son los pensadores que, desde mi posición, mejor entienden que esta crisis del pensamiento es también la ocasión propicia para el desarrollo de un pensamiento de lo *otro*, de lo que resulta inconveniente desde los paradigmas del mundo, y de lo que no obedece a las formas “correctas” del pensar. A pesar de que sus ideas no son siempre del todo comprensibles, ni fáciles de manejar, Deleuze y Adorno son el centro (descentrado, para no contrariar sus propias concepciones) desde el que partimos para encontrar que las narraciones felisbertianas hacen parte de un momento en la historia de las ideas en el que ya no podemos observar el mundo como algo acabado y total, a partir de un par de puntos de vista convencionales y aceptados comúnmente

Y si la crisis de identidad (de lo no-idéntico) es lo mismo que reformulación del pensamiento unívoco y convencional, habrá que decir que nada en el universo felisbertiano es lo que parece, que nada en el mundo del uruguayo es lo mismo que estamos acostumbrados a ver, y, sin embargo, es la misma realidad a la que nos enfrentamos a diario, ¿qué sucede entonces? Como ya se dijo, varios son los mecanismos por los que la crisis de identidad se inserta en la creación de Felisberto Hernández, que en realidad son las formas que adquiere la mirada cuando se agudiza hasta sobrepasar los límites de lo aceptado comúnmente. He nombrado esos mecanismos *animismo* y *memoria fantástica*. El primero puede ser encarado en una doble vía. Por un lado, el animismo se entiende como la creencia en la vida de los objetos. Más que una personificación de las cosas, el asunto en Felisberto pasa por la insuflación de un alma para cada cosa, al punto que los personajes humanos pierden relevancia si se los compara con la “vida” que algunos de los objetos adquieren. De otra parte, hay que pensar que esta “animación” de los objetos y de los fenómenos se encuentra ligada a la “cosificación” que van sufriendo los hombres. Por supuesto, el privilegio de las cosas sobre las personas es un punto de crítica frente a la cosificación que la sociedad va implantando como modelo de vida. Las creencias animistas están indefectiblemente ligadas a concepciones de mundo no-occidentales: tanto si pensamos en las civilizaciones antiguas, como si tomamos los innumerables grupos indígenas que subsisten hoy, encontramos una forma de concebir la existencia en contextos que van más allá de lo únicamente humano. Burnett, Durand y Eliade, entre otros, han

discurrido de forma muy elocuente sobre las representaciones que ciertas culturas hacen del mundo alrededor y concluyen que no necesariamente estas creencias tengan que ser falsas elucubraciones de pensamientos menos sofisticados. A la par que introduzco estas ideas sobre las creencias animistas fuertemente ligadas a los mundos espirituales, presento las concepciones que sobre el mundo natural tenían algunos filósofos griegos presocráticos y que, de alguna manera, no desmienten la posibilidad de una “vida” de las cosas. Todo esto para llegar a casos como el del cuento “La piedra filosofal” en el que Felisberto Hernández, antes que personificar un personaje que es una piedra, se crea una teoría de la existencia a partir de las reflexiones de un objeto, en apariencia, inanimado.

El otro mecanismo que abordo en el tercer capítulo de esta tesis es el de la “memoria fantástica”, que no es otra cosa que el mecanismo por el que los recuerdos acuden a las narraciones felisbertianas, sólo que si estos recuerdos se incluyen como parte de unos relatos que ya están cargados de extrañamiento resultará difícil asirlos como meras anécdotas de sucesos pasados. Este “redescubrimiento” de la memoria ha sido sugerido por la lectura que de Bergson hace Gilles Deleuze, así como por ciertos pasajes de *Materia y Memoria* del propio Henri Bergson y gran parte de los cuentos de Felisberto Hernández, en especial “Las Hortensias” y “La casa inundada”. Los recuerdos en la obra de Felisberto asaltan las narraciones y se cuentan a ellos mismos, o interrumpen las que ya han comenzado. Muchas veces no sabremos si lo que se cuenta es un invento, un recuerdo que se actualiza o si, en verdad, al estar dentro de una narración “fantástica”, los recuerdos enlazan las dos miradas de tiempo: pasado y presente.

Es inevitable que el universo felisbertiano nos parezca extraño; esa es una de sus condiciones. Esto se debe en buena medida al carácter singular que representa Felisberto Hernández. Su presunción de ser él un personaje de su buen amigo Supervielle es, sí, una modestia, pero es también la intuición de su condición literaria. “Sólo se puede vivir literariamente” señalaba Musil, y para Felisberto esa era su condición más esencial. De esta manera se entiende que sus personajes sufran de la irrealidad propia de los que han elegido (si es posible elegir tal cosa) vivir en contravía del mundo. Los buenos parias de la obra felisbertiana se pasean como fantasmas —más o menos desdichados—, sujetos como el

Bartleby de Melville para los que el mundo concreto y convencional nada les significa, para los que la extrañeza es su única condición. Por ello es que donde quiera que aparezcan lo enrarecen todo, es por ello que son capaces de intuir o de ver las otras porciones de realidad que el pensamiento ha insistido en ocultarnos tan eficazmente. El animismo y la memoria son solo dos de las formas preferidas de los lentes felisbertianos. Por ello, en las siguientes páginas es necesario también aguzar la mirada, abandonar, como buenos parias, el mundo concreto y convencional y aceptar de buena gana la avalancha felisbertiana. La intuición, a la manera de Bergson, es el mejor método para comprender una obra tan compleja y atractiva.

Tanto el lector experto como el lector lego sabrán disculpar las innúmeras omisiones que aquí se hacen: una, que para el caso de la memoria se dejó de lado la trilogía de novelas cortas *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, en aras de atender al fenómeno fantástico mucho más visible en los cuentos, y por las imágenes variadas que posibilitan algunas narraciones de menores ambiciones; dos, que el lector avezado extrañará la referencia a algunos cuentos de Felisberto indispensables en cualquier antología y trabajo crítico, como son “Menos Julia” o “El cocodrilo”; tres, la ausencia de una detallada biografía del autor, esto debido a que los propósitos que dirigen este texto son otros que presentar una radiografía de un escritor, y se dirigen sobre todo a una mirada amplia regida por un par de fenómenos explícitos. Así mismo, el lector encontrará que las referencias recurrentes, los ejemplos y los objetos de análisis están fluctuando permanentemente en una cantidad limitada de cuentos que comprenden diferentes épocas, pero que comparten el mismo principio: una puesta en crisis de los paradigmas de pensamiento, visión de mundo y ordenamiento del material textual. Estos cuentos son: “La piedra filosofal”, “Tal vez un movimiento”, “Nadie encendía las lámparas”, “El balcón”, “El acomodador”, “La mujer parecida a mí”, “las Hortensias” y “La casa inundada”. El primer y segundo capítulos pueden leerse sin importar el orden, pero es recomendable dejar el tercero al último, de esta forma se entiende que los tres capítulos son sólo la extensión del mismo pensamiento y de la pregunta por el universo felisbertiano. Un juicio posterior determinará que tan cerca hemos estado de ese extraño y querido Felisberto de orejas largas.

Capítulo 1

Felisberto Hernández y la literatura fantástica.

La literatura fantástica

En el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, Bioy nos explica que “viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras”, con lo cual los límites de lo que se conoce como literatura fantástica se extienden y estrechan a un tiempo. Este prólogo de 1940 aclara, de la misma forma, que como género literario la literatura fantástica no será tal sino hasta los siglos XVIII y XIX, aun cuando los antecedentes son rastreables a lo largo de la historia de la humanidad. He ahí una de las cuestiones por las cuales el debate acerca de la literatura fantástica se vuelve inagotable: una cantidad enorme y grave de textos son susceptibles de ser catalogados como “ficciones fantásticas”, desde los relatos maravillosos de los pueblos orientales (coordinadas tan caras a la sensibilidad de Borges) hasta las metaficciones de los escritores contemporáneos. Sin embargo, se entiende que no cualquier relato puede convertirse en una “ficción fantástica”, y lo que se conoce de tal forma lleva consigo una serie de características especiales que permiten su inclusión; una antología necesita evidentemente un marco que la sostenga. “Viejas como el miedo” dice Bioy; Lovecraft señalaría que lo fantástico proviene precisamente de este sentimiento primigenio, que sobrevive en ese miedo primordial que es el miedo por lo desconocido, con lo que nos vamos acercando a los puntos-clave de las definiciones que de lo fantástico se han dado en el decurso de los dos últimos siglos. Ya sea por intuición, por abstracción o por correspondencia lógica con los hechos del mundo, es la incertidumbre por lo desconocido la médula sobre la que se sostiene lo fantástico; esta sospecha ronda cada definición aun cuando se ha intentado precisarla, transformarla o creer en su evolución necesaria. No nos corresponde hacer una historia de las definiciones en torno a lo fantástico, sino apuntar en qué dirección se han hecho propicias para el desarrollo del género¹. De otra parte, la discusión sobre si lo

¹ Varios de los estudios contemporáneos alrededor de la literatura fantástica incluyen un capítulo dedicado a la revisión histórica de las diferentes definiciones de literatura fantástica, y en casi todos ellos encontramos

fantástico debe ser entendido como género, modo, tipo, especie, no es tampoco asunto en el que pretendamos detenernos². De cualquier forma hemos de aclarar qué sentido manejamos de lo fantástico y que características intuimos para esta literatura.

La definición de Todorov, con todos sus desaciertos, es un buen punto de partida para cualquier intento de volcar luces sobre el fenómeno. Todorov propone que

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra (24).

Todorov en esta definición pone a girar el concepto de lo fantástico en la relación entre lo imaginario y lo real. Alude también a la vacilación de no poder explicarse el fenómeno de una forma congruente con el mundo familiar. Sin embargo, para él lo fantástico no dura más que “el tiempo de esta incertidumbre” pues al decidirse por una explicación (lo imaginario o lo real) se abandona el género fantástico y se invade el terreno de un género vecino: lo maravilloso o lo extraño. Lo maravilloso constituye un mundo autónomo en el que las leyes que nos son familiares no son necesarias y en su lugar nuevas leyes nos

los mismos nombres y las mismas citas, con lo que una idea de cuáles han sido las concepciones de los teóricos es fácilmente rastreable con observar uno de estos libros. Ver para tales efectos: Tzvetan, Todorov. (1994), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán; Remo, Ceserani. (1999), *Lo fantástico*, Madrid, Visor; Jaime, Alazraki. (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos. En éstos las definiciones más comunes son las de Caillois, Castex, Vax y Lovecraft. Todorov ha señalado que son paráfrasis recíprocas y en todas se alude a “lo misterioso”, “lo inexplicable”, “lo inadmisibles”, acompañado de la “ruptura” o “irrupción” de sucesos extraordinarios en un mundo como el nuestro. Hemos optado por obviar estas definiciones por cuanto no constituye el objetivo de esta tesis deslindar y agotar el problema de lo fantástico, y porque, como ya se dijo, un resumen mejor logrado se encuentra en obras como las que mencionamos. Vale señalar que un acierto de Ceserani ha sido incluir no sólo las definiciones de los teóricos sino también la de algunos escritores del género. Presentamos algunos aspectos de la definición de Todorov por ser ésta un intento de clarificar el género y superar las deficiencias de sus predecesores, y la de Ceserani que a su vez rectifica la posición de Todorov y simplifica los elementos constitutivos de la literatura fantástica.

² Es interesante observar que tanto Tzvetan Todorov, como Remo Ceserani, dos teóricos canónicos de la literatura fantástica, inician sus libros con un amplio debate sobre la fragilidad de cualquier rótulo de lo fantástico. Todorov opta por considerarlo como género, pese a lo problemático del término; mientras que Ceserani prefiere referirse a él como modo, por considerarlo más como una forma de escribir y posicionarse frente a los textos que como una reunión abstracta de características homogéneas.

indican que cualquier cosa es posible. En el mundo maravilloso no hay lugar para la vacilación, no nos preguntamos si es posible la existencia de un hombre invisible, un elfo o una sirena, sino que aceptamos de buena gana que tales seres y las situaciones especiales que en torno al relato se presentan existan realmente como parte de una construcción a la que es posible aplicarle implícitamente la fórmula de los cuentos de hadas: “Había una vez”. Esta característica modal y sus variantes nos enlazan de entrada con un universo “otro” en el que no nos regimos más por las leyes de este mundo. Por otro lado, lo extraño encuentra una explicación que se ciñe a las leyes del mundo que conocemos y desenreda la incertidumbre a favor de un artificio, de un sueño o de un estado de perturbación mental. Algunas narraciones de Poe podrían clasificarse desde Todorov como extrañas, pues las explicaciones, aunque horrorosas y grotescas, están allí y la locura o el sueño son al final la solución de una serie de sucesos inusuales.

La triada de Todorov funciona con una suerte relativa en los cuentos fantásticos del siglo XIX; sistematiza, en la misma vía de Propp, una reglas implícitas que determinan en que nivel de la triada debe caer un relato. Sin embargo, es una triada falsa, pues hemos de recordar que lo fantástico no dura más que un instante de vacilación, con lo que al final la narración deberá inclinarse un lado de la balanza: ser maravilloso o ser extraño. Todorov propone que son tres las condiciones que debe cumplir un relato para ser fantástico:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres (30).

Así, lo importante aquí es que la ambigüedad es característica de la literatura fantástica. Todorov se sale por fuerza de sus propios parámetros e indica que lo fantástico se sitúa en el mundo cotidiano, es decir, en un mundo cuyas reglas nos son familiares –lo maravilloso tendrá que ser, entonces, descartado de antemano-, y que luego un acontecimiento extraordinario irrumpe en la realidad. El personaje que vive esta irrupción se vuelve presa

de una incertidumbre: los sucesos son reales y lo sobrenatural es parte de este universo o todo es producto de la fiebre y el delirio, de la locura o el sueño. Todorov piensa que tanto el lector como el personaje son presas de la ambigüedad, algunas veces la incertidumbre del personaje se extiende hasta el lector y éste se identifica con aquél, cumpliendo así una de las condiciones que propone como imprescindibles de lo fantástico. Todorov, que no es ingenuo, sabe que no todos los personajes de cuentos fantásticos sienten esta vacilación, que la vacilación puede encontrarse únicamente en el lector, y por ello al final de su libro deja abierta la cuestión: no sabe muy bien dónde ubicar a Kafka y lo lanza como emisario de una nueva semantización del género. Así que desde Todorov la vacilación no es exclusiva de los personajes. De esta manera su definición no se pliega de un modo tal que no nos pueda ser de utilidad para las narraciones del siglo XX, y en este caso particular para lo fantástico en Felisberto Hernández, pero de esto nos ocuparemos luego. Nos servimos por ahora de otro elemento que encontramos sumamente interesante en la posición de Todorov y es la inclusión del lector dentro de la determinación del género. Ya lo había hecho Lovecraft, aunque de forma inadecuada, cuando pretendía que la validez final de un texto fantástico se midiera por la reacción que éste producía en un lector: “Debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga como por la intensidad emocional que provoca. [...] Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y de terror, la presencia de mundos y poderes insólitos” (Lovecraft, citado en Todorov, 31).

A lo que Todorov responde que la determinación de un género no puede depender de la sangre fría de sus lectores (31). Pero, ¿sí dependería, en este caso, de la capacidad de sorprenderse o vacilar frente a un relato? O ¿Depende acaso de la forma como los elementos de la narración son dispuestos? Tal vez dependa más de lo segundo. Sin embargo, es evidente que para Todorov, la participación del lector no sólo se juega en la respuesta que adopta frente a los efectos que el texto le propone, sino que el lector debe darse la posibilidad de ser asombrado. Lo que pide Todorov es que la literatura (por lo menos la literatura fantástica) sea leída de forma literal. Lo que nos parece, en primera instancia, un acierto del teórico búlgaro. Creemos que una característica implícita de los cuentos fantásticos es que permiten la ambigüedad sólo por que le dan espacio a través de

una lectura literal. Es decir, hay que leer fantásticamente o de otro modo los efectos del cuento resultan insuficientes. Por ejemplo, si se lee *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr Hyde* como una alegoría de la dualidad bien y mal inherente al ser humano el efecto fantástico se pierde, no importa que Stevenson se haya propuesto escribir una alegoría. En efecto, la narración de Stevenson es una alegoría y la mayoría de interpretaciones deben dirigirse en ese sentido, pero esto no quiere decir que uno se enfrente al texto sustituyendo a los personajes con conceptos y abstracciones; eso viene luego de la sorpresa que todos nos hemos llevado cuando descubrimos que son uno solo. O si leemos en “El retrato oval” de Poe una metáfora sobre la vida y el arte o sobre la muerte y el arte y no los hechos tal y como se nos presentan. Un cuento como “El acomodador” de Felisberto Hernández se deja leer como una alegoría de la curiosidad y el secreto o como “la lujuria de ver”, pero eso no son más que interpretaciones porque lo que se lee en el cuento es la historia de un acomodador al que le sale una luz de los ojos y que luego terminará viendo, en su obstinada curiosidad, el secreto más íntimo de otro: el ocultamiento de su hija fantasma. Después se pueden ensayar explicaciones, contradicciones, equívocos e interpretaciones. Lo realmente importante de la definición de Todorov es la vacilación; vacilación que antes fue terror, que será incertidumbre, extrañeza, sorpresa y excentricidad. Concluimos, así mismo, que tanto en Todorov como en sus antecesores hay una lucha entre el mundo real y el mundo sobrenatural (maravilloso, terrorífico, imaginario); la pugna entre la realidad y la fantasía por el derecho de venir a la existencia. En esta misma vía Ceserani cita a Lugnani, quien nos ofrece una definición que matiza la de Todorov, y que empieza ya a desvanecer la preeminencia de una realidad unívoca y perfectamente acabada, que la rebaja al sustrato de una construcción cultural convencional:

Der Sandmann, The Oval Portrait, La Venus d'ille, etcétera, son relatos fantásticos porque cuentan lo inexplicable engendrado por un acontecimiento que representa una desviación irreductible con respecto del paradigma de realidad, y porque lo cuentan de tal suerte que excluyen tanto su posible reducción a lo realista, mediante la explicación de lo extraño, como su posible reducción (o sublimación) a lo maravilloso.

[...] El relato de lo real, es decir, lo *realista*, es el polo opuesto fundamental de lo extraño, de lo maravilloso y de lo fantástico, o sea, de los relatos de la desviación. [...] precisamente es su relación con lo *realista* lo que hace posible establecer y detallar la diferencia entre lo fantástico y lo extraño y entre éstos y lo maravilloso. [...] Frente a lo *realista* como relato de lo real dentro de los límites del paradigma de realidad y respetándolo, lo *extraño* es el relato de una desviación aparente o reductible de lo real respecto de dicho paradigma, lo *fantástico* es el relato de una desviación no reductible de lo

real y de una vulneración del paradigma, y lo *maravilloso* podría ser el relato de la desviación paradigmática naturaleza/sobrenaturaleza.

[...] igual que lo *extraño* y lo *maravilloso*, tampoco lo *realista* y lo *surrealista* designan géneros narrativos ni clases específicas de relatos, sino, todo lo más, categorías modales de la práctica del relato (Lugnani, citado en Ceserani, 84-85).

Ya no se trata de la irrupción de un mundo sobrenatural sobre la realidad, sino que en esta versión de Lugnani la desviación se ejerce sobre el paradigma de la realidad, es decir, sobre la construcción de las reglas que intentan normativizar, ordenar y justificar el comportamiento del hombre en determinado eje espacio-temporal y que, en mayor o menor medida, son mantenidas por la tradición y por las instituciones sociales a las que estamos atados.

Con esta definición de Lugnani, narraciones contemporáneas como las de Felisberto Hernández, son identificables con el rótulo de fantástico. Un cuento como “Las Hortensias”, se nos presenta como una narración de la desviación; pese a que los acontecimientos pueden ser explicados atendiendo a los mecanismos de la razón, éstos son claramente una reconvención del paradigma de la realidad. Los hechos en el cuento no son sobrenaturales o maravillosos, a lo sumo extravagantes, pero sí extraordinarios y claramente constituyen una desviación de los parámetros en que la realidad nos enmarca. El cuento participa tanto de la desviación que propone Lugnani como de la vacilación de Todorov, pues nos debatimos en la incertidumbre de saber si las acciones de Horacio (el protagonista del cuento que se hace construir unas muñecas para hurgar en sus recuerdos y termina enamorándose de una idéntica a su esposa) son parte de una lógica “otra”, de un producto de una creciente locura o de un suceso que nos desborda por participar de una grieta en el paradigma de la realidad: el animismo tomado aquí en el sentido de pan-determinismo que adopta Todorov³. Lo fantástico felisbertiano (adelantamos), como sucede en buena parte de lo que llamamos “fantástico” en el siglo XX, no procede de elementos y recursos explícitos como en lo “fantástico tradicional”, o sea, no hay un claro paso de umbral, un objeto mediador, o no se hace referencia a sistemas temáticos recurrentes como la noche, lo tenebroso o lo bizarro (más adelante hablaremos al respecto),

³ Como se verá más adelante el pan-determinismo todoroviano hace referencia a la posible conjunción entre materia y espíritu; a la superación de los límites que convencionalmente se imponen sobre sujeto y objeto.

sino que subsiste en el alma misma del relato. Hay una especie de tradición reptante, acechante, disimulada; un palimpsesto enmascarado que no necesita ya de una exposición clara del misterio, ni de rupturas explícitamente radicales. No se necesita poner a andar un mecanismo-ruleta que nos haga vacilar entre explicaciones posibles, sino que se elimina la necesidad de cualquier explicación, e incluso cualquier explicación resulta de antemano desdichada. Hablaríamos, en cualquier caso, de un “fantástico-adquirido”⁴. Pero esto será algo en lo que nos detendremos en la segunda parte de este capítulo.

Es preciso ahora dedicar algunas palabras sobre los temas y procedimientos de la literatura fantástica. Todorov divide los temas de la literatura fantástica en “temas del yo” y “temas del tú”. Estos últimos hacen referencia, para Todorov, a temas sexuales: la interrelación entre el deseo proyectado a otro, en el que por lo general se cruzan destinos nefastos, crueles o desdichados. Existe también una clara tendencia a edificar la figura de la mujer en torno al deseo perturbador y a asimilarla con imágenes diabólicas y perversas. El tema del yo es más importante para Todorov y lo resume diciendo que estos temas obedecen a un principio de cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu; principio que engendra los diversos temas fundamentales de la literatura fantástica: causalidad particular, pandeterminismo, multiplicación de la personalidad, ruptura entre sujeto y objeto, el tema de la mirada y la transformación de tiempo y espacio. A primera vista esta clasificación abstracta de temas no dista mucho de los temas que fácilmente encontramos en la literatura actual, sin que ello ponga estas nuevas producciones del lado de lo fantástico. Estos temas

⁴ Tomamos y tergiversamos aquí una expresión propia de Gilles Deleuze en *La lógica del sentido* (pág. 281). Para ejemplificar cómo se presenta lo perverso en la obra de Pierre Klossowski, Deleuze plantea que lo que encontramos en Klossowski es un Sade-adquirido. Dice él que Sade tuvo la necesidad de decirlo todo, pero ésa es una obligación que no necesitan los escritores del siglo XX como Klossowski. La obra de Klossowski introduce espacios de duda, de vacilación, de potencialidad en los que lo perverso sadiano podría aparecer y, sin embargo, todo se queda en esa potencia: los actos perversos no llegan a resolverse en acciones. Pero esa huella está allí y se siente con más fuerza en la construcción de los retratos-vivos klossowskianos. De la misma manera, los relatos felisbertianos (y en general las narraciones fantásticas del siglo XX) no tiene ya la necesidad, lo que no quiere decir que no pueda hacerse, de incluir vampiros, hombre-lobo, apariciones fantasmales, castillos herrumbrosos, atmósferas sombrías, mundos insólitos o confesiones abominables; no se componen desde un universo cotidiano al que se le sobrepone un evento sobrenatural y no están determinados por temas recurrentes. Pero se encuentra en ellos huellas de los cuentos tradicionales, si no tómesese de nuevo el ejemplo de “Las Hortensias” cuyos acontecimientos nos devuelven a las historias de autómatas como en “El hombre de arena” de Hoffmann, a las de estatuas que cobran vida como en “La Venus de l’Ile” de Mérimée, hasta la historia mítica de Pigmalión y Galatea, que a fin de cuentas resulta ser la misma del desdichado que se enamora de un objeto inanimado. Pero estos son elementos que serán tratados con posterioridad.

necesitan de sus particulares ficcionales para sobrevivir como elementos constitutivos del género fantástico. Muy a pesar suyo, la crítica temática concreta es un buen complemento de su postura sistemática abstracta.

Antes de pasar a los procedimientos retóricos y a los sistemas temáticos que Ceserani recoge como parte de su teoría, detengámonos un instante en el tema del pan-determinismo de Todorov. La definición que nos propone para este tema es sustancial a la hora de abordar lo fantástico felisbertiano. Recurriremos a él a lo largo de esta tesis y trataremos de darle la amplitud necesaria para nuestros propósitos. El pan-determinismo es, para Todorov, esa “transgresión de la separación entre materia y espíritu”; es, también, una fórmula en contravía del azar (o la característica propia del mismo) que puede resumirse en que “todo se corresponde”, es decir, que todo obedece a una causalidad, aunque esta sea secreta y misteriosa, y, por lo tanto, “en este mundo [fantástico], todo objeto, todo ser quieren decir algo” (Todorov, 91). Las barreras lógicas se rompen y dan paso a la experiencia posible o, en palabras de Musil: “El sentido de la posibilidad se contrapone al sentido de la realidad”. Pan-determinismo que propone una transgresión del principio de contradicción y que reúne estos falsos opuestos: “En otras palabras, en el nivel más abstracto, el pan-determinismo significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado. [...] El paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible” (Todorov, 91-92). Este punto que Todorov toca con sutileza sirve tanto para lo fantástico decimonónico como para las escrituras del siglo XX. Sólo hay que dejarse tentar por una lectura que desborde los parámetros, que viva en los límites. Así, “Tomada literalmente, la multiplicación de la personalidad es una consecuencia inmediata del posible paso entre materia y espíritu: uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente” (Todorov, 94).

Es, quizá, este paso una de las claves que determinan el carácter fantástico de algunas narraciones. Tomemos, por ejemplo, dos obras significativas de la primera mitad del siglo XX, *El hombre sin atributos* de Musil y *El lobo estepario* de Hermann Hesse. En ambos casos es evidente la fragmentación del individuo; el personaje es despojado de su identidad y su reflexión sobre su atomización se hace extensiva al mundo circundante. En el caso de

Ulrich, el personaje de Musil, su yo se encuentra diluido en una empresa sin sentido y más tarde su yo se desdoblará en la presencia de su hermana gemela. En el caso de Harry, el personaje de *El lobo estepario*, éste encuentra, en primera instancia, que en sí mismo conviven dos existencias, la del hombre y la del lobo, luego se percata que su ser no puede ser simplificado de una manera evidente y descubre que su yo está compuesto de innumerables. En ambos casos la personalidad se multiplica, se experimenta el vacío y se intuye la copresencia de los otros. Y, sin embargo, ¿decimos de *El hombre sin atributos* y de *El lobo estepario* que son narraciones fantásticas? No. Evidentemente corresponden a una crisis del pensamiento occidental, a una sensibilidad diferente de otros contemporáneos, pero no se puede decir de ellos que son “fantásticos”, pese a los innumerables elementos de irrealidad que los atraviesan. Es, tal vez, porque el paso efectivo de vivir en el límite no se logra completamente. En ambos casos se cumple la primera parte de lo expuesto arriba por Todorov: “uno es varias personas mentalmente”, pero no se concretan dentro de lo físico, y no lo hacen porque su intención es otra, porque sus recursos son diferentes y teleológicamente persiguen objetivos distintos. De otra forma, Harry tendría que sentarse a charlar con sus alter-egos, de la forma como lo hace Borges, en alguna taberna de los suburbios, con lo que la magnífica obra de Hesse perdería toda su nobleza y autoridad. Estas obras, por supuesto, contradicen el paradigma de realidad, pero no dan (no lo necesitan) el paso más allá. En Felisberto Hernández no hay tampoco que dar ese paso, porque desde antes ya nos encontramos “más allá”. En “Una mujer parecida a mí” aceptamos (debemos ceñirnos a la lectura literal) que el narrador es dos: uno que narra y otro el del recuerdo narrado; y aún más, que uno es también un caballo que recuerda su vida como hombre y viceversa⁵. Esto debido a que el espíritu y la materia no se diferencian y la multiplicidad en el espíritu es una multiplicidad efectiva en este mundo “fantástico”.

Estos temas no son exclusivos, como ya vimos, de la literatura fantástica. Necesitan, además, de otros temas y otros procedimientos que le otorguen su carácter fantástico. Los

⁵ El cuento inicia de la siguiente forma: “Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo”. Después la narración se pierde en medio de los recuerdos, al punto en que ya no reconocemos si los recuerdos pertenecen al hombre o al animal. Hay ocasiones en que en el recuerdo del hombre está entreverada la conciencia del caballo, y otros en que el narrador es el caballo que recurre a sus antiguos pensamientos de hombre. La identidad de ambos se confunde a cada momento (la ausencia de nombre propio es un síntoma de ello) y es el caballo el que finaliza el relato así: “No sé bien cómo es que me fui. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato”.

teóricos de la literatura fantástica han desarrollado sus tipologías de procedimientos y temas: desde los concretos, puntuales al extremo, como Pelzoldt que distingue diecinueve categorías de los cuentos populares, divididas por criterios tales como los seres que las componen (brujos, magos, nigromantes) o por los lugares extraordinarios; categorías que se subdividen en los casos particulares de cada definición, hasta las abstractas de Todorov. Ceserani propone una serie de procedimientos y sistemas temáticos que, en general, son comunes de forma más o menos precisa a la totalidad de los cuentos fantásticos clásicos. En cuanto a los procedimientos narrativos y retóricos que se utilizan en el modo fantástico, Ceserani presenta diez. Trataremos de que su explicación quede contenida en el enunciado mismo: 1) *La ostentación de los procedimientos narrativos*. Esto es una suerte de metaficción a la vez que una técnica que pretende la verosimilitud. Ejemplo: la historia narrada es una carta que se encontró en las tapas de un libro, es el diario de algún conocido, un manuscrito hallado entre otros papeles, etc. 2) *Narración en primera persona* o la presencia de corresponsales explícitos. 3) *Interés en las capacidades proyectivas y creativas del lenguaje*: preeminencia de la metáfora, juego con los refranes y dichos populares, renovación de las leyendas. 4) *Implicación del lector*: sorpresa, terror, humorismo; alusiones directas a quien lee, directivas y consejos al lector. 5) *Paso de umbral y de frontera*: paso de la dimensión de lo común, de lo cotidiano, lo familiar a lo insólito, lo sorprendente, lo perturbador. “El umbral entre una dimensión y otra, entre lo idéntico y lo otro, es también, a fin de cuentas, el umbral entre lo que está codificado y lo que no está (lo que todavía no está o lo que ya no está) codificado” (Lugnani, citado en Ceserani, 195). 6) *Objeto mediador*. Ligado al paso de umbral: un objeto sirve de prueba material de que el viaje se ha realizado efectivamente, descartando, o poniendo en duda, la explicación que se identifica con lo extraño. Piénsese, por ejemplo, en el famoso ejemplo, citado por Borges, de la flor de Coleridge. 7) *Elipsis*. Vacíos intencionales en la narración que aumentan el suspenso y la expectativa. 8) *Teatralidad*. Uso de elementos dramáticos que dan la sensación de espectáculo. 9) *Figuración o fantasmagoría*. Uso de elementos visuales y gestuales que demuestren tanto los efectos de lo sobrenatural en el exterior de los personajes como los conflictos que internamente ocasionan. 10) *Detalle*. Introducción de detalles importantes cargados de significaciones profundas. No todos los elementos son necesarios, pero es común que la mayoría de ellos aparezcan en los cuentos tradicionales.

De la misma forma, observamos que aun cuando no se cumplen en el mismo sentido, muchos de estos elementos se encuentran también en cuentos menos ortodoxos.

Los sistemas temáticos recurrentes en la literatura fantástica suelen ser, como ya se dijo, concretos o abstractos; tanto unos como otros se corresponden y se pueden fácilmente inferir de cualquiera de las clasificaciones. Además, entre menos abstractos son más fácilmente evidentes en los recorridos literarios que hemos hecho. Los que propone Ceserani son los siguientes: 1) La noche, lo oscuro, el mundo tenebroso e inferior. Se hace alusión igualmente a la oposición, reiterada en lo fantástico, luz/tinieblas, y de forma extensiva a la oposición razón/inconsciente. 2) La vida de los muertos y todas sus variantes: vampiros, momias, fantasmas, etc. 3) El individuo como asunto relevante de la modernidad (individualismo burgués, autoafirmación, fragmentación). 4) Locura. 5) El doble: desdoblamiento, el caso de los gemelos, sosias, duplicación de la personalidad, el doppelgänger o doble siniestro. 6) Aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo incognoscible. 7) El Eros: frustración del amor romántico; cristalización del objeto amado, fetichismo y perversión. 8) La nada.

En el siguiente apartado veremos cómo muchos de estos elementos desaparecen en los cuentos fantásticos del siglo XX, cómo se transforman o se mantienen. El cambio de paradigma no sólo está determinado por la evolución de los elementos estilísticos o por la renovación de los temas, sino que además responde a una nueva configuración del mundo, a una nueva postura axiológica frente a los hechos históricos y a una nueva sensibilidad surgida de la profunda crisis que sufre nuestro tiempo.

Cambio de paradigma.

Parece innegable que la literatura del siglo XX se define a partir de Kafka. Todos los grandes escritores de este siglo le deben algo, y se han ensayado tantas explicaciones e interpretaciones posibles en torno a su obra que casi podríamos afirmar que la literatura del siglo XX ha sido kafkiana. Es cierto, Kafka representó en su época un descubrimiento de

magnitudes superlativas; es imposible ver el mundo de la misma forma después de que uno ha leído a Kafka, y lo que sorprende sobremanera es que el checo no dejó una obra sumamente extensa y que ni siquiera pretendía que existiera: sus últimas instrucciones a su amigo y albacea, Max Brod, fueron las de quemar todos sus manuscritos. Max Brod en un acto heroico salvo del olvido uno de los pilares más prodigiosos del siglo XX.

La particular obra de Kafka señalaría el camino que habrían de seguir muchas de las producciones de las décadas posteriores: el de la incertidumbre, el de la indeterminación, el de la ausencia. Los relatos kafkianos produjeron tal rompimiento, que no se sabía en principio qué exactamente estaban rompiendo, contra qué se rebelaban o a qué respondían. Claro era que el mundo agitado del siglo XX exigía una literatura nueva y Kafka era una clara respuesta a las convulsiones de un mundo que se veía caer a pedazos, pero su literatura se movía en tantas direcciones que asirla por completo resultó en una empresa ingenua: desde entonces la literatura se dejó ser ella misma; la de Kafka: una literatura completamente renovadora, una literatura menor —en términos de Guattari y Deleuze— que desde dentro del lenguaje se revolucionaba a sí misma, que revolucionaba no sólo una lengua y una cultura, sino una completa visión del hombre y del mundo en el que se circunscribía.

Este asombro a partir de la obra de Kafka se deja ver en Todorov, quien dedica las últimas páginas de su *Introducción a la literatura fantástica* a discurrir al respecto de los límites de su teoría a contraluz de la incipiente novedad que trae consigo el escritor checo. Todorov se pregunta por la suerte del relato sobrenatural en el siglo XX, y para guiarse en este cuestionamiento toma como ejemplo el caso de *La metamorfosis*:

Si estudiamos este relato de acuerdo con las categorías elaboradas anteriormente, advertimos que se distingue de manera clara de las historias fantásticas tradicionales. En primer lugar, el acontecimiento extraño no aparece luego de una serie de indicaciones indirectas, como el pináculo de una gradación, sino que está contenido en la primera frase. El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural; *La metamorfosis* parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural. De esta suerte, toda vacilación se vuelve inútil: servía para preparar la percepción del acontecimiento insólito, caracterizaba el paso de lo natural a lo sobrenatural. Aquí, lo que se describe es el paso contrario: el de la *adaptación*, que sigue al acontecimiento inexplicable, y que caracteriza el paso de lo sobrenatural a lo natural. Vacilación y adaptación designan dos procesos simétricos e inversos (135).

No nos cansaremos de repetir que lo asombroso de los personajes kafkianos es su falta de asombro frente a las situaciones en las que se ven envueltos y que los acontecimientos, perfectamente extraordinarios, no refieren a un choque de realidades, sino a un extrañamiento, si se quiere, del mundo circundante. Ciertamente, las narraciones de Kafka se alejan por mucho de las propuestas de teóricos como Todorov. Los elementos constitutivos de los cuentos fantásticos decimonónicos se enrarecen, cuando no se disuelven completamente, y no es posible ya enmarcar estos textos de una forma diáfana. La vacilación que, como hemos visto, es la médula de la concepción de lo fantástico en Todorov, desaparece —según sus propias palabras— de la escena y a lo sumo da paso a la sorpresa en el lector; sorpresa que al no estar presente en los personajes impide la identificación necesaria para que se cumpla la segunda ley de lo fantástico propuesta por el teórico búlgaro. Sin embargo, lo que llama “vacilación” Todorov es el momento de duda en el que los personajes, y por extensión el lector, se preguntan sobre la naturaleza de los acontecimientos; es la inexplicabilidad a favor o en contravía de la razón (de la realidad), o a favor o en contra de la imaginación (de lo sobrenatural). Este concepto, que Todorov reduce a la falta de explicación, contiene aquello de lo que adolecía —para él— la concepción de lo fantástico en Lovecraft: una especialización en determinado tipo de cuentos que de antemano excluye producciones anómalas dentro de estos parámetros prefigurados. Si para Lovecraft la esencia se encontraba en el miedo producido, lo cual era perfectamente verificable en los cuentos de Poe, por ejemplo, Todorov replicaba que existen cuentos fantásticos que no necesariamente producen dicho temor y citaba algún ejemplo de Perrault. De igual forma es posible replicarle a Todorov que no todos los cuentos deben obedecer a su fórmula *vacilación = fantástico*, y que una sintaxis del tipo *natural/sobrenatural* no determina completamente el género. De cualquier forma, hay que detenerse sobre el hecho de que tanto la definición de Todorov como la de sus antecesores vienen cargadas de aquello en lo que debió centrar su reflexión la definición de Lovecraft: lo desconocido. Ese *desconocido* es —creemos— el fundamento de cualquier definición, porque es precisamente esa ausencia de familiaridad lo que produce el miedo, la vacilación, la sorpresa, la extrañeza, la incertidumbre, etc., de manera que, en cierto sentido, todos estos conceptos son análogos, y no existe una diferencia abismal entre cada una de las

definiciones de lo fantástico, lo que inmediatamente deja una puerta abierta para la percepción del fenómeno en el siglo XX. El mismo Freud hacía referencia a esta falta de reconocimiento de lo familiar cuando se propuso un ejercicio de teoría estética en torno del concepto de *unheimlich*:

Lo *Unheimlich*, lo siniestro, forma uno de estos dominios [de la estética]. No cabe duda que dicho concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. Sin embargo, podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial —*unheimlich*— para denotar determinado concepto, será justificado por el hallazgo en él de un núcleo particular. [...] La voz alemana «*unheimlich*» es, sin duda, el antónimo de «*heimlich*» y de «*heimisch*» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro (2484).

A pesar de que lo que busca Freud es una cierta precisión estética en el concepto de *unheimlich* (para ello toma como ejemplo el cuento de Hoffmann, *Der Sandmann*), lo hace por la enorme carga semántica y polivalente que hace al término intraducible satisfactoriamente a otras lenguas y lo hace centrándose en el sentimiento de espanto que deriva del concepto, es, sin embargo, la imprecisión del término la que se revela como pilar de lo fantástico. *Unheimlich* es por lo tanto lo que nos es desconocido y por lo tanto genera en nosotros un sentimiento de incertidumbre y extrañeza. Así, no es un problema de especie, sino de grado lo que se encuentra en la percepción de lo *unheimlich* y es por ello que las traducciones suelen jugarse en esos distintos grados: lo siniestro, lo perturbador, lo inquietante, lo lúgubre, lo incómodo, lo ambiguo son algunos de los términos utilizados a la hora de hablar de lo *unheimlich*. Pero todas estas acepciones contienen una forma de *diferencia* que los separa del mundo aceptado como una realidad completamente familiar.

Entonces, si el mundo se nos presenta inmediatamente como anómalo o, como lo explica Todorov a propósito de *La metamorfosis*, un suceso sobrenatural abre el espacio de la narración, ese sentimiento de extrañeza, de incertidumbre hace presencia, y poco importa si se realiza por medio de una irrupción violenta, preparada, disimulada o explicada, lo cierto es que está presente sin importar los medios de que se ha servido. No es posible negar que

también lo *unheimlich* tiene el mismo talante de lo desconocido en Lovecraft, de la vacilación de Todorov o de la desviación en Lugnani. Todos hacen referencia, de una u otra forma, a una incertidumbre. Y lo que sucede en casos como el de Kafka es que no sólo cambia la actitud frente a una forma de escribir, sino que la propia percepción del mundo cambia, el mundo mismo empieza a resultarnos extraño; podríamos decir que las tres series corren paralelas, pero no en todos los casos. Algo de esto intuyó Todorov:

Es cierto que el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista. Pero hoy en día no es posible creer en una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que no sería más que la transcripción de esa realidad. Las palabras obtuvieron una autonomía que las cosas han perdido. [...] La literatura fantástica, que a lo largo de sus páginas subvirtió las categorizaciones lingüísticas, recibió, por esta causa, un golpe fatal; pero de esta muerte, de este suicidio, surgió una nueva literatura. Ahora bien, no sería demasiado presuntuoso afirmar que la literatura del siglo XX es, en cierto sentido, más “literatura” que cualquiera otra. Esto no debe, por cierto, ser considerado como juicio de valor: es incluso posible que, precisamente por ello, su calidad resulte disminuida (133).

Este interesante párrafo de Todorov deja varias cosas al descubierto: por un lado, la intuición de que el mundo ya no es lo que era y que por lo tanto la percepción del mismo cambia; Todorov se da cuenta que no hay ya esa “única” realidad en la que lo fantástico imponía su queja. La visión de un mundo dominado por la razón hace de la literatura fantástica un elemento de ruptura de reglas preestablecidas. Más revelador resulta el hecho de que Todorov plantee la “muerte de la literatura fantástica”, pues ya antes había dicho: “El psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica” (127). De esa muerte —entiende él— surge la nueva literatura, la de Kafka, por ejemplo, en la que lo insólito ya no es excepción, sino regla. Y por último, duda sobre la calidad de esas producciones que al ser más “literatura” disminuyan su valor estético. La primera afirmación nos conduce por el camino de la evolución, la segunda nos hablaría de la muerte de un género y la tercera del renacimiento de una dudosa literatura. A lo que es necesario responder que lo que muere no es la literatura fantástica, sino, a lo sumo, el rótulo —construido sobre elementos homogeneizantes—; el problema no está en los textos, sino en cómo clasificarlos. De antemano sabemos que una característica propia de muchas producciones del siglo XX es precisamente la huida que hacen de cualquier clasificación; ¿qué hacer con ellos entonces?, es la misma pregunta que se hacía Todorov: ¿cuál es el destino del relato sobrenatural? Como lo entendemos, son dos, por lo menos, las respuestas

más satisfactorias: renovar el género, dejar que nuevas características lo redefinan y abran un espacio mayor que deje entrar a su vez un número elevado de textos, con lo que se corre el riesgo de crear géneros-saco en los que todo entra; o permitirse ver la obra como un corolario de sí misma, que constituya una particularidad entre otras, con lo que el riesgo aquí es privarse de conexiones interesantísimas entre diferentes obras y disciplinas.

Si hay algo claro es que la definición de lo “fantástico” no es intrínsecamente necesaria para la existencia de los relatos fantásticos y que, de la misma forma, los relatos no dependen de nuevas categorizaciones para reformar visiones de mundo. Es decir, a partir de Kafka los textos se vuelven contra los géneros y reclaman una existencia autónoma. Lo que no quiere decir que hayan vuelto a caer en el misterio y la autoafirmación, en el nebuloso pedestal, inasible e incognoscible, en el que se encontraban antes del formalismo ruso. Muy por el contrario, las nuevas categorías, que son conscientes de sus límites y del carácter indeterminado de las nuevas producciones, crean espacios de interpretación y reinterpretación que dan nueva vida a las obras y, en ocasiones, brindan exégesis necesarias para los lectores.

Sartre, seguro de que el género fantástico posee una esencia y una historia, se pregunta qué hace que dos escritores como Kafka y Blanchot puedan tener un modo de expresión conjurado en una vía similar (123). Y la respuesta, que también citara Todorov, es nada menos que una de las claves para una redefinición de lo fantástico. Esto es, que lo “fantástico contemporáneo” (así lo llama Sartre), en Kafka y Blanchot, responde a que

Para ellos no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se pone de rodillas en las iglesias, el que marca el paso tras una bandera. Este ser es un microcosmos, él es el mundo y toda la naturaleza: es sólo en él que uno conocerá toda la naturaleza hechizada (Sartre, 127).

Una naturaleza que es la de nosotros, un mundo que no es otro que el que nos encontramos a diario, una realidad que “reconocemos que es la nuestra; sin súcubos, ni fantasmas, ni fuentes que lloran, no hay más que hombres, y el creador de lo fantástico proclama que él

se identifica con el objeto fantástico. Lo fantástico no es más, para el hombre contemporáneo, que una manera entre cien de volver a ver su propia imagen” (Sartre, 127).

El mundo no es otra cosa que una interpretación. Y lo que conocemos como realidad no es más que una migaja de toda posible existencia; un punto de vista, una cara visible de un particular polígono infinito. Así, este cambio de paradigma se concibe desde la idea (Todorov/Sartre) de que el ser fantástico contemporáneo es el hombre y que el mundo en el que éste se desenvuelve posee el mismo carácter de su criatura. Podríamos añadir que así como para el siglo XIX el ser fantástico era una interpretación del hombre desde lo metafísico (el fantasma, el ángel) o desde los mundos reptantes y oscuros (los hombres-bestias, los vampiros), para el hombre del siglo XX lo fantástico se juega sobre la superficie, y el misterio, la sorpresa, la vacilación, en fin, lo desconocido, no se opera ni en las profundidades, ni en mundos alternos, ni en realidades usurpadoras, sino que todo ocurre en el mundo circundante. Así con todo, lo que se intenta descubrir es que la realidad ha conseguido disfrazarse a tal punto que en su “normalidad” nos es cada vez más misteriosa. Los escritores se han dado a la tarea de sacudir el velo con el que se oculta, a la vez que cuestionan las posibilidades mismas del velo o de lo que esconde: “Y si no hay nada que ver detrás del telón, es que todo lo visible, o más bien toda la ciencia posible está a lo largo del telón” (Deleuze, 1989, 33). De la misma forma, lo fantástico se encuentra en cualquier parte: en el telón que cubre la realidad, en el vacío que es el mundo o en lo que nos hemos acostumbrado a llamar realidad. En cualquiera de los casos, la literatura fantástica contemporánea se dirige al mundo por medio de una comunicación negativa, es decir, que no acepta, en primera instancia, que ese mundo en el que se emplaza sea algo dado de antemano, y mantiene siempre un estatus de conciencia crítica, pues así como las fantasías de los siglos anteriores sacaban al hombre del mundo para ver el mundo, los relatos contemporáneos ponen al hombre inmediatamente en la crisis, no sólo del mundo, sino de su propia calidad de individuo, para verse a sí mismos en su patente irrealidad. La realidad, entonces, es tan amplia como la reunión de subjetividades y tan falaz como la existencia del “individuo”.

“Lo real —dice Magris— es un campo de relaciones inmenso y mudable, regido por el principio de indeterminación y continuamente modificado por el observador” (246). Mientras que Nabokov, en su curso a propósito de Kafka, nos indica que

En efecto, esta vida subjetiva es tan fuerte que convierte la supuesta existencia objetiva en una cáscara vacía. El único modo de alcanzar la realidad objetiva es la siguiente: podemos coger estos diversos mundos individuales, mezclarlos, extraer una gota de esa mezcla, y llamarla *realidad objetiva*. [...] De manera que, cuando hablamos de realidad, de hecho pensamos en todo esto, en una gota, en una muestra tomada de la mezcla de un millón de realidades individuales (364).

Para fortuna de los narradores fantásticos, y de los escritores en general, esa gota, esa *realidad objetiva*, tiende a ser similar en todos los casos, es decir, que esas percepciones de la experiencia del mundo y esa *objetivación* de la realidad se inclinan por una homogeneización de dichas percepciones; es lo que Lugnani nos presentaba como el paradigma de realidad. Al ser tan convencionales estas interpretaciones resultantes, y al generalizarse y mantenerse, por medio de las tradiciones, las normas y las instituciones, estas formas de la *realidad objetiva* son fácilmente debatibles y criticables, y ofrecen, por tanto, un sinnúmero de posibilidades para el espíritu creador. El escritor, en consecuencia, es capaz de imaginar nuevas y diferentes mezclas de esas realidades individuales a las que alude Nabokov y arrojar al océano literario gotas frescas y renovadoras, que no sólo tienen injerencia en la continuidad del universo de la literatura, sino que abrirán nuevos caminos de percepción del mundo y el hombre contemporáneos. Es en esa medida que podemos hablar de lo fantástico como visión de mundo. Es necesario entender esto en dos sentidos, por lo menos. Por un lado, la literatura fantástica es, como se dijo, un reordenamiento, una mezcla nueva, si se quiere, de experiencias, percepciones y realidades individuales que se operan para ofrecer al lector eso, una mirada con límites siempre imprecisos de lo que es la existencia y el universo alrededor. Una visión que rompa límites espaciales y temporales, que quiebre barreras ideológicas, filosóficas, epistemológicas y lógicas. De otra parte, la literatura fantástica se ofrece ella misma desde dentro como la configuración de un mundo posible, es decir, que no sólo representa una dislocación del pensamiento que, desde fuera, nos posibilita nuevas interpretaciones de la existencia, sino que, desde dentro, impone la necesidad de una renovación del espíritu que crea en las posibilidades de mundos paralelos.

Estas posibilidades (así como otros elementos que hemos privilegiado: la sorpresa, la incertidumbre, lo desconocido, los temas recurrentes o los mecanismos de la narración) no son exclusivas de los relatos fantásticos. Toda la literatura, aun la de supermercado, ofrece y se constituye a sí misma como visión de mundo; los manuales de ingeniería avícola, así como los tratados de filosofía moral y las revistas de variedades nos dicen algo del mundo y del individuo y de sus formas de pensamiento, ¿por qué, entonces, lo fantástico debería ennoblecerse? ¿Qué hay que diferencie y particularice de modo especial la visión fantástica? Tal vez la respuesta gire en torno a las posibilidades que el relato fantástico tiene de salirse de sí mismo y del mundo. Mientras muchos relatos del siglo XX ofrecen una visión de mundo que se aparta de lo convencional y del paradigma de realidad, lo hacen, sin embargo, anclados a ese paradigma; como quien decide salir de la carretera y empieza a trazar nuevos destinos, pero siempre teniendo la carretera como referencia, siempre viéndola y añorándola desde el borde. Sin embargo, existen relatos fantásticos que nos desconciertan a tal nivel que pensamos inmediatamente que el mundo da vueltas; ya no nos salimos del camino, sino que pasamos a un estadio en el que el “salir” no nos indica un movimiento espacial singularmente diferenciado.

Dar la vuelta es precisamente eso, generar gracias al relato un mundo al revés en el que ese revés puede ser cualquier cosa y no necesariamente el reflejo opuesto o distorsionado de la realidad. Es un movimiento siempre impredecible, porque lejos de dar un giro que pone las cosas de cabeza, que nos ofrece lo negro como blanco y lo arriba como abajo, nos discute la necesidad de tales oposiciones y que hasta nos diría que no hay arriba ni abajo, y que en un giro de 360 grados nos devuelve al mismo punto, al punto contrario y a ningún punto. El aparente juego retórico es necesario para entender que, por ejemplo, la incertidumbre de los relatos fantásticos, como en Borges, viene dada también porque los acontecimientos que están ocurriendo son imposibles para el pensamiento, han ocurrido y no son. Pongamos por caso “El Aleph”, y enrarezcámoslo y enredémoslo de la manera más grosera antes de entrar a entenderlo en toda su simpleza. Un hombre que es y no es Borges, ama a una mujer que ya no existe, su contendor por el amor de esta mujer, Carlos Argentino Daneri, que al parecer lo ha vencido en este campo y que Borges aborrece, es a los ojos de Borges inferior a él. Borges y Carlos son los opuestos, y sin embargo, intuimos que son el mismo. Borges

se burla de la ingenuidad de Carlos, que pretende mostrarle y resumirle en un poema la totalidad de la tierra. Después Carlos le enseña su mayor descubrimiento, como otra victoria, a Borges: el Aleph, el punto donde se reúnen todos los puntos del universo, punto en el que todos los pasados y todos los porvenires se juntan, en donde el mismo lector queda implicado y en el que incluso tendrían que ubicarse estas letras y la lectura que ahora mismo haces. Borges quien no puede comprender lo que ha visto por mucho tiempo, se olvida de a poco de la realidad del Aleph, pero otro Borges, y el mismo, escribe un cuento (hecho previsto por el Aleph) sobre un punto en el que convergen todos los puntos: la imposible misión de explicar lo que es el Aleph en palabras es posible debido al cuento de Borges que sólo abre la ruta, que explica su inexplicabilidad y nos devuelve una certeza que dura tanto como su necesidad de explicación. La temeridad de la empresa de Daneri posee el mismo talante de la empresa de Borges, y la venganza secreta de éste puede ser en realidad una venganza sobre sí mismo. Ahora bien, la magia del cuento de Borges es que no tenemos que detenernos en el juego de opuestos y vacíos, en descubrir si Borges es el mismo que escribe, que narra o que vive, o si las posibilidades del Aleph son evidentemente plausibles, sino que de entrada nos maravillamos por el dolor de cabeza que supone explicarnos el cuento de manera satisfactoria. La literatura fantástica, en este caso, nos revuelve la cabeza para pensar menos y entender mejor; nos pone de inmediato en una crisis del pensamiento y del espíritu, sin que para ello salgamos del sótano de una casa de la calle Garay.

Lo neo-fantástico: exploración de nuevas sensibilidades.

De a poco hemos entrado en el terreno de lo neo-fantástico, que no es más que otra forma de reordenar el caos que produce el abandono del paradigma. Parece obvio que a partir del siglo XX no podemos ya utilizar indiscriminadamente el distintivo de “fantástico”, entre otras razones porque, como hemos visto, su especificidad resulta más adecuada a un cierto tipo de producciones que se quedaron en el siglo XIX. Sin embargo, la distinción no desaparece, pues la negatividad esencial de lo fantástico como visión de mundo subsiste en

las nuevas sensibilidades a las que da lugar el estremecimiento propio del principio del siglo XX.

Lo neo-fantástico es entonces la evolución de esa visión vertida en la literatura, es una forma nueva de postular la realidad, de entenderla y recorrerla. Y ya sea que se le denomine lo “fantástico contemporáneo”, “lo fantástico-nuevo” o lo “neo-fantástico”, se sobreentiende que a lo que se hace referencia es a esa agitación del pensamiento y el espíritu en el que la realidad objetiva se deshace para dar paso a nuevas percepciones y reordenamientos de lo real. Jaime Alazraki nos indica que

A través del discurso neo-fantástico se plantean posibilidades de percepción literaria que escapan al discurso realista. El relato neo-fantástico no se propone una descripción o representación causal de la realidad; busca, en cambio, establecer relaciones nuevas, que, aunque en apariencia niegan nuestro sistema de relaciones lógicas, propenden, en el fondo, a una expansión del *campo de posibilidad* de la lógica realista. Si sus mensajes resultan indescifrables es porque nos empeñamos en descifrarlos según un código que no es el suyo, de la misma manera que para los matemáticos del siglo XVII los números imaginarios “contenían algo que no solamente era misterioso, sino virtualmente impenetrable”, cuando en realidad se trataba de “avanzar de un sistema de relaciones más bien simples a sistemas de relaciones más complejas para las cuales había que crear las expresiones simbólicas adecuadas” (70).

Entre los elementos que Alazraki destaca para la construcción de una poética de lo neo-fantástico es necesario tener en cuenta, por un lado, estas posibilidades de percepción, la cercanía con fenómenos similares y la forma de estructurar el relato a partir de la aparición de lo *otro*. Para Alazraki, en el relato neo-fantástico la organización del relato responde tanto a una nueva postulación de la realidad como a una nueva percepción del mundo (28). Esta idea que busca rebatir las leyes establecidas que configuran la vida no es exclusiva de la literatura fantástica, sino de la literatura en general —apunta Alazraki—; el gobierno de la lógica occidental fundada en silogismos y en la conservación de las antiguas leyes de identidad y no contradicción no determinan ya la existencia, y es el arte el encargado de responder a esta crisis de los antiguos absolutismos.

Como se ha insistido, no se trata de destruir la realidad a favor de lo sobrenatural o de realidades alternas, sino que, en otra vía, se trata de desatar la realidad del paradigma que la mantiene y que hasta ahora la había definido. Alazraki, citando a Lévi-Strauss y a Bertrand Russell, respectivamente, nos recuerda que

La cultura occidental, “ese universo artificial en el cual vivimos como miembros de una sociedad”, es, en sus fundamentos, la fabricación de los griegos, que “inventaron las matemáticas, la ciencia y la filosofía”. El eje de esa cultura es la razón, con cuya ayuda los griegos reemplazaron gradualmente las cosas por sus nombres, la realidad por una idea de realidad. Desde entonces, conocer es percibir el acuerdo o desacuerdo de dos ideas (44).

Los griegos, efectivamente, lograron la mayor mistificación de todas: crearon la realidad. A partir de ellos hemos vivido, conocido y entendido el mundo. Y también es cierto que a partir de ellos abrimos estas posibilidades de nuevas percepciones⁶.

Alazraki acude a una analogía entre la geometría no euclidiana y lo neo-fantástico para señalar esta aparición en el mundo de la lógica de nuevas sensibilidades que traspasan las libertades del arte y asaltan al hombre aun en el impensado terreno de las ciencias. El mundo, que se ha resquebrajado lo suficiente, ha dejado ver al hombre de la lógica que el dogma limita más de lo que permite, y que a veces las preguntas son más importantes que las respuestas; el sin-sentido, más que las verdades artificiales. Es cierto, los postulados de la geometría no euclidiana produjeron conmoción en su momento, y seguro que unos siglos antes hubieran causado tanta antipatía que bien se hubiera podido pensar que no eran más que fantasías. Estas estructuras, que fueron una revolución, una evolución necesaria de la geometría de Euclides, se gestaron precisamente como resultado de una crisis que comenzó cuando se llamó la atención sobre funciones continuas y no diferenciables, estructuras matemáticas que no encajaban en los patrones de Euclides y Newton y que fueron concebidas antes de la geometría fractal de Mandelbrot⁷. Estas nuevas estructuras fueron

⁶ Si bien es cierto que el mundo occidental se construyó sobre las sólidas bases de los filósofos clásicos (Sócrates, Platón y Aristóteles), habrá que decir, por un lado, que algunos de sus conceptos, al ser sacados de su contexto, se convirtieron en otra cosa: tenemos, por ejemplo, la adaptación que hizo el cristianismo de las ideas de Platón y Aristóteles respecto del absoluto. Por otra parte, es imprescindible señalar que los supuestos elementales sobre los que se funda la lógica de occidente, el principio de identidad, el principio de no contradicción y de exclusión, eran ya debatidos durante el gobierno de Pericles por los sofistas y que hasta es posible encontrar en el propio Platón una inversión de la filosofía platónica. Además, los filósofos presocráticos, mucho antes, habían desterrado el principio de identidad y contradicción (Heráclito, por ejemplo), y los filósofos alejandrinos, posteriormente, ya empezaban a destruir cualquier absolutismo fijando la existencia en la superficie y no en los mundos ideales.

⁷ En general, la renovación de la geometría euclidiana consistía en las posibilidades que surgían al escapar de ciertos principios establecidos por el griego. Algunas de esas posibilidades incluían la posibilidad de un espacio curvo en que las dimensiones de los objetos cambiaran con su desplazamiento. Además, esta nueva forma de concebir el espacio influiría de manera notable en los postulados de la geometría de n dimensiones. Así se superaban las tres coordenadas del sistema cartesiano y se dotaba a la geometría de la posibilidad de especular y trabajar a partir de una cuarta dimensión. Lo que no sería nada fácil, pues lo primero que se objetó

consideradas “patológicas” como una “galería de monstruos”, emparentadas con la pintura cubista y la música atonal que tanto chocaron en sus inicios. Pero, en verdad, estas nuevas formas de concebir el arte y la ciencia no son más que una forma entre cien —diría Sartre— de devolver una imagen del hombre al mundo.

Así como la geometría no euclidiana involucró procesos estocásticos e iterativos en sus presupuestos y la música dodecafónica se separó de las notas dominantes, la literatura neo-fantástica se deshizo no sólo de las imposturas de la literatura realista, sino que rebatió los límites de la literatura fantástica tradicional y hasta se cuestionó sobre sus proximidades con la literatura de vanguardia. Además, aunque “en esta poética no hay lugar para las leyes de identidad, contradicción y exclusión de la lógica aristotélica” (Alazraki, 62)”, no quiere decir esto que la literatura neo-fantástica se entregue por completo al caos de otras producciones del siglo XX, como ocurrió, por ejemplo, con el movimiento dadá. Muy por el contrario, la literatura neo-fantástica es de alguna manera un caos controlado, un azar cognoscible, una paradoja significativa. Y lo es tanto, que incluso podemos invertir la idea anterior y decir, por ejemplo, que la literatura neo-fantástica es un orden caótico o una significación paradójica. La posición de lo neo-fantástico se dirige en contravía de esa lógica cerrada que nos adormece la imaginación:

Cuando las gordas muchachas “aptas para todo servicio” se arman cada mañana con un gran plumero, o incluso con una aspiradora eléctrica, tal vez no ignoran del todo que contribuyen tanto como los científicos más positivos a alejar los fantasmas malhechores que la limpieza y la lógica desalientan. Es cierto que un día el polvo, dado que persiste, probablemente comenzará a ganarles a las sirvientas, invadiendo inmensos escombros de casonas abandonadas, almacenes desiertos: y en

a cualquier sistema no euclidiano era la imposibilidad de su representación gráfica. Esto es claro si lo pensamos de la siguiente forma: si observamos con atención la esquina de un cuarto vacío reconocemos las tres coordenadas cartesianas, pero no podemos ni imaginarnos una cuarta coordenada fuera de las tres dimensiones que conocemos. En la novela de Edwin A. Abbott, *Flatland*, se plantea magistralmente esta problemática: un cuadrado intenta comunicarse con el monarca de un mundo unidimensional, él sueña con visitarlo, pero fracasa pues es imposible sacar al rey de su ignorancia y hacerlo comprender la existencia de un mundo bidimensional. Tras este fracaso, “cuadrado” recibe la visita de una esfera que le cuenta sobre su mundo tridimensional. “Cuadrado” no comprende hasta que no visita el universo de la esfera y ve la tercera dimensión con sus propios ojos. A su regreso intenta convencer al “punto”, único regente de la dimensión que lo comprende a él, de la existencia de los otros mundos, pero fracasa igual. Luego de sendas derrotas con los monarcas de *Lineland* y *Pointland*, viaja de nuevo con la esfera e intenta convencerla de la posibilidad de la existencia de más dimensiones por encima de las tres de *Spaceland*. La esfera, que no comprende, se siente ofendida ante tales ideas y devuelve a “cuadrado” a *Flatland* (las dos dimensiones). Allí, él intenta enseñar a sus semejantes las ideas sobre la tercera dimensión que ha aprendido, pero es encarcelado por encomiar tales ideas heréticas y absurdas que atentan contra la seguridad de *Flatland*.

esa lejana época, ya no subsistirá nada que salve de los terrores nocturnos, a falta de los cuales nos hemos vuelto tan grandes contadores (Bataille, 43).

Lo neo-fantástico entra, entonces, en ineludible relación con otras posturas renovadoras cuyo germen se encuentra en esta primera mitad del siglo XX, pues “si la realidad está definida en términos de una lógica causal es natural que todo aquello que rebase sus límites deba llamarse ‘irreal’ o ‘fantástico’” (Alazraki, 62). Ya sabemos que la realidad no puede ser más definida a partir de una lógica causal; en verdad, no sabemos qué es la realidad, pero sabemos que ya no hay una sola forma de abordarla, lo que implica que no toda la literatura es fantástica y no todo intento de rebatir esa realidad causal o esa forma convencional de apuntar la mirada obedece al modo fantástico. A todo esto hay que agregar que si bien no hemos podido definir satisfactoriamente y por completo lo neo-fantástico sabemos que la saeta apunta a un abandono de estas lógicas que han intentado excluir del mundo cualquier pensamiento anómalo, contradictorio o diferente. Como señala Bataille, nos hemos preocupado tanto en limpiar el polvo que jamás vimos su potencia significativa y quisimos quedarnos en la ilusión de que no existe, cuando bien sabemos que lo cubre todo. De la misma forma lo fantástico es el polvo de la realidad que durante años preferimos pensar que no estaba o que, en cualquier caso, era asunto de las mistificaciones de los escritores. Lo neo-fantástico nos viene a reconvenir que ese polvo fantástico no se encuentra fuera del mundo, no es una simple ilusión de los sentidos o un desvarío de la imaginación, sino que, así como el polvo de los desvanes y los sótanos se multiplica en toda la casa, lo fantástico es parte integral de la realidad y que no hay ya un plumero capaz de espantarlo.

Julio Cortázar explica cómo en sus cuentos se da este movimiento que implica observar con desparpajo aquello que durante mucho tiempo estuvo oculto:

Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos, y creo que sin “Ligeia”, sin “La caída de la casa de Usher”, no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de lo otro. Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia la otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica tradicional para su celebrado “pathos”, que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al miedo... La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y

prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas ad hoc y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos fantásticos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros. (Cortázar, citado en Alazraki, 28).

Con lo cual debemos admitir que una de las características de lo fantástico nuevo es la necesidad de aceptar que la realidad misma es fantástica y que los acontecimientos que se narran en muchas de estas ficciones retan al lector, no a creer en la verosimilitud de los relatos, sino a observar de manera más aguda el mundo circundante. De la misma forma que los cuentos del siglo XIX nos obligaban, gracias al temor, a preguntarnos por la existencia de fantasmas u hombres-lobo, los relatos del siglo XX nos lanzan a la pregunta por el hombre. Y aunque los medios no sean los mismos (“la escenografía verbal...las advertencias premonitorias...las tramas ad hoc...las atmósferas adecuadas”) el desarrollo de la imaginación apunta en la misma vía: cuestionarnos intensamente sobre todo lo que nos rodea, el mundo, la realidad, el hombre, el pensamiento.

Jaime Alazraki ha conseguido una imagen más completa de lo neo-fantástico, ha estructurado, quizá mejor que ningún otro crítico, los elementos constitutivos de la evolución del género y ha indicado las rutas para la teorización del mismo. Sin embargo, a Alazraki se le escapa una afirmación que es necesario aclarar: “Descartado el miedo o la sorpresa como el efecto a través del cual se definía lo distintivo del género fantástico durante el siglo XIX, preguntémonos qué se propone la literatura de lo neo-fantástico” (41). Para empezar, el miedo y la sorpresa no son necesariamente sinónimos perfectos, no hay que pensar que son lo mismo, de otra forma el concepto de vacilación en Todorov tendría que serles análogo y por lo tanto incompatible con la misma teoría del pensador búlgaro. Pero lo increíble de la aserción de Alazraki es que él asegure que, tanto uno como otro, son elementos que han sido “desterrados” como componentes definitivos del género. Creemos que hay que observar esto con sumo cuidado. Si bien es cierto que ya no asistimos, en los relatos, a las antiguas casonas derruidas por el tiempo, llenas de recuerdos y/o memorias reprochables, a las narraciones sobre la existencias de seres de ultratumba en donde a cada paso sentimos el miedo sobre nuestros hombros, no podemos afirmar tajantemente que el miedo sea algo que pueda ser desterrado de la imaginación de los hombres. Alguien seguro

objetaré que si de alguna manera los cuentos del siglo XX comportan una clase de miedo éste no es preeminente a la estructura del relato y, además, no es una característica intrínseca de todos los relatos, que seguro aparecerá en algunos, pero que no es un elemento al que pueda atenderse en todos los casos. A pesar de esto, creemos que el miedo sigue ahí, no ya como un efecto conseguido a través de múltiples artificios, ni siquiera como parte de una serie de intenciones propuestas por el autor, sino como una posibilidad perfectamente normal que se obtiene de cualquier relación con lo desconocido. Si ya no nos aterran los mundos subterráneos, las criaturas informes o los símbolos demoniacos, no quiere ello decir que no nos atemorice que el mundo “real”, tal y como lo concebíamos, albergue eso *otro* de lo hablaba Cortázar, y más aún, que eso *otro*, desconocido, se presente así sin avisos ni sobresaltos, que ese algo innombrable conviva con nosotros sin que apenas lo percibamos. Y eso es algo que atemoriza en lo profundo del pensamiento, o qué otra cosa se puede sentir al pensar que quizá no somos otra cosa que el sueño de otro que nos sueña, o que estamos estancados para siempre en una realidad que se repite, o que simplemente estamos atrapados en una rutinaria y sin sentido vida de oficina: un vértigo inasible puebla el trasfondo de los relatos neo-fantásticos, fruto del terreno movedizo sobre el que ha puesto a deambular nuestra realidad, nuestra seguridad de un mundo acabado.

Y si pensamos de esta forma acerca del miedo no podemos decir menos de la sorpresa. Intuimos de tal forma la necesidad de la sorpresa como constitutiva de la literatura fantástica que parece ocioso extender explicaciones. Sin embargo, creemos necesario observar, aunque sea de soslayo, un ejemplo acerca de esto. Uno de los cuentos más famosos de Felisberto Hernández es, sin duda, “Nadie encendía las lámparas”. En éste, se nos narra un episodio, una escena, en la que virtualmente no pasa nada. Un hombre, un escritor, lee ante una audiencia reducida, en una casa, presumiblemente vieja, un cuento que ha escrito. Mientras lee observa los cambios de luz y como éstos crean diferentes percepciones de los rostros de las personas y de los objetos alrededor. Finaliza su lectura y se sienta a hablar con algunos de los invitados; hablan de cualquier cosa. La mayor parte de los invitados se retira y él se queda con un par de personas, y nota que mientras todo esto sucede la noche ha empezado a caer y nadie en la casa enciende las lámparas. Este cuento, pese a la sencillez que lo atavía, es de los más difíciles de comprender, pues es pura

superficie: no hay una metáfora que interpretar, no hay un símbolo que descubrir, no hay referencias a nada que no sea el cuento, no hay contenidos ocultos ni exégesis posible, no se le pueden “aplicar lecturas”, sino a lo sumo parafrasear lo que hemos visto. ¿Dónde, entonces, tienen cabida la sorpresa o el miedo? La sorpresa inicial, sin ir más lejos, el desconcierto, se presenta cuando uno acaba de leer el relato y se pregunta ¿qué pasa aquí?, conociendo que nada ha pasado, pero que el relato dista por mucho de la mera descripción de una escena. Un torbellino mental nos es devuelto como parte de este “nada pasa” que, sin embargo, está cargado de significaciones. Lo primero que tenemos es una intuición, que de inmediato nos encara con un aturdimiento: la sensación de que hay algo en el cuento pese a su aparente vacuidad. Después nos enfrentamos a la transformación de la realidad en el lenguaje felisbertiano: los objetos cobran vida en las descripciones y las personas se van afantasmando al punto en que no pueden retornar a ellas mismas sino a través de los objetos de la casa. No diremos, pues, que nos sintamos horrorizados de ver la irrealidad del mundo reflejada de una manera tan directa, pero al menos, que hay una fuerte perturbación de nuestro paradigma de realidad, de una forma tan sutil, tan trivial que nos sorprende no haberlo notado antes. Podríamos también señalar el comentario de Sartre sobre este tipo de literatura para corroborar cuál es este mecanismo que logra desestabilizar nuestras más afanosas seguridades mentales:

Puesto que la actividad humana se presenta como invertida cuando se ve desde fuera, para hacernos ver nuestra condición desde fuera sin recurrir a ángeles, Kafka y Blanchot pintaron un mundo al revés. Es un mundo contradictorio, en el cual la mente deviene materia, puesto que los valores parecen hechos; un mundo en el cual la materia ha sido consumida por la mente, ya que todo es las dos cosas, medios y fines; un mundo en el cual, sin dejar de estar dentro, me veo desde fuera, y que, mejor aún, no podemos examinar de ningún modo (Sartre, citado en Alazraki, 65).

Si el hombre juzga débilmente el mundo por estar inmerso en él y esta forma de lo fantástico lo sitúa fuera del mundo, existe una suerte de revolución epistemológica que le permite (a veces de manera puramente intuitiva) asir el mundo de un modo más completo, pues esta obligación le hace ver lo “real” mucho más real que lo que el paradigma le presenta. Este “estar fuera” es lo que nos conmociona, nos sorprende y nos seduce en cuentos como “Nadie encendía las lámparas” y otros en los que aparentemente nada hay de extraordinario sino la pura y escueta realidad.

Lo fantástico felisbertiano

Dos afirmaciones que Rosario Ferré hace en su excelente ensayo “*El acomodador*”. *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, describen, de una forma especialmente marcada, el rumbo de lo fantástico felisbertiano tal y como pretendemos observarlo en estas páginas. Ella afirma que “la obra de Felisberto, por naturaleza misteriosa y oscura, parece destinada a engendrar nuevos misterios y nuevas oscuridades, que los críticos les transmiten a sus lectores” (23). Y ya antes proponía que “analizada desde su vertiente fantástica, la narrativa de Felisberto Hernández entronca más bien con la de los escritores fantásticos de la otra orilla de La Plata, como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar” (15). La primera de tales afirmaciones bien puede conversar con esta otra de Ítalo Calvino: “Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos; es un “irregular” que escapa a toda clasificación y a todo encuadramiento, pero que se presenta a la primera ojeada sin ningún riesgo de confusión” (en Hernández, 1985, 3). La segunda nos plantea la posibilidad de verlo a contra luz de una “tradición” de la que él mismo sería precursor⁸.

Una obra “misteriosa y oscura”, dice Ferré, que escapa a cualquier clasificación y que, sin embargo, encuentra asentimiento casi desde cualquier perspectiva. La lectura fantástica sólo es una entre cientos; una que, además, ha sido privilegiada en las últimas décadas. De ahí que críticos como Ferré, Prieto o Laddaga propongan al uruguayo Felisberto Hernández como uno de los nombres olvidados de la asombrosa constelación de los escritores del Río de la Plata que tanto se han acercado al género.

Carlos Vaz Ferreira, el filósofo uruguayo y entrañable amigo de Felisberto, hacía, por los tiempos de publicación de *Fulano de tal*, un comentario asombroso sobre la aceptación de la obra de su amigo: “Posiblemente no haya en el mundo más de diez personas a las cuales les resulte interesante, y yo me considero uno de los diez” (Vaz Ferreira, citado en Ferré,

⁸ Rosario Ferré nos recuerda también que el primer libro de Felisberto, *Fulano de tal*, fue publicado en 1925, mientras que el primero (de narraciones fantásticas) de Borges, *Historia universal de la infamia* no vería la luz hasta 1935. *La invención de Morel*, de Bioy Casares, y *Bestiario*, de Julio Cortázar, aparecerían en 1940 y 1951, respectivamente.

10). La exagerada presunción de Vaz Ferreira traía consigo, no la congoja por la aparente incompreensión del escritor montevideano, sino que, por el contrario, observaba en la obra de Felisberto una avasalladora red de ideas, una apertura semántica enorme y una ambigüedad vital en la escritura que muy posiblemente hubiera engañado y sometido al lector más experto. Y mientras las luminarias de la otra orilla del Río de la Plata se alzaban sobre el firmamento de las letras hispanoamericanas, Felisberto ejercía su modestísimo papel de agujero negro que, sin el brillo acuciante de los otros, atraía sin especiales distinciones las más variopintas interpretaciones y lecturas que se pudieran ensayar: Ángel Rama lo consideraba un escritor surrealista; Roberto Echavarren se proponía una lectura lacaniana; Norman Holland lo indagó desde el post-estructuralismo; Julio Prieto lo ubica entre las “narrativas de la extrañeza”; para Jaime Alazraki, Felisberto carecía del rigor propio de Borges o Cortázar, lo que lo separaba de lo fantástico, aunque ciertamente no lo consideraba realista; Ana María Barrenechea, en la misma vía de Prieto, lo propone como un escritor ex-céntrico y di-vergente; Francisco Lasarte escribe este ensayo: *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*, y, sin ir más lejos (que siempre se puede), Julio Cortázar lo ubica entre los presocráticos: un eleata que conversa oblicuamente con José Lezama Lima. Las expectativas de Vaz Ferreira se ven, por mucho, superadas y, aunque en proporción Felisberto Hernández sigue siendo menos visto que muchos otros, los lectores, expertos o ingenuos, encuentran en la obra del escritor uruguayo un universo que le es propio y le es propio a todos los demás.

En consecuencia, tanto la afirmación de Calvino como las de Ferré abren una doble dimensión interpretativa de la obra de Felisberto Hernández: una dimensión que es culpa y distensión; que es disculpa y responsabilidad. Se puede, entonces, intentar un acercamiento desde diferentes enfoques, desde diversas teorías, pero el misterio inscrito en Hernández no es susceptible de ser explicado. Así pues, todas las interpretaciones son posibles, pero insuficientes; son verdaderas y falsas a un tiempo. Y, a pesar de que lo mismo se puede decir de muchos escritores, la literatura de Felisberto Hernández no puede ser otra cosa que felisbertiana; pleonasma que sólo se dice de los grandes y que, con el perdón de algún académico erudito, debemos emplear para referirnos a Felisberto. Desentrañar qué es eso que llamamos “felisbertiano” sería tan problemático como cualquier otra definición, pero

con todo, hay que hacer como con la realidad: tratar de reunir tantas caras como se pueda del poliedro, para contener de mejor forma la fuga de entendimientos.

Dos de esas caras, respecto a la obra de Felisberto, lo sitúan en los límites de lo fantástico, tal y como lo hemos visto hasta ahora. Por un lado, Julio Prieto lo propone como un escritor de la “inquietante extrañeza ordinaria”, un excéntrico vanguardista que representa “un pliegue menos drástico, menos distanciado del grado cero de consistencia, [y propone] distintas formas de narratividad borrosa o problemática, a medio camino entre la negatividad de la ficción macedoniana o “vanguardista” y la luminosidad regular y reconfortante solidez de los edificios narrativos realistas” (34). De otra parte, tenemos la reflexión de María Chiara para quien el escritor uruguayo debe ser leído desde lo que ella ha definido, a partir de las ideas de Rosalba Campra, como lo *fantástico discursivo*. Planteamientos éstos que aunque novedosos resultan igual de insuficientes que cualquier otro.

Julio Prieto nos indica que el “misterio” que pone en marcha las narraciones felisbertianas no posee el mismo talante del misterio que cubría los relatos fantásticos del XIX, sino que “se trata aquí de un ‘misterio’ hilarante o siniestro, por superficial: por no ser tratado como algo interior sino como algo transferible, intercambiable, que está a la vista –algo que está, literalmente, *en la vista*, un misterio *exterior*” (318). Entonces, Felisberto se desplaza, con la mirada, por sobre el extrañamiento de todo aquello que, sin esa mirada apta para el misterio, nos parecería perfectamente convencional. Ése es el descentramiento que logra Felisberto y que para Prieto se define como la extrañeza de lo real en la experiencia humana. Definición que, sin embargo, no dista de lo que hemos hablado anteriormente, y aunque Prieto crea también en la ausencia de sorpresa en las narraciones de Felisberto, reconoce sin más que existe un miedo intrínseco a las narraciones del uruguayo: un miedo que es al miedo mismo “de ser sorprendido teniendo miedo literariamente” (322). Otro miedo es posible verificar de la experiencia felisbertiana y es ése que se teje angularmente en sus relatos y que se expresa en los “objetos vivos” de sus narraciones: el miedo constante a caer en la amenazante normalidad del mundo. Si ya antes habíamos hablado de miedo a lo *otro*, podemos afirmar que tanto los relatos felisbertianos como la literatura

contemporánea expresan y comparten ese miedo singular a lo *mismo*; al vaciamiento anímico que nos ubica en la línea homogénea del mundo convencional.

En la misma vía que Julio Cortázar, Prieto indica que el extrañamiento en la obra de Felisberto Hernández se enlaza con lo trivial y con lo cotidiano, surge de la experiencia con los detalles mínimos e insignificantes que privilegia el uruguayo. La realidad está siempre inacabada y la escritura felisbertiana se presta firmemente a estos propósitos: “Ahora bien, lo peculiar de la escritura felisbertiana es la modulación irónica, indiferente, en el plano de una extrañeza ordinaria” (Prieto, 331). Una escritura que en apariencia es descuidada y hasta torpe (según la miopía de Rodríguez Monegal), pero que para Prieto es un medio de traer en las palabras la espontaneidad propia de lo cotidiano y que, más que fruto de la casualidad, es un efecto muy bien logrado gracias a la revisión constante y al deseo de crear algo vivo con “tejidos muertos”.

Por su parte, María Chiara propone que lo fantástico felisbertiano debe ser observado a partir de la superficie misma del discurso y en la denominada “poética de los objetos”. Para ella lo fantástico responde más a una forma de escribir, a un trastocamiento a nivel semántico y sintáctico, que a un repertorio de temas o al manejo de los mismos. Si bien es cierto que en el universo felisbertiano existe, por momentos, un choque de realidades o un entrevero de mundos disímiles, éstos no se presentan siempre de forma directa, como sí ocurre en “El acomodador”, sino que vienen disimulados en una escritura inacabada y fragmentaria que, al mismo tiempo, generan el sentimiento de lo otro, tanto en los personajes que comparten la noción de absurdo, como en los lectores que se ven presa de semejante extrañamiento.

Además del sentido de irrealidad y misterio presentes en la realidad elaborada por sus textos, la característica fundamental de la escritura de Felisberto es que las transgresiones se realizan más en la superficie discursiva que en los elementos de la historia. Algunas de las transgresiones que caracterizan el universo fantástico desde el punto de vista semántico, especialmente de las fronteras entre lo animado y lo inanimado, entre la vigilia y el sueño, se producen más en el plano verbal que en el temático. Esta connotación hace de nuestro autor un caso único en el ámbito del género (Chiara, 399).

Ejemplo de esto es el motivo de la metamorfosis o de la transformación en el que un movimiento nos lleva de un estado A a uno B, pero en Felisberto parece existir una convivencia de A y B que sólo se descubre cuando desplazamos nuestro ángulo de visión o cuando asistimos al mundo con desenfado y vemos que, desde el principio, A y B son inseparables. Esa es, por lo menos, la sensación que nos queda de un cuento como “La mujer parecida a mí” en el que un caballo y un hombre son uno mismo, sin que medie para ello un proceso de transformación, una maldición o un edicto nefasto, sino que simplemente *son* uno mismo en medio de unos recuerdos “fantásticos”.

Dirá también María Chiara, a manera de ejemplo, que en la obra de Felisberto “Un hombre se enferma de silencio, un balcón se suicida por celos, el agua conserva los recuerdos, las palabras se desprenden del cuerpo, las ventanas se conservan jóvenes, las casas se ponen tristes, los silencios invaden los teatros” (400), como las maneras en la que esta poética de los objetos toma forma en la particular escritura de Felisberto. Entonces, por medio de la manipulación verbal Felisberto Hernández logra una transgresión en el pensamiento que no necesita de los mismos motivos de la literatura fantástica tradicional, sino que juega con distintos niveles semánticos y sintácticos para pasar indiscriminadamente de lo concreto a lo abstracto, de lo activo a lo pasivo, del alma de las cosas a la cosificación de las personas, de los recuerdos vivos a la realidad extraña, etc.

Tanto en Prieto como en Chiara se hace especial énfasis en la superficie de la escritura, en la importancia de ver lo fantástico o lo extraño en la escritura misma y en observar que los “errores” de la escritura felisbertiana son a su vez artificios dedicadamente trabajados para lograr ese efecto de espontaneidad propio de los relatos felisbertianos. Prieto va un poco más allá y propone una lectura lacaniana de Felisberto:

Al poner en contacto el psicoanálisis freudiano con los postulados de la lingüística estructuralista, Lacan ofrece una versión de la subjetividad humana que enfatiza el polo de la alteridad, lo que sintetiza en un calambur que constituye el núcleo irradiador de toda su teoría: la contigüidad de *la lettre, l'etre, l'autre* (la letra, el ser, el otro). Lacan afirma la fundamental otredad —la radical excentricidad— del sujeto, al identificar lo que tradicionalmente se veía como “centro” de la psique —el *logos*: la razón, el verbo— con el espacio de operación —el margen radical— del Otro. [...] Lacan elabora toda su teoría como comentario y homenaje al premonitorio *dictum* de Rimbaud —“Je est un autre”—, que también inspira el ideario estético de Felisberto Hernández: “Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro”. [...] Basta cotejar cualquier pasaje de Freud con otro

de Lacan (o, para el caso, de Macedonio o Felisberto) para percibir la distancia que existe entre la claridad didáctica de un discurso racionalista y la ex-céntrica opacidad de una escritura que empieza a trabajar la noción de extrañeza en la superficie de la materia verbal —una superficie plagada de caprichosas “rarezas” que obstaculizan e interfieren el avance *normal* del sentido (42).

Esta “otredad lingüística” que propone Prieto como lectura de Felisberto le sirve para ubicarlo por fuera del género fantástico. Como ya hemos visto, Prieto prefiere situarlo entre lo que él ha denominado “narrativas de la extrañeza” o, lo que es lo mismo, una “ex-céntrica especulación de —y sobre— la proliferante extrañeza de lo real” (45). Palabras que bien pueden conversar con aquellas de Sartre, Alazraki o Lugnani. Volvemos, entonces, al punto de partida: bien sea que lo que encontramos en Felisberto sea un extrañamiento de lo real, lo fantástico en lo cotidiano o un rompimiento con el paradigma de la realidad, sabemos que la “irregularidad” que le confiere como cualidad Ítalo Calvino obedece a todas estas posturas y, no propiamente, a ninguna.

En las próximas páginas intentaremos una propuesta, que bien puede ser descartada por ecléctica, en la que dialogan varias de estas posturas, y que, sin embargo, mantiene en el fondo aquella idea que sobrevive desde la literatura fantástica tradicional: lo desconocido y lo asombroso como parte fundamental, no exclusivamente de lo fantástico, sino de la mismísima realidad. En la que, entre otras cosas, se seguirá reconociendo el talante fantástico intrínseco e innegable de la obra felisbertiana matizado por algunas ideas de Adorno, Deleuze, Klossowski, Bergson y los presocráticos en las que las leyes de identidad y no contradicción, así como los estatutos mismos de la razón, pueden ser reconvenidos.

CAPÍTULO 2

FELISBERTO, CRISIS DE IDENTIDAD, DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

El animismo había animado las cosas,
el industrialismo cosifica las almas.
Adorno. *Dialéctica del Iluminismo*

¿Qué es esto de la identidad, cómo la entendemos y que tiene que ver con nuestra aproximación a Felisberto? ¿Cómo se pone en crisis? ¿Es la identidad lo mismo que identificación? ¿Es Felisberto parte de la crisis; es su obra una consecuencia de la misma? ¿Es él algo más que la suma de su tiempo y de sus circunstancias? Todas estas preguntas guían el desarrollo de este capítulo, de esta tesis, pero son, al mismo tiempo, la prueba implícita de que hay en Felisberto Hernández un profundo juego de contradicciones y desencuentros; un juego complejo que nos señala una doble aproximación a la figura del escritor uruguayo, por lo menos inicialmente. Y es doble porque nos preguntamos si el hecho de que Felisberto naciera en el Río de la Plata apenas iniciado el siglo XX determinó por entero su espíritu, o si, de alguna forma oblicua, Felisberto, como en aquellos cuentos fantásticos de Borges, es también un ser sin tiempo, o de un lugar remoto en las edades del mundo. Julio Cortázar lo proponía presocrático y, como veremos, buenas razones tenía para ello. Pero, por más que queramos, no podemos sustraerlo de la singularidad que significó nacer en el Montevideo de inicios del siglo XX, una ciudad que, como Buenos Aires, fue permeada por la migración y por los remanentes de la modernidad europea. Zygmunt Bauman nos recuerda al inicio de su libro *Modernidad y ambivalencia* que la modernidad europea no equivale a los fenómenos que experimentamos en la América hispánica, y, sin embargo, —nos dice— vivimos en el mismo mundo y “las condiciones de vida y los destinos de los habitantes del planeta están ahora entretnejidos de manera más cercana, intensa e íntima” (Bauman, 11). Eso es algo que todos conocemos de una u otra forma. Aún se discute sobre la legitimidad de una modernidad en países como el nuestro y cómo no pueden observarse desde la misma óptica unos fenómenos socio-culturales que son a todas

luces distintos. Sin embargo, es sobre todo en los países andinos donde estos conceptos de modernidad y postmodernidad se enrarecen al punto que rasgos de uno u otro pueden aparecernos a la vuelta de la esquina. Incluso, no es difícil encontrar estadios del hombre premoderno en cualquier calle de Bogotá. Pero, así como existen notables diferencias entre la modernidad europea y lo que sea que tengamos en Latinoamérica, también entre los países andinos y aquellos del cono sur existen varias diferencias de grado, pues el contacto que estos países tuvieron con la modernidad propiamente dicha fue un acercamiento de primer grado, directo y mucho menos tardío que en el resto de Suramérica. Por ello es aún posible referirnos a ciertos fenómenos del Río de la Plata con los mismos conceptos de la academia europea. Por ello, también, la denominación de “literatura fantástica” caló tan bien entre los escritores de estas tierras y por ello es que podemos interpretar en escritores como Felisberto una crisis de esa modernidad. Es cierto, la modernidad europea llega cerca de un siglo tarde y esa tardanza le imprime el sello de su propia decadencia; lo que reciben los rioplatenses es una modernidad enferma, marchita, obsoleta, pero que es al mismo tiempo crítica y autoreflexiva. Julio Prieto ilustra de forma muy acertada cuál ha sido este movimiento que tiene como centro el surgimiento de la literatura fantástica europea, y que no difiere, en principio, de forma tajante con la de las tierras del sur del continente:

En su análisis de la literatura fantástica europea, José B. Moleón asocia la aparición y evolución de esa literatura al proceso de urbanización e industrialización *capitalista* a lo largo del siglo XIX —un proceso de “racionalización” que implica una cadena de exclusiones, la generación de una otredad de orden sociológico (una clase proletaria que reúne a los marginales y a los desheredados), encauzada culturalmente por la figura literaria del monstruo (*A Specter Is Haunting Europe* 139). [...] De acuerdo con este análisis tiene cierta coherencia el hecho de que la literatura fantástica, que en el ámbito europeo y norteamericano es un fenómeno básicamente decimonónico, en el ámbito hispánico, cuya modernización tanto en España como en Hispanoamérica ha sido tardía y desigual, sea más bien una fórmula cuya vigencia se circunscribe al siglo XX (31).

Este proceso de modernización e industrialización se inicia en ciertas áreas de Hispanoamérica a fines del siglo XIX. Es natural entonces que la crítica subyacente a esta modernidad como “literatura fantástica” aparezca en este momento y sobre todo durante la primera mitad del siglo siguiente. “No es de extrañar que en el Río de la Plata se den casi simultáneamente lo fantástico “decimonónico” y lo fantástico a la manera del siglo XX — lo extraño monstruoso o “científico”, y lo extraño post-vanguardista, respectivamente” (Prieto, 31). Así, mientras Lugones y Horacio Quiroga se inclinaron, en principio, hacia lo

fantástico decimonónico, una tendencia al efecto horrorífico y a la intercalación de lo sobrenatural a la manera de Poe, Borges y Bioy, apenas una generación después, encarnaban lo fantástico nuevo, o, como lo llama Prieto, lo fantástico post-vanguardista.

El caso de Felisberto Hernández, que Prieto insiste en señalar como “la inquietante extrañeza ordinaria”, rótulo que lo simplifica todo, es muy similar al de todos los escritores del Río de la Plata: por un lado formaba parte de esta modernidad que llegaba con todo su aluvión de progreso y cultura, y a la vez hacía parte de una generación formada en los ideales del compromiso con la causa nacional y la búsqueda de una identidad latinoamericana. Pero ni el compromiso ni la identidad, a Felisberto, ciertamente no le interesaban tales asuntos y mucho menos verterlos en su literatura. Ni Quiroga, ni Borges; su literatura no se hallaba tampoco a medio camino entre ellos, y aunque su obra está más cercana a la de Julio Cortázar, tampoco por allí va el asunto.

A Felisberto se le criticó no sólo su falta de compromiso con la causa nacional, con lo que en el Uruguay de aquellos tiempos significaba ser un escritor comprometido, sino que se lo tildó de inmaduro para la literatura, un hombre cuya escritura torpe no alcanzaba los modelos del escritor latinoamericano de su tiempo. A Emir Rodríguez Monegal debemos las acusaciones más severas e injustas sobre Felisberto, y nos preguntamos a la vez qué era aquello que molestaba tanto al crítico uruguayo: ¿la incapacidad de Felisberto de circunscribirse a los estándares de vindicación social que exigía su tiempo, o su propia incapacidad para descifrar el misterio que engendraba la obra de Hernández? Citamos por extenso una de esas diatribas.

Ya el muchacho de *El caballo perdido* (1943) levantaba las fundas o polleras de las sillas para mirarles las patas o el asiento. Aquí [*Nadie encendía las lámparas*] este mismo niño, crecido pero ostentando una soltería infeliz (o si se prefiere, contaminado por una solterona), sigue levantando otras fundas o figoneando por las puertas. [...] Es claro, debí haber empezado por decir que hay un niño detrás de ese relator. Ese niño está ahí, fijado irremediabilmente en su infancia, encadenado a sus recuerdos por la voluntad de Hernández, y forzado a repetir —abandonada toda inocencia— sus agudezas, sus precocidades de antaño. [...]

Porque ese niño no maduró más. No maduró para la vida ni para el pensamiento, no maduró para el arte ni para lo sexual. No maduró para el habla. Es cierto que es precoz y puede tocar con sus palabras (después que los ojos vieron o la mano palpó), la forma instantánea de las cosas. (Alguien

afirmará que esto es poesía). Pero no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas; no puede regular la fluencia de la palabra. Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos), por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones. (Rodríguez Monegal, 51-52).

Pero está bien, la cuestión no fue nunca para Felisberto jugar a los arquetipos, ni tampoco quería él hacer parte de esa parafernalia gregaria que empezó a significar ser un escritor del siglo XX. Bien es cierto que a él le hubiera gustado que sus textos hubieran tenido una mejor fortuna mientras vivió, pero no tuvo el afán de gloria que otros persiguieron o que alcanzaron inesperadamente y sin enojo. Las duras palabras de Rodríguez Monegal sólo demuestran la fuerte tendencia que, aun en el campo de la literatura, se sostiene sobre la base de la convencionalidad y la corrección excesiva. Lo que para Monegal es la torpeza de un escritor inmaduro, podría ser lo mismo que se pensó de la novela-ensayo de Musil, o de la novela “sobre nada” de Flaubert, una incompreensión a la que el tiempo le ajustará las cuentas. Y es que, claro, los escritores, los críticos, los pensadores serios, maduros, son aquellos en los que el pensamiento y la imaginación antes han tenido que pedir permiso a la razón para continuar viviendo. Además, la cuestión no pasaba por desentrañar un secreto, por desvelar un designio o aclarar el misterio, sino todo lo contrario, “hace falta distraerse y soñar en aclararlo”. Ciertamente, el oficio del crítico es esclarecedor en muchas formas, ayuda para que reparemos en aspectos que como lectores se nos pasan, para que atendamos a ciertos llamados o para que propongamos puntos de vista. Sin embargo, en ocasiones es mejor que la obra hable por sí misma y no que los críticos la hagan decir cosas que no quiere, o, como en el caso de Rodríguez Monegal, la juzguen por no decir lo que el crítico quiere escuchar. Esto decía Hermann Hesse a propósito de Kafka y las interpretaciones de los críticos:

Para mí que pertenezco desde las primeras obras de Kafka a sus lectores, ninguna de sus preguntas significa algo. Kafka no da respuestas a sus preguntas. Nos da los sueños y las visiones de su vida solitaria y difícil, parábolas de sus experiencias, dificultades y alegrías, y estos sueños y estas visiones exclusivamente, son los que tenemos que buscar en él y recibir de él, no las interpretaciones que interpretadores agudos dan de estas obras. Este afán de “interpretar” es un juego del intelecto, un juego a veces muy bonito, bueno para personas inteligentes pero ajenas al arte, que saben leer y escribir libros sobre escultura africana o música dodecafónica, pero que nunca encuentran el camino al interior de una obra de arte, porque están ante la puerta probando cien llaves y no se dan cuenta de que la puerta está abierta (Hesse, 564).

Bien podríamos parafrasear por completo a Hesse y decir que no otra cosa buscamos en Felisberto si no sus sueños y sus visiones, sus recuerdos y sus invenciones, y que las posteriores “interpretaciones” (incluyendo ésta) son simples juegos del intelecto que nada añaden a la esencia de la obra felisbertiana, pero que, sin embargo, son necesarias para ayudarnos a pensar y a recibir todo el espíritu de su literatura.

Felisberto no fue muy amigo de los críticos, y su círculo de amigos era más bien reducido. Es cierto que contó entre sus más cercanos con el filósofo Carlos Vaz Ferreira y con el poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, lo que le sirvió para que su reconocimiento saltara de ese círculo y se le homenajeara en Francia⁹, pero a pesar de eso Felisberto era un solitario, un ermitaño de sí mismo que nació en el despertar del siglo XX, pero que bien hubiera podido nacer en cualquier época y haber sido el mismo.

Y este siglo agitado que le tocó vivir le significó, como a muchos otros, una apertura, uno de esos intersticios cortazarianos en los que la realidad se escurre de sus contornos y se empieza a volver otra cosa, o se vuelve, en una extraña paradoja, ella misma, ya sin las nébulas de la razón y los dogmas. Las coincidencias en el tiempo y en el espacio no bastan por sí solas para la aparición de sensibilidades como la de Felisberto Hernández, hace falta algo en el espíritu de ciertos hombres que trasciende la geografía y la historia. Y si bien se podría pensar que una obra como la del uruguayo no se hubiera podido escribir un siglo antes, o que personajes como Felisberto son por entero exclusivos del siglo XX, otra cosa habría que ver si pensamos que la crisis de la modernidad, que trae consigo la apertura del pensamiento, no sólo engendra este tipo de escritores, sino que además, en esa apertura del espacio de la realidad, los salva del sesgo que tuvo el pensamiento en siglos posteriores. Es decir (con toda lucidez se objeta que cada siglo produce sus escritores), no sabemos cuantos Felisbertos o Macedonios o Borges o Kafkas se han perdido en el tiempo no sólo por falta de medios, sino también por la miopía de los círculos literarios que no han podido (como

⁹ En 1946, su amigo Jules Supervielle le consigue una beca del gobierno francés para visitar París, en donde, posteriormente, se le hará un reconocimiento en La Sorbone. Gracias a este reconocimiento y a la coincidencia en 1947 de la visita de Roger Caillios a la Argentina es que éste gestiona la edición de *Nadie encendía las lámparas* en la editorial Sudamericana.

bien pudo ocurrir con Felisberto o con Musil o con Kafka de no ser por sus buenos amigos) ver claramente allí donde lo disonante y lo diferente empaña la visión.

Recordemos brevemente cuál es la situación del pensamiento en un mundo que se desgarraba en el caos de una era incierta. “El Iluminismo [en otras versiones se lee Ilustración], en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos” (Adorno y Horkheimer, 15). Estas palabras dan inicio a la *Dialéctica del Iluminismo* de Horkheimer y Adorno y resumen el pensamiento que germinó desde el siglo XVI, alcanzó su cima en el XVIII y su expresión más reprochable en el XX¹⁰. Resumen, también, la búsqueda del hombre por constituir su razón como eje de la vida y el sujeto como garante de esa autonomía. Sin embargo, a renglón seguido Adorno dice: “[...] pero una Tierra esclarecida completamente por sus luces resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad” (1969, 15). De lo que queda que si bien la Ilustración sacó a Europa del absolutismo religioso que la había sumido en una era de oscurantismo, el nuevo ídolo en que apostaban todas sus fuerzas terminaría por devorárselos luego de ascender como único regente del destino del hombre. Y es cierto que ese absoluto que ahora se ponía en manos de la razón también haría crisis. La seguridad de un mundo completo, cerrado y predecible, cognoscible por el pensamiento y sustentado en la idea de un sujeto se vería amenazada singularmente por los mismos medios con que había logrado constituirse. Ese sujeto que era el último principio explicativo de la realidad, su más férreo fundamento, se fragmenta y se disuelve, y con él la realidad misma se desvanece como totalidad. Ser moderno tardío, ser postmoderno, vivir en la crisis, significa enfrentarse con las consecuencias de la muerte de Dios que anunció Nietzsche. Es el problema de la apariencia, del pensamiento identificador y de la homogenización del individuo. Deleuze nos dice: “El catecismo, tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y

¹⁰ Hay que recordar que para Adorno el pensamiento ilustrado y el proyecto del progreso que, igualmente sustentado en la racionalidad del hombre y el dominio de la naturaleza, de él se deriva, viene a alcanzar su máxima expresión en el capitalismo feroz del siglo XX, y éste a su vez desemboca en los abominables hechos del nazismo. Los campos de concentración, teóricamente hablando (y pragmáticamente para los alemanes al mando del Tercer Reich), representaban el concepto más depurado de capitalismo: el aprovechamiento al máximo de cualquier material, sin desperdicio alguno, como no fueran las almas de los judíos; desde la mano de obra gratis hasta el cabello y la grasa corporal eran aprovechados por la “empresa perfecta” que significó el nacional-socialismo alemán.

semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética” (1989, 259).

Pero el problema va mucho más allá, pues una vez “muerto” Dios la imagen, es decir la apariencia, se nos vuelve falsa; el mundo no sería ahora más que falsas apariencias y la identificación que el pensamiento insiste en hacer entre lo real y lo racional desaparece necesariamente con ese reconocimiento de la crisis. La identidad es para Klossowski un problema, en principio, de orden teológico:

Toda identidad no descansa más que sobre el conocimiento de un pensante fuera de nosotros –si es que hay un afuera y un adentro-, un pensamiento que consiente desde afuera en pensarnos en tanto tal. Si es Dios, tanto desde afuera como desde adentro, en el sentido de la coherencia absoluta, nuestra identidad es pura gracia; si es el mundo a nuestro alrededor, donde todo comienza y termina gracias a la designación, nuestra identidad no es más que una mera cortesía gramatical (1970, 337).

Pero ya vimos que Dios ha muerto, y el mundo alrededor no puede ser tampoco garante de esa identidad, con lo cual podemos afirmar que las pretensiones de la razón instrumental no se adecúan a la sensibilidad surgida de esta crisis en la que se pierde el individuo y cualquier remanente de identificación. Sin embargo, esta crisis, de la que debería surgir una transvaloración, se queda muchas veces en la negación de los valores o, y es el caso que tanto critica Adorno, insiste en perpetuar el pensamiento identificador que aliena las formas de pensamiento que le son extrañas. “La apariencia de identidad está radicada en el pensar mismo, se sigue de su pura forma. Pensar quiere decir identificar. El orden conceptual se cuele tan campante entre el pensamiento y lo que éste quiere llegar a captar” (1975, 13).

El pensamiento, entonces, se vuelve sobre el sujeto y lo torna objeto, lo cosifica pues no hay más que pensamiento instrumental y reificación. Adorno reconoce que la conceptualización ha llevado a la inmovilización del pensamiento, y la vieja fórmula de que lo real es aquello que puede ser manipulado por la razón se desliza en los diferentes niveles del conocimiento humano. Más adelante nos dirá:

Gracias a la absoluta formalización del principio de identidad, éste significaba en el Idealismo afirmación. La cópula dice: esto es así y no de otro modo. Es la acción pura de la síntesis, que ella representa, la que proclama ese “y no de otro modo”, si es que quiere ser realizada. En toda síntesis

opera la voluntad de identidad. Esta parece positiva y deseable. La identidad reconciliaría con el yo al substrato de la síntesis y lo haría bueno (1975, 151).

Y de ahí sólo hay un paso a la adecuación y la homogenización. El punto aquí es que los tres principios que el pensamiento racional exige: el principio de identidad, el principio de no contradicción y el principio del tercero excluido se empecinan en absorber lo que de pensamiento contradictorio queda en el hombre, y en su falsa apariencia de síntesis eliminan la contradicción al incluirla de forma más o menos vaga. La aparente sencillez de los principios, su obviedad supuesta, rigen la producción del pensamiento y alienan lo que se encuentre por fuera de ellos. El principio de identidad señala simplemente que A es igual a A, pero las consecuencias son desastrosas. Metafísicamente el principio de identidad afirma la identidad esencial que pertenece al ser y que se formula en una tautología lógica del tipo “el ser es” o “A es A”, con lo que la contradicción y la réplica se excluyen en la obviedad de la formulación tautológica. El principio de no contradicción intensifica esas consecuencias: pues A no puede ser A a la vez que su contrario. Toda proposición cuyo predicado está contenido en el sujeto es invariablemente verdadera, y su contradictoria es falsa. El principio de no contradicción hace las veces de juez de lo real, lo falso y lo verdadero; permite identificar como “falso” todo lo que encierra contradicción. Finalmente, el principio del tercero excluido, derivado del principio de identidad, señala: o A es B o A no es B, no hay tercera posibilidad. Un pensamiento binario que impediría hacer formulaciones maravillosas como las de Withman “Soy multitudes” o la de Borges “Un hombre es todos los hombres”.

Estos principios lógicos que estuvieron afincados en el pensamiento del hombre moderno hacen crisis junto con el mundo que los contiene. El Arte es el encargado de desvelar esa crisis, de invertir los principios, de declarar unos nuevos. El despliegue de la “literatura fantástica” está en la no aceptación rígida y en la necesidad relativa de estos principios del pensamiento lógico-racional. Pensamos, entonces, en la evidencia de este quiebre (que ya se encontraba en los románticos del siglo XVIII). Pensamos, por ejemplo, que si los Principios de Identidad y de No Contradicción nos dicen que no se puede estar vivo y no estarlo al mismo tiempo, la literatura fantástica tiene innumerables criaturas de este tipo; casi se podría afirmar que la inversión de estos principios es la base de la literatura

fantástica desde sus orígenes. Pero el ejemplo resulta demasiado obvio, un divertimento que no funciona para hacer de estos principios lógicos una crisis real. La verdadera crisis se encuentra en la pasión misma del pensamiento, en la escritura, en la forma de acceder a esos intersticios y paradojas que la razón identificadora no resiste:

Las paradojas sólo son pasatiempos cuando se las considera iniciativas del pensamiento; pero no cuando se las considera “la pasión del pensamiento” que descubre lo que sólo puede ser pensado, lo que sólo puede ser hablado, que es también lo inefable y lo impensable. [...] Pero, de cualquier modo, se caracterizan [las paradojas] por ir en dos sentidos a la vez, y por hacer imposible una identificación (Deleuze, 1989, 92).

Y qué es la literatura sino el disimulo de la ausencia de ser en el lenguaje, rememorando a Blanchot. La literatura es eso inenseñable que Klossowski propone para ciertos momentos en que el artista es capaz de desbordarse a sí mismo y reconocer la existencia en nuevas y reveladoras dimensiones:

Lo inenseñable son los momentos en que la existencia [...] se revela como restituida a sí misma sin más fin que volverse sobre ella misma: entonces todas las cosas parecen muy nuevas y muy antiguas al mismo tiempo; todo es posible y todo es inmediatamente imposible; y no hay para la conciencia más que dos medios: o bien callarse o bien decirlo todo (1963, 177).

Las interpretaciones sesgadas de lo que debe ser la literatura a partir del siglo XX creyeron que la respuesta estaba en decirlo todo, a la manera de Sade, no pensaron que Sade tuvo la necesidad de hacerlo, pensaron en crear una literatura de sincretismos y de gritos joviales, cuando ese “decirlo todo” encerraba a su vez una forma en la que el lenguaje se negara a sí mismo y no el mero decir de nuestros actuales escritores. Si antes hemos dicho que la literatura del siglo XX era kafkiana es porque, en efecto, genios como los de Kafka, Borges, Musil, Felisberto, entre tantos, no habrían podido surgir antes o después, no al menos con el mismo talante; pero el siglo XX fue también el siglo de los grandes farsantes, de la industria y el espectáculo; el imperio de la segunda naturaleza (en términos de Lukacs), lo que nos llevó a una literatura fácil, hecha para el gran público, o a los estruendosos aparatos que vieron en el arte la forma más espectacular de esnobismo. El “decirlo todo” de Klossowski es advertir en la escritura un acto de revelación, es una práctica vital —como lo fue para Kierkegaard—, y no la verborrea insufrible de las novelas

de autoayuda. El siglo XX, en suma, produjo toda una nueva estirpe de bardos legendarios, a la vez que desató los más infaustos demonios.

En medio de este panorama de absolutos desterrados, de principios entredichos, de realidades dispares, del horror de un hombre sin esperanzas, Felisberto Hernández escribe su obra, menos que criticando o transponiendo el mundo degradado en sus textos aguzando la mirada y escuchando en el espíritu de las cosas.

Albrecht Wellmer indica que el centro de la filosofía de Adorno es “la crítica del pensamiento identificador, del lenguaje significativo, del concepto general” (135). El mismo Adorno inicia su *Dialéctica negativa* señalando que “la Dialéctica Negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto. Su intención es, por el contrario, substituirlos por la idea de lo que existiría fuera del embrujo de una tal unidad” (1975, 8). Mucho antes de esta formulación de Adorno, a quien Felisberto de seguro no leyó entonces, el escritor uruguayo ya proponía una problemática del pensamiento conceptual y ya se hallaba en su literatura un pensamiento fresco que buscaba desasirse de las amarras del pensamiento identificador. En “Tal vez un movimiento”, cuento inédito escrito presumiblemente en su primera época, Felisberto Hernández, con increíble agudeza, critica este pensamiento identificador que juzga todo aquello que no se sirve de las convenciones y se presenta desnudo en toda su disimilitud:

Quando yo vine a esta clínica pública, no dije que venía a pedir hospedaje. Vine como hombre malo que aprovecha su sinceridad cuando sabe que no han de creer en ella. Fui al escritorio y le dije al Director: mire señor, yo tengo una idea. Después él tocó un timbre, yo seguí exponiendo la idea y él revisando unos papeles. Cuando vino el médico de guardia el Director dijo: “este señor tiene una idea, pabellón primero, pieza diez y ocho”. El pabellón primero era el de los paranoicos. Además yo había sido recomendado a él por otros a quienes les había hablado de mi idea.

Hablando con muertos conocidos, o expresándome con pensamientos corrientes, diré que encuentro tres muertos que se interponen en la realización de mi idea: Primero, la dificultad que existe en dejar vivir una idea, en que ésta no se pare, se termine, se asfixie, se muera, *se haga pensamiento conceptual, es decir otro muerto más*. Segundo, que al observar la idea con otra idea no se detengan las dos, en vez de una. Y tercero, que al expresar esa idea con muertos, o pintarla con letras, o con lo que sea, no se detengan ninguna de las tres (I, 132)¹¹.

¹¹ Las itálicas son nuestras. En adelante las referencias a los cuentos de Felisberto se harán de la edición de las obras completas publicada por Siglo Veintiuno editores (1983). Así mismo se indicará primero el tomo al que pertenece seguido del número de página. (V. bibliografía).

Una idea para Felisberto no existe más que mientras se mueve, es decir mientras se piensa. Pero realizar la idea es ya racionalizarla, conceptualizarla, y eso sólo se logra si la traducimos a palabras, si la sometemos a la pasión de los conceptos que son esos “muertos conocidos”. Lo que parece querer decirnos Felisberto es que los conceptos matan las ideas. Por ello hay que tratar de que éstas estén moviéndose y no se paren. Esta declaración de principios en cuentos como éste (que tiene un tinte marcadamente filosófico) se complementa perfectamente con el animismo y la memoria como la encontramos en muchos de sus otros textos. Cuando descubrimos que los objetos poseen un espíritu propio o cuando los recuerdos empiezan a saltar entre las páginas, de inmediato entendemos que ese movimiento que va de los objetos a las personas y de los objetos a su espíritu intentan mantener viva la idea. ¿De qué? No sabemos, porque si nos detenemos a darle un nombre a la idea lo que hacemos es construirle un magnífico catafalco conceptual: “La idea se alimenta de movimiento. Y de una porción de cosas más que no quiero saber del todo, porque cuando las sepa se detiene el movimiento, se muere la idea y viene el pensamiento vestido de negro a hacerle un cajón de medida con agarraderas doradas” (I, 131). Por ello al pobre tipo que tiene una idea lo confinan al pabellón de los paranoicos; no tanto por tener la idea como por no pensar como el resto, por no hacer como la gente “normal” que conceptualiza en vez de ponerse a tener ideas. Ése “y no de otro modo” del pensamiento identificador es el juez rector de la separación entre cordura y locura; es, por tanto, el rector de la realidad. Si uno se empeña en mostrar ese “otro modo” se las tiene que ver con los médicos, los abogados, los maestros universitarios, los economistas, con el mundo entero.

El gran problema para Felisberto está en cómo hacer para que esas ideas sigan en movimiento si para inventarlas debe recurrir a objetos muertos. Ésa es también una de las grandes preguntas de la literatura, hecha de lenguaje pero que a condición de seguir viviendo debe destruirlo. Las palabras no dicen la realidad, pero son lo mejor que tenemos. Entonces las objeciones sobre una escritura descuidada y pueril nos son insustanciales pues ¿qué lenguaje puede jactarse de ser impecable y preciso? Si no piénsese en la incomodidad que sentía el narrador de “Nadie encendía las lámparas” al respecto del lenguaje: “A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado”, y más adelante: “Él quería expresarse bien pero tardaba en encontrar las palabras”. Tal vez

perseguir las ideas en movimiento sea más sencillo cuando uno no se encuentra atado a las formas habituales de lenguaje. Y de nuevo el pensamiento identificador nos indica que hay una forma de decir el mundo. Felisberto no sólo encuentra otro modo, sino que nos llama la atención sobre aquello que la razón desprecia. Y entonces nos observamos entre “los ruidos que desean insinuarnos algo”, como deseaban insinuarle algo los ruidos de las máquinas que se intercalaban con los recuerdos que husmeaba en las muñecas de “Las Hortensias”. Esas insinuaciones, intraducibles por principio, se superponen sobre el edificio de cadáveres y pueblan las lecturas de un sentido que se escapa si nos quedamos únicamente con las palabras desnudas.

En uno de los cuentos del *Libro sin tapas*, un magnífico relato titulado “La piedra filosofal”, una piedra, más bien cuadrada, la piedra filosofal, le cuenta a otra las extrañas y curiosas condiciones del hombre y se juzga ella misma como el otro extremo de las cosas: ella es el extremo de las cosas duras y el espíritu de los hombres es el extremo blando. Desde allí ella considera que los hombres están enfermos en toda su blandura, entre otras cosas, porque han llenado su espíritu de preguntas metafísicas y otras conceptualizaciones:

Yo como piedra soy muy degenerada. Los hombres llaman degeneración, el ir de una cosa dura a una blanda, de una cosa sana a una enfermiza. Las cosas enfermizas las clasifican en simpáticamente enfermizas o artes y antipáticamente enfermizas o vicios. Yo he tenido la virtud de poder ser dura y blanda al mismo tiempo. Me he metido en los problemas de las piedras y que son los problemas de no tenerlos, y me he metido en los problemas de los hombres y que son los problemas de tener problemas. Por esta virtud he descubierto la “Teoría de la graduación”. Las leyes más comunes de la Teoría de la graduación son: cuanto más dureza más simplicidad y más salud, cuanto más blandura más complejidad y más enfermedad. Por eso a veces es tan complejo y enfermo el espíritu del hombre (I, 29).

“Enfermo” dice Felisberto; Deleuze dirá: “El espíritu está retrasado respecto a la naturaleza” (2000, 11). Esa enfermedad o atraso se debe, sobre todo, a la imposibilidad efectiva de salir de sí mismo cuando el pensamiento se hace instrumento; cuando las ideas se convierten en pensamiento conceptual. Hay que invertir, entonces, la fórmula y anunciar que existe otro modo. De seguro se puede objetar que ese “otro modo” ha sido siempre la razón del arte; la historia del arte se ha encargado de mostrarnos las sucesivas rupturas y alteridades que lo constituyen. De acuerdo, pero la singularidad que representa la crisis de la modernidad va mucho más allá de una renovación de “ismos” o una mera adecuación de

nuevas formas de contar lo mismo. Se trata de contar, no otra cosa, sino de contar lo Otro, de dar paso a la disimilitud esencial que se esconde en todo y sin la cual no podría existir lo Mismo. La univocidad que constituyó hasta hace poco la idea de mundo, de pensamiento, de sujeto contiene en sí misma su mayor inversión: la de ser otra cosa distinta a esa univocidad: el gran logro del siglo XX ha sido desmoronar el mundo, arrancar el velo de lo idéntico y enseñarnos que lo Mismo y lo Otro han coexistido siempre, no como dualidad, sino como serie, como líneas convexas del rizoma deleuziano.

En efecto, pareciera que las formas del cuerpo, así como las formas sociales o las formas del pensamiento, tienden hacia una perfección ideal de la cual procede todo valor; como si la organización progresiva de esas formas procurara satisfacer poco a poco la armonía y la jerarquía inmutables que la filosofía griega solía conferir propiamente a las *ideas*, y exteriormente a los hechos concretos” (Bataille, 15).

Esa perfección de las “ideas” era sobre todo, una perfección de lo inmóvil, de lo atado al concepto. Por ello esas ideas perfectas eran a su vez formas perfectas, perfectamente retratables en toda su quietud: serenidad de la muerte. Felisberto Hernández no supo bien cómo hacer para que esos “muertos” pudieran engendrar sus ideas en movimiento sin que acabaran en el intento con sus propósitos. Pero ese “no saber” es un logro y no un fracaso, pues es desde este movimiento de lo inacabado que esos “muertos” no lo son tanto. Lo que el pensamiento racional intentó al ignorar esas formas imperfectas, inconclusas, fue “desencantar” la naturaleza y ponerla al dominio del todopoderoso hombre racional: “‘Desencanto’, fue la victoria sobre las interpretaciones animistas y antropomórficas de la Naturaleza, en nombre de una objetivación y dominio crecientes de la misma. Pero desencantar así la Naturaleza significaba al mismo tiempo equiparar la naturaleza viva y espiritual a la muerta: una mimesis de lo muerto” (Wellmer, 144).

El pensamiento racional, la perfección (inmovilización) de la idea, es una mimesis de lo muerto. No obstante, desde la antigüedad la respuesta a esta cosificación de la naturaleza ya existía, sólo que recién con la caída del velo del pensamiento identificador hemos visto eso Otro que siempre lo ha atravesado todo: “Los innobles monos y gorilas equinos de los galos, animales de costumbres innombrables y llenos de fealdad, apariciones no obstante

grandiosas, prodigios perturbadores, representaron así una respuesta definitiva de la noche humana, burlesca y espantosa, a las simplezas y arrogancias de los idealistas” (Bataille, 16).

Bataille enseña que el “caballo académico” tan querido entre los griegos, y que, de acuerdo con los paleontólogos, se deriva de pesados y monstruosos paquidermos, las hermosas flores son sólo la parte visible de una serie que incluye caóticas raíces sumergidas en profundidades sucias y pantanosas, y que cualquier avatar histórico es una sucesión de estas oscilaciones entre “perfección” y “monstruosidad”. El siglo XX ha engendrado sus propios monstruos y ha recuperado, entre otros, a los Sofistas, los Presocráticos y a los filósofos Alejandrinos que estuvieron ocultos en gran medida y durante gran parte del tiempo por la absoluta e indiscutible trinidad filosófica clásica.

A pesar de esto, cuando la extrañeza, la excepción, la incertidumbre, el caos se convierten paulatinamente en condición aceptable, en regla, en fundamento de la literatura, el problema se detiene en el mismo obstáculo: la identidad reformula su campo y se entretiene en los juicios que van de lo más diferenciado a lo menos diferenciado. Pero esas son ya tendencias que nuestro siglo, el siglo XX, ese siglo majestuosamente ruinoso, aún discutía con esa identidad de un mundo absoluto, de un sujeto absoluto, de un pensamiento absoluto; discusión que permitía la exploración de posibilidades.

La ruptura del principio de identidad, como hemos visto repetidamente, hace referencia no sólo a la condición del pensamiento, sino también a los asuntos del espíritu. La identidad del sujeto, asimismo, es fragmentariedad y huida, el “yo” ya no existe como una categoría que asegure la identidad del individuo. En un símil extraordinario, la muerte del autor es semejante a la muerte de Dios. Los personajes (hablamos ya de Felisberto Hernández) tampoco evocan entidades completas y absolutas por más que el mismo personaje, el Felisberto pianista o el Felisberto escritor, se repita a “pasos agigantados”, los personajes, como se verá más adelante, no son seres en movimiento, sino que son a su vez objetos, conceptos que van deteniendo su movimiento hasta morir en palabras, mientras que los objetos sufren el movimiento contrario: se van acelerando, se van invistiendo de un alma que las mismas palabras les van insuflando. Ya luego palabras, visiones, recuerdos,

personas, objetos van moviéndose o deteniendo sus movimientos de acuerdo con el dios inexistente de las narraciones felisbertianas.

Borges fue, generalmente, el personaje de sus cuentos, de la misma forma que Felisberto podría serlo de los suyos. Se podrá decir que su escritura es autobiográfica, que toda escritura, es en el fondo, autobiográfica. Y, sin embargo, nada asegura una única identidad en el que escribe o en los personajes que narran o en los personajes que padecen. Muy por el contrario, siguiendo el pensamiento de Musil

No se trata, añade Musil, de una inspiración intuitiva y suprapersonal, sino de una mecánica impersonal, de la “afinidad y homogeneidad misma de las cosas que se encuentran en el cerebro”. El propio Mach había dicho que no valía la pena establecer demasiada diferencia entre las experiencias propias y las ajenas, “con más razón cuanto hay mayores diferencias entre un hombre en el curso de un año que entre diversos Yos” (Magris, 243).

Entonces, si existen más diferencias en un mismo hombre, sobre todo si se piensa en hombres como Felisberto, cuya imaginación era un atributo del alma, que entre dos conciencias externas no hay razón para creer que un individuo, demiurgo único, crea una obra que posea esas mismas características identitarias. Así, en muchos de los cuentos de Felisberto Hernández el narrador es un pianista viajando por las provincias uruguayas y argentinas. Podemos decir que ese hombre de los cuentos es Felisberto, pero no podemos identificarlo plenamente con el Felisberto que escribe los cuentos, pues desde el principio cada uno es otro, o como dirían Deleuze y Guattari: “¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos nosotros también irreconocibles” (2000, 9). Paradójicamente, entonces, mantener el nombre, en el caso de Borges, o aludir directamente a la imagen de uno mismo, en el caso de Felisberto, es a la vez una forma de ocultamiento y fragmentación. Si, como entendía Klossowski, la identidad nos viene dada por el mundo, entonces ésta no es otra cosa que pura cortesía gramatical. Y ni siquiera eso. El nombre de Borges o la alusión al posible nombre de Felisberto no son más que una forma de esa cortesía. Es más, si los personajes se llamaran Juan Pérez el efecto de atomización sería mucho menor, pues al fin y al cabo, eso es lo que Borges nos repite incesantemente, un hombre puede ser cualquiera, puede ser todos y, por qué no, ninguno. Pero son Borges y Felisberto, son ellos mismos y son otros, siempre otros. Así, por ejemplo, hay un pianista en “El balcón” que da conciertos en provincias y que

fácilmente podríamos confundir con Felisberto Hernández ¿Es el mismo pianista de “El comedor oscuro” o el de *Tierras de la memoria*? Hay quien dirá que sí, y que es el mismo de *Por los tiempos de Clemente Colling*, pero a pesar de la coincidencia de nombres, fechas y lugares, aun cuando ese pianista hubiese tenido un maestro ciego que se llamase igual al maestro de piano de Felisberto Hernández nada nos puede negar que no sea otro, y más aún, que la existencia posible de esos pianistas no depende de un particular real, que los sucesivos pianistas y escritores existen a partir del Felisberto “histórico”, sino que, por el contrario, son los particulares ficcionales los que dan vida al Felisberto de carne y hueso. Tesis bastante avezada, por supuesto, pero que nos distancia de la fácil referencialidad autor-escritor-personaje autobiográfico.

Uno de los grandes saltos de Felisberto ha sido la posibilidad de entender el mundo desde los intersticios, pero sobre todo desde una condición *otra*, que cuestiona y mantiene el porqué metafísico. Volvamos a la narración de “La Piedra Filosofal”. Allí la Piedra Filosofal denuncia el destino de los hombres que están atados a la pregunta metafísica por el cosmos, la existencia, la muerte; el porqué metafísico. La piedra, como es de esperarse y de acuerdo con su teoría de la graduación, no se interesa por esas preocupaciones de los hombres, a ella no le importan esas cuestiones que hacen que el espíritu del hombre se enferme, pero en toda su sabiduría entiende de qué se trata todo este problema de tener problemas, pues ella, en su condición de piedra, puede ir de lo más duro a lo más blando, es capaz de comprender la condición del hombre al tiempo que comprende la suya. Sin embargo, al hombre le ocurre todo lo contrario: es incapaz de salirse de su condición, de pensarse desde otro punto que no sea él mismo y por ello su instinto de conservación lo obliga a rechazar la muerte absoluta, lo obliga, a fin de cuentas, a creer en la trascendencia y, por tanto, a agobiarse con el porqué metafísico:

Como ya dije, los hombres miran todo con su condición. Les cuesta creer que si ellos no tienen hambre otros pueden tener, que si ellos tienen vida, otros no pueden tener. Lo mismo ocurre con el cosmos. Como ellos tienen propósito creen que el cosmos también tiene, pero el cosmos no tiene propósito, tiene inercia. Entonces surge otra ley: cuanto más blandura más propósito, cuanto más dureza más inercia (I, 31).

Imposible no pensar en Borges. El porqué metafísico, podría decirse, atraviesa la obra borgesiana y adquiere diversas formas: espejos, laberintos, ruinas, dobles, etc. La obra del

uruguayo no se contrapone explícitamente a esto, pero hay que admitir que en muchos de los cuentos de Felisberto encontramos la desidia propia (la inercia replica la Piedra) de unos personajes a quienes no les interesan este tipo de devaneos, sino que entienden en otro plano, el del mundo “más acá”, el sino de su existencia. Los objetos se nos presentan en toda su compleja desnudez y la visión nos obliga a que los observemos en sus insólitos rituales: personas y objetos participan de estos rituales de lo extrañamente cotidiano (de lo cotidianamente extraño, para no quedarnos con el juego de palabras en la boca). De inmediato advertimos que “La Piedra Filosofal” es un cuento que, al mismo tiempo, se está erigiendo en torno de ese centro escurridizo que la Piedra denuncia: el porqué metafísico. Después pensamos que “Tal vez un movimiento” es también un cuento filosófico, de una fuerte carga axiológica, y que, aún en los cuentos más “cotidianos” como “Nadie encendía las lámparas” hay un resuello metafísico o filosófico, y entendemos que decir “más acá” o “más allá”, hablar de la extrañeza de lo cotidiano, de lo fantástico discursivo, del animismo o de la memoria fantástica, son distintos cuerpos que le prestamos a una obra que no sabe qué es y que, además, no le interesa; los trajes le vienen bien unas veces, y otras no tanto. Con todo, la incertidumbre nos salva y nos condena, nos enseña que cada uno de estos cuerpos en lugar de encadenar los textos a “muertos conocidos” abre el campo de las posibilidades, genera más intersticios y más ángulos en el poliedro de la “realidad”.

Una de esas caras del poliedro infinito es la declaración de principios, por darle un cajón de medida, que hace Felisberto en “Explicación falsa de mis cuentos” de 1955. Principios que ya hemos mencionado en varias ocasiones y que convergen en la necesidad de saber *otros modos*, pero que también consisten en *no saber*. Sus cuentos “no son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia”, pero tampoco “están dominados por una teoría de la conciencia” (II, 175). Es decir, que la intervención de la conciencia y la imaginación son un misterio que, como ya vimos, no es necesario resolver, sino únicamente se puede soñar con aclararlo. La metáfora botánica con la que Felisberto explica sus cuentos (muy de la vanguardia) es la siguiente:

En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que

tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea (II, 175).

“No sé cómo hacer germinar la planta”, dice, y más adelante añade: “Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia” (II, 176). Ese “no saber” se nos va convirtiendo, de a poco, en una parte constitutiva de la obra felisbertiana, pero, además, vemos que cada cuento es una existencia separada del resto, es una experiencia diferente, un extraño para los otros. La propia génesis de los cuentos es ya una trastocamiento de los principios rectores de la lógica convencional. Una subversión que está desde antes afincada en el espíritu mismo de este extraño y fascinante personaje que hemos insistido en llamar simplemente Felisberto.

Poco más habría que decir del estado de esta crisis de la identidad, tanto del principio constitutivo de la lógica formal como de la fragmentación del sujeto. Hemos hecho ya el énfasis necesario en la exigencia de ver en lo disímil, en lo no-idéntico, una posibilidad estética que, aunque no es nueva, es sorprendente, y ese elemento de lo Otro inquietante, que hemos conocido de acuerdo a sus matices con diferentes nombres, es sólo una forma de esa crisis que también contienen las narraciones felisbertianas. Formas más concretas se presentan en las páginas siguientes, pues es necesario que sea el propio Felisberto quien nos presente sus visiones, ya luego adecuaremos nuevos cajones que no maten del todo la idea que aquí hemos querido mostrar.

CAPÍTULO 3

ANIMISMO Y MEMORIA: ELEMENTOS PARA UNA POÉTICA FELISBERTIANA

I

Animismo, hilozoísmo: la forma instantánea de las cosas

Le parecía estar escondido en la intimidad de una familia pobre. Allí todas las cosas habían envejecido juntas y eran amigas; pero las ventanas todavía eran jóvenes.

Felisberto Hernández. “Las Hortensias”

...estuvimos hablando de los objetos. A medida que se iba la luz, ellos se acurrucaban en la Sombra como si tuvieran plumas y se prepararan para dormir.

Felisberto Hernández. “El balcón”

Decir animismo, decir hilozoísmo, con todas sus letras, no es sino una forma más de hablar. Las creencias animistas primitivas, las creencias animistas más cercanas de la tradición occidental (el automatismo, por ejemplo), las creencias filosóficas que buscan el fundamento de todo lo existente y las doctrinas que equiparan espíritu y materia no son necesariamente los movimientos que el pensamiento toma históricamente en su evolución. No son tampoco los componentes débiles que merodean al pensamiento racional, ni sus formas proteicas. Cronológicamente pudieran estar dispuestos así: primero, el pensamiento animista que ve en todos los fenómenos y en todas las cosas, animadas e inanimadas, un espíritu particular; segundo, la creencia filosófica de que existe un elemento que trasciende todo lo existente, que es principio y sustancia de todo el mundo natural (*physys*); y por último, el abandono de tales creencias a favor de una ciencia y una filosofía que se interesen únicamente en los problemas relativos al hombre. Sin embargo, el pensamiento no

evoluciona de esa forma. Es decir, lo que se cree evolución del pensamiento es la búsqueda de esa racionalidad que todo lo explica, y que por lo tanto debe deshacerse de los fantasmas de la indeterminación primigenia. Nuestras formas convencionales de pensamiento nos enseñan que el camino del pensamiento humano va desde estos estadios primitivos y bárbaros, en los que las cosas tenían vida y espíritu, en la que los fenómenos naturales —el rayo, la lluvia, el día y la noche— eran las manifestaciones de los dioses elementales, y en la que las insignificantes piedras podían también tener un origen divino, hasta el más depurado pensamiento racional que no admite explicaciones mágicas y que propende por la perfección de las explicaciones científicas y la exactitudes matemáticas. Pero el carácter humano por excelencia es la imperfección. Así pues, creemos que lo que se conoce como pensamiento primitivo es un componente más del intrincado mecanismo de la mente y que deriva de una observación del mundo menos anclada en los supuestos racionales. El pensamiento contemporáneo es, sin lugar a dudas, muchísimo más sofisticado que en sus etapas iniciales; los avances en la técnica y la tecnología han determinado a su vez expansiones monumentales en nuestras concepciones del mundo, y, sin embargo, también han dejado expuestas algunas otras incertidumbres, nuevas y fascinantes: la ciencia misma ha especulado sobre las garantías sospechosas de nuestra percepción de lo real, y el problema del tiempo se extiende cada vez más. Estamos lejos de la perfección; ésa es nuestra condición más asertiva. De manera que señalar que ciertas concepciones son simples o primitivas es sólo alegar que ya no nos son necesarias y que tales visiones eran propias de los pueblos en sus primeras etapas de desarrollo, lo cual es cierto para una voz estrechamente racional. Así mismo podrá creerse que al privilegiarse un elemento como el animismo en la literatura éste no responde más que como motivo o tema, incluso como símbolo, pero ya vimos que, en una vía similar a la de las culturas ancestrales, responde también a una forma especial de observar el mundo, de reorganizarlo y entenderlo, una forma que no es menos verdadera que la de un mundo acabado y perfectamente explicable, y que por lo tanto tampoco es menos falsa.

Además, es necesario tener en cuenta que a cada paso nos movemos en un terreno siempre desconocido, apenas intuido: cognoscible quizá, pero no enteramente comunicable, toda vez que “un rasgo común y distintivo de los idiomas indoeuropeos es la estructura

sintáctica de sujeto-objeto” (Lenkersdorf, 13). Es una estructura que hace parte del pensamiento y edifica las separaciones del tipo espíritu/materia. Por ello nos es tan difícil aceptar las creencias animistas básicas: la forma de nuestro pensamiento no admite tales uniones, o no en todos los casos. De ahí que la estructura de la lengua configure también diferentes elementos de una cosmovisión:

Al ver, imaginar y nombrar las cosas por los nombres que les damos manifestamos una perspectiva determinada de enfocar, captar, representar, explicar y analizar la realidad de parte de nosotros, los hablantes. De este modo, las lenguas son puertas de entrada a las cosmovisiones en cuanto perspectivas o enfoques sociales de percibir el mundo. Por ello, las lenguas no emparentadas nos introducen a cosmovisiones muy distintas (Lenkersdorf, 16).

Cosmovisiones distintas en las que los animales, los fenómenos naturales y las cosas poseen un espíritu, y en el que el hombre mismo existe como espíritu más allá de las fronteras del mundo corpóreo.

Animism is, in fact, the groundwork of the Philosophy of Religion, from that of savages up to that of civilized men. [...] It is habitually found that the theory of animism divides into two great dogmas, forming part of one consistent doctrine; first, concerning, soul of individual creatures, capable of continued existence after the death or destruction of the body; second, concerning other spirits, upward to the rank of powerful deities. Spiritual beings are held to affect or control the events of the material world and man's life here and hereafter; and it being considered that they hold intercourse with men, and receive pleasure or displeasure from human actions, the belief in their existence leads naturally, and it might almost be said inevitably, sooner or later to active reverence and propitiation (Burnett, 10-11).

Para el caso de Felisberto nos interesa esa segunda concepción que indica Burnett, la de un mundo dominado por los espíritus que incluso llegan a convertirse en dioses. Creencia, pues, en que los animales, las plantas y los objetos poseen vida y espíritu, más allá de las objeciones obvias. En un principio puede creerse que las creencias animistas responden a la necesidad de dar cuenta de ciertos fenómenos, y que al no tener mejores explicaciones, todo cuanto sucedía en el mundo era atribuible a los espíritus elementales o a los dioses: salida fácil que, sin embargo, aún se encuentra bastante arraigada a nuestras formas de pensamiento, sólo que ahora la simplicidad de dichas creencias se acentúa a la vez que se reviste de un dogmatismo generalizado. De acuerdo, pero al tiempo observamos que lo que había en las culturas ancestrales era no una conceptualización o simbolización de sus incertidumbres más inmediatas, ni la asimilación de sus angustias a imagerías paliativas,

sino una compleja interrelación (*intercourse*) entre el mundo material y aquel de los espíritus, entre el mundo humano y el mundo natural. “Savages talk quite seriously to beast alive or dead as they would to men alive or dead. Offer them homage, ask pardon when it is their painful duty to hunt and kill them” (Burnett, 51). Pero si les hablan seriamente a las bestias vivas o muertas no es porque sean salvajes, sino porque hay entre ellos esa ausencia de los límites que caracterizan las cosmovisiones occidentales. Actualmente, acudimos con frecuencia a las comunidades no occidentales como forma de rescatar ese pensamiento en el que la naturaleza debe ser respetada. Tomamos de sus ejemplos para acrecentar la nueva conciencia en la ecología, y los estudios culturales han visto en las tradiciones de estos pueblos no un pensamiento salvaje, sino una forma alterna de relacionarse con la naturaleza. El punto es que desde esta conciencia ecológica entendemos la forma más básica de animismo, y a pesar de que ya no pensamos en que los ríos, los árboles o las montañas tengan un espíritu, sí creemos en la importancia que tienen como realidad para otros pueblos y para nosotros mismos. De cualquier forma, creamos o no, las ideas primarias que poseemos al respecto del animismo se sitúan allí entre “el espíritu de la tierra” y el “espíritu del cielo”, creeríamos incluso en el “espíritu del inframundo”, con lo que no nos alejamos mucho de las ideas religiosas que nos asediaban hasta hace unas décadas. Más difícil es creer que unos espíritus similares existan también en los objetos, sobre todo si pensamos en objetos que no revistan cierta nobleza o que no posean algún carácter sagrado. Burnett, sin embargo, nos presenta claros ejemplos de culturas en las que esta creencia animista de los objetos cobra una relevancia superlativa:

Certain high savage races distinctly hold, and a large proportion of other savage and barbarian races make a more or less close approach to, a theory of separable and surviving souls or spirits belonging to stocks and stones, weapons, boats, food, clothes, ornaments, and other objects which to us are not merely soulless but lifeless. [...] it has been shown how what we call inanimate objects –rivers, stones, trees, weapons, and so forth— are treated as living intelligent beings, talked to, propitiated, punished for the harm they do (61).

Burnett plantea que para la comprensión de estos “estadios inferiores de cultura mental” es necesario pensar de la misma forma en que lo hacíamos de niños, pues es no otra cosa que una concepción cuasi-infantil lo que encontramos en estas razas (62). Recordemos la singular objeción que proponía Rodríguez Monegal a la obra de Felisberto Hernández y en especial hacia su persona: “Porque ese niño no maduró más. No maduró para la vida ni para

el pensamiento, no maduró para el arte ni para lo sexual. No maduró para el habla. Es cierto que es precoz y puede tocar con sus palabras (después que los ojos vieron o la mano palpó) la forma instantánea de las cosas” (52). La de Monegal y la de Burnett parecen ser la misma objeción dirigida hacia un pensamiento infantil (*childlike conception*), no madurado, precoz. Pero ambas objeciones pueden, y deben, ser fácilmente invertidas. De hecho, por fuera de su contexto, fuera de la absurda objeción de una obra mal leída, las palabras de Monegal describen a la perfección el fenómeno felisbertiano: la madurez no es un atributo de la obra de arte y si es en el pensamiento infantil donde nos es posible ver una realidad más amplia pues nos hemos equivocado en crecer. A lo que queremos llegar es que ese “tocar la forma instantánea de las cosas” es uno de los elementos mejor logrados en la obra de Felisberto: su lenguaje no describe las cosas, no las señala, sino que las toca por primera vez en toda su extrañeza, en toda su absoluta desnudez, y las toca de tal modo que hasta intuimos su alma y sentimos por ellas la más sublime aceptación.

Dejando de lado lo que puede ser objeción por el pensamiento anómalo, Burnett nos sitúa ante la creencia extendida entre varios pueblos en los objetos-alma, es decir en la teoría de que ciertos objetos de uso cotidiano, más o menos ritual, poseen un alma, alma que está vinculada de forma especial con el alma de su poseedor. Esta doctrina de los objetos-alma —señala Burnett— se encuentra de forma muy explícita especialmente en tres razas: la tribu Algonquin de Norteamérica, el grupo de las islas Fiji y los Karens de Burma (63). El mecanismo animista es similar en los tres grupos. Observamos a continuación el caso de los Karens que simplifica el principio común a los tres, y en general a la teoría de los objetos-alma:

The theory among the Karens is stated by the Rev, E. B. Cross, as follows: -‘Every object is supposed to have its “kelah.” Axes and knives, as well as trees and plants, are supposed to have their separated “kelahs.”’ ‘The Karen, with his axe and cleaver, may build his house, cut his rice, and conduct his affairs, after death as before.’ As so many races perform funeral sacrifices of men and animals, in order to dispatch their souls for the service of the soul of the deceased, so tribes who hold this doctrine of objects-souls very rationally sacrifice objects, in order to transmit these souls (Burnett, 64).

Esta teoría indica que los objetos poseen un alma, pero ésta está determinada por la relación que guarda con su dueño. Así, por ejemplo, a los jefes Fiji se los entierra junto a un pesado

basto adornado con dientes de ballena, pues se cree que el basto les servirá para defenderse contra los muchos adversarios que aguardan en el camino a Mbulu para devorar su alma (Burnett, 64). Para otras culturas no era extraño enterrar a sus muertos con los atuendos y utensilios que usaron mientras vivían, esto siguiendo la creencia de una vida después de la vida en la que aquéllos les serían de utilidad. De la misma forma el óbolo que los griegos ponían sobre la boca del muerto como pago a Caronte o los tesoros que los egipcios guardaban en las tumbas constituyen una forma simbólica de este sacrificio de objetos, y son a la vez el modo en que estas cosmovisiones entendían el mundo: siempre una relación entre el mundo de los hombres y otros mundos: el de los dioses, el de la naturaleza, el de los muertos, etc.

Dentro de la taxonomía que se exige Burnett, el animismo se refiere a los espíritus en general; teoría que abarca tanto los dioses ocultos en los fenómenos naturales, los fantasmas, las animas, los vampiros, los elementales de la naturaleza, la transmigración y la posesión. Dentro de esta última doctrina, la de la posesión, Burnett (229) encara el problema de los objetos de una forma más detallada. Propone que es necesario hablar de fetichismo para hacer referencia a los espíritus de las cosas en vez de animismo, que sería un término más general: “It seems to me, however, more convenient to use the word Animism for the doctrine of spirits in general, and to confine the word Fetishism to that subordinate department which it properly belongs to, namely, the doctrine of spirits embodied in, or attached to, or conveying influence through, certain material objects” (230). La palabra *feitiço* (encantado), derivada del latín *factitious* (hecho mágicamente), fue adoptada por los portugueses que observaron en el África occidental la veneración que ciertas tribus negras pagaban a ciertos objetos como árboles, ídolos, bastones o garras de animales (229). La creencia del fetichismo religioso va más allá de sólo creer que un espíritu posee determinados objetos, o que es por ciertos rituales mágicos que algunos objetos pueden proteger de otros espíritus de la naturaleza; en su lugar la creencia se dirige hacia la participación efectiva de los objetos en el mundo, que a pesar de estar inanimados no por ello son menos “vivos”. Incluso se cree que los objetos están dotados de alma, pero también de sensaciones e intelección.

To class an object as a fetish, demands explicit statement that a spirit is considered as embodied in it or acting through it or communicating by it, or at least that the people it belongs to do habitually think this of such objects; or it must be shown that the object is treated as having personal consciousness and power, is talked with, worshipped, prayed to, sacrificed to, petted or ill-treated with reference to its past or future behaviour to its votaries (Burnett, 231).

Convenir, entonces, que una copa, un tenedor, un piano o un balcón posean alma, que estén efectivamente vivos y puedan pensar, sentir, llorar, sentir celos o suicidarse es una idea que no sólo es poética, altamente evocadora y sugestiva, sino que además está afincada en un modo especial de entender el mundo: uno que ya antes hemos aludido con el rótulo de “fantástico”, pero del que también hemos dicho que no necesita de un nombre para su existencia. La frase que Adorno evoca en su *Dialectica del iluminismo* es harto significativa: “El animismo había animado las cosas, el industrialismo cosifica las almas”. Se observa claramente que dos formas de comprender el mundo se juegan su derecho a la existencia o, por lo menos, creemos entender que hay una forma en la que organizamos el mundo que pretende ser la única y verdadera. Sabemos que no es así. Los antiguos también lo sabían, y lo que nos parece “pensamiento infantil” y primitivo es sólo una forma olvidada de filosofía: “What is poetry to us was philosophy to early man; that to his mind water acted not by laws of force, but by life and will; that the water-spirits of primaeval mythology are as souls which cause the water’s rush and rest, its kindness and its cruelty” (Burnett, 295). Burnett pretende que poesía y filosofía sean dos realidades separadas, incluso opuestas, pero este fragmento permite también la inversión de sus supuestos. Por un lado, diríamos que lo que es poesía es igualmente filosofía, tanto como para los primeros hombres como para nosotros; la literatura piensa y organiza mundos posibles, anticipa visiones de mundo y crea axiologías, está llena de sensaciones, imágenes, ciencias, ideologías, y, cómo no, filosofías.

Una de las creencias, también ancestrales, que a su vez privilegia una forma de animismo tiene que ver precisamente con una de esas ciencias olvidadas: la alquimia, y en su sentido más escueto, la magia metalúrgica.

Así, pues, la metalurgia fue por doquier un arte sagrado, porque, como ya hemos demostrado, los metales no formaban parte de los “datos profanos” de la existencia, sino que procedían de las zonas extraterrestres. Tanto si provenían del cielo como si eran arrancados de las entrañas de la tierra, los metales siempre llegaban de “otra parte”. Una vez más, la lógica de las culturas arcaicas se muestra coherente. Todo lo que naturalmente no pertenece al hombre, todo lo que no se encuentra cerca de él,

todo lo que no comparte con él la “condición adámica de la existencia” es misterioso, sagrado o demoníaco, porque todo eso *cambia su naturaleza* (Eliade, 1993, 59).

Para los babilónicos, por ejemplo, los metales eran, además de sagrados, entes vivos similares a los hombres debido a su procedencia, pues o bien estos llegaban del cielo, eran los meteoritos que caían a la tierra, o se encontraban bajo ella en “la mina [que] se tenía siempre por una matriz viviente, en la que los minerales eran engendrados y crecían como en unas entrañas” (Eliade, 1993, 58). Estas concepciones obedecían a una “larga relación con el cosmos. La vida de los objetos inanimados no se reducía a un dinamismo misterioso, a su capacidad de servir de receptáculo o de fuentes de energía mágicas. La vida cósmica estaba organizada exactamente como la de los hombres: conocía el *nacimiento*, la *sexualidad* y, en determinados casos, la *muerte*” (Eliade, 1993, 63). Esta vida de los metales va mucho más allá de lo que Burnett pudo suponer. Para él el fetichismo o animismo de los objetos estaba fuertemente vinculado a los poseedores de esos objetos y a una creencia, más o menos generalizada, de insuflación de almas. Para Mircea Eliade la “vida” de los metales está también en estrecha relación con la vida de los hombres, pero estos no se encuentran ya en la posición privilegiada de siempre, muy al contrario, los metales poseen un nacimiento anterior al de los hombres y una vida que superará enormemente la exigua duración humana:

...tienen una vida mucho más larga que la del hombre. Tales objetos participan, pues, en mayor medida y más intensamente en las esferas celestes que los han engendrado sobre la tierra; están cargados de más *realidad*, de más fuerza mágica. Por este motivo, su presencia cerca del cuerpo humano no puede por menos que resultar benéfica. [...] Justamente en esta creencia residen la magia y la mística de las piedras preciosas y semipreciosas (Eliade, 1993, 66).

Esa “realidad” de más que poseen los metales y las piedras los suponen en un estadio de existencia muy diferente del nuestro, en el que nuestra vaga comprensión del mundo por fuera de los condicionamientos de nuestros sentidos nos impide pensar en ellos de otra forma que no sea como materia muerta. Recordemos que en “La piedra filosofal” se discute atinadamente sobre la condición unidimensional en la que el hombre fija su existencia y la del resto del cosmos. Los hombres exigen que todo posea las mismas características suyas, que sea perecedero y que tenga un propósito: la piedra filosofal le refuta:

Su condición “hombres”, su sensibilidad en más o menos grado, les permite retroceder cuando están a punto de llegar a la verdad. [...] Así como a las piedras no les interesa ni tienen curiosidad por el porqué metafísico ni por las demás piedras, ni por los hombres, así a los muertos no les interesa cómo es la muerte ni cómo es la vida. [...] Biológicamente [los hombres], tienen el instinto de conservación y como todo lo miran con su condición les cuesta creer en la muerte absoluta (I, 30).

Y es desde su condición que la existencia de un alma para las cosas les es inadmisibile.

Cuando los presocráticos buscaron un principio elemental constituyente de todas las cosas no se encontraban muy lejos de las creencias animistas más primitivas. Y el hecho de que los primeros navegantes de la *physis* entendieran que existía un principio vital en todas las cosas no desdice de sus mecanismos de pensamiento. Muy por el contrario, la condición “hombres” que rechaza Felisberto Hernández en su “Piedra filosofal” es una condición que ha venido reforzándose con el pasar de la historia, y que para los filósofos de la antigüedad no poseía la misma dura coraza que hoy conocemos. Una vez más tenemos que lanzar una queja sobre el pensamiento racional:

Estas etapas en la historia mental de la humanidad no representan siempre un avance, una “evolución”. Algunos descubrimientos han conducido a una concepción estéril del cosmos y de la vida, han concentrado la atención del hombre en leyes de la materia muerta, han hecho incomprensible el simbolismo de las culturas tradicionales y han falseado hasta los mismos principios metafísicos. Una concepción del mundo de este tipo —es decir, una concepción estéril—, con todas sus derivaciones mecanicistas y positivistas, es la que instauró el Renacimiento en la conciencia europea. Desde el momento en que en la conciencia occidental se otorgó una primacía absoluta a las leyes de la materia muerta, se hicieron inaccesibles numerosas experiencias, y todo un sistema de símbolos se hizo opaco (Eliade, 1993, 77).

De ahí que las objeciones sobre el pensamiento de los primeros filósofos griegos, en lo que de animistas pueden tener, obedecen a una conciencia occidental fanática de la materia muerta.

Tales de Mileto fue uno, si no el mayor, de los exponentes de esta forma animista de la filosofía: el hilozoísmo. La creencia que un principio animador reside en todas las cosas influyó de manera significativa en filosofías posteriores como el panteísmo. En principio no dista mucho de lo que hemos señalado al respecto del animismo primitivo, pero ciertamente no podían los filósofos griegos presentar el asunto en los mismos términos que hemos visto más arriba. Tales pensó que el principio organizador de todas las cosas era el agua, afirmó

que la tierra flotaba sobre una base de agua y se dice que afirmó que incluso seres inanimados en apariencia poseían vida. Una frase que se le atribuye es: “el mundo está lleno de dioses”. Los comentaristas de Tales afirman que dedujo de la observación del imán y del ámbar que hasta cosas inanimadas poseen un alma (*psyché*). Jonathan Barnes aclara:

Tener *psyché* es ser *empsychos*. *Empsychos* significa “animado” o “vivo”: *ta emsycha* y *ta apsycha* abarcan la totalidad del mundo natural, y representan respectivamente las partes animadas e inanimadas de la creación. Así pues, *psyché* es sencillamente, como dice Aristóteles, “lo que nos hace vivir”: es la fuente, el principio de la vida de los seres animados, aquella parte o característica de los seres (sea cual fuere) en virtud de la cual están vivos (Barnes, 13).

Según Barnes, el movimiento deductivo que habría llevado a Tales a la conclusión de que algunas cosas tenían vida tendría que ser el siguiente: 1) Todo lo que tiene motor tiene *psyché*. 2) Los imanes y el ámbar tiene motor. 3) Por lo tanto, los imanes y el ámbar tienen *psyché*. Al parecer, Tales asimilaba el estar animado con la capacidad de movimiento o con la capacidad de poder generar movimiento; como el imán atraía otros metales pensó que había en él la *psyché* necesaria para considerarlo un objeto “vivo”. La defensa que Barnes hace de Tales expresa el sentido que hemos venido tratando de plantear hasta ahora:

El argumento de Tales no es una aberración inocente ni un sofisma pueril: plantea problemas de naturaleza claramente filosófica. El imán de Tales es un antiguo equivalente de los autómatas del siglo XVIII y de nuestros modernos ordenadores para jugar ajedrez: sabemos que los juguetes mecánicos no están vivos, y sospechamos que hasta a los más ingeniosos ordenadores les falta algo que sí tienen los conejos. Pero si intentamos justificar esas convicciones o esas sospechas, en seguida nos perdemos en la espesura de la filosofía de la mente (Barnes, 15).

A los presocráticos suele objetárseles que se centraron únicamente en el estudio de la *physis*, descuidando al hombre y recurriendo aún a explicaciones de tipo mítico-religioso. Objeción hasta cierto punto bien fundada, sobre todo si se piensa en una separación tajante entre el mundo natural y el mundo del hombre. Pero hemos visto que estos mundos no están necesariamente separados. Y el apotegma que se le atribuye a Tales, “todas las cosas están llenas de espíritus”, no hace más que acentuar la posibilidad de pensar un mundo sin tales separaciones.

“La forma instantánea de las cosas” no admite separaciones del tipo espíritu/materia, no se encuentra mirando a secas, ni buscando razonablemente. Es a través de “la lujuria de ver”

que se ve; es sumergiéndose intuitivamente en la “realidad” que se conoce. A Tales pudo parecerle que los objetos que se movían o causaban movimiento tenían alma. No sabemos si en verdad dijo que “todas las cosas” poseían espíritu, pero creemos que por lo menos dedujo que habría una posibilidad de ello, y el imán y el ámbar sólo eran una prueba de esta posibilidad. Por lo demás, podemos pensar que el grado de “movilidad” no determina una proporción de alma; es decir, siguiendo los razonamientos de la piedra filosofal, que no necesariamente a una mayor movilidad más alma y a menor menos, sino que veríamos que el grado de nuestra percepción nos ha acostumbrado a ideas de este tipo. Por ello ha sido más fácil y evidente que podamos, de forma más o menos furtiva, admitir un tipo de animismo para seres o fenómenos en los que hay un movimiento visible, por ejemplo, el agua, el viento, el fuego, la lluvia, el rayo, el sol, etc., y mucho menos efectivo un animismo que considere que seres o fenómenos “inmóviles” puedan tener alma o tan siquiera vida. La mirada “lujuriosa” de Felisberto es similar a la de Musil, en el sentido de que ambas prefieren jugarse en el plano de las posibilidades que en el de la realidad dada y estéril. De ahí que cuando al personaje de “Nadie encendía las lámparas” se le pregunte: “¿Usted nunca tuvo curiosidad por el porvenir?”, él, presumiblemente un simulacro de Felisberto, responda: “No, tengo más curiosidad por saber lo que le ocurre en este mismo instante a otra persona; o en saber qué haría yo ahora si estuviera en otra parte” (II, 58). Así mismo, creemos que también hubiera podido contestar: “Tengo más curiosidad por saber lo que ocurriría si no fuera yo; o si yo fuera otra cosa”; pero no lo hizo, o no por lo menos de esa forma. Por eso el narrador de “Nadie encendía las lámparas” se entretenía con pensar las posibilidades de los objetos que veía: “Aunque seguía leyendo, pensaba en la inocencia con que la estatua tenía que representar un personaje que ella misma no comprendería. Tal vez ella se entendería mejor con las palomas” (II, 54). La ausencia de movimiento de la estatua que el narrador veía desde dentro de la casa en la que leía un cuento, no la hacía menos viva, sino que al contrario la llenaba de dignidad y de comprensión.

Como el asunto del movimiento no corresponde únicamente a la acción y al desplazamiento, sino también a la posibilidad y a la percepción, resulta claro que creamos a cada instante que hay cosas que no tienen vida porque no se mueven o que hay cosas que no se mueven porque no tienen vida, pero jamás hemos pensado que hay movimientos

(como sabemos gracias a la ciencia de colores, olores y sonidos) que no comprendemos, no imaginamos, no podemos o no queremos ver desde nuestra condición de hombres. Para el caso, la anécdota poética que se encuentra en “Nadie...” Cuando alguien, un muchacho, le señala al narrador que por su condición de “personaje solitario” sería de aquellos que se conformarían perfectamente con la amistad de un árbol, éste le responde: “No crea; a un árbol, no podría invitarlo a pasear”. A lo que sigue una cota del muchacho: “Es cierto; el árbol es el amigo que siempre se queda”. Más adelante interviene en la conversación una joven que les recrimina:

—No estoy de acuerdo con ustedes.

—¿Por qué?

—... y me extraña que no sepan ustedes cómo hace el árbol para pasear con nosotros.

—¿Cómo?

—Se repite a largos pasos.

Le elogiamos la idea y ella se entusiasmó:

—Se repite en una avenida indicándonos el camino; después todos se juntan a lo lejos y se asoman para vernos; y a medida que nos acercamos se separan y nos dejan pasar (II, 57).

“El balcón” o la silenciosa tristeza animista

Puede pensarse que el protagonista de esta historia (uno de los diez cuentos que conforman el libro *Nadie encendía las lámparas*) es, efectivamente el balcón, y sin embargo, podría también tratarse del silencio, de la tristeza, de la soledad o de otras entidades que adquieren vida en la especial observación de Felisberto Hernández. No se piense aquí que lo que conocemos por animismo sea una mera personificación, un artificio retórico para crear fábulas contemporáneas o una forma más de disimular la ausencia de identidades fijas en la literatura del siglo pasado. Es cierto que al final podemos resumir el cuento como la historia de un balcón que se suicida por celos. Es cierto que el silencio no se deja ver más que al inicio y que su eco se desliza furtivamente entre las páginas siguientes. Pero también debemos advertir que todos los objetos de la narración, incluyendo al balcón, están fuertemente ligados al silencio a la tristeza y a la soledad. Los otros personajes, necesarios sin duda, son el pianista-narrador, el viejo dueño de la casa y la hija del viejo. Ellos presencian la “caída” del balcón, y durante toda la narración asisten repetidamente a una serie de espectáculos singulares: las puestas en escena que hacen, casi siempre sin que se

les note en demasía, los fenómenos abstractos y los objetos de la casa. El cuento se inicia con una fascinante confesión:

El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones (II, 59).

Si esto no es tocar con las palabras la forma instantánea de las cosas, ¿qué lo es entonces? Si esto no es intuición del alma del silencio, o si se cree que el silencio funciona aquí como simple decorado, entonces es necesario que nos conformemos con la literatura para el gran público y cerremos las persianas. Ese pobre silencio... tan despreciado en la postmodernidad, tan vituperado por su falta de utilidad en el mundo concreto. Pero en “El balcón” el silencio no es el único fenómeno arquetípico que se pasea tan campante entre la narración; a él lo siguen, como ya dijimos, la tristeza y la soledad. El principio anímico del cuento de Felisberto es aquel de la teoría de los espíritus puros que deambulan a nuestro alrededor sólo que a un ritmo diferente. El narrador los intuye, los ve y siente nostalgia por ellos; asiste también con maravillosa complicidad al cortejo de objetos-alma que habitan en la casa:

...allí se habían reunido, como para una fiesta de recuerdos, los viejos objetos de la familia. Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio. Empezaron a entrar en el mantel nuestras pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos. Haría muchos años, unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma. Después de mucho andar ellos encontrarían colocación en algún aparador. Estos seres de la vajilla tendrían que servir a toda clase de manos. Cualquiera de ellos echaría los alimentos en las caras lisas y brillosas de los platos; obligarían a las jarras a llenar y a volcar sus caderas; y a los cubiertos a hundirse en la carne, a deshacerla y a llevar pedazos a la boca. Por último, los seres de la vajilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones. Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían y los llenarían de recuerdos; pero ellos tendrían que seguir sirviendo en silencio (II, 64).

Sorprende la fluidez con que las palabras llegan hasta el alma de los objetos. A esto nos referimos cuando hablamos de animismo felisbertiano. Tan sólo en este párrafo encontramos tres formas de animismo: los espíritus de seres informes y abstractos como el silencio que precede el cortejo de objetos; los objetos animados o con alma: los platos, la jarra, los cubiertos, de los que sospechamos una vida triste más allá de que hayan caído de

vez en cuando en buenas manos; y las partes del cuerpo que también tienen una existencia independiente, un alma única que no depende del sujeto que las porta. Ésta última es una idea frecuente en Felisberto Hernández: muchas veces le oiremos a sus personajes reclamar a sus miembros por sus acciones, como en “La mujer parecida a mí”: “Mi cuerpo no sólo se había vuelto pesado sino que todas sus partes querían vivir una vida independiente y no realizar ningún esfuerzo; parecían sirvientes que estaban contra el dueño y hacían todo de mala gana. Cuando yo estaba echado y quería levantarme, tenía que convencer a cada una de las partes. Y a último momento siempre había protestas y quejas imprevistas” (II, 112).

Recordemos también cómo inicia el “Diario del sinvergüenza”: “Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al que 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” (III, 245). De vuelta a “El balcón”, el narrador también siente en un momento que su cuerpo es una existencia independiente de él: “Él —mi cuerpo— había atraído hacia sí todas aquellas comidas y todo aquel alcohol como un animal tragando a otros; y ahora tendría que luchar con ellos toda la noche. Lo desnudé completamente y lo hice pasear descalzo por la habitación” (II, 68). Estos ejemplos y la idea de que las manos tienen una vida aparte, que entran en contacto con los objetos y juntos parecen pequeños seres autónomos, se asemeja, en cierto sentido, a la metáfora del alma-araña de Heráclito: pues así como la araña siente cuando se quiebra uno de sus hilos como si se tratara de sí misma, el alma se entera de lo que le pasa a cada parte del cuerpo; sólo que en este caso cada parte tiene un alma propia e independiente y, por lo tanto, una vida aparte. De ahí que las manos “entren” en el mantel y se dispongan a interactuar con los otros seres de la mesa. Esta relación entre “seres” se da también entre las personas y los objetos, o entre las personas y los fenómenos, o con las partes de sus cuerpos: “Entonces ella dijo que los objetos adquirirían alma a medida que entraban en relación con las personas. Algunos de ellos antes habían sido otros y tenían otra alma (algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos), pero su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él” (II, 64).

En un sentido inverso se dirá también que las personas, que en ocasiones poseen menos “realidad” o existencia que los objetos, adquieren alma al entrar en contacto con ellos. Además hay que ver que no todas las relaciones entre los objetos y las personas corresponden a un enriquecimiento, sino que a veces los objetos pierden dignidad al entrar en contacto con algunas personas o en alguna circunstancia particular: “Pero al ser tomados por la enana, los objetos de la mesa perdían dignidad. Además el anciano tenía una manera apresurada y humillante de agarrar el botellón por el pescuezo y doblarlo hasta que le salía vino” (II, 65).

Algo increíble del cuento es notar esto: durante gran parte de la historia el narrador se refiere con inmenso cariño o nostalgia a los espíritus puros (el silencio, la soledad) y a los objetos-alma de la casa (la botella, las jarras, los cubiertos, las sillas, el reloj), pero parece tener poco aprecio por el balcón, o parece que no le interesara especialmente, e incluso nos deja la impresión de no creer en los hechos que le cuentan, es decir en la vida (y muerte) del balcón. Cuando le informan que el balcón se ha caído su reacción es de extrañeza, como si pensara que le juegan una broma:

—Anteayer había tormenta, y a la tardecita nosotros estábamos en el comedor. Sentimos un estruendo, y en seguida nos dimos cuenta que no era la tormenta. Mi hija corrió para su cuarto y yo fui detrás. Cuando llegué ella ya había abierto las puertas que dan al balcón, y se había encontrado nada más que con el cielo y la luz de la tormenta. Se tapó los ojos y se desvaneció.
—¿Así que le hizo mal esa luz?
—¡Pero mi amigo! ¿Usted no ha entendido?
—¿Qué?
—¡Hemos perdido el balcón! ¡El balcón se cayó! ¡Aquella no era la luz del balcón!
—Pero un balcón...
Más bien me callé la boca (II, 73).

Mucho más incrédulo se presenta cuando habla con la hija del viejo y ésta le descubre que en verdad el balcón se ha suicidado. Una apática condescendencia se deja salir de él y nos parece extraño que sea el mismo que antes elogiara de manera tan locuaz los objetos de la mesa del comedor:

—¿Vio cómo se nos fue?
—¡Pero señorita! Un balcón que se cae...
—Él no se cayó. Él se tiró.
—Bueno, pero...

—No sólo yo lo quería a él; yo estoy segura de que él también me quería a mí; él me lo había demostrado.

Yo bajé la cabeza. Me sentía complicado en un acto de responsabilidad para el cual no estaba preparado. Ella había empezado a volcarme su alma y yo no sabía cómo recibirla ni qué hacer con ella.

Ahora la pobre muchacha estaba diciendo:

—Yo tuve la culpa de todo. Él se puso celoso la noche que yo fui a su habitación.

—¿Quién?

—¿Y quién va a ser? El balcón, mi balcón.

—Pero, señorita, usted piensa demasiado en eso. Él ya estaba viejo. Hay cosas que caen por su propio peso (II, 74).

Quizá este desdén está ligado a la visión que el narrador tiene de la dignidad de los objetos. Cuando él los observa o los intuye éstos se muestran con una nobleza peculiar, pero cuando el narrador los juzga por su relación con las personas de la casa, los objetos pierden sobriedad y se entregan a lo común. Tal vez por ello el narrador piensa que las “cosas caen por su propio peso”, y que un balcón que se cae no puede ser motivo de duelo, al menos eso creemos. Además, el narrador, que siente aprecio por el anciano y su hija, pero más por el anciano, nos señala, sin embargo, que algunos objetos pierden autoridad: “No quedaba ningún prestigio: ni el de los objetos de la mesa, ni el de la poesía, ni el de la casa que tenía encima, con el corredor de las sombrillas, ni el de la hiedra que tapaba todo un lado de la casa” (II, 66). Este prestigio perdido del que nos informa está visiblemente ligado a la mala intromisión de las personas en la vida de los objetos. La hija del viejo había comenzado a leer una poesía y a él le daba la impresión de que la poesía nunca acababa; la poesía perdía su dignidad. La enana insistía en el tráfico de objetos queridos; los objetos perdían dignidad. El anciano estrangulaba la botella y atiborraba un zaguán de sombrillas; la botella y el zaguán perdían dignidad. La hija vivía en el balcón, ella creía ser la diosa que le daba vida, y así el balcón perdía también su dignidad. Si el pianista-narrador juzga débilmente la realidad de lo ocurrido no es porque crea que el balcón no tiene un alma, que no estaba vivo, sino porque no vio en él la solemnidad que sí encontró en los otros objetos; al balcón no lo rodeaba el silencio o la soledad, sino el silencio y la soledad de la hija del anciano. Tal vez sea cierto, y por ella el balcón ha tenido vida por vez primera, pero tal vez esa alma que ella le ha insuflado tiene el mismo carácter de la suya, y tan enferma le ha quedado que no ha tenido otra salida que el suicidio.

El animismo perverso en “Las Hortensias”

De la misma estirpe que “El golem” de Meyrink, “La venus de Ille” de Mérimée, o de los antiguos mitos de Pígalión y Galatea, y las sirvientes de Hefesto, es decir, de los relatos de estatuas que cobran vida o de seres inanimados a los que se les insufla un alma, “Las Hortensias” de Felisberto Hernández se constituye como una narración no de la voluntad humana por posicionarse por encima de su creador, dando vida a su vez a seres que antes no la poseen, sino de las consecuencias de dicho acto, de las relaciones que pueden aparecer entre el mundo “real” y el mundo de los “espíritus puros” cuando éstos entran al mundo y, sobre todo, de los vínculos erótico-amorosos entre personas y objetos aparentemente sin vida. Pertenece a una larga tradición en la que hay que contar también con el “Frankenstein” de Shelley, los robots de Capek o los autómatas de Hoffmann.

“Las Hortensias” es un cuento largo, como pocos en la obra de Felisberto, y posee un par de singularidades que lo diferencian del censo total de los relatos felisbertianos: está narrado en tercera persona, y el protagonista de la historia no es un artista, aunque como veremos esto no desdice de una aproximación al arte y, en general, al acto creador o interpretativo. La narración se centra en la relación que Horacio tiene con su esposa María Hortensia y con una muñeca que ha mandado a hacer (idéntica a su esposa) y que lleva por nombre Hortensia. En el inicio se nos cuenta que Horacio tiene una cierta “manía” en hacerse componer escenas con las muñecas que colecciona: “Coleccionaba muñecas un poco más altas que las mujeres normales. En un gran salón había hecho construir tres habitaciones de vidrio; en la más amplia estaban todas las muñecas que esperaban el instante de ser elegidas para tomar parte en escenas que componían en las otras habitaciones” (II, 178). De nuevo encontramos una particularidad muy propia del universo felisbertiano; esto es, la construcción de espectáculos privados, a la manera de rituales, en los que los personajes se ven envueltos y en los que los objetos, en este caso las muñecas, adquieren una existencia diferente de la que les corresponde. Así, en “El comedor oscuro” una dama se hace acompañar por un pianista en un salón que no se ilumina; la señora Margarita en “La casa inundada” llena su casa de agua y realiza un extraño ritual con velas de colores; o en “El acomodador” un hombre se cuelga en una casa para ver objetos en

vitruinas. Todos estos rituales tienen su fundamento en el acto de ver, pero también corresponden a una forma de relacionarse con los objetos y fenómenos que también toman parte en estos rituales. En “Las Hortensias”, Horacio se hace construir historias que acompañan las representaciones: su intención es adivinar la leyenda detrás de las representaciones. El extraño divertimento de Horacio degenera en que tanto él como su esposa María conviven con una de las muñecas hasta el punto que se refieren a ella como si de una persona se tratara. Más tarde, Horacio empieza a sentirse extraño con respecto a su esposa y a la muñeca llamada como su esposa. Horacio termina enamorándose de “Hortensia” y abandonando a su mujer, o mejor, ésta lo deja al descubrir el engaño de su marido. Después de esto Horacio abandona (en una doble traición espléndida) a Hortensia, la muñeca, a favor de una rubia a la que llama Eulalia. Volverá más tarde con su mujer, pero sólo para perderse definitivamente en el juego de identidades que él mismo se ha propuesto desde el inicio de la vida-espectáculo que pretendió llevar.

Así resumido, el cuento de Felisberto no pasa de un simple relato de un hombre que se enamora de una muñeca, llevado por una locura inminente. De hecho, el final del cuento invita inequívocamente a pensar que Horacio se ha vuelto loco en este intercambio con las muñecas. Sin embargo, desde el principio intuimos que hay algo más detrás del relato de Felisberto; algo como los ruidos de las máquinas que Horacio oye cuando visita las representaciones de sus muñecas. En efecto, el cuento se abre con la insinuación de que siempre hay algo oculto que viaja con los ruidos de las máquinas y que Horacio de alguna forma entiende como presagios: “Por último se despertó y empezó a darse cuenta de que algunos de los ruidos deseaban insinuarle algo; como si alguien hiciera un llamado especial entre los ronquidos de muchas personas para despertar sólo a una de ellas”. (II, 179). Más adelante Horacio se preguntará si esos ruidos presagiosos e inspiradores no son las formas que espíritus errabundos han elegido para sobrevivir o para manifestarse:

“Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas?”. Entonces pensó en castillos abandonados, donde los muebles y los objetos, unidos bajo telas espesas, duermen un miedo pesado; solo están despiertos los fantasmas y los espíritus que se entienden con el vuelo de los murciélagos y los ruidos que vienen de los pantanos... En este instante puso atención al ruido de las máquinas y la copa se le cayó de las manos. Tenía la cabeza erizada. Creyó que las almas sin cuerpo atrapaban esos ruidos que andaban sueltos por el mundo, que se

expresaban por medio de ellos y que el alma que habitaba el cuerpo de Hortensia se entendía con las máquinas (II, 193).

Estas reflexiones de Horacio nos llevan a pensar que en realidad hay algo “vivo” en las hortensias, en las muñecas que genéricamente han sido llamadas así para indicar su singular parecido con mujeres reales, semejanza llevada al extremo de hacerlas anatómicamente correctas.

Nos encontramos aquí con la creencia en los objetos-alma, o mejor, con la idea de que estatuas, muñecas, autómatas, figuras de barro tienen o pueden llegar a tener alma, más allá de que manifiesten, en mayor o menor grado, vida. Esta creencia en la animación de la materia muerta es común no sólo a la tradición literaria, sino que la mitología está plagada de relatos similares. El propio mito judeo-cristiano (y en general el mito de la creación del hombre en diferentes culturas) de Adán corresponde a un modelo de materia muerta a la que se le insufla alma, en otras palabras, se le otorga el aliento vital. Los mitos de creación hacen referencia constante a que los primeros hombres eran imágenes de arcilla o estatuas de barro —terracotas— que cobran vida gracias a la intervención de alguna deidad; mito que se extiende desde los indios pies negros americanos hasta los tártaros negros de Siberia (Ziolkowski, 33). Dios modeló al hombre de arcilla y luego le dio el aliento de vida; Zeus ordenó a Hefesto crear una mujer de arcilla para vengarse de los hombres, Pandora; en la tradición babilónica Marduk crea los primeros hombres de arcilla y los anima con su sangre. “Es fácil el paso de estos mitos sobre la creación a la creencia animista de que, de modo similar y en determinadas circunstancias, puede insuflarse vida a las imágenes del cuerpo humano por creadores que no alcanzan la talla de demiurgos” (Ziolkowski, 33). De acuerdo, pero nada impide que esa vida exista desde antes sin la participación de creador alguno más que como espíritus puros o intensidades manifiestas. Por eso es que Horacio cree ver que algunas de las muñecas en las vitrinas realizan leves movimientos o se imagina que los ruidos se comunican con ellas:

Después miró fijamente la muñeca y le pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía. [...] él pensó que esto ocurría por la posición, tan incómoda, de la muñeca; ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba; hacía movimientos oscilantes, apenas perceptibles; pero en un instante, en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las manos, ella bajó la cabeza de una manera

bastante pronunciada; él a su vez volvió a levantar rápidamente los ojos hacia la cara de ella; pero la muñeca ya había reconquistado su fijeza (II, 182).

Horacio se va construyendo un cuerpo para los espíritus puros, o tal vez se construye un espíritu que insuflar en el cuerpo de Hortensia. De cualquier forma la perversión de Horacio pertenece al reino de los cuerpos-espíritu con los que redefine su realidad. Klossowski dirá: “los dioses han enseñado a los hombres a contemplarse a sí mismos en el espectáculo, del mismo modo que los dioses se contemplan a sí mismos en la imaginación de los hombres” (1990, 29). Horacio es una especie de demiurgo indirecto que no confiere vida a sus muñecas, sino que va descubriéndolas a la vida; es su amor creciente por la muñeca idéntica a su mujer la que despierta en él ese deseo secreto de poseer el alma de las muñecas. Horacio inicia su enamoramiento buscando más “calor humano”, pues repetidamente ha sentido el frío de la muñeca. Hace que Facundo, su amigo, el creador de las muñecas, se invente un mecanismo para mantenerla caliente y que su piel sea menos dura. Durante la primera temporada que Hortensia pasa fuera de la casa, el matrimonio siente su ausencia, aunque de formas diferentes. A María le parece que Horacio se siente mal por la ausencia de Hortensia debido a su propia incapacidad para engendrar un hijo; cree ella que Hortensia ha representado todo este tiempo el papel de la hija que no podrán tener. De ahí que se preocupe tanto por su muñeca: “¡Vaya a saber qué le harán!”, decía María cuando Horacio se la entregó por primera vez a Facundo. Pero para Horacio la situación comenzaba a tomar significaciones diferentes: durante el tiempo en que Hortensia no estuvo con ellos, la ausencia se le hacía pesada y no podía imaginar a María sin Hortensia, como si fueran complementarias, como si fueran parte de la misma realidad, o como si el pudiera otorgarles un espíritu a dos mujeres distintas: “Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte a un artista. Hortensia no solo era una manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia. [...] Hortensia era un obstáculo extraño: y él podía decir que algunas veces tropezaba en Hortensia para caer en María” (II, 191).

En *Chronicle of the Kings of England* (siglo XII) —según sabemos por Ziolkowski— William de Malmesbury hace referencia por primera vez, que se tenga noticia, a la historia de Venus y el anillo. La misma que será recogida y reinterpretada mucho tiempo después

por Mérimée, Heine o Henry James. En esta singular historia, que gozó de gran fama durante la edad media, un joven que acaba de contraer matrimonio y sus amigos salen a jugar pelota. En algún momento del juego, el joven pone su anillo de bodas en el dedo extendido de una estatua de bronce que se encuentra próxima. Cuando el juego finaliza y se dispone a recuperar su anillo se encuentra con que la mano, antes extendida, está ahora cerrada, apretando el puño, por lo que le es imposible sacar el anillo. No dice nada a nadie y decide volver luego. Cuando regresa, la mano está nuevamente extendida pero el anillo ha desaparecido. En la noche no menciona estos hechos a su mujer y se mete en la cama, pero de inmediato siente que hay algo que se interpone entre el y ella, algo nebuloso y denso que impide la relación entre los recién desposados. Entonces una voz le susurra al oído: “Abrázame, pues hoy te uniste a mí en matrimonio. Soy Venus, en cuyo dedo metiste el anillo que no pienso devolverte”. Más tarde, cuando han pasado varias noches y su mujer le reclama, decide contar lo sucedido, y por intervención de Palumbus, un sacerdote de las afueras, recupera el anillo¹². En la versión de Mérimée, en la estatua de Venus (que tiene un increíble parecido con la novia), más precisamente en su pedestal, se encuentra la siguiente inscripción: *Cave amantem*, que el narrador traduce: “¡Cuídate si ella llega a enamorarse de ti!” Más tarde en esa misma versión el novio es estrangulado por la estatua de Venus.

¿Cómo se relacionan la historia de Venus y el anillo con el cuento “Las Hortensias”? en primer término habría que decir que ambos relatos, como ya se dijo, pertenecen a la tradición de objetos inanimados que cobran vida, aunque, claro, eso no es algo de lo que estemos completamente seguros en el caso de Felisberto. Ahora bien, en ambos casos hay una pareja entre la que se interpone este objeto-alma o la estatua que cobra vida. En Mérimée la estatua de Venus lo hace luego de que el joven ha realizado, al poner su anillo en su dedo, el ritual simbólico del matrimonio; un vínculo sagrado le confiere vida a la estatua y ésta así se convierte en el obstáculo entre los nuevos esposos: la estatua enamorada no resistirá que el joven no cumpla su compromiso y terminará por perderlo. En el caso de “Las Hortensias” no es la figura inanimada la que se enamora del hombre, sino que es Horacio el que se enamora de la muñeca que ha llamado Hortensia. Este

¹² La referencia completa a la historia de Malmesbury, y a sus variaciones a través del tiempo, se encuentra en el formidable estudio que hace Theodore Ziolkowski: *Imágenes desencantadas* (V. Bibliografía).

llamamiento, esta imposición de un nombre, es la primera forma del compromiso que adquiere con la muñeca. Recordemos que para las culturas mesopotámicas, por ejemplo, el nombrar las cosas era igual a conferirles existencia: en el *Enuma elish* de los babilónicos no tener nombre equivalía a no existir. El anillo y la boda en la historia medieval; el nombre y el espectáculo en la versión moderna. Como sea, lo realmente importante de la comparación es que a diferencia de lo ocurrido en la historia de Venus y el anillo, en “Las Hortensias” el hombre ama al objeto inerte y sella el pacto en la relación sexual. Sea el amor de Horacio fruto de su locura o atención a un llamamiento de otro orden, lo cierto es que Horacio es un perverso en el sentido klossowskiano de provocar una posesión alterada. Ya sabemos que Horacio es un *voyeur*. Cuando se hace armar los espectáculos con las muñecas le confiesa a sus empleados, los encargados de componer las escenas, que: “Cuando miro una escena me parece que descubro un recuerdo que ha tenido una mujer en un momento importante de su vida; es algo así —perdonen la manera de decirlo— como si le abriera una rendija en la cabeza. Entonces me quedo con el recuerdo como si le robara una prenda íntima” (II, 198). Un *voyeur* de recuerdos, como veremos más adelante. Pero cuando él siente que Hortensia es un atributo de María persigue el mismo objetivo que Octave en la novela de Klossowski, esto es, poseer a su mujer cuando esta sale de sí. En el caso de Octave en *Roberte esta noche* él ha construido unas peculiares reglas, las ha llamado “leyes de la hospitalidad” en las que da a su mujer Roberte a sus invitados; estos deben actualizar la esencia no conocida de la dueña de la casa como anfitriona, es decir como la traición que no conoce Octave, para que él se actualice en tanto anfitrión: lo que pondrá a Roberte fuera de sí y así él podrá poseerla en esa esencia inactual. Es la unión hipostática por medio de la carne. Y lo que persigue Horacio es también el encuentro con una María que se halla fuera de ella, es decir en Hortensia. De alguna manera le construye un cuerpo a esa esencia inactual de María, siempre apoyado en el mecanismo de la visión: “Ver designaba una operación o una contemplación muy especial: pura visión de reflejos que multiplican lo que reflejan, y que dan al voyeur una participación más intensa que si experimentara por sí mismo estas pasiones de las que él vigila ahora la doblez o la reflexión sobre el rostro del otro” (Deleuze, 1989, 283).

Es posible que el animismo en “Las Hortensias” pueda actuar en esta misma vía, es posible que abandonemos los límites de una interpretación justa, pero no podemos descartar que haya algo oculto tras los hechos ocurridos entre Horacio, sus muñecas y María. Tal vez Horacio en medio de su locura-amor intuya como primer objetivo una posesión de tal talante: “No se posee verdaderamente sino aquello que ha sido expropiado, situado fuera de sí, desdoblado, reflejado en la mirada, multiplicado por los espíritus posesivos” (Deleuze, 1989, 284). María ha sido expropiada de sí misma, ha perdido su segundo nombre, y con él una parte muy importante de la seguridad de su identidad. Horacio se ha mandado construir una muñeca idéntica a su mujer para conservar esa disimilitud esencial que él quiere poseer, pero no ha reparado en los peligros que esto conlleva: “Llevarla a verse cuando fuese vista. [...] incitarla a separar sus gestos de ese sentimiento de sí sin nunca perderse de vista. [...] hacérselos atribuir a su reflejo hasta que en algún modo se imite ella misma” (Deleuze, 1989, 284). María empieza a imitar a Hortensia; ya antes le había jugado bromas a Horacio haciéndose pasar por la muñeca que llevaba su nombre, pero luego, cuando intenta recuperar su relación con Horacio, imita a la “Hortensia” negra y luego a la “Hortensia” monja; va perdiendo su realidad a la par que Horacio empieza a sentir esa ausencia en ella. Horacio llega al punto de olvidar su intención primera, la de ver a María adornada por Hortensia, la de poseer a su mujer por fuera de ella misma, y en cambio fija su realidad en la ficción que las muñecas le ofrecen. Ya no quiere a María quiere a Hortensia y por eso inventa un ataque sobre esta para mandarla al taller de Facundo y así él pueda componerla, lo que en realidad es una disculpa para consumir su acto último de perversidad: poseer, al modo fetichista, un objeto al que le ha atribuido existencia y vida. Cuando María descubre esta traición, traición a ella, traición a la cordura o a la realidad, en un acto también irascible, ella apuñala repetidas veces el cuerpo ya inmóvil de Hortensia. Luego de este incidente María y Horacio intentan volver a su vida anterior, pero ya es imposible. Horacio consigue una nueva “preferida”, Eulalia, una rubia de la que ha dicho Alex, el mayordomo de la casa, que se parece a una espía rusa, y luego otra a la que llamaba Herminia. El vicio de Horacio ya no responde a una mediación entre María y María por medio de Hortensia, sino que ahora va de los espíritus puros a las muñecas.

Al final del relato la impresión es inequívoca: “Apenas sintió aquella mano sobre la suya levantó la cabeza, con el cuerpo rígido y empezó a abrir la boca moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas” (II, 233). Horacio enloquece o cambia su realidad; se convierte en un muñeco cuya alma le pertenece al ruido de las máquinas.

A la vuelta de este recorrido por el amor, la traición y el animismo los personajes felisbertianos traen consigo el mismo trofeo klossowskiano: la pérdida de la identidad personal, la fragmentación de un sujeto desde siempre escindido.

II

La memoria fantástica

Yo he vivido cerca de otras personas y me he guardado en la memoria recuerdos que no me pertenecen.

Felisberto Hernández. “Menos Julia”

...ese silencio tenía memoria y recordaba el ruido de las máquinas como si también fuera silencio: tal vez ese ruido hubiera sido de un vapor que cruzaba aguas que se confundían en la noche, y donde aparecían recuerdos de muñecas como restos de un naufragio.

Felisberto Hernández. “Las Hortensias”

En alguna parte de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges cita o enumera unas cuantas doctrinas de los heresiarcas de Tlön. En una de ellas se nos dice que la vida de todos los hombres, todo su pasado, no ha ocurrido y que todo es una memoria que ha sido inventada hace apenas unos minutos; en otra se dice que todo el tiempo ya ha pasado y que la vida no es más que un recuerdo que queda de ese tiempo. Es un apartado fabuloso en el que Borges

intuye una posterior irrupción de un mundo ajeno (Tlön) en el mundo real. Asimismo se pregunta por la validez de las conjeturas a las que nosotros mismos nos acogemos en este mundo también desconocido. La posibilidad de un mundo que no sea dominio material y que conciba la posibilidad misma como principio se escapa en esas breves líneas. Líneas que nos invitan a pensar, como casi todas en la obra de Borges, la naturaleza de lo que llamamos real. ¿Seremos acaso el sueño que otro sueña, su idea, un mero recuerdo? El texto es el siguiente:

Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente. Otra escuela declara que ha transcurrido ya *todo el tiempo* y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable (Borges, 2000, 26).

Como se ve ambas posiciones se inclinan a una forma de memoria que no obedece a la forma convencional de la recuperación de recuerdos de experiencias vividas en un tiempo que ya no es. Memoria fantástica, se diría, que sin embargo, no pasa en esta descripción borgesiana de eso, de una enunciación que abre los límites y nos posiciona de golpe en un universo fantástico. Lo fantástico por supuesto es la posibilidad de la existencia real de Tlön, de un mundo diferente del nuestro con su geografía, naturaleza, orígenes, mitologías, deidades, figuras, guerras y filosofías. Pero más allá del quiebre de los límites de la realidad concreta y perfectamente identificable, está esa otra forma de lo fantástico que quiebra los límites psicológicos; la memoria fantástica que se nos esboza en la descripción de Borges es sólo un modo de entender esto, o mejor es uno de los modos que la memoria toma cuando la sacamos fuera de sus componentes convencionales.

Hay que tener mucho cuidado con este punto, pues la moneda puede caer para cualquier lado: primero, hablar de algo como memoria convencional es admitir que hay algo tal como la memoria perfectamente reconocible, o que la memoria es algo que ya hemos descrito a la perfección, de la que hemos develado todos sus misterios. Posición que, sin embargo, sabemos no se nos presenta tan claramente: los mecanismos de la mente son todavía un misterio, mucho mayor que los cráteres marcianos o las fosas abisales, por lo que asegurar que la memoria es esto o aquello representa una irresponsabilidad o una ingenuidad. Pese a

esto los estudios en neurolingüística o psicología cognitiva llegan a diferentes conclusiones que les permiten, por lo menos, acercarse al sentido común y pensar en la memoria como una función del cerebro cuyo fin primordial es almacenar las experiencias y conocimientos pasados¹³. Recordar es simplemente retrotraer imágenes de esas experiencias y actualizarlas en el presente. De acuerdo. Creer, por otra parte, que los mecanismos de la mente son totalmente desconocidos nos llevaría a pensar que todo en la psique humana obedece a los principios fantásticos de inexplicabilidad o que todo en la mente sucede como por arte de magia.

Si aplicamos el mismo principio de la narración de Borges a la descripción de la memoria individual, podemos asegurar que la memoria existe como sustituto de un pasado que no existió, o que ya existió definitivamente; la memoria es una ilusión. La ciencia ficción ha experimentado la posibilidad de implantar recuerdos de experiencias no vividas o vividas por otros, es también la tesis de Borges en este fragmento. La memoria sería, en todo caso, el lugar de almacenamiento a la vez que el mecanismo de selección e invocación de esos recuerdos; lugar que nada tendría que ver con el tiempo, porque simplemente, en este caso,

¹³ La ciencia cognitiva también se propone utilizar sus propias metáforas. La más conocida, la que todos reconocemos y por la cual nos es posible pensar en la memoria, es la memoria-almacén. Las preguntas que frecuentemente se ha hecho la ciencia cognitiva buscan desentrañar la estructura de la memoria, encontrar los niveles en los que se maneja, ubicar un lugar para los recuerdos y, sobre todo, aprender cuáles son los mecanismos por los que los recuerdos son mantenidos y recuperados. Como nuestro propósito, como ya se dijo, no es comparar las teorías de la memoria existentes, y explicables técnicamente, con los fenómenos que creemos encontrar en la obra de Felisberto no haremos referencia extensa sobre los hallazgos de la ciencia cognitiva a este respecto. Sin embargo, señalamos, rápidamente, a continuación algunos aspectos de la teoría de la organización de la memoria basada en las estructuras y niveles de la memoria que desarrolló Robert C. Shank (V. Bibliografía). Para Shank la memoria se estructura de acuerdo a unos niveles según el tipo de información abstraída así: *memoria de sucesos* (MS): es el nivel en que la memoria almacena los recuerdos específicos de situaciones particulares. Los sucesos son guardados en el mismo orden en el que se experimentaron, pero con el tiempo, estos recuerdos tienden a desaparecer dando paso a recuerdos más generalizados del hecho ocurrido, o llenando los vacíos con detalles distintos de los originales; *memoria de sucesos generalizados* (MSG): en este nivel se almacenan una serie de sucesos cuyas características comunes se han abstraído, luego de que el suceso original se pierde, señalando así otros sucesos generalizados con los cuales comunicarse; *memoria de situaciones* (MSi): sirve como depósito de conocimiento contextual. Aquí se almacenan situaciones específicas relacionadas con sucesos generalizados; *memoria de intenciones* (MI) es el nivel en que las experiencias se organizan en términos de generalizaciones relevantes. Se almacenan reglas de beneficio personal e información sobre los planes que se poseen. Aquí se encuentra la información relevante necesaria para trazar objetivos específicos así como la necesaria para resolución de dichos objetivos. De acuerdo a Shank existen *paquetes organizadores de memoria* (POMs) que permiten la comprensión de nuevos sucesos al integrarlos a los niveles antes descritos. Éstos establecen una relación entre la nueva información almacenada en (MS) y las estructuras de memoria necesarias para la interpretación de dicho suceso. La comprensión, para Shank, consiste en recordar el suceso previo más parecido a la situación actual y ser capaz de utilizar las expectativas generadas por dicho recuerdo.

el tiempo no existe. De hecho, la vida no existiría, sino como memoria, como compilación de datos inexistentes actualizados en una ilusión de unos sentidos simulados: principios de inteligencia artificial si se quiere. Pero, sin ir tan lejos, es evidente que la memoria, en este sentido, no es estrictamente la galería fotográfica de instantáneas que tomamos hace mucho tiempo, sino que es una galería de fotos que nunca fueron tomadas, de fotos ilusorias en las que creemos ciegamente.

Es cierto, no podemos describir plenamente los mecanismos de la mente, ni cómo actúa la memoria, o dónde se encuentra, o si los recuerdos se almacenan con ella o por fuera de ella. Vano entonces hacer una historia de la memoria o acudir a los más recientes estudios de la misma, pues a diferencia de lo que se pudo hacer anteriormente con lo fantástico o la posición ante un mundo cerrado, las certezas en este campo no son dogmas y tampoco buscamos inversiones estrictas, pues para que halla una inversión es necesario tener plena claridad sobre lo que se quiere invertir. Suponemos, que lo que intentamos es proponer una forma de entender la memoria a partir de ciertos fenómenos inscritos en la obra de Felisberto Hernández. La intención inicial de subvertir una forma convencional se diluye cuando intuimos que esa “forma convencional” es ya un misterio, y que por fuerza deberíamos catalogar la memoria en general como un “mecanismo fantástico”; es desde allí que adoptamos la metáfora como forma de exégesis. Las certezas nunca han sido caras a nuestras aspiraciones, así que intentamos crear metáforas de la memoria que nos permitan leer de otro modo y aproximarnos al hecho estético de otras formas. La creación de estas metáforas del universo mental es lo que han hecho escritores como Borges: ahí está el ejemplo antes citado o la fabulosa ficción de “Funes el memorioso”. Felisberto no ha hecho, en todos los casos, metáforas explícitas del mecanismo de la memoria; en su lugar se ha dispuesto a jugar con ella, por esta razón la conformación de una teoría de la memoria felisbertiana es sumamente complicada y requiere también de un juego en el que se viaje por los diferentes senderos que nos ha propuesto.

Así como la posibilidad, en el ejemplo de Borges, de que el tiempo no exista o de que el pasado sea algo que ha dejado de existir; la común referencia a que el pasado ya no es, existe la posibilidad de encontrar que el pasado es eterno e integral, que no desaparece, sino

que por el contrario es más “ser” que el presente en la medida que tiene el atributo de conservarse a sí mismo, y por lo tanto sigue siendo; mientras que el presente es puro devenir cuyo atributo es pasar y no conservar el “ser”. De ahí que el pasado sea coextensivo al presente. De hecho la teoría bergsoniana se nos presenta en este aspecto tan fantástica como su contrapunto del ejemplo borgesiano, pero ni una ni otra tienen la cualidad de ser verdaderas o falsas a la luz de la indeterminación y opacidad del objeto sobre el que hacen referencia.

Si para Borges, en el texto citado arriba, el tiempo no existe; si el pasado no ha existido nunca, para Bergson es más plausible que el pasado sea una entidad eterna; es decir, que existe siempre y que evocar recuerdos requiere un paso anterior más complejo: la invocación del pasado. Deleuze nos dirá en su interpretación de Bergson que memoria y duración son equiparables; duración que es “conservación y acumulación del pasado en el presente” (Deleuze, 1987, 51). Por lo que la memoria es la coexistencia virtual del pasado y el presente, así por lo menos nos lo hace saber en el tercer capítulo de su *Bergsonismo*.

Ya antes habíamos mencionado que una de las preguntas generales de la ciencia cognitiva respecto de la memoria es: ¿dónde se conservan los recuerdos? Deleuze nos indica que esta pregunta

...implica un falso problema, es decir, un mixto mal analizado. Se procede como si los recuerdos tuvieran que conservarse en algún sitio, como si el cerebro, por ejemplo, fuese capaz de conservarlos. Pero el cerebro está por completo sobre la línea de la objetividad: no puede tener ninguna diferencia de naturaleza con los demás estados de la materia; todo en él es movimiento como la percepción pura que determina (Deleuze, 1987, 54).

Una declaración que ya implica una diferencia: los recuerdos son subjetividad; el cerebro es objetividad. De lo que se deduciría, en principio, que materia y memoria están claramente separados, representan entidades completamente disímiles. Nada más erróneo que eso, según se verá más adelante. Como el recuerdo no puede conservarse en un lugar del mundo objetivo, no se encuentra instalado en la materia, tendrá por fuerza que pertenecer a la duración (no hablamos aún de espíritu, todavía nos falta señalar ese tránsito):

El recuerdo, por tanto, se conserva en sí. “Nos dimos cuenta de que la experiencia interna en estado puro, al darnos una *sustancia* cuya esencia misma es *durar* y, por lo tanto, prolongar sin cesar en el presente un pasado indestructible, nos había disuadido e incluso nos había impedido indagar dónde se conserva el recuerdo. Este se conserva a sí mismo...”. No tenemos, por otra parte, interés alguno en suponer una conservación del pasado en otro lugar que *en sí*, como, por ejemplo, en el cerebro; sería preciso que el cerebro tuviera el poder de conservarse a sí mismo; sería preciso conferirle a un estado de la materia, o incluso a la materia en su totalidad, ese poder de conservación que habríamos denegado a la duración (Deleuze, 1987, 54).

La ilusión más general del tiempo reside en la creencia de que el pasado y el futuro son sólo dos dimensiones relativas de la única existente, es decir, el presente. De allí, entonces, que la memoria sea ese espacio en que se guardan los despojos de un tiempo que pudo haber sido pero ya no es. Esas reminiscencias se encuentran ocultas bajo llave en uno de los rincones que hemos destinado en la memoria. Luego, acudimos a ese polvoriento desván buscando las huellas de algo inexistente: pensamos que las imágenes son ahora, porque antes fueron. Sin embargo, debemos creer en la supervivencia del pasado en sí para poder intuir el porqué los recuerdos existen a su vez en sí mismos y no en la memoria. Que los recuerdos no existen en la memoria es un desatino, que sin embargo se explica atendiendo a la idea de que es en sí mismos como realidad ontológica y no en la memoria como parte de un estímulo externo que los recuerdos se actualizan. Se actualizan, efectivamente, en la memoria; lo que no significa que existan allí, pues existen en el momento en que se crean como recuerdos, es decir, en el pasado. Que el pasado siga existiendo, es una idea que poco aceptamos. Las ilusiones de un presente como duración determinada por dos espacios inexistentes, pasado y futuro, nos encierra en el amargo devenir del mundo concreto. Esa ilusión se extiende al fundamento del recuerdo, pues se cree que es una construcción presente que hacemos con las cenizas de un pasado muerto. Si Deleuze nos reconviene, es precisamente por que hemos confundido el “ser” con el “ser-presente”, cuando en verdad la condición del presente es que es un devenir, un estar siempre fuera de sí:

No es, sino que actúa. Su elemento propio no es el ser, sino lo activo o lo útil. Del pasado, por el contrario, hay que decir que ha dejado de actuar o de ser útil. Pero no ha dejado de ser. Inútil e inactivo, impasible, el pasado ES, en el sentido pleno de la palabra: se confunde con el ser en sí. No se podrá decir que “fue”, puesto que es el en sí del ser y la forma bajo la que el ser se conserva en sí (por oposición al presente, forma bajo la que el ser se consume y sale fuera de sí). En último extremo, las determinaciones ordinarias se intercambian: del presente hay que decir que a cada instante ya “fue”; del pasado, que “es”, que es eternamente, en todo momento. Esta es la diferencia de naturaleza entre el pasado y el presente (Deleuze, 1987, 55).

En algunas culturas no occidentales las lecturas de tiempo también se invierten: es común encontrar que para ellas el pasado no es lo que se encuentra atrás, sino que precisamente es lo que ya pasó, y, por lo tanto, lo que está frente a nosotros, hacia lo que nos dirigimos; el futuro, en cambio, es lo que nos persigue, lo que está por alcanzarnos, pero que ya es.

Los recuerdos nos han desbordado, han sobrepasado su actualidad para quedarse en un pasado inactual o inútil, pero no inexistente. Pero tampoco se puede creer que el pasado es algo que existe solamente después de un presente que ha sido y que se reconstruye desde el nuevo presente que lo reconoce como pasado. Por eso es que Bergson señala que entre materia y memoria, percepción pura y recuerdo puro, entre pasado y presente hay una diferencia de naturaleza y no de grado. El presente desde el cual existe la percepción no puede ser equivalente al pasado desde el que existe el recuerdo (por lo menos no todavía). Lo sería si el pasado fuese como el presente, una “realidad” psicológica, pero no lo es. “Hablando con rigor, lo psicológico es el presente. Sólo el presente es ‘psicológico’; el pasado, por el contrario, la ontología pura. El recuerdo puro no tiene otra significación que la ontológica” (Deleuze, 1987, 56). Así es que —nos dirá Bergson— cuando buscamos un recuerdo

...tenemos conciencia de un acto *sui generis* por el que nos distanciamos del presente para situarnos primeramente en el pasado en general y después en una determinada región del pasado: operación de tanteo análoga a la puesta a punto de un aparato fotográfico. Pero nuestro recuerdo permanece todavía en estado virtual; de este modo nos disponemos simplemente a recibirlo adoptando la actitud apropiada. Poco a poco aparece como una nebulosidad que se condensa y pasa del estado virtual al actual (Bergson, citado en Deleuze, 1987, 56).

Este acto *sui generis* es lo que repetidamente se nos ha indicado como *salto* en Bergson. Es un pasar *de golpe* en el que nos separamos del presente como realidad psicológica para enlazarnos con el pasado en general, ontológico; pues así como percibimos las cosas en ellas mismas y no en nosotros, el pasado debe ser buscado en no otra parte que en sí mismo: realidad pura del ser. De lo que nos queda que hay un pasado en general, que es eterno: una “memoria inmemorial y ontológica”, que no es tal o cual pasado particular, ni siquiera el que buscamos al invocar el salto, sino que es una totalidad anímica. El recuerdo puro existe en sí y se forma en el pasado en general. En el presente se da la percepción pura; en el pasado, el recuerdo puro: ¿cómo llegan estos dos elementos a relacionarse,

cómo pueden actualizarse si su naturaleza es diferente? He allí la paradoja de la memoria: el pasado y el presente existen simultáneamente; “el pasado es *contemporáneo* del presente que *ha sido*. Si el pasado tuviera que aguardar a no ser ya, si ahora y desde ya no fuera pasado, *pasado en general*, nunca podría llegar a ser lo que es, nunca sería *ese* pasado” (Deleuze, 1987, 59). El recuerdo se constituye al mismo tiempo que la percepción, no puede constituirse luego, no puede tener lugar después de ésta. De otro modo tendríamos que preguntarnos cuál es ese otro momento en el que el recuerdo toma forma, y la respuesta sería a todas luces insatisfactoria: el presente no puede generar un recuerdo, el presente sólo puede formar la percepción. Así pues la lectura del pasado y el presente como algo sucesivo se desajusta, o mejor, se reconcilia a favor de la coexistencia: el presente que pasa y el pasado que es, siempre al mismo tiempo. Todo esto nos suena muy Proust, y en verdad, tanto en Bergson como en Proust se admite una suerte de pasado puro; en Proust el tiempo se anula gracias a un estímulo o una sensación privilegiada que se repite en el presente de la percepción y en el pasado del recuerdo (de alguna forma similar a lo que ocurre en Bergson). Sólo que en Proust este pasado en-sí puede ser vivido y experimentado. Para Bergson el pasado puro no puede ser experimentado. En este momento nos separamos de la teoría de Bergson. Para él el pasado en general y el pasado particular no puede ser vivido, a lo mucho puede experimentarse como imagen-recuerdo. En este aspecto estamos más cerca de Proust: podemos —desde Felisberto— no sólo experimentar el pasado, sino que los recuerdos no existen sólo para ser recreados, sino también para tener una existencia nueva. Es decir, lo que en un principio parece una simple remembranza adquiere forma y el recuerdo reclama su derecho a existir aun cuando no pertenezca al pasado al que se hace referencia:

Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos. Y además reclaman la atención unos muy tontos. Y todavía no sé si a pesar de ser pueriles tienen una relación importante con otros recuerdos; o qué significados o qué reflejos se cambian entre ellos. Algunos, parece que protestarán contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. Y entonces reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significaciones nuevas, o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionando todo de otra manera (I, 138).

Este párrafo de *Por los tiempos de Clemente Colling* explica lo que habrá de verse en muchos de los cuentos: una irrupción constante de recuerdos que son autónomos, sin importar si son pertinentes, verdaderos o meros simulacros. Es cierto, los recuerdos en

Felisberto son otra forma de animismo: ellos buscan ser vistos, ser atendidos, juegan con las narraciones y en ocasiones se entrometen en el andar del narrador o de otros recuerdos. En las líneas iniciales de la novela se lee: “No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos”, y más adelante: “Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos” (I, 138). En una situación similar a la de las ideas, los recuerdos en Felisberto existen en tanto tienen movimiento y, como vimos, en ocasiones tener movimiento es tener vida. La metáfora que invocamos para la memoria felisbertiana es quizá la más común luego de la memoria-almacén: la memoria-espacio o la memoria-lugar en el que se dan cita los recuerdos; lo que intentaremos posteriormente será adecuar ese lugar a las necesidades y experiencias de algunos recuerdos.

Así con todo, la teoría de la memoria de Bergson nos ha dejado un agradable sabor a excentricidad en el paradigma de la memoria. Hemos encontrado allí que la memoria sería ese espacio en el que confluyen pasado y presente, no a la manera de Proust como anulación del tiempo, sino como eje indeterminado en el que las imágenes, los recuerdos, los deseos, las ideas y las ausencias se unen y se proclaman regentes de su propio universo. Entendemos ahora las palabras de Bergson cuando nos dice: “para evocar el pasado en forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber conceder importancia a lo inútil, es preciso querer soñar” (Bergson, 277). El sueño, el pasado, lo inútil, la literatura, la música, todo se une en la memoria felisbertiana, todo es espacio de resurgimiento del ser de la literatura. La imagen es primordial, tanto en la teoría bergsoniana, como en la narración de Felisberto. La imagen es la forma de la traducción que se hace del recuerdo puro, en el pasado puro, al recuerdo-imagen en el pasado particular; traducción que se entiende con la imagen-percepción que se ha abstraído del mero mundo de la materia: la distancia que separaba materia y memoria, percepción y recuerdo, pasado y presente se borra definitivamente. Por ello es que los recuerdos, como entes de alguna clase asoman la cabeza por encima de las narraciones e intervienen en los destinos de los itinerarios felisbertianos. Las últimas palabras que encontramos en *Materia y Memoria*: “el espíritu toma de la materia las percepciones de las que obtiene su alimento, y las devuelve en forma de movimiento, en el que ha impreso su libertad”, se

complementan con estas de Felisberto: “la idea que yo siento se alimenta de movimiento. Y de una porción de cosas más que no quiero saber del todo”. Idea y espíritu; libertad y movimiento: la memoria fantástica es aquella en la que se mueve el cortejo de seres felisbertianos, animados en un mundo tan necesario como el nuestro, que es, a fin de cuentas, el nuestro.

Ya antes conocimos la posición de Felisberto en torno de los conceptos. Sabemos que para él son la cárcel, no, el ataúd de las ideas, pues las encierra, las detiene y las mata. Si las ideas no pueden moverse, si no pueden moverse, sobre todo, por fuera de uno mismo y de ellas mismas, entonces las ideas resultan estériles. Si por el contrario las ideas se mueven y nosotros se las presentamos al mundo, el mundo nos encierra. Pero la lucha no se da sólo entre las ideas y los conceptos. Parece que Felisberto se empeña en acorralar los conceptos con ideas, pero también con imágenes. Ahora bien, si las imágenes son el puente entre el pasado y el presente; si son el material que une los recuerdos puros y las percepciones puras en la memoria, las imágenes mismas son memoria y son imaginación. De lo que tenemos que ese puente entre el mundo material y el mundo espiritual, entre la percepción y recuerdo está formado por una entidad triple, al menos en su comienzo. La imagen, la imaginación y la memoria son los fundamentos de ese pasaje entre el ser del pasado, inactual e inútil, y la actualidad del presente. Así cuando se nos narra en Felisberto no estamos posicionados en el presente contando algo de antes, sino que en un tiempo indefinido damos paso a los recuerdos y ellos insisten en pasearse sin recato.

Como el lenguaje es incapaz de expresar una realidad tan rica y tan extensa, las palabras adquieren una dimensión también extraña. Ya no obedecen a la lógica separación sujeto/objeto sino que reconcilian las posibilidades de transgresión; “...la imagen anula la distancia entre sujeto y objeto. Reconcilia el nombre y el objeto, la representación y la realidad” (Prunhuber, 45). Es decir, ya no nos instalamos en el conocimiento como en una entidad acabada, sino que precisamente el conocimiento se nos convierte en intuición de conocimiento. En otras palabras, ya no nos interesa armarnos de símbolos para interpretar la realidad sino que es por medio de las imágenes que descubrimos el mundo. Ése es el mismo método de Bergson. El conocimiento que se adquiere a través del análisis es

siempre una traducción incompleta, encajonada y lista para el entierro; mientras que la intuición como forma de conocimiento se entromete en la realidad y la ausculta por todas partes. Carol Prunhuber lo explica así: "...el conocimiento absoluto se adquiere por medio de la intuición, acto simple, a través del cual uno se transporta al interior de un objeto para coincidir con aquello que tiene de único y por consecuencia de inexpresable" (50). Memoria fantástica que nos devuelve una imagen, no de lo que está ausente, sino precisamente de lo que de estar tan vivo se escapa de la mera comprensión racional. Por ello Felisberto lo propone en estos términos:

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 pretenden saber mucho, claro y seguro (III, 212).

En la memoria fantástica la imaginación se dirige no sólo hacia lo que ya pasó o hacia lo que ya sabemos, sino que se difumina en todas las direcciones posibles, y en su trasegar caótico se encontrará con aquello que no se sabe, con lo imprevisto, con lo indeterminado; se topará con lo *unheimlich* de la memoria. "Toda certeza se desvanece cuando recuerdo, sueños y realidad confunden sus bordes" (57), dice Prunhuber. Pero a un tiempo, las posibilidades se multiplican. Es por ello que pensamos que hay algo sumamente extraño en las narraciones felisbertianas, a pesar de que en su superficie los cuentos del uruguayo aparezcan tan simples. Antes dijimos que una de las características de muchos cuentos de Felisberto Hernández es que no pasa nada. Tomemos una vez más el ejemplo de "Nadie encendía las lámparas". En este cuento un narrador lee un cuento a una concurrencia, acaba de leer, todos se van, y el cuento se acaba. No pasa nada extraordinario, no pasa nada ordinario; no pasa nada. Pensamos que más que una narración estamos ante un sueño mal contado: como cuando uno se levanta en las mañanas e intenta poner en orden, secuencialmente, una serie de imágenes del sueño que en realidad no ocultan más de lo que dicen. El cuento inicia de la siguiente forma: "Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos" (II, 53). Nos encontramos ante el recuerdo de un "yo" que contaba un cuento y lentamente vemos que el recuerdo pareciera querer tomar el control de la

narración. Lo que sucede es que ese recuerdo no es un pasado que simplemente se actualiza, sino que es una imagen que se imagina a sí misma, que se desenvuelve en el espacio de la memoria fantástica donde revive y excede las expectativas del narrador. De la misma forma que le sucede al narrador cuando nos cuenta: “A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado; pero a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes” (II, 53). Al final del cuento tenemos la impresión de que un recuerdo cualquiera se las ha ingeniado para ser parte del libro, y como el narrador no lo domina no puede intercalar los sucesos propios de los cuentos: no hay un estado inicial de orden al que haya que volver luego, no hay nudo ni conflicto, no se dan intercambios de ningún tipo, no hay una historia amorosa detrás y, ciertamente, no hay un final: el cuento se suspende como cuando uno ya no recuerda más del sueño: uno diría “hasta ahí me acuerdo”; Felisberto en cambio dice: “...la luz se iba. Nadie encendía las lámparas”. Pero el recuerdo es obstinado y añade un par de líneas más antes de salir corriendo en cualquier dirección. ¿Qué ha pasado? ¿Qué podemos interrogarle al cuento? Nada, eso “sería tan imposible como preguntarle algo a la imagen de un sueño”.

La memoria es un espacio en el que la imaginación se desplaza libremente. En este espacio las percepciones y los recuerdos no distinguen propiamente un tiempo determinado sino que tanto la percepción (presente) y el recuerdo (pasado) se permean mutuamente, y lo que es presente es pasado, como lo inactual es actual: el ser que pasa y el ser que es se redefinen a cada instante. Bergson dirá: “En realidad, no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos mezclamos mil y mil detalles de nuestra experiencia pasada” (232). Recuerdos que asaltan el presente para despojarlo de su seguridad, lo toman por la fuerza o furtivamente, y lo someten al reino de la imaginación: al reino de la memoria fantástica. La experiencia presente se constituye por encima de la experiencia pasada, pero la experiencia pasada es a su vez experiencia presente respecto a la percepción de la que es fundamento: el recuerdo es esencia ontológica inactual tanto como experiencia-imagen actualizada en el presente. Sigamos a Bergson una vez más:

Digamos primero que si se toma posición por la memoria, es decir por una supervivencia de imágenes pasadas, estas imágenes se mezclarán constantemente a nuestra percepción del presente y podrán incluso sustituirla. Porque no se conservan más que para hacerse útiles; en todo instante completan la experiencia presente enriqueciéndola con la experiencia adquirida; y como ésta va agrandándose sin cesar, terminará por recubrir y por sumergir a la otra (261).

Es el triunfo de la memoria felisbertiana que no se conforma con ser el “almacén” en el que se apilan los recuerdos. Es el triunfo de los recuerdos que sacuden el polvo de sus estanterías para acceder a la vida efectiva de los relatos.

Imágenes de memoria literaria

La memoria sería, pues, un atributo, o mejor, un lugar del espíritu, y desde que aceptamos que espíritu y materia no son realidades opuestas sino coexistentes, no siempre bien definidas, nada hay de extraño que la memoria sea algo más que la galería de instantáneas de viejos tiempos. Se abre la posibilidad de que las imágenes en la memoria engendren a su vez imágenes de lo que la memoria puede ser. Permítasenos aquí pensar que la imaginación y la memoria son correlativas e intercambiables, permítasenos también jugar con la metáfora de la memoria-espacio para de a poco viajar entre los diferentes lugares que la memoria aguarda hasta llegar a una memoria menos definida y por lo tanto más felisbertiana.

Incluso en Bergson se nos invita a querer soñar para desandar los recuerdos, para acceder a la memoria y asir el pasado puro. De ahí que cuando hablamos de memoria parezca que lo hacemos siguiendo un afán de ligereza o una ausencia de rigurosidad; no nos es posible concretar cosa alguna, siempre tenemos que recurrir a las metáforas para explicarnos este o aquel fenómeno de la memoria. También podríamos recurrir a la ciencia actual, pero nuestros intereses son menos ambiciosos, o quizá son menos dogmáticos, no lo sabemos. Cuando iniciamos esta investigación sobre la memoria felisbertiana alguien nos señaló que no es bueno caer en anacronismos, que las búsquedas sobre cualquier objeto deben hacerse aquí y ahora o en un pasado no muy remoto. Esos cuidados están bien fundados y justifican los movimientos del conocimiento, justifican la academia. Pero al tiempo entendimos —

siguiendo el juego de palabras bergsoniano— que la literatura se encuentra en ella misma. Así que los desatinos y descuidos metodológicos en los que incurrimos repetidamente son fruto de dos posiciones, principalmente: por un lado la intraducibilidad satisfactoria que la memoria literaria (como motivo, procedimiento o tema) puede tener a un lenguaje rigurosamente académico; por otra parte, existe en nosotros una certeza secreta de que ciertos aspectos son mejor comprendidos cuando se los presenta envueltos en una capa de misterio, o en una metáfora aproximada, o tan siquiera en una imagen de lo que queremos mostrar. Por ello iniciamos un recorrido desprevenido por ciertas imágenes de memoria que tuvimos mientras reflexionábamos sobre el mecanismo de la memoria en general y que luego intuimos en la obra de Felisberto. La relevancia de estas imágenes tendrá necesariamente que ser un *juicio a posteriori*.

Ahora que agotamos (de acuerdo con nuestros modestos propósitos) la teoría bergsoniana de la memoria y la adecuamos a nuestras percepciones; ahora que desatendimos obstinadamente los presupuestos de la ciencia sobre la memoria, sólo nos quedan imágenes perdidas en la imaginación.

La literatura misma es memoria, es resistencia contra el tiempo que degrada, es continua actualización de aquello que existe cuando leemos. Las teorías contemporáneas sobre la lectura nos enseñan precisamente que lo que leemos adquiere vida cuando lo actualizamos en la lectura; entendemos que la obra de arte finalmente no le pertenece a nadie, sino a todos. Ahí tenemos, por ejemplo, la que creemos es la teoría más acertada sobre el lector: “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges. Así como dos lecturas, incluso del mismo sujeto, no son nunca las mismas, los recuerdos en la memoria, aun cuando se refieran a un mismo hecho, nunca se presentan igual. Para el caso de la memoria resulta fascinante que haya recuerdos que muchas veces pertenecen a hechos que en verdad nunca ocurrieron, o que haya ocasiones en las que añadimos detalles interesantes sobre sucesos totalmente planos. En “La otra muerte” de J. L. Borges, se plantea el milagro secreto que obra en Pedro Damián, que le permite retractarse de su pasado cobarde y lo devuelve a un tiempo en el que quiso morir. En casos como éste la línea entre el sueño y la realidad se diluye, dejándonos sólo una vasta confusión y, ¿por qué no?, una aterradora sensación de que eso

que llamamos “realidad” pueda ser en verdad nada más que un sueño ajeno o un recuerdo de algo no vivido. La otra posibilidad es que al deshacer la línea entre la vigilia y el sueño, entre la realidad y el recuerdo, se pueda actuar efectivamente sobre un pasado que se evoca. En “Diario del sinvergüenza” de Felisberto, el escritor vive al acecho de lo que su cuerpo y su cabeza hacen, no sabe él cuál realidad le pertenece: la que acecha o la del que es acechado, la de su cuerpo revelado o de la de “ella”, su cabeza, que piensa con autonomía.

Entre los griegos existía la creencia de que a la entrada del Hades existían dos ríos: el Leteo, cuyas aguas aseguraban la pérdida de la memoria, y el Mnemosine que la guardaba o la recuperaba según el caso. Platón más tarde aseguraba que sólo a los iniciados estaba permitido beber del Mnemosine, lo que equivalía a recuperar todo el conocimiento. En Dante, la grieta que se abre en la roca y por la cual es posible el paso del infierno al purgatorio ha sido horadada por el Leteo, es decir, por el río del olvido. Esta imagen de la *memoria-infierno* nos parece, en principio, muy sugestiva. Siendo el olvido ese paso entre el infierno y el purgatorio, se entiende que el espacio infernal es la memoria misma: allí se encuentran guardados los recuerdos infaustos, pero también aquellos que permiten sobrellevar el castigo. En esta medida la memoria actúa como juez de sí misma. Por ello encontramos repetidamente que al referirse a la memoria la literatura haga referencia a un descenso. Si el camino al cielo está mediado por el olvido, es porque el cielo es en últimas la unión con la totalidad. Esto quiere decir que mientras la memoria esté presente nada nos asegura una identidad fija, uniforme y completamente estable. Por el contrario, ya sabemos lo que para Blake representaba el cielo, éste no era más que una homogeneización estéril; estéril precisamente porque en el olvido el movimiento se detiene.

En el centro de este infierno está la imagen más invocada de la memoria: la *memoria-laberinto*. Es cierto, son tantas las dificultades para entender los mecanismos de la mente que creemos que nuestra memoria debe ser como la infausta construcción de Dédalo. Una exquisita arquitectura de simetrías, sin salidas y galerías interminables, cada una guardando las imágenes-recuerdo de cada vida. En los primeros pasillos estarán los primeros recuerdos, los más fáciles o los más queridos, pero al cabo de infinidad de galerías, en lo recóndito del alma del laberinto, se oculta una bestia irascible que sólo conoceremos si nos

aventuramos a cruzar el umbral. Los escritores traspasan esas primeras encrucijadas, los narradores se adentran y hurgan impunemente en los pasillos de los laberintos y por eso encuentran imágenes que tal vez nunca deberían encontrarse. Cuando Horacio, el personaje de “Las Hortensias”, se hace construir escenas es para crear un simulacro de memoria: el se inventa la galería y se ilusiona con el encuentro de un recuerdo sagrado; pero los sonidos al otro lado de la casa quizá sean la comunicación definitiva de la realidad de esas imágenes. Lo que saben pocos es que las imágenes en los laberintos no son fotografías adheridas a las paredes de las galerías, sino que en verdad son como fantasmas que deambulan entre los silencios de la construcción. Por ello no es raro que en un salón plenamente identificado, con unas imágenes conocidas, se inmiscuya una de estas imágenes-fantasma que reclame su derecho a permanecer. Algo similar ocurre con las narraciones felisbertianas: ya vimos cómo los recuerdos, algunos que parecen muy tontos, elevan su voz y se instalan de golpe en la conciencia y en la narración, algunos no reclaman, no asaltan la imaginación, sino que se entrometen de formas tan furtivas que no nos enteramos hasta que las narraciones han cesado. Algunos relatos son fruto de estas exigencias.

Borges ha señalado laberintos diferentes, que no precisan de escaleras ni altos muros, que no se sirven de las simetrías ni de los salones idénticos. Son laberintos más terribles y más simples. El *laberinto-línea*, el mismo de la apología eleata, que se subdivide infinitamente: un tiempo —el Aión de Deleuze— que se extiende hasta el infinito en los dos sentidos a la vez: pasado y presente. En “Los dos reyes y los dos laberintos” el laberinto borgesiano es el desierto, que se extiende interminablemente y es capaz de perder a los hombres en una única y vasta realidad. Esa imagen, la de la *memoria-desierto*, es también interesante, si pensamos que ya no hay muros que dividan los recuerdos, sino que éstos deambulan sin más en el inmenso desierto de nuestra mente. De la misma forma llegarán recuerdos inesperados, y en la vasta magnitud de la arena, siempre igual, nos acecharán los espejismos y los falsos recuerdos. En una memoria con estas características es imposible confiar, pero ya que no confiamos en la realidad lo mismo da.

Y todas estas imágenes pueden contenerse a sí mismas: el desierto que contiene al laberinto; el laberinto cuyo centro es el infierno; o el infierno que lo contiene todo. Como

sea, parte de esta geografía es el río del olvido, el siempre acechante Leteo en el que algunos recuerdos ahogarán su identidad para mostrarse siempre los mismos. Pero una imagen que no es olvido, hecha también de tiempo y agua es una de las mayores metáforas que intuimos en Felisberto. Si hemos dicho que la memoria es un laberinto en el que los recuerdos se pierden, deambulan, toman vida y se inmiscuyen en el pensamiento; si hemos pensado que el desierto es un laberinto más terrible, que se extiende al infinito, ¿qué podría ser más terrible y a la vez más rico? La respuesta sería un laberinto que se extendiera tanto sobre la superficie como en lo profundo, que abarcara todas las dimensiones posibles: ese laberinto no puede ser otro que la *memoria-agua*. Un laberinto que nos rodeará por todas partes, que nos impide un movimiento perfecto, en el que los recuerdos aparecerán por cualquier lado, en el que tendrán cualquier densidad, cualquier forma y que sospecharemos si en verdad son nuestros. ¿He olvidado acaso que todos estos espacios son también la *memoria-noche*? El agua que rodea la memoria es difusa, oscura o demasiado clara, según se quiera. Acceder al pasado puro implica un salto a lo desconocido, al *ser* según se dijo. Pero el *ser* no es algo que abarquemos de forma sencilla, implica un viaje y como sabemos cualquier viaje es siempre un viaje de regreso.

“La mujer parecida a mí” y la memoria metamórfica

Cuando hablamos de pan-determinismo —en términos de Todorov— lo hacíamos señalando una ruptura y una evidencia. Demostrando que espíritu y materia no corresponden a dos categorías separadas. La idea de que todo en el universo una sus causas para jugarse en un determinismo general, llámese azar o destino, es una de las formas en las que observamos de los límites entre lo natural y lo sobrenatural no están perfectamente definidos. Nerval explica cuál es ese determinismo que hace que todo en el universo esté íntimamente ligado al resto:

La hora de nuestro nacimiento, el punto de la tierra donde aparecemos, el primer gesto, el nombre del cuarto, todas esas consagraciones, esos ritos que nos imponen, todo eso establece una serie feliz o fatal de la cual depende todo el porvenir. [...] con razón se dijo que nada en el universo es indiferente ni impotente; un átomo puede disolverlo todo, un átomo puede salvarlo todo (Nerval, citado en Todorov, 90).

Esas mismas determinaciones implican que el paso de un estado a otro está convenido dentro del “azar” con que el universo inscribe su continuidad. La metamorfosis a parte de ser un principio estético y un tema fundamental de la literatura fantástica es una forma de subvertir el sistema de oposiciones materia/espíritu y objeto/sujeto. Es común que diariamente construyamos metáforas metamórficas, y digamos por ejemplo: “soy de piedra”, o “quedé hecho trizas”; a algunas personas las identificamos por ciertas características que los transforman: “eres un asno”, “aquel es una liebre”, “astuto como un zorro”, etc. Pero cuando se traspasa el nivel de las palabras y esas transformaciones se reconocen como posibilidades concretas, entonces se piensa que todo pertenece al mundo de la ficción. De acuerdo. Y sin embargo, la existencia de estas posibilidades en la ficción logra abrir grietas en la realidad. Entonces surgen cientos de personas que aseguran la existencia de los hombres-lobo, de los vampiros que se transforman en murciélagos o de las estatuas que cobran vida. Descontar estos hechos por pertenecer a la literatura y la mitología no significa necesariamente pensar con claridad; como tampoco atender a estas concepciones en la literatura signifique un estado de debilidad mental. “Puede decirse que el común denominador de los dos temas, metamorfosis y pan-determinismo, es la ruptura (es decir, al mismo tiempo la puesta en evidencia) del límite entre materia y espíritu. Podemos así anticipar una hipótesis relativa al principio generador de todos los temas reunidos en esta primera red: *el paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible*” (Todorov, 92).

Muchos recordarán el maravilloso cuento de Cortázar “Axolotl”, y comprenderán el fantástico mecanismo por el que una conciencia es dos conciencias, o por el que pasar de un estado a otro es tan sencillo. El cuento de Cortázar se inicia así: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl” (Cortázar, 113). El salto de se da así sin más:

Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio,

la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí (Cortázar, 117).

Muchos otros pensarán en que una mañana Gregorio Samsa se despertó convertido en un gran bicho, o en que Harry Haller era también un lobo estepario, otros pensarán en que el centurión Flaminio Rufo era también Homero, o que en algún tiempo un tal Lönnrot era al mismo tiempo un asesino llamado Scharlach. Y todos comparten la misma cualidad del Axolotl de Cortázar, todos sufren una metamorfosis sin que apenas nos demos cuenta. Caso similar sucede en el cuento de Felisberto Hernández, “La mujer parecida a mí”. Pero a diferencia de los casos que hemos nombrado, la transformación se lleva a cabo en un espacio apenas conocido. La metamorfosis parece generarse en el mismo recuerdo: “Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo” (II, 110). Así se inicia el cuento. La similitud con el cuento de Cortázar es evidente. En ambos casos el estado primario es sólo un pretexto para echar a andar el recuerdo. El cuento se narra desde una conciencia que no es la conciencia de hombre. Excepto por este primer párrafo nada más en la narración parece pertenecer a un hombre. Hay ocasiones en que el recuerdo recuerda algo de su existencia como hombre, pero lo hace simplemente para poder traducir ciertas cosas que no podría pensar como caballo: “En este instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre. Una noche que no podía dormir porque tenía hambre, recordé que en el ropero tenía un paquete de pastillas de menta. Me las comí; pero al masticarlas hacían un ruido parecido al maíz” (II, 112). Esta sensación que tiene mientras mastica algún maíz en la caballeriza lo lanza al encuentro con ese recuerdo de hombre con el que establece la comparación. El ser caballo se ha apoderado de la conciencia del narrador, ya no habrá marcha atrás, todo por que los recuerdos se desbordan y se apropian de la conciencia, o quizá es porque en medio de esos recuerdos el hombre efectivamente se transforma: en su viaje de retorno al ser, un recuerdo, el recuerdo de caballo lo asalta y lo usurpa. Así lo explica un tanto el narrador-caballo: “por caminos muy distintos he tenido siempre los mismos recuerdos. De día y de noche ellos corren por mi memoria como los ríos de un país. Algunas veces yo los contemplo; y otras veces ellos se desbordan” (II, 112).

El recuerdo-caballo empieza a constituirse el único y verdadero y considera que esos “desbordes” no les son tan trascendentales.

De ahí en adelante el caballo nos cuenta su vida. Nos narra su niñez, y cómo después de castigar a un muchacho que lo golpeaba él también es castigado y pasa a su madurez: “Al otro día mucha gente abandonó el velorio para venir a verme en el instante en que varios hombres vengaron aquella muerte. Me mataron el potro y me dejaron hecho un caballo” (II, 112).

Al igual que el axolotl, el caballo del cuento reflexiona y recuerda, en una singular medida que le pertenece a los humanos. Todo el tiempo piensa y prefiere caminar porque así pone a andar los recuerdos. En ocasiones le sobrevienen reflexiones inesperadas, como cuando observó que la maestra que lo había recogido se le parecía y tenía cara de caballo: “Yo miré sorprendido, pues la maestra se me parecía. Pero de cualquier manera aquello era una falta de respeto para con los seres humildes” (II, 115). El recuerdo lucha por su autonomía, pero en ocasiones se desconoce a sí mismo:

De pronto levanté la cabeza y me encontré conmigo mismo, con mi olvidada cabeza de caballo desdichado. El espejo también mostraba partes de mi cuerpo; mis manchas blancas y negras parecían también ropas revueltas. Pero lo que más me llamaba la atención era mi propia cabeza; cada vez yo la levantaba más. Estaba tan deslumbrado que tuve que bajar los párpados y buscarme por un instante a mí mismo, a mi propia idea de caballo cuando yo era ignorado por mis ojos (II, 121).

La memoria es un espacio indeterminado y caprichoso, en ocasiones los recuerdos se vienen en bandada y se posicionan por encima de muchos otros; al final todos se confunden y lo que vemos no son más que las imágenes de un sueño, que no podemos interrogar. Cuando el narrador exclama: “¡Parecía mentira! ¡Uno podía ser un caballo y hacerse esas ilusiones!” ¿Es en verdad el caballo quién piensa eso, o es alguna otra conciencia que lo juzga desde adentro? Lo cierto es que como Bergson nos insinuaba, cualquier recuerdo está siempre atravesado por otros recuerdos y otras circunstancias; memoria que también es ausencia, que también es nostalgia: “No se bien cómo me fui. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato” (II, 124).

La memoria inundada

Expect poison from standing water.

William Blake

“La casa inundada” es uno de los textos más conocidos de Felisberto Hernández, que escapa también a cualquier clasificación. Es un relato que puede leerse linealmente y salvo la sorpresa que produce el que una mujer compre una casa para inundarla y pasearse de noche en un bote por el patio, el cuento no es más que una relación de unos cuantos hechos y unos cuantos recuerdos de lo más normales. Y ni siquiera puede decirse que el hecho de inundar una casa sea un suceso que conlleve a pensar en lo fantástico. Pero lo fantástico en Felisberto radica precisamente allí, en hacernos ver que inundar una casa no es algo fuera de lo ordinario, simplemente es algo poco común que podría ocurrir, como podría ocurrir un embotellamiento de meses, ¿por qué no? Lo fantástico en Felisberto es más discreto, menos evidente. Pero las obras abiertas y de difícil clasificación como la de Hernández soportan cualquier tipo de lectura, incluso una desde los elementos tradicionales de los relatos fantásticos. Si uno quisiera, por ejemplo, identificar ciertos rasgos característicos de este tipo de relatos y adecuarlos al cuento “La casa inundada” el resultado sería una posibilidad de lectura (aunque insuficiente y forzada) en la que una *irrupción* de “algo”, la existencia de una casa inundada, rompe la cotidianidad, puesto que las casas inundadas no hacen parte de la realidad circundante. El lector puede *dudar* de las intenciones de un personaje de inundar su casa y de la posibilidad de que esto ocurra realmente. No se puede confiar totalmente en el narrador, pues la narración desde el yo de la *primera persona* nos plantea también la duda sobre las intenciones del narrador y sobre el origen de sus recuerdos. El texto plagado de indicios (falsos en su mayoría: un lugar lleno de tierra que podría ser una tumba, los elementos propios de un velorio que indicarían la presencia de un muerto, los comentarios de otros sobre los trastornos de Margarita, etc.) y de elipsis (la verdadera historia de Margarita se nos va revelando a cuentagotas y con una omisión grande de detalles) hacen de éste un texto en el que el misterio se va cerrando sobre sí mismo. Ahora bien, podemos pensar igualmente que el narrador realiza un paso de umbral desde el momento mismo que entra en la casa y, finalmente, si uno quiere se podría

aseverar que la carta del final cumple los mismos propósitos de cualquier objeto mediador: revelar que la sucesión de hechos ha sido verdadera y no producto del ensueño o la imaginación.

Como se ve, el texto admite una lectura lineal que narra nada más que hechos plausibles en una realidad dominada por la normalidad en la que no hay nada de fantástico sino meras extravagancias de gente extraña que deambula por ahí, o admite también una lectura fantástica, en sentido estricto, en la que cada elemento se configura desde el espacio cerrado de una casa increíble con una dueña que parece más un fantasma que vive de sus recuerdos o una náyade que no puede alejarse de su casa por la promesa de una espera inconclusa. Ninguna de las dos lecturas es falsa, sino insuficiente, se podría decir también que son complementarias, y es en este sentido que nos aproximamos a lo fantástico felisbertiano.

A decir verdad, cualquier interpretación corre el riesgo de ser, en principio, insuficiente. Desde la filosófica hasta la psicoanalítica y, por supuesto, la lectura desde la memoria que aquí se pretende, no son más que conjeturas de un texto que encierra una verdad incomunicable, así como la casa encierra la suya y la mantiene en el agua.

Es desde la memoria que el cuento es narrado, y es desde allí que lo fantástico se inserta en el mundo del relato. Sin embargo, la memoria en “La casa inundada” no obedece a una memoria normal, es siempre una memoria desde la ensoñación que producen tanto la casa como la figura de la Señora Margarita. El texto inicia con la siguiente frase: “De esos días siempre recuerdo primero las vueltas en un bote alrededor de una pequeña isla de plantas” (II, 235). Éste es un salto al pasado como bien lo quería Bergson, aunque en principio no se observe la copresencia de tiempos, sino más bien un privilegio de algunos recuerdos que se hacen fuertes en la evocación. Y así, el recuerdo se va desarrollando desde un punto cualquiera para situarse después en un inicio indeterminado en el que no hay que darles “demasiadas preferencias a los recuerdos”; con lo que la prioridad del inicio es un mero disimulo de una verdad mayor. Más adelante se lee: “Tal vez por eso ahora confundo lo que ella me dijo con lo que yo pensaba” (II, 247). El recuerdo se confunde con las palabras y

con los pensamientos y éstos a su vez se confunden con la casa y con el agua. Si bien ya se dijo que no se admiten por completo los elementos tradicionales de los cuentos fantásticos, no por ello esos elementos son ajenos al relato de Felisberto, simplemente adquieren nuevas dimensiones. Como se dijo también, el hecho inicial de tener que ingresar en el espacio de una “casa inundada” altera de entrada la percepción de la realidad. El narrador no se asombra —y en este punto se asemeja a los personajes de Kafka—, sino que simplemente se preocupa por cómo le irá en esta casa; no se pregunta por los mecanismos que hacen de la casa la particularidad que es y su curiosidad lo lleva a preguntarse más por la verdadera historia de Margarita que por las motivaciones reales de inundar una casa. Más adelante la historia de Margarita y los motivos de la inundación coincidirán, pero inicialmente la curiosidad del narrador se centra en la dueña de la casa.

Así como Kafka no cabía dentro de la definición de fantástico de Todorov, no cabe tampoco Felisberto Hernández, sin que esto quiera decir que todo cuanto ocurre en el cuento pertenezca al mundo de la “normalidad” manifiesta, sólo que este nuevo tipo de relato fantástico se ubica en espacios y tiempos diferentes. Si bien la existencia de la casa nos saca de un tiempo histórico y por momentos nos parece que asistimos a la construcción de un relato gótico, el *lugar* exótico, gris, oscuro (recordemos que tanto a Margarita como al narrador les son fastidiosas las luces fuertes) sabemos también que la casa queda cerca de la ciudad de Buenos Aires, que se viaja en tren y en la casa hay un teléfono. Todo es inmediatamente atópico y anacrónico. La casa pertenece a un tiempo indefinido, la narración se ubica en un terreno desconocido; los dos pertenecen al reino de la memoria.

“La casa inundada” de Felisberto Hernández se nos propone como la contracara de la laguna Estigia o del Leteo (el río del olvido) que mencionamos más arriba, pues en ella el agua es recuerdo constante, a la vez que es pensamiento y deseo. Pero al olvido del Leteo no se contraponen la verdad como podría suponerse o no, por lo menos, una verdad insoslayable, sino que se opone una realidad hecha de jirones y retazos de recuerdos animados por la nostalgia (Margarita) y el deseo (Margarita y El Narrador). La verdad¹⁴ es

¹⁴ La palabra griega que designa “la verdad” es *aletheia*, que al descomponerse etimológicamente (a = sin, Lethia = oculto) significa lo que no está oculto y no puede ser discutido. Sin embargo, otras tradiciones

lo que no se oculta y lo que no se olvida, la verdad es el desvelamiento último de las cosas. Así, el agua en la casa es el recuerdo mismo que Margarita intenta conservar para sí, el agua es su propio recuerdo y es su pensamiento:

Al principio no podía saber si el agua era una mirada falsa en la cara oscura de la fuente de piedra; pero después el agua le pareció inocente; y al ir a la cama la llevaba en los ojos y caminaba con cuidado para no agitarla [...] Tal vez por eso, cuando la señora Margarita estaba por dormirse, tuvo un presentimiento que no sabía si le venía de su alma o del fondo del agua. Pero sintió que alguien quería comunicarse con ella, que había dejado un aviso en el agua y por eso el agua insistía en mirar y en que la miraran (II, 248).

No puede haber una verdad para Margarita porque ya sus pensamientos y sus recuerdos no le pertenecen a ella, sino al agua. Su mirada se va confundiendo con la del agua y se genera en ella un cariño muy especial por esta agua que algo quiere comunicarle, pero que a un tiempo se encuentra en la casa y dentro de ella.

Mientras el narrador cuenta, desde el recuerdo, sus días en la casa inundada, sus recuerdos se van confundiendo con los de la Señora Margarita y los de ella con los del agua y, además, la narración es atravesada por la presencia en el recuerdo del marido ausente; algo como una memoria de la ausencia. De esta forma el personaje-narrador se nos va haciendo menos kafkiano y más proustiano: un Proust en el agua. Los recuerdos son la única vida posible, son más verdaderos que la realidad porque la realidad se disfraza de hábito. El hábito hace posible que permanezcamos en la realidad con un mínimo esfuerzo; el hábito es mistificación y es olvido. El recuerdo en cambio nos hace saltar en las realidades y las confunde. Por eso es que cuando la señora le indica al narrador que debe abandonar la casa por unos días (indicación ya sospechosa) porque la van a limpiar, le dice también: “no quiero que usted me vea sin el agua”, como si fuera ella una náyade que no puede más que existir si su elemento existe. Es cierto, Margarita sufre en el recuerdo de su historia, y en el recuerdo del narrador, esta transformación, que se inicia con la desaparición de su esposo y continúa cuando ella siente que el agua de una fuente en una ciudad italiana tiene algo para comunicarle. ¿Se encuentra allí el deseo de una comunicación con su esposo, con otros

aseguran que *Lethia* corresponde a la asimilación que se hace del mito de la existencia de un río en el Hades que borraba la memoria de los que de él bebían. De esta manera la “verdad” vendría a significar también: “aquello que no se olvida o que no se puede olvidar”.

planos de la realidad, con otras realidades? Así, ella va entendiendo el agua sin que logre comprender lo que esta quiere comunicarle y se va fundiendo con su elemento, de la misma forma que reza la sentencia de Hesse: “Nada es exterior, nada es interior, pues lo que es exterior es interior”. El agua le pertenece, es ella misma y uno se ve avocado a pensar que el agua empieza a pensar en ella. La narración fluye por los meandros del recuerdo como el agua en la casa. Un recuerdo más nos lleva al mar, pero, a diferencia de lo que se podría pensar, está inmensidad que supone la imagen del agua sin límites se vuelve desoladora en la memoria de Margarita: esta inmensidad no le pertenece, le resulta desconcertante. La memoria fantástica de Margarita resuena en la memoria del narrador y nos devuelve la imagen del océano que devora la lluvia; imagen enternecedora al comienzo y terrorífica al final: “Esta agua parece una niña equivocada; en vez de llover sobre la tierra llueve sobre otra agua’. Después sintió ternura en lo dulce que sería para el mar recibir la lluvia; pero al irse para su camarote, moviendo su cuerpo inmenso, recordó la visión del agua tragándose la otra y tuvo la idea de que la niña iba hacia su muerte. Entonces la ternura se le llenó de una tristeza pesada” (II, 258).

Entonces su propósito ahora sería reconquistar para sí esa agua dejada en una ciudad de Italia y por eso compró la casa y la inundó: para comprender su mensaje y para adorarla al mismo tiempo. Ya con la casa inundada, la llegada del narrador es algo totalmente misterioso. Si bien ha sido avisado por un amigo suyo (el novio de la sobrina de Margarita) de este insólito trabajo, lo peculiar es que tenga que ser precisamente un escritor el llamado a hacer las veces de botero de la señora de la casa y que además haya permanecido más de lo que se hubiera esperado. Un extraño vínculo se establece entre el narrador y la señora Margarita, como si se conocieran desde antes o como si ella quisiera perpetuar en él una imagen que le era ajena. La relación entre ambos se vuelve tan cercana (en el plano de la idealización) que el narrador termina por sentirse perdidamente enamorado, sólo que no sabe a ciencia cierta de quién, pues para él existen dos señoras Margarita: una anterior a la historia, que le parecía más “pura”, y la siguiente que ha logrado cautivarlo con su apasionante historia.

Al final, el relato acaba súbitamente cuando la señora Margarita lo despide con una carta en la que le confiesa que le tomó simpatía, razón por la cual lo mantuvo con ella tanto tiempo, y en la que le pide que abandone la casa y que si en algún momento se le ocurre escribir la historia se la dedique de su parte a José, “esté vivo o esté muerto”. Por primera vez conocemos el nombre del esposo y que en verdad toda la vida de Margarita ha estado determinada por la esperanza y la incertidumbre de saber a su marido aún con vida, aun cuando sea en algún otro plano. Como sucede en buena parte de los cuentos de Felisberto, no hay una explicación definitiva. No se nos dice, pero podemos inferir, que todo este espectáculo de agua, todo este ritual de ninfa, es una forma de comunicarse con su marido, a la vez que es una forma de dejar que los recuerdos sigan fluyendo, se mantengan allí o de otra forma si se quedaran en uno terminaría por envenenarnos una tristeza demasiado pesada. Y así como la Señora Margarita atesora en el agua los recuerdos de su querido esposo, así también el narrador, luego de su extravagante iniciación de agua, no podrá separarse de los recuerdos de su ahora amada Señora Margarita; de ahí que concluya con esta sentida frase que nos indica un destino similar: “...pero yo me moriré con la idea de que el agua lleva dentro de sí algo que ha recogido en otro lado y no sé de qué manera me entregará pensamientos que no son los míos y que son para mí”.

La memoria espectáculo

En buena parte de los cuentos que hemos referido encontramos la misma idea de una memoria que se sirve del espectáculo o el ritual para su existencia, y pensamos de inmediato que aquello que se nos decía en “El balcón”, que todos los objetos de la casa parecían asistir a “una fiesta de recuerdos”, es, en suma, la gran metáfora felisbertiana. La memoria es fiesta, sí; es espectáculo en el que los recuerdos se ven a sí mismos y en el que ninguno sabe a cierta ciencia cuáles deben o no participar del festejo. El espectáculo es en ocasiones ritual que trata de conservar el tiempo, que anula distancias e intenta que los seres permanezcan en la memoria, no como se suele pensar de los muertos queridos, sino en una existencia efectiva y actual en la que el pasado y el presente se funden en un solo escenario: el de la memoria fantástica.

El caso extremo de esta conciencia es el cuento “Las Hortensias”. El presente actúa, el pasado se saca de sí para que actúe también. El protagonista de este cuento es Horacio, un hombre que vive con su mujer y con sus muñecas, que asiste a su vida como si de un espectáculo se tratara. Todo en él es espectáculo: es dueño de una tienda en la que expone diferentes maniqués, en su casa se hace construir pequeñas representaciones de recuerdos ajenos, y él mismo se siente como un actor que es insistentemente observado desde fuera. Se nos cuenta que aborrece los espejos, pues vería en éstos el reflejo de su realidad, o quizá los deteste pues se considera, efectivamente, el protagonista de una historia que es contada desde afuera. Por ello cuando decide quedarse en un cuarto de hotel y descubre un gran espejo que refleja su habitación, piensa que el cuarto del espejo es más real, más deseable. Horacio confunde en cada instante lo real y lo fantástico; el mundo cotidiano y el espectáculo. Así, cuando se abren las exposiciones en su casa, los elementos con que éstas se disponen parecen obedecer a un cierto ritual de invocación: las escenas en las vitrinas, Walter (el pianista) tocando de espaldas a las vitrinas sin decir ni una palabra, las leyendas en los cajones, el ruido de las máquinas, etc. Y es en medio de estos rituales que Horacio se propone una transgresión de los límites de lo real; intenta acceder al mundo de los sueños y los recuerdos ajenos. Muy bien sabe él que todo es producto de su imaginación y del divertimento que se ha hecho construir, nosotros lo sabemos también, pero quizá, en el fondo, él piense que se trate de algo más, algo como una recuperación de un pasado ajeno, tal vez quisiera que en la representación de los recuerdos ajenos la memoria pudiera dar vida a esos recuerdos y cambiarlos, traerlos a la vida y con ello insuflarles vida a sus muñecas —pero eso ya es hilar muy fino—. Los espectáculos que se arma Horacio obedecen, en la superficie, a un extraño voyerismo, pues lo que él desea es escudriñar en los recuerdos ajenos, sobre todo, en los recuerdos de personas muertas:

La muñeca estaba vestida y sus ojos abiertos estaban colocados en dirección al techo. No se sabía si estaba muerta o si soñaba. Tenía los brazos abiertos; podía ser una actitud de desesperación o de abandono dichoso. Antes de abrir el cajón de la mesita y saber cuál era la leyenda de esta novia, él quería imaginar algo. Tal vez ella esperaba al novio, quien no llegaría nunca; la habría abandonado un instante antes del casamiento; o tal vez fuera viuda y recordara el día que se casó, también podía haberse puesto ese traje con la ilusión de ser novia. Entonces abrió el cajón y leyó: “Un instante antes de casarse con el hombre a quien no ama, ella se encierra, piensa que ese traje era para casarse con el hombre a quien amó, y que ya no existe, y se envenena. Muere con los ojos abiertos y todavía nadie

ha entrado a cerrárselos.” Entonces el dueño de la casa negra pensó: “Realmente, era una novia divina.” Y a los pocos instantes sintió placer en darse cuenta de que él vivía y ella no (II, 180).

Horacio juega así en todas las exposiciones. Primero observa con detenimiento la escena y la analiza, luego se entretiene con imaginar lo que la leyenda dirá y por último comprueba de lo que en “realidad” se trata la escena. Esta primera representación es la de una novia muerta; él siente placer porque él vive y ella no, pero no sabemos a qué se refiere con que “ella no”. ¿Será acaso que como todo se trata de un invento Horacio es consciente de que la muñeca no es más que eso, un objeto inerte? ¿Será, por el contrario, que Horacio pretende que el recuerdo en la vitrina perteneció efectivamente a una novia suicida? ¿Pensará en la muñeca como una parte de ese recuerdo? Como suele pasar en gran parte de las narraciones felisbertianas, no se da ninguna explicación, sino que a lo sumo se enumeran los hechos; en cierta medida nos quedamos esperando la leyenda que nos indique qué es lo que pasa por la mente de Horacio. ¿Será que cuando Horacio piensa “Realmente, era una novia divina”, a lo que asistimos es a una repetición al infinito del mecanismo especular de la memoria?

La trama del cuento se mueve en el drama que sufren los participantes del triángulo María Hortensia/Horacio/Hortensia. Sin embargo, el mecanismo de la narración, que denominamos aquí “memoria fantástica”, se evidencia mejor en la relación que tiene Horacio con el resto de sus muñecas, es decir, en la relación que tiene con ellas en el momento en que representan una escena. La memoria en Felisberto no obedece a un mero recordar; a una serie de imágenes superpuestas que juntas conforman un suceso pasado, sino que la memoria aquí es también un elemento que pertenece a dos reinos: lo real y lo fantástico. Si bien es cierto que en muchos de los momentos en que la narración se desvanece para dar paso a eventos anteriores la memoria no nos indica otra cosa que el mero recuerdo, algunos de esos eventos pueden o no ser inventos del narrador o aun ser inventos del propio Horacio. Sabemos esto pues él mismo nos ha indicado cuál es la impresión que siente cuando asiste a las representaciones de sus muñecas:

Cuando miro una escena me parece que descubro un recuerdo que ha tenido una mujer en un momento importante de su vida; es algo así –perdonen la manera de decirlo- como si le abriera una rendija en la cabeza. Entonces me quedo con ese recuerdo como si le robara una prenda íntima; con ella imagino y deduzco muchas cosas y hasta podría decir que al revisarla tengo la impresión de violar algo sagrado; además, me parece que ese es un recuerdo que ha quedado en una persona muerta; yo tengo la impresión de extraerlo de un cadáver (II, 198).

Así, las representaciones son a un tiempo los recuerdos que Horacio se imagina extraer de mujeres muertas. Y si la vida se le presenta en varias ocasiones como representación, sus propios recuerdos no pasarían de ser también puras invenciones. Horacio sufre una especie de anamnesis de la que hace participe a su mujer. Es en este entramado de recuerdos inventados donde empieza a ver a su mujer como un accesorio de la muñeca que lleva su nombre y no la reconoce sino como un apéndice de la muñeca de la que se ha enamorado. Horacio, como vemos, se entretiene jugando con la realidad y la ficción, adivinando en las memorias inventadas de personas ajenas, y quizá inventando las suyas; se divierte explorando las posibilidades de confundir los límites, pero en el momento en el que el juego se le desborda va entrando de a poco en el terreno de la fatalidad. Esto le sucede cuando acierta por fin con una de las leyendas en la que cree encontrar un símbolo nefasto: “Por fin Horacio había acertado con una leyenda: las dos amigas aman al mismo hombre; pero en seguida pensó que la coincidencia de haber acertado significaba un presagio o un aviso de algo que ya estaba pasando: él, como novio de las dos muñecas, ¿no estaría enamorado de Hortensia?” (II, 192).

En estos recuerdos inventados encuentra de repente una verdad insoslayable, una que no puede rehuir y a la que está fatalmente atado. Así como en las viejas historias de autómatas o estatuas vivas que pierden a sus amantes, así la muñeca idéntica a su mujer terminará por perderlo a él. Su vida ya no jugará con los límites, sino que se instalará en el terreno en medio de las invenciones y la realidad. De esta manera, cuando más tarde encuentre a María haciéndose pasar por la Hortensia negra y por la Hortensia monja se sorprenderá y se molestará, pero esa molestia no difiere mucho de otras que tuvo con las escenas de las vitrinas; tal vez en su afán de entrometerse en memorias muertas haya aniquilado la real existencia de su mujer y le haya conferido el mismo estatus que el de la Hortensia idéntica a su mujer: el de una muñeca que ha muerto, que alguna vez tuvo vida.

El espectáculo en “Las Hortensias” es también el juego de los dobles. Repetidamente se nos informa que Horacio cubre los espejos o que los deja de forma que no pueda observar su rostro. Tal vez busca evitar la pérdida de su identidad en el reconocimiento de su imagen, o

tal vez quiere evitar reconocer que es otro y no el Horacio que él se imagina, pues sí él mismo no conoce su rostro no posee una identidad que perder y no podrá caer en el sino de ser él también un fantasma, un simulacro. Por doquier encontramos esos desdoblamientos que atomizan la seguridad de una identidad fija: María Hortensia y María que son como dos hermanas que aman al mismo hombre o que son amadas por el mismo hombre, que además, son percibidas como tales, o al menos, en el caso de Hortensia, como el símbolo de la culpa por la hermana muerta; las criadas mellizas que molestan tanto a Horacio, una de las cuales también se llama María, lo que a la larga, termina por indicarnos la pobre identidad que la esposa de Horacio posee; la muñeca Eulalia y la espía rusa que Alex conoció; de nuevo María y la Hortensia negra; María una vez más y la Hortensia monja; y en fin, todos los personajes padecen al fin de cuentas de la misma irrealidad de las muñecas que fabrica Facundo. Todos parecen imágenes de un sueño absurdo en el que un hombre se enamora perdidamente de unas muñecas.

CONCLUSIONES

Para cualquiera que haya leído a Felisberto Hernández resulta claro que no es posible aseverar una significación o adelantar una interpretación tajante y definitiva, sino que, a la manera de las cajas chinas, cualquier aproximación encierra en sí sus propias preguntas, sus propios desenlaces y sus propios nuevos destinos; las preguntas engendran nuevas formas de aproximarse al fenómeno felisbertiano. Es por ello que mucho no podemos concluir del caso Felisberto Hernández. Eso, claro, si pensamos que concluir es cerrar de lleno y contundentemente, con una verdad indiscutible, las posibilidades de una obra como la del escritor uruguayo. A pesar de eso, mucho hay que decir del camino que nos hemos trazado, del recorrido que hemos hecho y de los nuevos trayectos que se abren al discurrir sobre los elementos de la narrativa felisbertiana. La potencia de la literatura se encuentra decididamente en que sólo los productos más innobles y más inmediatos pueden cerrarse definitivamente, mientras que la obra de arte, con todas sus letras, es siempre un campo fértil para el desarrollo crítico e interpretativo.

La obra de Felisberto Hernández no sólo es abierta en el sentido de proveer nuevas y variadas interpretaciones, de admitir fabulosas lecturas o de hurtarse a verdades absolutas, es abierta también si se piensa que se revela como una obra crítica de los destinos del hombre y de su condición en una realidad inacabada.

De la misma forma que la “ontología negativa” de Bataille, o la “dialéctica negativa” de Adorno, la filosofía vital sobre la que se funda la literatura felisbertiana tiene el mismo carácter de reformulación de muchos de los paradigmas con los que el hombre ha marcado su existencia. Si bien estas “filosofías de lo negativo” proponen replanteamientos de dichos paradigmas, sobre los que se sustenta el pensamiento occidental más recalcitrante, también hacen un énfasis muy marcado por la vindicación de un pensamiento *otro*. Se da particular importancia a la necesidad de ver en lo diferente, en lo anómalo o en lo extraño una

potencia de significación con muchos más matices de los que el pensamiento convencional permite. La idea tampoco es jugar a privilegiar las “estéticas de lo feo” o las extravagancias de movimientos que apuestan a una inversión grosera de los paradigmas establecidos, sino reconocer que el mundo natural es un devenir de la serie que va de lo más diferenciado a lo menos diferenciado y viceversa; es decir, que lo bello y lo feo son sólo dos momentos de la serie que constituye el mundo, y que el arte hay que entenderlo como la conjugación de todos los matices que la visión recupera. Pero para atender a esta forma de ordenar el mundo es preciso aguzar la mirada y aceptar que el mundo también se define por la noche, y que hasta la misma noche tiene su momento más oscuro.

Hemos visto que la dirección en la que se dirige la obra de Felisberto Hernández es similar a las de estas filosofías, o por lo menos, hemos notado el alto grado de subversión de las formas del buen sentido y del sentido común que subsisten en la obra de Felisberto. Desde el inicio hemos hecho especial énfasis en el carácter infrecuente y disímil de las producciones felisbertianas y lo hemos relacionado con las diferentes variaciones que adopta tanto en “lo fantástico” (el terror, la vacilación, lo siniestro, la duda, el asombro) como, en general, en la crisis del pensamiento occidental (la incertidumbre, la fragmentación, la no-identidad). A lo que hay que agregar que estos espacios de indeterminación son propios de una obra que se sitúa en los márgenes y que les pertenece a estos curiosos sujetos que logran encontrar las otras caras de la realidad.

El animismo y la “memoria fantástica” son sólo dos formas, de las muchas que sería posible encontrar, en las que este estadio de extrañeza y subversión de lo convencional se manifiesta en la obra de Felisberto. Tanto uno como otro elemento se acoplan a la obra en general y, especialmente, a esa manera tan particular de ver y entender el mundo a la que tanto hemos aludido.

Reconocer que la identidad y la preeminencia del pensamiento identificador le son completamente esquivos a cualquier cuento de Felisberto Hernández ha sido una de las tareas con menor complicación a las que nos hemos enfrentado. Basta presentar un par de líneas de cualquiera de los textos felisbertianos para entender el extrañamiento intrínseco a

una obra tan compleja y fascinante. Sin embargo, ese reconocimiento no es suficiente para comprender el misterio que encierra la obra de Felisberto Hernández. Es cierto que la intuición es uno de los métodos felisbertianos por excelencia, y que la filosofía vital de Felisberto nos ha enseñado (junto con los ecos inequívocos de Bergson) que el conocimiento es más completo y verdadero cuando el pensamiento racional es menos atendido de lo debido, pero lo interesante del desarrollo de estos aspectos constituyentes de la obra felisbertiana (animismo y memoria) es que nos ha puesto en el camino de algo así como una intuición de segundo grado, o que se especializa en “comprender” de mejor forma la obra del escritor uruguayo. La intuición inicial siempre está guiada por la certeza (más o menos exacta) de un juego con los mecanismos convencionales del pensamiento occidental. Es decir, la razón como rectora del destino y proceder del hombre en el mundo, así como de la forma en que el mundo nos es devuelto, no nos es ya consustancial a las aspiraciones del alma. Es entonces cuando esa “certeza” inicial tiene que ser enriquecida por una observación más detallada de los mecanismos por los cuales es posible esta ruptura con el pensamiento identificador: el problema de la identidad en Felisberto Hernández no puede ser entendido si no se atiende, por lo menos, a los fenómenos que aquí privilegamos: animismo y memoria.

Si hemos viajado al espíritu de las cosas, y nos hemos encarado con las creencias pandeterministas no es sólo porque la obra nos provea ciertas particularidades que designen estos fenómenos, no es sólo una sofisticación de ciertos procedimientos retóricos, o la coincidencia de un error afortunado, sino que es gracias a que los personajes felisbertianos (y el mismo Felisberto como personaje suyo y de Supervielle) se encuentran dentro y fuera del mundo que somos capaces de asistir al festín de los recuerdos y de los objetos, de los fenómenos primigenios y de los espíritus puros.

Ha sido en medio de esta “seguridad” de un universo que se corresponde y que está fuertemente animado que la memoria se nos ha descubierto como un espacio vital y no sólo el depósito de experiencias pasadas. Es un espacio en el que se dan cita las más encomiables criaturas felisbertianas, a las que ella misma (la memoria) pertenece. Es, entonces, espacio y ser, determinación e incertidumbre, y los recuerdos la pueblan, nacen y

crecen, mutan y huyen de sí mismos; tienen una existencia de fantasmas que acentúan una nota más del enrarecimiento felisbertiano.

La obra de Felisberto nos ha hablado de una desestabilización de paradigmas. El lenguaje es uno de esos paradigmas de los que Felisberto se burla cariñosamente, y lo hace porque es necesario, porque es importante recordar que el lenguaje no es ese fenómeno esencial de orden extrahumano que quería el primer Wittgenstein, sino que es un organismo vivo, que se transforma y es ajeno a sí mismo, que es una máscara del ser hecha de una masilla tan frágil y flexible que bien puede extenderse o contraerse según convenga. Por este juego necesario, visible en cualquier momento en que nos adentramos en la obra, es que hay que decir que el extrañamiento del lenguaje en Felisberto no corresponde a un error o a una inoperancia, sino que es huella de una forma de pensar que no se adapta a los ataúdes de un lenguaje cerrado. El lenguaje no determina la visión de mundo que tiene Felisberto Hernández, sino que es tan singular el reordenamiento del mundo que el uruguayo posee que la realidad se nos revuelve de tal forma que el mismo lenguaje crea puntos de inflexión para salirle al paso a ese desajuste.

La metáfora musical siempre le ha venido bien a la literatura, sobre todo a la literatura latinoamericana, pues conocemos que el ritmo siempre se inmiscuye en las producciones de nuestros escritores. Un ritmo que puede cultivar multiplicidad de matices, pero que siempre destaca que nuestra literatura busca una válvula de escape del inamovible concepto. Pero ese ritmo tan nuestro no es sólo el sonido del carnaval, de la sangre caliente, del canto de la tierra; no es sólo el aire de milonga o el retumbe de tamboras, sino que en medio de todos éstos, en medio de las más variopintas realidades, el silencio marca su propio paso. La escritura de Felisberto es una hecha de silencios. Y también de ruidos, como el de la fábrica en “Las Hortensias” o el de la carnicería en “El acomodador”. Por ello los pianistas de los cuentos de Felisberto son seres extraños, aliados con los silencios y los ruidos, son personajes solitarios, “aves de mal agüero”, cuervos de trajes con solapas que invocan sonidos durmientes y que los van encendiendo como si de velas se tratara. La música de Felisberto es la música de la crisis de identidad: dodecafónica, sin orden, sin centro; una

música que tiene un alma, una música que vive en los recuerdos, una música fantástica hecha objetos vivos y de memorias inventadas.

Leer un cuento de Felisberto es repetir *ad infinitum* el espectáculo felisbertiano; es ser el mismo lector-narrador de “Nadie encendía las lámparas”, que mientras lee se pregunta por los efectos y significaciones de lo que hace, de sus palabras, y es capaz de comprender el mundo alrededor de una manera más precisa y más profunda que el cuento que lee. Leer un cuento de Felisberto es ser leído desde del cuento en ese salón, pero también es entrenarse en la mirada oblicua, esa que nos permite descubrir el auditorio fantasma en el que los rostros se diluyen en meras nubosidades por encima de los cuellos y en el que los objetos nos saludan desprevenidos. Leer a Felisberto es leer en el misterio, es acercarse a lo que no se sabe y comprenderlo mucho mejor que si se supiera.

BIBLIOGRAFÍA

DEL AUTOR

- Hernández, Felisberto. (1982), *Las Hortensias y otros cuentos*, Barcelona, Lumen.
— (1983), *Obras completas*, México, Siglo XXI.
— (1985), *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

SOBRE EL AUTOR

- Calvino, I. (1985), "Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández", en Hernández, F. *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 3-5.
- Cerminatti, C. (2002), "Una lectura de 'las Hortensias'", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-626, pp 109-15.
- Chiara D'Argenio, M. (2006, abril-septiembre), "El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, núm. 215-216, pp. 395-414.
- Díaz, J. P. (1982). "Más allá De La Memoria", en *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias*, núm 13-14, pp 5-30.
- Ferré, R. (1986), "*El acomodador*". *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Graziano, F. (1996), *The Lust of Seeing. Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*. Lewisburg (Estados Unidos), Buckell University Press.
- Laddaga, R. (2000), *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo.
- Lasarte, F. (1981), *Felisberto Hernández y la escritura de "lo otro"*. Madrid, Ínsula.
- Monges Nicolau, G. (1994), *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prieto, J. (2002), *Desencuadrados. Vanguardias ex-céntricas en el río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Prunhuber, C. (1986), *Agua, silencio, memoria y Felisberto Hernández*, Caracas, Academia nacional de la historia.

Rodríguez Monegal, E. (1948, mayo-junio), “Nadie encendía las lámparas”, en *Clinamen*, año II, núm. 5, pp. 51-52.

DE REFERENCIA Y MARCO TEÓRICO

Adorno, T. (1971), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

— (1975), *Dialéctica negativa*. Madrid, Taurus.

Alazraki, J. (1983), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.

Bachelard, G. (1982), *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica.

Barnes, J. (1992), *Los presocráticos*, Madrid, Cátedra.

Barlow, M. (1968), *El pensamiento de Bergson*, México, Fondo de Cultura Económica.

Barrenechea, A. M. (1972), “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403.

Bataille, G. (2003), *La conjuración sagrada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Bauman, Z. (2005), *Modernidad y ambivalencia*, Barcelona, Anthropos.

Bergson, H. (1959), *Obras escogidas*, México, Aguilar.

Blanchot, M. (2005), *El libro por venir*, Madrid, Trotta.

Borges, J. L. Bioy Casares, A. y Ocampo, S [comp]. (1967), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana.

Borges, J. L. (2000), *Ficciones*, Madrid, Alianza.

Burnett, E. (1958), *Religion in Primitive Culture*, New York, Harper Torchbooks.

Ceserani, R. (1999), *Lo fantástico*, Madrid, Visor.

Cortázar, J. (1986), *Cuentos*, Barcelona, Orbis.

Deleuze, G. (1987), *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra.

— (1989), *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2000), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos.

Diges, M. (1997), *Los falsos recuerdos*, Barcelona, Paidós.

- Durand, G. (2000), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (2004), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1973), *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama.
- (1993), *Cosmología y alquimia babilónicas*, Barcelona, Paidós.
- Foucault, M. (1996), *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.
- Freud, S. (1974), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- García Ponce, J. (1981), *La errancia sin fin. Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Anagrama.
- Hesse, H. (1984) *Escritos sobre literatura II*, Madrid, Alianza.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1969), *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur.
- Kirk, G. y Raven, J. (1970), *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos.
- Klossowski, P. (1963) *Un si funeste désir*, París, Gallimard.
- (1979), *Les lois de l'hospitalité*, París, Gallimard.
- (1990), *El baño de Diana*. Madrid, Tecnos.
- Lenkersdorf, C. (1998), *Cosmovisiones*, México, Universidad Autónoma de México.
- Magris, C. (1993), *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Península.
- Morey, M. (1981), *Los presocráticos. Del mito al logos*, Barcelona, Montesinos.
- Nabokov, V. (1983), *Curso de literatura europea*, Barcelona, Bruguera.
- Sartre, J. P. (1947), *Situations I*, París, Gallimard.
- Shank, R. (1987), “Lenguaje y memoria”, en Donald, N. *Perspectivas de la ciencia cognitiva*, pp. 129-178.
- Todorov, T. (1994), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán.
- Wellmer, A. (1993), *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. Crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor.
- Ziolkowski, T. (1980), *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Madrid, Taurus.

