

LISA BLOCK DE BEHAR

LOS LIMITES DEL NARRADOR
(Un estudio sobre Felisberto Hernández)

Estratto da: "Studi di letteratura ispano-americana"
n. 13-14, 1983

CISALPINO – GOLIARDICA
MILANO

LOS LIMITES DEL NARRADOR
(Un estudio sobre Felisberto Hernández)

Les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus. Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait; son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnement que nous appelons vision.

M. Proust, *De côté de Guermantes*.

Un problema de límites: el narrador que se expone

La índole confesional del discurso ya no constituye ninguna letra de crédito que asegure la mayor confianza del lector contemporáneo en la sinceridad del narrador. No es necesario anotar las numerosas narraciones en las que la recurrencia a la 1^a persona indica un subterfugio más con el que se cumple “the willing suspension of disbelief”, actitud que reconocía Coleridge como una de las condiciones indispensables para el establecimiento del pacto literario. Un hablante *autor(izado)* se hace responsable de la verdad de la ficción; un oyente, un lector, se presta fielmente a creer en ella. La famosa afirmación de Epiménides — o las renovadas variantes posteriores — consigna aforísticamente la paradoja del “Yo miento”, traba lógica de donde podría partir la contradicción especie poética.

El autor que utiliza un narrador en 1^a persona simula asumir, por identificación pronominal deliberada, una responsabilidad del discurso que confunde los límites de la ficción, extendiéndola, desbordándola. En “La forma de la espada”¹, el narrador que se llama Borges, cuenta

¹ J. L. Borges, *Ficciones, Obras Completas*, Buenos Aires 1974.

en 1^a pers. el encuentro con “el Inglés”, a quien cede la palabra (“su nombre verdadero no importa”), otro narrador, también en 1^a persona. El ejemplo es representativo: Un narrador miente, dos narradores mienten más. Es parte de la “con-fabulación” narrativa donde es necesario ocultar para descubrir, mentir para decir la verdad.

Los recursos de sinceridad que emplea el narrador de Felisberto Hernández procuran ser más convincentes y es en este intento que se plantea un primer problema de límites. (En un trabajo anterior: “Los cordones de la comunicación estética”² se había propuesto el nombre de *cordones* para aquellos elementos intermediadores que limitan y distinguen las condiciones dialécticas de autonomía y recíproca dependencia entre el universo artístico – en tanto que artificial y sobre todo virtual – y el universo expectativo: la realidad-rivalidad en que esa comunicación se produce. Se planteaba como un problema de límites, de competencia entre el texto y la lectura, entre el discurso y el silencio). El narrador que se expone, se arriesga. Entre el comentario y la acción, entre la biografía y la literatura, ya su condición es incierta pero, además, es sobre esa incertidumbre que la narración progresá.

Dejando de lado el expediente autobiográfico, es decir, las numerosas coincidencias entre su historia personal y la *historia*³, que no pueden sorprender en tanto “no hay novela que no sea autobiográfica, si en la vida de un hombre incluimos sus sueños y pesadillas”⁴, se observan algunos operadores de *narración*³ que afectan el *discurso*³. En *Por los tiempos de Clemente Colling*⁵, por ejemplo, el narrador no disimula sondeos y gestiones, los titubeos iniciales; al contrario, realiza una exhibición de “las inevitables dificultades del comienzo”. En este cuento se describen problemáticamente las vacilaciones de un hablante que empieza por decir que no sabe y sigue insistiendo sobre

² Colloque de Sémiologie du Spectacle. Université de Bruxelles, Abril 1981, Publicación de la Revista “Degrés”, Bruselas.

³ El término traduce el nivel correspondiente a fr. *Histoire* con que Gérard Genette designa el significado o el contenido narrativo, en oposición a fr. *Récit*: el significante, enunciado, discurso o texto narrativo y fr. *Narration*: el acto narrativo Productor. El conjunto de la situación real o ficticia en la que el acto narrativo tiene lugar. De Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972.

⁴ E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires 1967.

⁵ Narración con la que se inicia el primer tomo de las *Obras Completas* (Arca/Calicanto), Montevideo 1981, según un criterio editorial no estrictamente cronológico que explica José Pedro Díaz en la Introducción.

su ignorancia, que se demora en un exordio desconectado aparentemente de la integridad textual, por medio de preámbulos, de gestos verbales de aproximación y apartamiento, de recuerdo y olvido, de descubrimiento e invención, que son lo mismo, si se cree en la verdad de las palabras.

La exposición de las dudas que supone el trámite de la creación constituye un típico problema de límites. Crea un espacio textual diferente: *lugar de trance y transición*, del pre-texto al texto, donde la angustia de la página en blanco aparece como justificación y descargo, porque allí coinciden las *voices de verdad y versión*; se confunden la palabra y el mito, y por eso es inútil distinguirlas.

A propósito de la organización del discurso histórico y de la necesidad de reconocer cuáles son los “shifters”⁶, es decir, los elementos que aseguran el pasaje del enunciado a la enunciación (o a la inversa), R. Barthes distingue, entre las formas posibles de su iniciación, una “ouverture performative” cuando las palabras preliminares constituyen, en efecto, “un acto solemne de fundación”⁷.

A pesar de las diferencias del género, la “apertura performativa” del discurso incoativo se cumple también en el texto de Felisberto como un acto de fundación. El recurso no es nuevo; se inscribe dentro de un modelo poético que tiene el “Canta, oh Musa” de los poemas homéricos como *architexto*⁸ que se mantuvo vigente con diferencias circunstanciales, a través de todas las épocas sus responsabilidades autorales en un ambivalente juego de cordones: aparenta alejarse de su propia narración a fin de llegar a aproximarse más a su oyente, más allá del texto. Inscrito en este architexto, el poeta se decía sólo portador de una fuerza divina que trasmite de la misma manera que recibe. Como el Ión de Platón, a quien Sócrates compara con la piedra heráclea – llamada magnética por Eurípides – el poeta se vale de esa fuerza que lo alcanza, para hacerla llegar con igual intensidad al oyente.

Esta mezcla de ignorancia proclamada, de modestia exhibicionista es típica del exordio retórico que excita la atención y prepara el ánimo de los oyentes a quienes así se apela. El ingreso a la ficción se comprueba como una suerte de imprecisión – la necesidad de apartarse del

⁶ Con el sentido que R. Jakobson definió este nombre. *Essais de Linguistique Générale*, París 1963.

⁷ R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, en *Poétique*, 49, París 1982.

⁸ Según el término que propone Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, París 1979.

saber histórico — que se mezcla con un requerimiento solitario al lector, porque tampoco sabe. Se antaba una complicidad paradójica porque en lugar de compartir secretamente lo que el otro sabe, es su ignorancia la que se comparte.

La expectativa aparece consolidada por una misma ignorancia que vale a dos puntas: el autor-narrador no sabe y el lector, que tampoco está enterado, dan iniciación a una intriga cuya solución sólo podrán encontrarla a medias.

Pero no es el lector y sus conocimientos — de los que ya se ha ocupado extensamente la Teoría de la Recepción Estética en estos últimos años — lo que interesa, sino la iniciación narrativa presentada por medio de *un narrador que se confiesa ignorante*, como el famoso narrador “nulisciente” de Cervantes quien no quiere acordarse o tampoco sabe. Pero a diferencia de este narrador que empieza su relato confesando una omisión tan citada, el narrador de Felisberto atiende a sus recuerdos pero con poca voluntad y aprecio, subestimándolos por insuficientes y poco importantes.

El recuerdo constituye lo que sabe pero como él mismo dice — y ha sido de sus afirmaciones más repetidas — “... no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro.”

La declaración de una ignorancia tan explícita constituye uno de esos recursos de sinceridad de los que se hablaba más arriba y que se entendían como característicos de la iniciación narrativa, tanto como para consistir un elemento incoativo propio de la gramática de la ficción; conforma una especie de intermediación, de zona incierta: un “black hole” que se sustraerá a la observación pero a partir del cual se origina el texto; un hueco donde la realidad queda ahí sin otro nexo que las reflexiones del narrador.

Es curioso que allí mismo se inicie la narración pero aparentando siempre haberse iniciado antes y afuera, en alguna parte previa que necesariamente escapa al texto pero con la que guarda conexiones. Es el certero “Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais rien dit. Rien.” con que Céline comienza su *Voyage au bout de la nuit*, un movimiento anafórico, un salto en el vacío, una evocación sólo provocación que pretende recurrir a un pasado (anafóricamente) para justificar lo que sólo puede existir como futuro (catafóricamente), en el texto que vendrá.

Como tantos, el narrador de Felisberto realiza su apertura performativa afirmando que no sabe. Pero es la suya una *docta ignorantia*: ni retórica ni provisoria; en verdad él ya sabe que no sabe y por ahí

empieza:

Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades¹⁰.

Las señas del misterio

No se trata sólo de volver a emprender el camino tan recorrido de la ignorancia al conocimiento sino que su itinerario textual lo conducirá hasta el desconocimiento, allí desde donde partió y adonde permanece. Porque ni el pasado, ni su infancia, ni Clemente Colling sino el misterio es el gran tema de este cuento (y otros cuentos), con él empieza y con él termina. “El problema del desconocimiento concierne al misterio impalpable de la persona, de la obra o del mensaje”¹¹.

El recuerdo de otros tiempos es el material a partir del cual él elabora sus ficciones. El narrador no se propone recordar en busca de un tiempo perdido para, de esa forma, recuperarlo porque “Si tu me cherches, c'est que tu m'as déjà trouvé” como dice el *Mystère de Jésus* según Pascal. En este sentido, sus indagaciones literarias, que observan las tensiones entre recuerdo y olvido, proceden contrariamente a la reminiscencia proustiana, más eufórica, porque no sólo logra recuperar un recuerdo del pasado sino que, al revivirlo en el presente, se confunde con él, sustrayéndose así a las vicisitudes del porvenir. Libre del tiempo, Marcel se sentía como un ser que se encontraba “dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps”¹².

El narrador de Felisberto, en cambio, se resigna mistagógicamente al desconocimiento:

⁹ Con referencia a una de las funciones del lenguaje que estudia R. Jakobson en su *Linguistique et Poétique* cit.

¹⁰ F. Hernández, *op. cit.*, p. 23.

¹¹ V. Yankélevitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris 1980. (Yo traduzco).

¹² M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris 1954, III, p. 871.

Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé ¹³.

Le atrae el misterio como tal, lo reconoce — aun no conociéndolo. Contrariamente a lo que ocurre con otros ritos iniciáticos, el acceso al misterio, no lo suspende. Al contrario, un misterio reconocido no deja de ser misterio. Más bien por iniciarse a él, puede convencerse de su secreto y aceptarlo. Cree en él y por lo tanto, no se atrevería a desmistificarlo.

El misterio constituye una constante en la obra de Felisberto Hernández. Sin embargo, esta consagración del misterio no lo aparta de la realidad porque también para él “Truth is stranger than fiction”.

Me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio ¹⁴.

El misterio siempre está presente. A veces con una insistencia casi cacofónica repite el término hasta quince veces en dos párrafos ¹⁵; sin embargo, las historias extravagantes de su narración (un acomodador nictálope, la viuda del balcón, la navegación dentro de una casa inundada, éxitos de ventas lacrimógenas, triángulos eróticos de un hombre y dos Hortensias — una mujer y una muñeca — piedras autobiográficas, etc.), son extravagancias de la historia que se encuentran más cerca del absurdo que del misterio.

Intrusiones del narrador

La sensación de extrañeza procede del discurso más que de la historia y, sobre todo, de cierta forma especial de “desconfianza” literaria — una variedad del “unreliable narrator” que estudia la narratología contemporánea — recursos corrientes en otros textos pero que en el texto de Felisberto alcanzan una frecuencia tan insólita que le asignan un carácter particular.

Gran parte de los cuentos de Felisberto se desarrollan según una evocación que rivaliza, por contigüidad, por competencia, con las observaciones sobre esa evocación o sobre la evocación en general, o

¹³ F. Hernández, *op. cit.*, p. 190.

¹⁴ *Ivi.*

¹⁵ *Ivi.*, p. 67.

sobre la evocación de cualquier otra cosa. El narrador de 1^a pers. que convencionalmente ya se encuentra en una frontera muy lábil del texto, complica su estatuto marginal con una nueva dimensión extra-diegética, un plano de análisis que dispersa la coherencia narrativa.

Las preocupaciones personales, los escrúpulos con respecto al discurso difieren, desvían, la fascinación narrativa hacia el narrador. Su intermediación centralizadora, que es una de las características del género, se dispersa. La presencia del narrador y de sus tribulaciones se hace demasiado notable. Como dice W. C. Booth: “Flaubert is right in saying that Shakespeare does not barge clumsily into his work. We are never plagued with his indigested personal problems” ¹⁶.

Las dudas del narrador como forma de “captatio benevolentiae” del lector arriesga una complicidad compasiva. Según Booth “the reliable narration (...) is a useful way of conveying to the audience works in which no one but the author can conceivably know what needs to be known” ¹⁷.

El lector de Felisberto no se aproxima al “Implied Reader” de Wolfgang Iser ¹⁸, ni al lector inscrito de “La continuidad de los parques” — el breve cuento de Cortázar — que es agredido — en tanto que lector balzaciano — y sufre por lesa comodidad, de una participación sólo literaria. Es el lector de un “unreliable narrator” más condescendiente que incauto, implicado por las tribulaciones del narrador más que por las de la narración.

Próximo a los efectos de la “Verfremdung” de la espectación teatral, el lector no deja de sentir que está frente a una obra, y por eso, difícilmente se interesa en el asunto. La “ilusión referencial” se desvanece. La ficción, que es atributo inherente a la narración, se debilita pero no por exceso de realidad sino porque los cordones se hacen demasiado visibles; el marco, enorme, no realza el cuadro, lo tapa.

El narrador, de vez en cuando, abandona su función y sorprende al lector retomando un discurso, paralelo y anterior, que se cumple en ese otro plano más allá de la ficción. Similar a los preámbulos de “L’ouverture performative”, recupera cada tanto una posición pre-textual ya superada por el propio discurso y desarma la trama volviendo a vacila-

¹⁶ W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

¹⁷ *Ivi.*

¹⁸ W. Iser, *The Implied Reader*, Baltimore 1978.

ciones iniciales que no afectan “la corrección gramatical” — en este caso no se trata de eso — pero que impugnan la competencia narrativa, el saber hacer de un narrador que se retrae frecuentemente a las aflicciones del principio, desajustando planos, desajuste que tiene que ver con el misterio pero también con un desconcierto menos místico aunque igualmente inquietante.

Son huecos del texto por los que se filtran digresivamente las reflexiones del autor. La ambigüedad es del discurso y no de su contenido y el lector no se decide: entre la intención y el lapsus, la escritura definitiva y el borrador (“all work is work in progress”), la naturalidad como efecto o como defecto, ese lector queda a mitad de camino sin saber si debe introducirse por esa fisura por medio de la interpretación (los hiatos de W. Iser)¹⁹ o inadvertirla tolerantemente. Si es recurso, impugna uno de los principios básicos del pacto literario: en palabras de Valéry la obra como “produit fini”, un requisito que no excluye la propuesta de la “obra abierta” ya que se entiende “fini” como perfecto, acabado, y no como clausura.

La lectura, como la escritura, se vuelve problemática. El lector sabe tolerar invenciones de todo tipo, transgresiones, asociaciones heteróclitas pero se turba frente a confusiones que no discierne si debe explicar o no. De la misma manera que la consecutividad narrativa la escritura suele responder a un “porque”, de manera que si no lo formula el autor, lo procura el lector. Semejante a *Igitur* (y *Un coup des dés*), no se entiende como límite a la arbitrariedad que arriesga la creación sino al reconocimiento y consagración de esa arbitrariedad. L. Dällenbach afirma que en *La Muse du Département*, como en toda la *Comédie Humaine*, la conjunción “parce que” aparece como emblema de la narración balzaciana; es el sello que cifra la creación literaria: “parce que! Un grand mot, les mots des femmes, le mot qui peut expliquer tout, même la création”.

De ahí que este conflicto de lectura se observe en la narrativa de Felisberto a partir de las atribuciones del narrador y las extrañas derivaciones de su posición marginal.

Los marcos narrativos

Una variante de este fenómeno se hace especialmente llamativa en

¹⁹ W. Iser, *The Act of Reading*, Baltimore 1978.

Las Hortensias. Ya no constituye una narración evocativa, como las que se venían observando, pero el misterio sigue presente bajo una modalidad diferente. La marginalidad del narrador no defiere de la distancia tradicional impuesta por personajes marcados por la 3^a persona, observados por un narrador que no se aparta ni se identifica. Sin embargo, esta consabida familiaridad del recurso no disminuye la impresión de extrañeza que se origina, en gran parte, por la frecuencia inusual de verbos que describen una acción interior — perceptiva o reflexiva — realizada por los personajes.

El narrador ejerce así funciones semejantes a las del conocido narrador omnisciente: sabe lo que el personaje ve, oye, recuerda, sueña, piensa, le parece, se da cuenta. El procedimiento de interiorización no es nuevo y ya Hatzfeld reconoció el uso constante que de “los verbos prismáticos”²⁰, o “de refracción”, como los llamaba L. Spitzer, se hacía durante el barroco.

Pero la interposición del narrador de Felisberto no revela la intimidad de sus personajes: la mención reiterativa, casi obsesiva, de estas acciones, dan cuenta de un mundo secreto, silencioso, amortiguado, apenas posible.

E. Benveniste reconoció el relieve que adquiere esta manifestación de la subjetividad en la 1^a pers.:

La operación de pensamiento no es en modo alguno el objeto del enunciado; *yo creo (que...)* equivale a una aserción mitigada. Diciendo *yo creo (que...)*, convierto en una enunciación subjetiva el hecho afirmado impersonalmente...” (Los verbos de operación) van seguidos de *que* y una proposición: está el verdadero enunciado, no la forma personal que la gobierna. Pero esta forma personal, en compensación, es, por así decirlo, el indicador de subjetividad. Da a la aserción que sigue el contexto subjetivo — duda, presunción, inferencia — propio para caracterizar la actitud del locutor hacia el enunciado que profiere²¹.

En el enunciado literario, el relieve de subjetividad se extiende también al uso de la 3^a pers. Por ejemplo, F. Recanati considera que estos verbos introducen otra forma de “contexto opaco”, es decir, interme-

²⁰ H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid 1972.

²¹ E. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México 1971.

dian y enmarcan una proposición que vale por lo que es: objeto de pensamiento, y no por lo que representa²². En ese discurso, interesa especialmente porque corroboran el estatuto ambiguo de marginalidad e incidencia de indicaciones que no agregan nada a lo que ha enunciado pero que afectan la enunciación. Los filósofos ingleses, a partir de J. O. Urmson, (editor de J. L. Austin), prefiere denominarlos “parenthetical verbs”, aludiendo a la “incidencia” en todos los sentidos de estas indicaciones pero, sobre todo, dan cuenta de la actitud que asume el locutor respecto a su discurso.

“El oyó con simpatía”, “En el sueño vio”, “recordó el sueño”, “se dio cuenta de que no debía pensar en eso”, “cuando se dio cuenta”, “empezó a darse cuenta”, “Horacio pensó”, “se imaginaba”, “empezó a pensar”, “empezó a percibir”, “creyó reconocer”, “quiso suspender estas ideas”, etc., etc. Las operaciones de interiorización e identificación que se verifican por medio de estos verbos parentéticos son tan dominantes que el sujeto de la enunciación (el narrador), al atribuir acciones solo íntimas y propias del sujeto del enunciado (el personaje) se pone en evidencia como sujeto del discurso literario, otro elemento constitutivo para una gramática de la ficción narrativa. En el discurso coloquial el sujeto no puede hacer uso de estos verbos sino conjetalmente, meras suposiciones del hablante. El narrador literario, en cambio, no supone, describe con certeza, deja la constancia irrefutable de su afirmación.

La (di)-visión del hombre

Yo no sabía cómo caminaba yo.
(F. Hernández, *Mi primer concierto*)

De la misma manera que Rimbaud había formulado el conflicto de la inevitable dualidad artística como “Je est un autre”, se puede admitir que la misma fórmula vale también parojojalmente, en sentido inverso: “L'autre c'est moi.” La reversibilidad de la fórmula no la contradice. Más bien confirma una dualidad que es tópico de la imaginación literaria, representativa del decisivo enfrentamiento del hombre (que toma distancia para contemplar el mundo y así impugnarlo) en su clave sim-

²² F. Recanati, *La transparence et l'énonciation*, Paris 1979.

bólica. Se pregunta Alfonso Reyes: “¿Es el hombre un hombre o varios hombres? Dos por lo menos: uno que va, otro que viene. Casi siempre, dos que se acompañan. Mientras uno vive, el otro lo contempla vivir”²³.

Por un lado encontrábamos los recuerdos que evoca confesionalmente un hablante en 1^a pers. pero que, a pesar de la identificación personal, no' desconocía la dualidad necesaria, las ambiguas tribulaciones del conflicto que dramatiza el quehacer artístico: la coincidencia/divergencia entre el yo de la enunciación (que recuerda) y el yo del enunciado (que es recordado). Rimbaud había desarmado las apariencias de una coincidencia — sólo pronominal — inherente a la universalidad del signo lingüístico y que aflige (y conforma) la narración verbal.

No es fácil extender esta coincidencia a otras formas narrativas, el cine, por ejemplo, donde las diferencias cronológicas — las más comunes, o cualquier otra diferencia — no pueden dejar de ser mostradas y advertidas. Si el director no observara por medio de representaciones diferentes las precisiones de edad y mantuviera la misma figura de un mismo personaje en circunstancias diferentes, arriesgaría una verosimilitud sólo aceptable en composiciones absurdas, de un humorismo surrealista, que no podría tolerarse mucho más allá de alguna experiencia solitaria (un hápax legomenon cinematográfico), más o menos bien resuelta. Los ejemplos no abundan; uno, *La prima Angélica*²⁴, donde el yo cinematográfico es presentado en las diferentes instancias del discurso por medio de una misma imagen. (La solución por el absurdo pone en evidencia la identidad transcronológica del personaje representado por medio de un mismo actor, adulto, calvo, con el mismo maquillaje e indumentaria, que recuerda sus participaciones en reuniones y aventuras infantiles). Importa registrar la experiencia como un ejemplo más de la difícil intermediación del narrador, dificultad a la que el cinematógrafo se sigue resignando a pesar de haber encontrado tan acertadas como esporádicas soluciones.

Eso por un lado. Por otro, la imposibilidad de sustraerse al “patronnage narratif”, la identificación entre un narrador que no se escinde de su personaje porque lo que le ocurre o se le ocurre, está mediatisado por él.

La ambigüedad del caso no sorprende. Sorprende, en cambio, las

²³ A. Reyes, *La experiencia literaria*, Buenos Aires 1952.

²⁴ C. Saura, *España*, 1973.

exageraciones de un narrador que se ausenta del anunciado por medio de una 3^a. pers., necesariamente distante, aunque permanece constantemente en la enunciación: todo lo que pasa, pasa por él. El punto de vista narrativo es similar al que adopta el narrador de 1^a persona quien, como personaje de la acción, cuenta su historia desde el interior; sólo que en este caso el narrador se encuentra ausente, no participa en la acción porque un autor analista u omnisciente se hace cargo de todas las referencias de interioridad ²⁵.

Cambia la persona gramatical y consecutivamente la pragmática del discurso pero la visión es la misma. En su *Roland Barthes par Roland Barthes*, R. Barthes adopta una 3^a persona para presentarse, resolviendo así, por medio de un subterfugio narrativo las limitaciones que le impodría una 1^a persona constrictivamente autobiográfica; una solución más discreta, más egotista. El narrador se distancia en el discurso para acercarse con mayor facilidad a la historia: un culto de sí atenuado textualmente, oculto, pero culto igual. ¿Parodia así la paradoja del procedimiento?

Intercesión e intercepción

La insistente recurrencia a los verbos parentéticos no se anota sólo por cuenta de la desmesura. Además de marcar el discurso por medio de ese juego ambivalente de distanciamiento y aproximación, el fenómeno interesa porque va íntimamente asociado a varios aspectos del "imaginario" de Felisberto. Desde que J. P. Díaz señalara la importancia de "los modos de evocación" ²⁶, se viene reconociendo la interdependencia entre la exuberancia de lo evocado y la atenuación del presente, la prioridad de un universo de recuerdos y de su imaginación en retrospectiva que organiza, asocia, separa, analiza pero que no supera las parcialidades de la memoria.

Ese enfrentamiento del hombre a la realidad, de la que forma parte aparte, por el pensamiento, por la representación, Felisberto lo resuelve de una manera muy personal: por medio de recuerdos, que son los fragmentos de esa representación.

²⁵ Tomo como modelo la tipología que G. Genette propone en *Figures III*, traduciendo a sus vez los términos de C. Brooks y R. P. Warren.

²⁶ F. Hernández, *Tierras de la memoria*, Montevideo 1967.

A pesar de las diferencias que oponen la evocación proustiana a su evocación, tanto una como otra coinciden en el reconocimiento obligado de un tránsito mental que despoja a la experiencia de su compleja estratificación sensible por medio de una operación conceptual que recorta y abstrae, generaliza y olvida:

Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas. Comme un géomètre qui, dépouillant les choses de leurs qualités sensibles, ne voit que leur substratum linéaire, ce que racontaient les gens m'échappait... ²⁷.

Porque sólo Ireneo Funes, el memorioso personaje de Borges, es capaz, para su desgracia, de sentir y recordar infinitamente y es por esa nitidez misma que no puede soportar la realidad y yace a oscuras, en silencio, tumbado en su catre. Los demás, el narrador de Proust o de Felisberto, por ejemplo, sólo pueden resignarse, con indolencia, impotentemente, a la precariedad de las abstracciones:

... la oscuridad me dejó los ojos vacíos. Pero allí mismo empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos — no sé qué gusanos les habrán comido la ternura —. Y mientras tanto, a mí me parecía que yo iba abriendo, con la más perezosa lentitud, un paraguas sin género ²⁸.

Una vez más la imagen de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* — como figura y como enunciado — cifra emblemáticamente la suerte de la imagen, que es recuerdo y olvido, coincidencia de presencia y ausencia, ya que esa es *La condition humaine* ²⁹, (*La belle captive*) ³⁰, incontables variaciones de una misma fatalidad; la representación verbal o icónica, conceptual o imitativa, no puede eludir su doble condición de instru-

²⁷ M. Proust, *op. cit.*, III, p. 718.

²⁸ F. Hernández, *El caballo perdido*, tomo 2, Montevideo 1982.

²⁹ R. Magritte, Coll. Salomon Spierer, Ginebra.

³⁰ R. Magritte, Coll. Mme. Georgette Magritte, Bruselas, A. Robbe-Grillet, *La belle captive*, Lausanne-Paris 1975.

mento-obstáculo: intercesión e intercepción, intermediación e interferencia.

Transparencias del recuerdo

El hecho de ver las muñecas en vitrinas es muy importante por el vidrio, eso les da cierta cualidad de recuerdo.

Las Hortensias

La incidencia de los verbos parentéticos, que son verbos de representar, y el marco de imaginación conque encuadran un universo imaginado (pasado por la imaginación) más que imaginario (fantástico), habilita una visión por transparencia: a través de esos verbos todos los objetos aparecen proyectados como sobre una pantalla — especular, especulativa — donde adquieren extensión y consistencia. Así resultan asimilados a pensamientos y recuerdos que importan más como cosas — como si estuvieran ellos también en vitrinas puestos para su exhibición — que por lo que representan. La conversión sigue una corriente ouesta pero complementaria: los objetos son imágenes, las imágenes son objetos. Interesa observar la encrucijada en que converge esta figuración recíproca.

De la misma manera que en la representación pictórica, donde la versión de un interior es más concisa que la de un exterior, un espacio limitado que un espacio infinito, la incidencia de los verbos parentéticos forma marcos mentales que limitan la eventualidad de los acontecimientos, dominándola. Valen como las ventanas de los cuadros flamencos — que constituyen un tópico, constante y lugar común — que abren por sugerión y fuga, la clausura de una habitación estrecha, pero limitando al mismo tiempo, en el marco de una “veduta” la extensión exterior. “El balcón” de Felisberto, *La terraza* de Ettore Schola, construyen un espacio entre el afuera y el adentro, ni exterior ni interior, en el margen del hecho artístico, un cordón entre la indiscreción y el secreto, la miranda desde donde se mira y se es mirado, desde donde la calle se hace espectáculo y hacia donde converge su curiosidad.

Felisberto Hernández trasforma la experiencia trivial en espectáculo; un objeto cualquiera, en objeto de contemplación, en objeto estético porque su evocación contemplativa introduce el artificio en el espacio natural. De la misma manera que algún personaje de

F. Truffaut ³¹ que observa su entorno con el gesto de quien está encuadrando una imagen fotográfica, se distancia porque observa, no participa porque es voyeur. Sus recortes literarios no son simplemente descriptivos ya que subjetivan los objetos, introducen la ficción en el continuum real por medio de un interés — *su inter esse*. Está entre las cosas pero en una relación sentimental, amorosa, erótica, secreta:

...yo tuve bastante tiempo para entrar en ralación íntima con todo lo que había en la sala. Claro que cuando venía Celina, los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado ³².

Es el “feitiço” que oficia como fetiche y sortilegio, el objeto mágico de un ritual, la ceremonia secreta que se celebra en la sala de Celina, donde, como en los templos antiguos se cree *recuperar en el espacio el tiempo*. El misterio del *emplazamiento*, lugar y tiempo confundidos.

Objeto de imaginación, el objeto recordado pierde (“la sorcellerie évocatoire”) su condición de realidad. El narrador se apropiá del él por medio de su visión y lo convierte. *Más que voyeur, visionario*, consigue que las cosas adquieran una fuerza propia que, como en *La force des choses* ³³ desafían a ley de la gravedad:

Otras veces me sorprendía la mancha oscura del vino que parecía agrandarse en el aire mientras la sostenía el cristal de la copa ³⁴.

Una de las propiedades del texto de ficción es cuestionar las normas más familiares; desde Aristóteles hasta la Teoría de la Recepción Estética, pasando por Schklowski y el resto de los formalistas, artistas y teóricos coinciden en asignar al fenómeno de “transporte”, “desautomatización”, “desplazamiento”, “distanciamiento”, etc. tanta importancia como al de mimesis, su opuesto recíproco.

El autor se aparta de la puerilidad de la anécdota, la trivialidad de “desaventuras” cotidianas, fugas biográficas que se realizan por medio de una *evocación com-pensatoria*. Se dedica a explorar “el misterio que

³¹ F. Truffaut, *La nuit américaine*, Paris 1973.

³² F. Hernández, *El caballo perdido*, tomo 2, p. 9.

³³ R. Magritte, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

³⁴ F. Hernández, *El acomodador*, tomo 2, p. 89.

me provocaba otra calidad de interés por las cosas que ocurrían, “lo otro”, que no puede nombrar, “las cosas sobre las cuales sé poco”, y lo intenta no por vía del conocimiento sino del *desconocimiento*, por la *imaginación*: “Je ne peux pas l’imaginer parce que je le sais” decía un personaje de Elie Wiesel y es esa aspiración, de *ver sin saber*, la que determina su imaginación y la dirige según una nueva forma de incoherencia.

Crisis de la coherencia: Una imaginación digresiva y la (di) solución repetitiva

On dit ce qu'on voit, on ne voit pas ce qu'on dit.

(Jean-Luc Godard)

De pronto y sin venir al caso volvió a lo del piano; era como algo que hubiera dejado cocinándose y ahora tuviera que seguir revolviendo.

(El comedor oscuro)

El fenómeno es bastante curioso. En numerosos pasajes, los más representativos, las tensiones del texto resultan de dos tendencias imaginativas contrapuestas: *una fuerza centrífuga que introduce comparaciones o atribuciones extravagantes* (“me sentí como un cuarto que no estaba acomodado”, “tranquilo como un vaso de agua encima de una mesa”, “las manos del prestamista de los recuerdos”, “mi cabeza era como una taberna pobre”), que no sorprenden tanto por la disipación de sentido (la protección del “como” o la recuperación interpretativa de toda figuración) sino porque constituyen *segmentos del discurso que parecen adherirse al texto por medio de una repetición* tan inusual y con desarrollo narrativo propio, que en lugar de recontextualizarlas, consolidan la incoherencia con el resto y eso es lo contradictorio.

La definición de P. Fontanier que, por otra parte, recoge la noción más conocida, dice que la repetición consiste en emplear varias veces los mismos términos o el mismo giro, sea por simple ornamento del discurso, sea por una expresión más fuerte y más enérgica de la pasión³⁵.

Pero la de Felisberto no es una repetición retórica, es *repetición*

³⁵ P. Fontanier, *Les figures du discours*, París 1968.

pura y no cumple con ninguno de los propósitos que anota Fontanier. Tampoco se ajusta a los principios de coherencia de la frase que, según los estudios lingüísticos de los últimos años, asegura la textualidad, la existencia del texto³⁶.

A propósito de la “frecuencia narrativa”, es decir, de las relaciones que entablan el discurso y la diégesis a partir de acontecimientos idénticos que se repiten o no en el texto, G. Genette habla de “l’ivresse de l’itération” en Proust³⁷.

Genette considera una modalidad diferente pero también en el caso de Felisberto vale hablar de un fenómeno narrativo semejante, una “inflación iterativa” que conviene analizar según sus características particulares.

Cuando me despedí de esa rueda me sentí como *un cuarto vacío*, dentro de él ni siquiera estaba yo. Un momento antes la recitadora había pretendido cambiar mis ideas y *acomodar* a su manera las cosas de *mi cuarto*; (...) yo jamás toleraría que ella *me acomodara el cuarto* (...) ahora *mi cuarto no estaba acomodado* ni por mí ni por ella (...). Andaba con *el cuarto revuelto* y sin ganas de *acomodarlo*³⁸.

El discurso no avanza; queda como enviscado por una repetición que no responde a intenciones de énfasis, de insistencia o de expresividad aliterativa; no constituye figuras onomatopéicas ni rítmicas. Las interacciones no se encuentran distribuidas de manera determinada, de ahí que no valgan ni como anáforas ni como epíforas, desprovistas del movimiento sentimental que les asigna la retórica tradicional.

Al no reconocerse como figuras fónicas, tampoco pueden explicarse por la *función poética* a la que R. Jakobson reconociera tan celebrada importancia. En efecto, el mensaje no se vuelve sobre sí mismo a fin de proyectar el eje de equivalencia sobre el eje de la contigüidad y llamar la atención sobre la sonoridad del significante generalmente obliterado por la función referencial.

Si el autor no acude al “tesoro” onomasiológico y repite un mismo signo o sintagma, como si se resistiera deliberadamente a la compulsión

³⁶ M. A. K. Halliday and R. Hasan, *Cohesion in English*, Londres 1977.

³⁷ G. Genette *op. cit.* p. 153.

³⁸ F. Hernández, *Tierras de la memoria* cit., p. 55.

sinonímica, rechazando la natural matización de una idea o no le importara su fatiga, bien puede repetir por la testarda convicción de que a la misma idea, le corresponde el mismo nombre. Sin embargo, el efecto repetitivo se encuentra ligado a esa aspiración de *propiedad verbal*, entendida tanto como pertenencia tanto como término provisto de significado apropiado, recuperando así la instrumentalidad de una verbalización, si no primitiva, seguramente primaria.

Renuncia, por repetición cacofónica, a la dimensión estética o, mejor, adopta una forma diferente de esta función, donde – ya se dijo – las palabras se repiten para hacerse oír.

Próxima a las aplicaciones más intelectuales de la anadiplosis, menos retórica que otras repeticiones, porque su insistencia procede sobre todo de la reflexión que muestra otro aspecto de la actividad performativa del lenguaje. Se trata de designar una entidad imaginada (pero no fantástica: no son sirenas, ni pegasos, ni centauros ni seres extraplanetarios), referentes inefables: el recurrente misterio, su obsesivo lo que no sé, presentes a cada paso; comienzan a existir y permanecen a partir de su repetición. A pesar de que contribuyen a formar esa impresión de “borrador”, no se trata de un desaliento léxico ni de la despreciada “pobreza de vocabulario” sino de una desconfianza hacia el lenguaje y sus posibilidades de expresar fielmente la *id- entidad* que imagina. Evita los sinónimos porque esa identidad – aunque imaginada, fantasmal – debe manifestarse como tal en el discurso.

Se había dicho que según la lingüística contemporánea existe un tipo de coherencia del discurso que procede de la repetición de elementos similares o compatibles. Son sistemas de repeticiones que aseguran la integridad del texto y gran parte de los estudios abordan la lectura del texto en general y del texto literario especialmente a fin de discernir sobre esas nociones recurrentes que A. J. Greimas denominara *isotopías*. Su examen en los textos de Felisberto requiere un análisis que se formula aparte pero, por ahora, se deja constancia sólo de que: “Par ce mouvement spontané de repérage des isotopies, tout lecteur de poème moderne fait ainsi de la sémiotique sans le savoir”³⁹.

Un movimiento semiótico similar pero inverso exige FH de su lector que se siente abrumado por la evidencia de una repetición de la palabra que se encuentra en colisión consigo misma, provocando una modalidad ambigua de la mencionada coherencia.

³⁹ A. Hénault, *L'enjeu du discours*, Paris 1979.

Por un lado, la “inflación iterativa” da lugar a una dispersión temática que desagrega la unidad narrativa en la interioridad del propio cuento:

Al tipo que yo sería se le empezaba a insinuar una sonrisa de prestamista, ante la valoración que hace de los recuerdos quien los lleva a empeñar. Las manos del prestamista de los recuerdos pesaban otra cualidad de ellos (...) la sonrisa se amargaba y el prestamista de los recuerdos ya no pesaba nada en sus manos: (...) el prestamista había robado recuerdos y tiempos sin valor⁴⁰.

Tres páginas más adelante:

...entonces, empecé a ser otro, a cambiar el presente y el camino del futuro, a ser el prestamista que ya no pesaba...⁴¹

La repetición de la figura, el prestamista de los recuerdos, adquiere una función narrativa tan importante que pasa a competir, discontinuamente, como personaje del narrador, con el narrador mismo: ya no es el narrador quien recuerda sino el prestamista que pondera y aprecia o no los recuerdos. El texto ha recorrido un itinerario poco corriente: parte de una imagen y en lugar de volver a la literalidad de su contexto, prosigue por la vía de la figura, escindida – por repetición y desarrollo autónomo – del referente que la produjo.

En otro cuento⁴², la competencia y discontinuidad se originan en “los tropezones” que son tanto los trastíos del ciego como las distracciones del vidente y la narración continúa en zigzag, de la primera dirección narrativa a la segunda: de la literalidad a la figura o, también, retenida en el plano de la figuración y, sólo después de agotada, vuelve a la literalidad del principio. Va creando imágenes de ficción secundaria en las que, una vez verbalizadas, él mismo cree. El procedimiento se asimila a una forma de continuidad desarticulada en paralelismos que el cinematógrafo había aprovechado años atrás. Convierte en “especie literaria” – con los cambios que naturalmente impone la diferencia de

⁴⁰ F. Hernández, *El caballo perdido* cit., p. 30.

⁴¹ Ivi, p. 33.

⁴² F. Hernández, *Por los tiempos de Clemente Colling* cit., pp. 30-31.

medios, lo que Krakauer (citando a C. Mayer) designa como “surface approach” — la sorprendente analogía entre piernas humanas que caminan sobre el pavimento y piernas vacunas con el mismo movimiento; un hombre que duerme sobre un banco aparece asociado a un elefante, porque duerme⁴³. Pudo verse en películas de H. Richter, por ejemplo, una mano que acaricia un espléndido caballo continuando el gesto cariñoso sobre la espalda desnuda de una atractiva figura descubierta. La caricia queda como bisagra entre dos objetos diferentes: los asocia por “afinidadades” (por semejanza y por contigüidad) en una coherencia narrativa basada sólo en la yuxtaposición de gestos similares: las dos historias son distintas pero quedan unidas.

Decía R. Jakobson en el estudio que citábamos: “En poésie, où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique”. En “Métonymie chez Proust”⁴⁴, G. Genette desarrolla la coincidencia de estas dos dimensiones imaginativas básicas a partir de las cuales se concibe todo apartamiento de la lógica, toda figuración de la realidad, el deslizamiento de la realidad en la ficción, de la imaginación en el pensamiento, de una verdad y otra verdad.

Por repetición la figura se desborda. Parte de una comparación o de una identificación pero se demora en regresar al punto de partida. La lectura se enfrenta a una nueva brecha narrativa que entorpece el nudo textual, como si el discurso siguiera un nuevo hilo.

Otras veces, realiza una integración alegórica:

Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. Desde hacía muchos años allí no había nacido ninguno ni se había muerto nadie. Los fundadores habían sido recuerdos de la niñez. Después a los muchos años vinieron unos forasteros: eran recuerdos de la Argentina.

(*El corazón verde*)

Sus imágenes son entidades mentales pero, por repetición, adquieren una consistencia más que objetiva (“l’imagination est ce qui tend à

⁴³ S. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Estados Unidos 1974.

⁴⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 238.

devenir réalité”), personal, que de feliz ocurrencia pasan a una categoría extraña: “La idea que parecía estar sentada...”, “se sentaría cerca de...”, “esperaría que...”, “la idea se sentaría tres meses...”, en un mismo párrafo de *Tierras de la memoria*.

La figura repetida fractura el texto, se aleja de él, se mueve con propiedad y muestra un relieve textual y referencial que explica e ilustra, en parte, el hecho mismo de la creación artística. Bergotte, el escritor de Proust, muere poco después de descubrir, gracias al artículo de un crítico de arte “un petit pan de mur jaune”. En el fragmento, que es breve, el narrador repite ocho veces esta expresión. Es en ese descubrimiento que el escritor encuentra la clave de su creación y de su vida.

Por un lado, se había visto la “inflación iterativa” produciendo la disgregación narrativa del cuento; por otro, observamos a partir de esa misma repetición figurada una convergencia temática mayor, una *macroisotopía* que da unidad y coherencia a toda su obra por encima de los límites de cada uno de sus cuentos y su autonomía narrativa.

Pensamientos descalzos, náufragos, recuerdos forasteros, intenciones, ideas, matices, desencadenan una escalada figurativa que consolida una *sub-objetividad* muy precisa, como una emergencia, el “dedans dehors” de que también habla M. Blanchot.

La ilusión, la imagen repetida, desplaza a la mención inicial, que le dio entrada, pero de tal manera que no la sustituye. A diferencia de los mecanismos de sustitución tropológica que explicitan el término imaginativo conservando sólo en forma latente la noción literal — que es origen de esa ambigüedad que prestigia su síntesis semántica — decir sin decir, presencia-ausencia, conque juega toda figura, el recurso de Felisberto mantiene explícitas las dos referencias. Los pensamientos coexisten con los náufragos⁴⁵ pero no se integran en esa fusión-fricción circunstancial que da fuerza a la imagen; salen del texto y se encuentran más allá, en el universo intertextual común que descubre anagramáticamente el lector de Felisberto.

La imagen cinematográfica es una imagen parcial

Slight actions, such as the incidental play of the fingers, the opening or

⁴⁵ F. Hernández, *Por los tiempos de Clemente Colling*, p. 45.

clenching of a hand, dropping a handkerchief, playing with some apparently irrelevant object, stumbling, falling, seeking and not finding and the like, became the visible hieroglyphs of the unseen dynamics of human relations.

(H. M. Kallen)

...por fin la mano se metió en el bolsillo y sacó el reloj (...) tanteó la aguja sobre los puntos en relieve y después cerró la tapa y lo volvió a guardar. La otra mano — todo esto sin él levantarse fue al cajón de la mesa de luz — de la misma madera blanca que el roperito tuerto — y sacó los cigarrillos y los fósforos.

(*Por los tiempos de Clemente Colling*)

El tema del “imaginario” cinematográfico de FH ya constituye un lugar común de la crítica y, sin duda, también sus conexiones con el tema del espectáculo en general — observado en sus planteos iniciales por J. P. Díaz⁴⁶ — de su famosa relación con “l’école du regard” y “la cinematografización de la vida psíquica”⁴⁷, especialmente la comparación con Robbe-Grillet⁴⁸; a pensar de la marcada diferencia cronológica el condicionamiento de la figuración: “la casa negra y el ruido de las máquinas como materialización metafórica (...) de la sala de proyección del cine”⁴⁹, “la irrupción del cine en la vida cotidiana de la humanidad”⁵⁰, etc., etc., dan razón a Saúl Yurkievich⁵¹ cuando reconoce asimismo “el espectáculo, en sentido amplio” como una constante en la obra de Felisberto.

El análisis que realiza E. Morin cuando examina la realidad “semi-imaginaria del cine”, el “miroir cinématographique” como reflejo doble: reflejo del mundo y reflejo del espíritu humano, puede aplicarse a la estética narrativa de Felisberto Hernández. Su literatura también forma parte de “la civilisation de l’oeil”⁵² aunque una notable hiper-trofia de la mirada y las complicaciones de su exageración narrativa,

⁴⁶ José Pedro Díaz, “F.H.: Una conciencia que se rehúsa a la existencia”, en *Tierras de la Memoria* cit., p. 79.

⁴⁷ J. J. Saer, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas 1977, p. 70.

⁴⁸ R. Silva-Cáceres, *ivi*, p. 333.

⁴⁹ J. L. Andreu, *ivi*, p. 30 y Alain Sicars, p. 53.

⁵⁰ J. Concha, *ivi*, p. 70.

⁵¹ S. Yurkievich, *ivi*, p. 220.

⁵² E. Morin, *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, Paris 1956, p. 215.

cuestionan esa visión — tanto natural como mecánica — debido a una confianza sospechosa por excesiva.

Esta civilización todavía no ha superado uno de los inventos más hábiles del realismo: el progresivo perfeccionamiento de la reproducción fotográfica y la “fe” documentarista, la adhesión a la fidelidad de una imagen considerada *auténtica por evidente*, avalada por la objetividad mecánica de cámaras, cada vez más perfectas, aptas hasta para ocultar la presencia de su manipulador, como si la verdad se mostrara sola.

Fascinación mágica o perfección técnica: la imagen fotográfica mantiene su crédito de realidad en la acción accesoria del hombre y aparece, por primera vez como la representación poco marcada de su presencia; la fotografía vale sobre todo como “quelque chose d’opposé à la culture, à l’idéologie, à la poésie, à tout de qui relevait de l’interprétation; elle était perçue comme la vie même dans sa réalité et son authenticité”⁵³. De manera más especiosa que la palabra, porque el principio de arbitrariedad viene inquietando el pensamiento occidental desde la antigüedad, la fotografía es útil y obstáculo, otro instrumento intercessor-interceptor que asiste y limita a la vez.

Con razón el narrador de Felisberto duda de la validez de su conocimiento, que no es la realidad (porque es suyo), que tampoco es su imagen, porque es su evocación (de la imagen), un registro en tercera instancia que pudo, eventualmente, haber guardado. Le consta que sólo puede seguir esa pista: lo que sabe, lo que recuerda, a fin de llegar a “lo otro”. Dispone de un registro y de un misterio: las conexiones debe conjeturarlas su imaginación. Procede como el fotógrafo, el personaje de “Blow up”⁵⁴, quien cree descubrir y revelar un enigma entre *las fotos — porciones de una totalidad que desconoce* — arriesgando, en la pesquisa, volverse víctima de sus propios medios; algo muy parecido le ocurre también al protagonista de *La conversación*⁵⁵, otra variante de una caída en la misma trampa: conciliar la antinomia entre técnica e indagación, *documentación e interpretación*, máquina y nombre. Decía I. Lotman: “Ainsi, le film qui, à l’aide de la caméra et de la pellicule, fixe le temps présent et l’action réelle, devient le récit cinématographique de ce qu’on peut voir, de ce qui se cache au fond de la mémoire et de

⁵³ I. Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris 1977.

⁵⁴ M. Antonioni, 1969.

⁵⁵ F. F. Coppola, 1974.

la conscience”, La imaginación cinematográfica continúa planteando y guardando sus incógnitas: el desajuste entre la evidencia que desarrolla la técnica y la obligación de resolver un enigma que, en única instancia revela al hombre, la solución, otra vez más.

El conflicto es tan remoto como el movimiento mismo del pensamiento: proviene de la consabida oposición entre representación y realidad (“de la loi inévitale qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent”), contradicción insalvable que explica en parte la injustificable mirada que Orfeo no puede reprimir, la mirada del poeta que desvanece el objeto mirado y a quien sólo le queda el canto, la queja, la imagen.

No es posible no saber lo que se sabe. “El hombre imaginario” se encuentra frente a la imagen fotográfica o cinematográfica en una situación similar a la del hombre renacentista quien, una vez que conoció la perspectiva ya no pudo desconocerla, su percepción quedó irreversiblemente determinada por esta técnica representativa. Supo utilizar un recurso, pero ese recurso modificó sustancialmente su visión: la visión del mundo, a partir de la nueva técnica, ya no fue la misma. Lejos de un trazado convencional por el que aprendió a representar objetos en profundidad sobre planos bidimensionales, pasó a otro plano: *de método a concepción ideológica, de técnica a convicción*.

(No es esta la oportunidad de examinar más extensamente el problema pero es necesario consignar que después de tantos siglos de guiar la mirada según los principios de la perspectiva, es difícil sustraerse a las condicionantes de ese “hábito” y, aun reconociendo su convencionalidad, no es la primera vez que en la historia cultural del hombre, la arbitrariedad pasa a necesidad; no es fácil prescindir de una técnica que se incorpora tan modularmente pero otras técnicas pueden integrarse o sustituirse a esa).

Ya no impresionan las posibilidades imitativas del cine, cada vez más perfectas, cada vez menos notables.

Sin embargo, la precisión realista de la representación cinematográfica no limita su parte de arbitrariedad. A esta altura es difícil proponerse recuperar el “innocent eye”. Las reglas del juego no son las que formula J. Ruskin sino *The eye in the text*⁵⁶: Tal vez el ojo, tal vez yo: los dos. Ver y saber son indiscernibles. La preponderancia icónica de la visión y los consecutivos desarrollos mecánicos que la perfeccionan no

⁵⁶ M. A. Caws, *The eye in the text*, Princeton 1981.

aseguran una fidelidad que disimule el artificio.

Esa representación cinematográfica condiciona *una visión fragmentaria*: “He visto gente destrozada en pedazos: la cabeza aquí, los pies allá, las manos en cualquier parte” describe la limpiadora del kolkhoz que va al cine en Moscú por primera vez y que, según comenta Béla Balázs, queda horrorizada por el descuartizamiento, la metonimia⁵⁷ indispensable de cuadro y enfoque. La misma reacción de pavor se comprueba también en Occidente cuando Griffith muestra por primera vez la imagen de una enorme cabeza cortada sonriendo al público.

La mecánica cinematográfica encuadra, segmenta y anima. La descripción literaria no deja de advertir las nuevas imágenes recortadas aunque la parcialización en materia verbal no constituye una novedad ya que – salvo la irónica totalización excepcional de Borges en *Museo* – es imposible concebir un texto que se ocupe punto por punto de su referente. La parcialización literaria tradicional es una parcialización selectiva (se menciona algún rasgo, algún elemento, se omiten los demás), mientras que la parcialización fotográfica es *segmentaria*: representa una parte del todo pero esa parte es abarcada en todos sus detalles o, mejor dicho, en casi todos.

La palabra no puede imitar el registro minucioso de los relevamientos visuales pero, siguiendo el *modelo reticular de la imagen fotográfica*, encuadra y detalla las partes. Felisberto representa en la medida de la palabra pero de tal modo que esas partes se desprenden y se vuelven autónomas de los objetos que supuestamente integran, y así se animan.

La metonimia es la figura clave. Se representa una parte: la que se ve, la que se debe ver, la que interesa. Pero la narración no se limita a disponer las piezas del rompecabezas y, como todo no se puede ver, el narrador se vale, como el acomodador del cuento de Felisberto de su “luz propia” y con esa luz diferente logra ver lo que los demás, con la luz corriente, no advierten. Se apoya en la visión parcial de cosas para hacer explícito un entrelazado de asociaciones, divagaciones – el segundo espejo de que hablaba E. Morin – porque “All perceiving is also thinking, all reasoning is also intuition, all observation is also

⁵⁷ El término se emplea en el sentido más amplio que le asignan la Poética y Lingüística actuales. Se entiende así como la directriz semántica que, basada en la relación de contigüidad, se opone a la metáfora, la otra directriz semántica basada en la relación de semejanza. Incluye por lo tanto el tropo que la Retórica tradicional denominaba sinécdoque.

invention”⁵⁸.

Esos escapes de la fantasía compensan la obligada parcialización de los referentes con desarrollos de una imaginación que recorta y combina, detalla y agranda, compara y desborda: “Aquellas comidas con sus vinos me excitaban mucho y me aumentaban la luz”⁵⁹.

Toda visión es parcial: partes de realidad, partes de ficción, se relacionan por una contigüidad — la del montaje, la de la sintaxis — que reproduce con artificios lógicos el bric-à-brac de la memoria. La continuidad narrativa no siempre se verifica aunque el solo hecho de la yuxtaposición la aparenta.

El arte del siglo XX se ve a través de este “Faux Miroir”, el ojo gigantesco de Magritte, como a través de la mirilla que describe el narrador de Robbe-Grillet: “Il y a un judas Carré, mesurant vingt centimètres de côté environ, percé dans la porte de ma cellule”. Fragmentos dispersos de un cuadrado contra la concentración codificada que integra y normaliza. La coherencia y unidad de la realidad está por hacerse a partir de partes sueltas y límites forzados. Es lo que se propone cada visión artística: encontrar el sentido de un mundo, o su sinsentido: observar fisuras y hiatos (que son también los de su conciencia), los rellenos ideológicos de la ilusión totalitaria.

El modelo cinematográfico

El narrador y los personajes de Felisberto observan partes de la realidad como enmarcadas dentro de un cuadrado; la foto y la *pantalla* (que permite ver, que impide ver); como el personaje de Truffaut de *La Noche Americana*, esas figuras se distancian de su círculo, recortan del mundo sólo lo que quieren ver, pero realizan así un gesto que también los oculta a los demás. El ojo de vidrio (“le regard de verre” de que hablaba J. Epstein) contempla al crecimiento monstruoso de un detalle, de un rasgo y el resto arriesga el vacío, el olvido.

La contemplación atónita de los primeros espectadores contrasta con la familiar estupefacción del espectador cinematográfico que ya no advierte las figuras segmentadas, las mutilaciones que necesariamente

⁵⁸ R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley 1969.

⁵⁹ F. Hernández, “El acomodador”, en *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona 1975.

opera la rigidez del cuadrado, el mundo de oscuridad y silencio en que lo sume.

Los desplazamientos predominantemente metonímicos, la relevancia de las fracciones, el registro minucioso de los objetos, una enumeración que dispersa la lectura en detalles, una lógica narrativa apuntalada por juxtaposición más que por coherencia, son algunas de las formas que configuran parte de la estética cinematográfica de la narrativa de F.H.

Pero la (im)-presión cinematográfica se hace más notable en el plano de la historia. Aparte de *Las Hortensias* donde se puede reconocer sin dificultad la casa de Horacio y María como una alegoría de la caverna cinematográfica, hay otras narraciones en las que los personajes y su índole cinematográfica (“El Acomodador”, “Menos Julia”) se asocian con imágenes también reticulares:

En aquel tiempo mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo; y en aquella casa había muchas: los cuadros blanqueados de alambre del gallinero, los cuadritos blancos del tejido del cuello sujetos por ballenas, el piso del patio de grandes losas blancas y negras y los almohadones de las camas.

(*Por los tiempos* de Clemente Colling)

También la visión del paisaje encuadrado en las ventanillas del tranvía: el *voy(ag)eur* ideal que realiza y describe las alternativas del viaje textual, en un espacio literario que termina en otros tiempos.

La dimensión inusual del ojo, la autonomía de su función, favorece una “estésica” visual que pone de relieve una *exterioridad* que contrasta con el ámbito subjetivamente interior de sus recuerdos. Es en la interioridad de sus recuerdos que el narrador reconoce la exterioridad de lo demás. Otro ingreso “à ce petit cinéma que nous avons dans la tête”⁶⁰.

El autor procede como un espectador, invirtiendo los términos del movimiento emotivo: de afuera hacia adentro, el gesto precede al sentimiento:

Mis ojos ahora son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño que debe estar cansado y ya debe ser viejo. Además tiene que ver todo al revés⁶¹.

⁶⁰ E. Morin, *op. cit.*, p. 207.

⁶¹ F. Hernández, *El caballo perdido* cit., p. 28.

El cinematógrafo recurrió a las posibilidades mecánicas de registro y proyección a fin de invertir el orden de los acontecimientos, mostrar la ilusión del regreso, el vaivén del tiempo sustraído, por arte de máquina, a su devenir, pero sin alterar sustancialmente la concepción del tiempo occidental, exclusivamente progresivo, lineal, que va de un estado a otro sin posibilidad de retorno.

Las hojas que cayeron de los árboles recuperan la posición inicial, un objeto roto se recomponen íntegramente marcha atrás, los bañistas realizan el recorrido inverso a la zambullida y, de la misma manera que el cine es capaz de ilustrar apenas ingeniosamente una antibiología o una antifísica, las descripciones narrativas esbozan una psicología especial donde los efectos preceden a las causas o, como propone F. H., no son las causas "directas" de sus efectos.

Esta mecánica de inversiones tiene que ver con "la pandémie de l'inversion, du renversement" que analiza R. Barthes en la obra de Proust. Se trata también de un movimiento parojo por el cual se descubre la verdad por el contrario, otra forma de la catoptromancia según la cual se había observado, en un trabajo anterior, la clave del universo borgiano⁶².

La luz fuerte hace arrugar la cara para defender los ojos. Al arrugarse la cara se estira la boca como si se sonriera. De ahí a la sonrisa no hay nada. Y como la mañana está linda y se dice alguna broma y es el día, la hora y la oportunidad de reconciliarse con alguna cosa, entonces uno se queda con la sonrisa. Solamente se suspende cuando los labios se amontonan alrededor de la bombilla del mate amargo.

(*El caballo perdido*)

Eisenstein citaba a James según quien "lloramos no porque estemos tristes; estamos tristes porque lloramos", dando prioridad al gesto fisiológico sobre la emoción.

También en la descripción de Hernández, lo primero que se observa es la inversión de términos consecutivos: – el personaje no sonríe porque esté contento sino está contento porque sonríe. Por otra parte, la sonrisa se forma por el fruncimiento de los ojos. Los ojos se fruncen

⁶² L. Block de Behar, *Los avatares del lector*. Conferencias de Florencia y Pisa (Universidad de Florencia, Istituto Ispanico, Febrero 1982).

porque la mañana está linda. De lo exterior a lo exterior, sin pasar por el tránsito sentimental, la etiología queda sin embargo indemne: Sonríe porque la mañana está linda, etc. Deja de sonreír por el abocinamiento de los labios, natural de su acción (tomar mate), porque el mate está amargo o porque es suya la amargura y así se sigue.

El narrador imita la estrategia de la contemplación cinematográfica, o de toda contemplación: el espectador se enfrenta desde afuera, primero a un gesto y sólo por interpretación – una instancia diferente pero concomitante – lo atribuye a la eventual emoción que lo origina.

Como en el cuento de Cortázar, donde la visión juega con el reflejo, donde la imaginación confunde al que mira y es mirado, Felisberto multiplica la visión en el espejo por pleonasmos visuales, ojos que son personajes de la historia: "los ojos del niño", "mis ojos de ahora", "...toman", "quieren", "persisten", "son insistentes, crueles", repiten acciones a lo largo de una prolongada secuencia. (*El caballo perdido*, "Lucrecia"). El ojo es sujeto de visión y objeto de mirada; en esta civilización del cine, el ojo es la estrella y así aparece en la película de H. Richter, por ejemplo, con sus desplazamientos planetarios, ojos en sus "órbitas", sistemas de ojos.

La photographie transformait le sujet en objet, et même, si l'on peut dire, en objet de musée.

(Roland Barthes)

Pero el poder y voluntad de las partes, la imagen que se segmenta y anima metonímicamente gana en una vitalidad letal porque actuando en sentido contrario a la animación parcial que promueve, atenta contra la organización del todo. Los miembros dispersos, las fracturas, la división de la imagen y su registro son como sinopsis espirituales, anticipos de muerte:

...los vidrios gruesos de sus lentes les enseñaban a disimular y (que) la gran vidriera terminada en cúpula que cubría el patio y la pequeña isla era como para encerrar el silencio en que se conserva a los muertos.

La importancia del silencio en su obra contribuye a provocar la impresión fúnebre de un universo donde no abundan los muertos aunque los vivos sólo existen en el recuerdo, que es una silenciosa manera de existir.

En realidad poco o nada ocurre; todo se encuentra paralizado por la fijación del recuerdo, por la distancia de lo pensado, por la suspensión, que no es suspenso:

Llegaba como un director de orquesta después que los músicos estaban prontos. Pero lo único que él dirigía era el silencio.

(*El acomodador*)

Sin intentar integrar observaciones de orden biográfico que conecten “the textual evidences”⁶³ con diferentes aspectos de la vida privada de F.H., además de haber reconocido la conformidad-conformación de su imaginario con el cine (verbos parentéticos, discontinuidad narrativa, imaginación metonímica, preponderancia del ojo, reticulado de la imagen, etc.) es necesario indicar que para Felisberto el cine constituye – más que para cualquier otro escritor – un topó ideal. Él, el pianista del cine mudo, también se encuentra como narrador de sus cuentos entre el silencio y el artificio (es él quien los marca), en una situación marginal, entre la pantalla y el público, su presencia marca los límites: tiene delante suyo una imagen; sólo sabe que a sus espaldas está el mundo.

Lisa Block de Behar