

MI PRIMER FELISBERTO

(solfeo fantástico para debutantes)

Al Instituto de Profesores Artigas (IPA)

“... porque yo me eduqué en la escuela del miedo previendo lo fantástico, y para prever siempre lo fantástico, siempre lo estuve creando...”

Felisberto Hernández (1)

“Releyendo a Felisberto, yo llegué al punto máximo de ese rechazo de la etiqueta “fantástico”; es que él no tiene su igual para disolverlo en un enriquecimiento increíble de la realidad total que no solamente contiene lo verificable, sino que la eleva sobre los hombres del misterio como el elefante iza el mundo en la cosmogonía hindú.”

Julio Cortázar (2)

INDICE

- I) Fronteras invisibles
 - II) La estirpe del caballo
 - III) La melodía judía
 - IV) La retórica de lo indemostrable. Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov.
 - V) Autopsia de cadáveres exquisitos
 - VI) Si una noche de invierno Ítalo Calvino
 - VII) Espía vocacional
 - VIII) El pianista y los personajes
 - IX) El apuntador como personaje secundario
 - X) El límite de los objetos
 - XI) Leer también la música
 - XII) Los nietos de Maldoror
- Notas

I) FRONTERAS INVISIBLES

Si este libro fuera novela estaría comenzando con la frase equivocada, de ser una ficción necesitaría que se conocieran pequeños capítulos preparatorios previos; podría redactarlos esta misma semana y estamos a tiempo, pudiendo ser tantos que ello sería Misión Impossible. Apenas puedo, siguiendo en el intento evocar escenas fundadoras a manera de denominador común y siendo ambiguas en su pretensión de acomodarse al desafío. Estando tan lejos yo en tiempo de la situación requerida -la escena inicial descubierta cuando se levanta el telón- admito que podría ser inventada; probando el vestuario de personaje modélico facilitando el trámite -sabiendo que fue mi caso- saltan esquirlas de una memoria que se resiste a la disolución. En tal circunstancia buscaría ser un derivado de Hal 9000, antes de que el astronauta David Bowman ingrese al corazón de mi sistema con un destornillador amenazante.

Lo que viene de escritura hasta el final se justifica si antes de continuar con la lectura, hay del otro lado un estudiante franqueando el desierto entre las horas de liceo y el ingreso a los anfiteatros universitarios; que asimismo es lector curioso, aunque luego le corresponda disecar cadáveres con olor a

formol o penetrar el sistema del Mossad desde una terminal insuficiente de computadoras en la ciudad de Durazno. Alguien que resista, al menos relativice el poder de la ficción audiovisual y por azar (recomendación olvidada o curiosidad acelerando la fuerza del destino) se encontró con un libro usado de Felisberto Hernández. Ese lector más mutante que infabula puede ser hombre, mujer o centinela del tercer reino. Quienes sostienen en las aulas que Guns N' Roses es Shangrilá de entrega tal vez tengan razón, pero quedan excluidos del rif donde Felisberto es más genial que Slash. Dicho iniciado debe presentir el vicio de la lectura que le llevará la vida, con idéntica intensidad temblorosa de quienes buscan la última línea de cocaína o el sexo en la cortada de la transgresión.

El primer paso está dado, el pasaje al acto de cerrar el libro de FH quedó atrás. Conocemos a grandes rasgos la ciudad llamada Felisberto del centro histórico hasta los extrarradios. Fue una experiencia distinta, acaso quisiéramos regresar el próximo verano y extraviarnos con voluptuosidad. Es necesario para ello consultar una guía donde se visualicen grandes bulevares de canteros centrales, las plazas sofocadas con fuente de delfines y zonas peatonales marcadas de amarillo. Eso yo lo buscaba cada vez que descubría un nuevo autor en el siglo pasado. Un manual del Fondo de Cultura Económico de México en Librería Tarino y fascículos de Capítulo Universal, botiquines de primeros auxilios que fueran a la vez pista de aterrizaje y rampa de lanzamiento. Ayuda necesaria para entender cómo ocurrió que transitamos esa frontera sin

pasaporte al día y luego salimos por un túnel anexo sin luces, con la única obsesión de regresar para perdernos en barrios de nosotros mismos que nos faltan conocer.

Pienso en un lector uruguayo sin que sea condición excluyente, debería ser joven como yo lo fui para creer en algo todavía y buscarle sentido al mismo cuento contado por un idiota. Decir -años después de la gira mágica y misteriosa- que valió la pena y José Pedro Díaz estaba en lo cierto preparando el terreno de la recepción entre nosotros. Hace falta un ejercicio honesto de ascesis consistente en recuperar la credulidad de los niños de la época de Felisberto; cuando se estudiaba piano o acordeón en conservatorios con bustos blancos de Beethoven, despertando de pesadillas nocturnas en una ciudad donde se vendían partituras alemanas en el Palacio de la Música, en la Avenida 18 de Julio esquina Paraguay. Madres y padres iban al Palacio a comprar métodos para intérpretes debutantes, primeras lecciones permitiendo pasar, del solfeo en cuatro tiempos y semicorcheas, al teclado del Gaveau vertical siguiendo indicaciones de Ferruccio Busoni.

Ahora entremos en materia movediza: entre leyes universales de formulación matemática, escrúpulos culturales dando cuenta de la compleja realidad en nuestra zona de confort y tesis tentadoras supuestas en lo fantástico -en tanto parte del mundo y territorio literario recurrente-, ronda una indistinta dimensión luminosa y agresiva de esa dualidad de conceptos sospechosos que la condicionan. Con prioridad en los relatos breves de su autoría FH optó por reincidir en ese

coto despistando adrede las retóricas rígidas, sin alarmar efectos anejos de la imaginación.

La interacción de esos tres estados en conflicto -saber consensual, prejuicios receptivos, posibles atajos dejados por escrito- induce a una lectura doble o multifocal que los tenga en cuenta mediante vigilancia simultánea. Gesto de quien entra a una dulce corrupción, lectura circular o dialéctica, pendular si se quiere, que nunca estática y menos parcial. Si ello es aplicable a los cuentos, algo similar sucede con la consideración de zonas más extendidas y definidas de su creación buscando la novela. Considerando la totalidad rescatada de su obra, los cuentos primeros -y otros que hicieron su renombre- pueden ser identificados retóricamente con cierta facilidad; en su condición sedimentada del proceso creativo lineal despejado y tejiendo, tanto como en la organización de su artilugio poético.

Es notorio que en primeras ediciones de frágiles cuadernillos, se manifestaban temprano características anunciadoras de lo que será la obra ulterior. La estrategia mantenida y privilegiada, fue el crecimiento en un frente común más que la sumatoria de etapas disímiles. De aceptar esta premisa en los primeros movimientos redactados, el progreso de su narrativa aparece como itinerario provocador. Con llegadas inopinadas, partidas furtivas, trasbordos en escalas cromáticas, correspondencias a horas impuntuales. Un viaje incluyendo el río subterráneo desde las imprecisiones debutantes a la madurez, de materiales de taxonomía elemental para iniciados

a resultados de delimitación compleja y seducción incuestionable.

En el principio, los textos agregados -tanto como el objeto libro- padecían de urgencias o precariedad, resultado de la mutación del interesado, artesanía improvisada seguida de una inclinación con bemoles de duda. Luego, asistimos al trabajo intenso y empecinado -junto a una conciencia testaruda para que fuera posible- al amparo del género novelístico -escenario urticante del conflicto entre escena fundadora, personajes extraños y mecanismos sinuosos de la evocación-, derivando en decepción ineluctable, agotamiento de esa vertiente creativa. Situación parojoal y resultando ser el antecedente más perceptible a la magia de sus mejores cuentos.

Este cambio clave de la estrategia de producción, supone la manifestación de una profunda crisis buscando la puerta de salida. Su testimonio -el contar para entender sin obligación de diagnóstico- forma parte de las narraciones, la introspección supuesta en la memoria se incorpora allí al cuestionamiento de su propia pertinencia. Comprender el sentido e irrupción de los cuentos, transita por formular la fractura que se narra y documenta en "El caballo perdido": se fuerza en consecuencia la cronología metodológica. Entender la vida social de la obra y el fulano, comienza por interpretar la pesadilla recurrente rumiando en las tierras de la memoria.

II) LA ESTIRPE DEL CABALLO

Dentro del ciclo de la memoria “El caballo perdido” es el texto -entre todos- que mejor expone desplegando tema y artificios de una evocación fusionados a la literatura. Por ello quizá (también) FH manifiesta, narra y expone la crisis regenerativa del mecanismo. La novela confronta el mero evocar -que nunca es puro ni lineal- con un caudal de objetos, personas personajes e instituciones (sociales, barriales, familiares) que se suceden en secuencia narrativa. Vienen a su encuentro, se cruzan durante su trayecto obstaculizándolo y asoman por arte de magia de manera caótica. Coexisten en una misma maniobra la compleja opción estética con una erótica figurativa visual, que luego será desarrollada y enmarcada a una perversa fenomenología del mundo cotidiano: comportamientos, protocolos pulsionales y ceremonia ritual. Esa totalidad compatible, resulta de una proposición teórico/narrativa ingenua en apariencia como lo son las escenas del retablo de las pesadillas contadas decenas de veces al analista en el diván. Duplicando la angustia o doblando el placer, buscando una salida o protegiendo el encierro.

Debido a ese desvío curioso, el lector de FH de pronto se ve confrontado ante cuestiones, angustias y temas del repertorio clásico que inquietaron a las mentes más lúcidas del siglo. Encarnación en el vecindario de la tradición mitológica, psicoanálisis ortodoxo, terapia comportamental, temores nocturnos y las otras supersticiones populares. Por indagar en territorios inéditos sin claros deslindes, en dominios que parecían veladas en la postal de la felicidad uruguaya (como el Uruguay no hay) y su literatura -entre otras consecuencias-, se autogestionó en tanto máquina insaciable de interpretaciones superpuestas, antagónicas, adversarias. Oscilando entre la neurofisiología de complotista y una semiótica ambigua de la decoración de interiores.

El viaje de retorno a la infancia o la mirada en el espejo retrovisor deformante, que sustenta el andamiaje en biombo de la novela, tiene una doble finalidad: poética y cognoscitiva. Una intención global que pretende rescatar, puede que redefinir un universo de oriundos y vagabundos olvidados; relacionados secretamente por vínculos equívocos e inconfesable: más cuando "yo" puedo ser dos personas diferentes. También otra tentativa endeble, prescribiendo aceptar la secuencia evocada en segmentos aislados; el movimiento así descompuesto, recupera la verdad fija de los 24 fotogramas por segundo de las tomas fílmicas. Lo mismo los objetos de la ambientación, que colocados en solitaria evidencia -de museo, buhardilla y cambalache- sin posibilidad de ocultarse o mimetizarse con poses, se refugian en una

ontología dramática y grotesca. Creo que la intención de FH apelando a esa estrategia, desborda intenciones de catálogo y clasificación; sobre los objetos parasitados por fuerzas narrativas con sentido, así como ante personas socializadas a partir de una dinámica anómala y malformada de los gestos. Curioseamos una sensualidad cognitiva mediante contemplación, sentimos la volubilidad del adulto en carencia para re/vivir episodios de la niñez traumatizante, con placer ambiguo de tumor afectando los sentidos. Lo apenas insinuado en el pasado: la planta y la semilla.

Dicho tránsito de la evocación -con propósitos afectivos selectivos- a la indagación/búsqueda del yo en el presente está claramente identificado; es narración de una experiencia onírica. El adulto que sueña se vuelve en el sueño el niño que fue por aquellos tiempos persiguiendo a Cecilia, la maestro que inicia y que allí -dentro del sueño del adulto- asumiría el porte y la conducta de una niña sin consentimiento de la interesada.

“Una noche tuve un sueño extraño. Estaba en el comedor de Celina. Había un familia de muebles rubios: el aparador y una mesa con todas las sillas alrededor. Después Celina corría alrededor de la mesa; era un poco distinta, daba brincos como una niña y yo la corría con un palito que tenía un papel envuelto en la punta.” (3)

El autor FH retoma su tiempo de escritura queriendo enfrentar la imposibilidad de continuar narrando su pasado. De

paso, verificando la súbita irrupción de una crisis personal -con la cuestión inquietante del doble como eje-, a la que deba hallarle una solución que apacigüe el espíritu. Los objetivos iniciales del proyecto se esparcieron, aquella aparente primera intención de la novela permanece estancada en un arrecife sin salida. La energía del comienzo pierde continuidad para cumplir un movimiento circular y recurrente; algo monótono en torno a un pasado de una única noche de duración, siendo cerrada e irrepetible, que cuestiona interpelando el valor intencional de lo narrado.

La segunda mitad de “El caballo perdido” es la despedida - irritada, melancólica- del intento agotador que supone proyectarse, retratarse y memorizar la propia infancia que tal vez estaba feliz aparcada en el olvido. El acto escritura se vuelve el único vínculo tangible con el tiempo presente; es en esta relación y dada en tales términos, donde principia el conflicto objetivado en la inacción vital y creativa. Párrafo tras párrafo, puede leerse el esfuerzo del autor por asumir el hoy, mientras concientiza que instalarse en el cuento del pasado, dejó de ser elección simple de estrategia narrativa y oficio de escritor para devenir alienación temporal.

Considerando la lógica interna del sistema mismo de la novela, lo que parece definitivo resulta ser tan solo parcial. Lo aparente inconcluso es apenas uno de los asuntos o niveles de significación del texto. “El caballo perdido” aceptado como unidad textual, se redimensiona en la fractura, siendo que su estructura atípica (original si se prefiere) incluye episodios

pautados, confesionales (a manera de itinerario de autocontrol durante el avance) que van dando cuenta del deterioro. Congelar la narración -detener la película en una escena- y mentar su problemática es parte de la destreza secreta del texto mismo. Ello a pesar de lo tentador que son algunos fragmentos para acreditar explicaciones arbitrarias.

“Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Hace días que estoy detenido.” (4)

“Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tal vez en uno solo.” (5)

La estrategia incluye (son secundarias las motivaciones accidentales) un dejar de ser (suspensión, sustitución, renuncia) en el presente (ahora, hoy, esta semana por lo menos), para confinarse en el Palacio Laberíntico de la Memoria. Allí donde el afán perfeccionista para modelar recuerdos lo lleva (arrastrando al autor Hernández y el narrador Felisberto) a estancarse en episodios privilegiados (los persistentes que vuelven, resultan codificados y además: los dejará por escrito), que son contemplados desde las máximas perspectivas posibles. Permanecer insistiendo en dicha praxis supone considerar riesgos medianamente calculados; ante el peligro, lo prudente imprescindible es

remontar la corriente del tiempo, asegurando el retorno al presente aunque más no sea por el acto de escribir.

En esas escenas dos tiempos se interaccionan. Uno sobre el cual se escribe, tentador en cuanto captura la conciencia del Hernández escritor; el presente, aglutinado en el gesto “acto de escritura” y cuyo abandono implica desentenderse del hoy. Afincarse en la inmaterialidad de los recuerdos -paralelamente y en simultáneo- en tanto apoyatura de narración en progreso. La pura actividad mental de evocación reproductiva puede enajenarlo, la práctica manual mecánica de la escritura lo redime históricamente con el presente, aunque ello se produzca de manera precaria. La creación como acto y objeto resulta de ese azaroso encuentro de los tiempos y FH canjea la mesa de disección modelo Ducasse por el teclado del piano y sus tonalidades.

El recuerdo de Celina (a partir de y en una misma noche) se transfigura -mediante el citado deseo perfeccionista de restaurador- en isla de la geografía mnemotécnica y novela textual mediante el gesto de la escritura. La reincidencia en los años de la infancia despierta una sospecha, el narrador detecta en el repertorio de los recuerdos elementos extraños, invisibles o inexistentes en el momento de haberlos protagonizado. Manifiestos mientras dura la evocación: la imaginación -creativa, delirante, deforme, falaz- exige su lugar. La situación se complica; además de hacer conciliar pasado con imaginación se trata de combinar memoria e imaginación. En ese propósito y resultado de la superposición cada episodio se

duplica, acaso resulta en una tercera versión inesperada y es lógico que el responsable dude:

“...si unos y otros no serían distintos disfraces de un mismo misterio.”

(6)

El desajuste o desencuentro desenlace de la duplicación, anuncia la inminencia de un episodio medular.

“Y fue una noche en que me desperté angustiado cuando me di cuenta de que no estaba solo en mi pieza: el otro sería un amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo: bien podría ser un socio. Yo sentía la angustia del que descubre que sin saberlo ha estado trabajando a medias con otro y que ha sido el otro que se ha encargado de todo.”

(7)

Del sueño a la conciencia y del amigo al socio, de la certeza a la duda sincera sobre la propiedad de la narración: los derechos de autor. El desdoblamiento de la personalidad se materializa. Claro que había una predisposición y puede que el deseo secreto; ese procedimiento condensa una conciencia flotante sobre la identidad última del cuerpo, una indiferencia en aumento hacia lo que lo rodea. Ello ocurre mientras los enunciados subjetivos de la narración se diluyen en lo dejado atrás, la estela pulverizada del propio relato.

En cierta manera la temática ostensible del doble desmonetiza lo anterior, trasladando a otro intruso lo escrito, juzgándolo engorros y excesivamente contradictorio. En su ensayo clásico sobre el tema, Otto Rank (8) observa en este recurso retórico y artificio literario fisonomías de una mor autorreferente. Con borrones de elementos morbosos, impidiendo la formación equilibrada de la personalidad. En el hombre moderno cumple una doble función; satisface su anhelo de inmortalidad y preanuncia su muerte. Testimonia por otra parte, el conflicto con las demás personas y consigo mismo, oscilación vertiginosa entre la necesidad de parecerse a la gente y su intenso deseo de individualizare. El origen del tema cuando circula, se detecta en una conciencia de culpa induciendo transferir a “otros” pesadas responsabilidades imposibles de asumir.

Orientándonos hacia el texto de FH puede avanzarse como hipótesis la culpa de querer violentar la fragilidad del pasado. Forzarle su movilidad y más: la conciencia creciente en FH autor de una profanación, donde el yo degradado -incluye el rastreo erotizado- va contagiando una zona sagrada e inocente. La distancia protectora se establece en su observar los recursos como espectáculo y siendo espectador pendiente de cada uno de los detalles. Crítico asimismo, verificando que la puesta en escena del pasado mantenga energía de condicionamientos que puede detectarse en el presente.

A pesar del aparente caos de esa manera de retroceso, proceso más contenidos de la memoria reconstruyendo, los

recuerdos poseen una temporalidad que les es propia. En esa cronología que bifurca ellos pueden variar distancias, alterar o improvisar significados. Ellos -hay que llamarlos ellos- se rigen por reglas nocturnas y leyes internas contradictorias; donde los antagonistas resultantes no son la alteración de esa coherencia necesaria, sino una condición arbitraria, que les hace perder su condición de documento de trabajo o signo complejo descontaminado.

Soslayando una pluralidad temática de sencilla gestión narrativa, asistimos a la fragmentación afectando el conjunto de la novela; que por ósmosis y cierta ostentación sin resolver, afecta la totalidad del ciclo de la memoria. La cercanía de la recurrencia obsesiva a ciertos episodios -que obstruyen el fluir de la obra- y la reiterada expectativas sobre otros episodios que nunca termina de cerrarse, la poli dimensión que asumen los recuerdos a la injerencia creciente de la imaginación -en sinergia destinada sólo a la memoria-, pueden ejemplificar el conflicto anunciado. Los problemas proliferan y las soluciones desaparecen del horizonte de expectativa; más que buscar una salida, FH se aplica a la enumeración caótica de las razones por las cuales una salida es inconcebible. Aporía obligando al atajo de buscar formulaciones literarias que resulten valorizadas.

“Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación, pedazos del pasado, y la imaginación elige, agita y entrevera los pedazos y las

sombras. De pronto se le cae el pequeño farol en la tierra de la memoria y todo se apaga. Entonces la imaginación vuelve a ser insecto que vuela olvidando las distancias y se posa en el borde del puente.” (9)

El narrador intenta impedir que el socio inesperado adultere los recuerdos que prueban y afirman su individualidad; para custodiarlos, debe crear un centinela que debe a su vez ser vigilado, en lo que tiende a una disociación de personalidad múltiple. Esa lucha con el socio se potencia y concentra cuando este parece tomarle los ojos, lo que resulta más perturbador: los ojos del niño aquel y siendo los ojos que recuerdan. Las que se duplican ahora al escribir son las miradas y los puntos de vista. Ese barrido visual doble asimétrico tiene -en los escasos segmentos fugaces de coincidencia- las únicas manifestaciones de la verdad, siendo lo menos. El desdoblamiento confunde el pasado, la selectividad flaquea en tanto los recuerdos se aglomeran superponiéndose, desprovistos de jerarquía.

Esos anticuerpos re/ordenadores los generan los mismos recuerdos activados, que se agrupan respondiendo a un instinto extraño que FH denomina llamado de estirpe. Ello conlleva un proceso de independencia y predisposición a la convocatoria tal como se explica.

“Hechas estas salvedades puedo decir que todos los lugares, tiempos y recuerdos que simpatizaban y concurrían a aquella

ceremonia, por más unidos que estuvieran los hilos y sutiles relaciones, tenían la virtud de ignorar absolutamente la existencia de otros que no fueran de su misma estirpe. Cuando una estirpe ensayaba el recuerdo de su historia, solía quedarse mucho rato en el lugar contiguo al que estaba yo cuando observaba.” (10)

“La simpatía que unía a estas estirpes, desconocidas entre sí y no dispuestas jamás ni a mirarse, estaba por encima de sus cabezas; era un ciclo de inocencia y un mismo aire que todos respiraban.” (11)

Ese reordenamiento a manotazo limpio es una emancipación que puede llevar a la locura; siendo preferible la resignación y huir en último recurso.

“Yo estaba condenado a ser alguien de ahora; y si quisiera repetir aquellos hechos, jamás serían los mismos. Aquellos hechos eran de otro mundo y sería inútil correr tras ella.” (12)

Después de alcanzar un clima tenso de la propia escritura, F.H. procede a demostrarlo. La creación aparece como una delicada operación mecánica circular organizada entre un construir y el destejer. De la crisis sale por el sueño, el tema del doble deviene conciliación y la escritura cambia de sentido. Si como acto era el sutil vínculo con el presente, como intención buscaba un sentido en el pasado. La escritura -ahora-

más que indagar en una zona, tiene la función de posibilitarle al autor una vía que lo lleva a conocer su unicidad. Lo que en otro momento significaba búsqueda del denominador de los recuerdos para descifrar la clave única y precisa de un misterio, adquiere otro nuevo valor. A la palabra misterio FH la completa con destino. La búsqueda de la unidad -curiosamente luego de tratar el tema del doble- reaviva su condición de adelantado que el narrador proyectará a otros objetivos.

“Entonces volvía a encontrarme con un olvidado sentimiento de curiosidad infantil...” (13)

Ello decide hacerlo solo, sin socio alguno. Cuando se había hundido en el territorio de los recuerdos la realidad se le filtró bajo la forma del doble. Haciéndole saber que inevitablemente estaba ahí y lo había ayudado a convertir el pasado en escritura. La reconciliación se produce por vía del reconocimiento.

“Sin embargo aquella madrugada yo me reconcilié con mi socio. Yo también tenía variedad de costumbres tristes; y aunque las mías no venían bien con las del mundo, yo debía tratar de mezclarlas. Como yo quería entrar en el mundo, me propuse arreglarme con él y dejé con un poco de mi ternura se derramara por encima de todas las cosas y las personas. Entonces descubrí que mi socio era el mundo. De nada valía que quisiera separarme de él.” (14)

Fue el doble quien le ayudó a inventar la embarcación para cruzar el agua de la memoria y llegar a la isla de Celina. Al regreso de esas expediciones nocturnas de saqueo se pierden objetos y personas; lo que sedimenta al despertar la mañana siguiente será escritura. La sustitución de las sucesivas etapas de la vida queda en una malograda utopía, la experiencia de refugiarse en el pasado fue inútil. El final de la novela muestra al narrador asumiéndose como hombre del presente; pasando de la memoria al deslumbramiento transitando posibilidades de la imaginación. Es el arribo a la madurez narrativa que lo pone a las puertas de su etapa de cuentista y ese desprendimiento de un recurso de escritura está visado por la melancolía.

“Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo mucho de los objetos que estuvieron en sus ojos, pero no puedo encontrar las miradas que aquellos habitantes “pusieron en él”. (15)

III) LA MELODÍA JUDÍA

Ante la imposibilidad de rearmar el mundo de la niñez sin intromisiones en el proceso, la exigencia creativa se traslada de una reconstrucción retrospectiva interna a la interacción realidad imaginación. Dominio difuso que -por tramos narrativos- puede aceptar la caracterización de fantástico y otras veces prefiero denominar tercer reino. El poder de autoobservación equivalía a cancelar algunas facultades (que se organizan si lo observado está fuera del sujeto) cuando la perspectiva se orienta en profundidad, arduo buceo en el mar de la memoria que las refina en sus aspectos insólitos.

Cuando, mediante ese adiestramiento autista se abandonó a sí mismo, aplicándose a indagar el mundo circundante, FH descubrió con felicidad el revés de la trama, el negativo recubierto del dibujo y la escena surrealista. La existencia activa del sistema que no se rige por cánones racionales epidérmicos, ni normas éticas que la estadística sicológica cree inamovibles. Aquella exclusividad ensayada por el método de la memoria, posibilitaría a FH una capacidad propia de descifrado visual, la escritura consecuente desprejuiciada y por tramos automática, libre de control. Lo que nuestra sociedad

tradicional apocada, un ambiente cómplice, ciudadanos excomulgados recelosos ocultaban con vergüenza y desprecio, de todas las maneras posibles -encierro familiar, marginalidades punitivas-, a los ojos del pianista escritor apareció meridiano. Tanto, que neutralizó cualquier formulación de lo cotidiano que no suponga la esquizofrenia y más: guarda algo de infantil, siendo el infractor curioso que se atreve a penetrar lo negado y prohibido, bosques encantados y mansiones abandonadas.

La inercia de Montevideo, pueblos del interior uruguayo y argentino fue sacudida; el concertista sublevó con su incursión movimientos subterráneos, oscuros y reprimidos, sometidos y ocultos. Desveló estrategias de supervivencia individual donde la violencia latente se manifiesta de maneras teatrales, mientras los personajes invierten la lógica biológica y se pasean por sus pesadillas teatrales durante la vigilia. Esa crónica se ubica entre la indiferencia de pocos prescindentes y la sorpresa más bien boba, de quienes se indignan cuando leen la crónica roja con casos escalofriantes. La sumatoria de esas denuncias parciales, configura el efecto de totalidad inquietante -equidistante de lo fantástico y lo penoso- que se impregna al frecuentar su obra.

Uno de los primeros ingresos conceptuales a la consideración de su literatura lo indica el propio autor, que asume la escritura como tara consustancial de sus personajes.

“La angustia se me había vuelto de una monotonía tan extraña como la de algunos cantos judíos: nos parece que nunca encuentran la totalidad definida, que siempre las amaga y para ellos es normal no encontrarla.” (16)

Es una buena imagen y sinopsis conceptual que puede prolongarse a sus cuentos. FH define sin definir, describe por sugerencia, nombra su campo operacional mediante fórmulas inocentes en su acepción inmediata, incontrolables cuando se opera la interpretación. Conformaciones narrativas de climas, argumentos y significados encaminados -la mayoría- a una relativa explicación final de laboriosa verificación. Los acápite que siguen al título -encabezando el ensayo- parecen contradictorios siendo en realidad complementarios; se adaptan -auto reconocimiento, valoración voluntaria que fundamenta- a un escritor que trafica, falsifica y contrabandea de continuo con mundos coexistentes de forma permanente. FH describe el purgatorio uruguayo de quienes despreciaron la revelación, están cerca del infierno, extraviaron la fe y presentan la falla que los dispensa de la condenación eterna.

Julio Cortázar -reconocido destructor de relojes y gramáticas acartonadas, espía de velorios, perseguidor de instrucciones para subir escaleras- rechaza lo fantástico como categoría opuesta de lo real en su apariencia y puede sernos de suma utilidad. Lo demostró en múltiples relatos; siendo también un apologista de personajes dejados de la mano de la historia y la

consideración crítica, entre los que se ubica la cofradía de los piantados.

"La palabra piantado es una de las contribuciones culturales del Río de la Plata; los lectores al norte del paralelo 32 tomarán nota de que viene de "Piantare", en italiano mandarse mudar, acepción ilustrada por rotundo tango donde también se oye el ruido de rotas cadenas: PIANTÉ DE LA NORIA... iSE FUE MI MUJER!"

Y agrega:

"La diferencia entre un loco y un piantado está en que el loco tiende a creerse cuerdo mientras que el piantado, sin reflexiones sistemáticamente en la cosa, siente que los cuerdos son demasiado almácigo simétrico y reloj suizo, el dos después del uno y antes del tres, con lo cual sin abrir juicio, porque el piantado no es nunca un bien pensado y una buena conciencia o un juez de turno, este sujeto continúa su camino por debajo de la vereda y más bien a contrapelo, y así sucede que mientras todo el mundo frena el auto cuando ve la luz roja, él aprieta el acelerador y Dios te libre.

Para entender a un loco conviene ser psiquiatra, aunque nunca alcanza; para entender a un piantado basta con el sentido del humor. Todo piantado es cronopio, es decir que el

humor reemplaza gran parte de esas facultades mentales que hacen el orgullo de un prof o un doc, cuya sola salida en caso de que les fallen es la locura, mientras que ser piantado no es ninguna salida sino una llegada.” (17)

El mismo Cortázar lo ilustra en otros textos con dos ejemplos memorables del catálogo. El cubano Francisco Cristífero Díaz con su “Poético Ensayo al Conjuro Efluente Cristífero” (18) y el uruguayo Ceferino Píriz, con su obra “La luz de la Paz del mundo” recordado en capítulos prescindibles de “Rayuela” (19) Aparecen en el cortejo otros personajes como catalizadores de parcelas de la realidad negadas, se manifiestan al borde de la locura sin caer en ella y con un original sentido del humor. A esas zonas y con un rigor de inteligencia literaria antitradicional, se aplicaron el argentino Macedonio Fernández y nuestro Felisberto Hernández. Ambos acamparon su obra en la margen opuesta del realismo mimético y se interesan por casos en situación suburbio mental (mimando fronteras fluctuantes de los géneros literarios), donde la normalidad es rechazada como punto de referencia.

Los personajes de FH se anudan y anulan en un planeta autorreferente con exigua conexiones al exterior; tampoco tienen un aparato intelectual para entender -incluyendo el humor a la manera de Cortázar- lo que les sucede y ello es el argumento mayor para intentar el alegato de defensa. No hay tanto un desdoblamiento condenable, sino un desarreglo de la

máquina que los aloja desde el proceso de producción en la fábrica. El motor falla desde el comienzo; ellos existen más para la realidad que ésta para los interesados, son fenómenos habitando entre nosotros, intraterrestres originales de profundidades fallidas de nuestro planeta.

Cortázar reivindica -con razón- asombros del continente americano, donde el acceso es lo común y la magia emana de la vida cotidiana. Perfilá -él mismo resulta demostración privilegiada- la presencia de una imaginación rioplatense, frecuentada por escritores argentinos y uruguayos, con una modalidad definida, caracterizada por un cosmopolitismo de acelerada inserción en un medio provinciano. Algo de esto le escribió el autor de "Bestiario" a Felisberto en una "Carta En Mano Propia" que prologa las obras de FH en la Edición de biblioteca Ayacucho.

"FELISBERTO, tú sabes (no escribiré "tu sabés"; a los dos nos gustó siempre transgredir los tiempos verbales, justa manera de poner en crisis ese otro tiempo que nos hostiga con calendarios y relojes), tu sabés que los prólogos a las ediciones de obras completas o antológicas visten casi siempre el traje negro y la corbata de las disertaciones magistrales, y eso nos gusta poquísimo a los que preferimos leer cuentos o contar historias o caminar por la ciudad entre dos tragos de vino. Descuento que esta edición de tus obras contará con los aportes críticos necesarios; por mi parte prefiero decirles a

quienes entren por estas páginas lo que Antón Webern le decía a un discípulo: "Cuando tengo que dar una conferencia, no digo nada teórico sino más bien que amo la música." Aquí para empezar no habrá ni sospecha de conferencia, pero te divertirá el buen consejo de Webern por la doble razón de la palabra y la música, y sobre todo te gustará que sea un músico el que nos abra la puerta para ir a jugar un rato a nuestra manera rioplatense." (20)

Por un lado un/el gran escritor, que en términos de complicidad rebate en su colega marginado lo fantástico como instancia independiente; por otro, una tradición crítica (de traje negro y corbata de rigor) que aplica un instrumental ávido por catalogar. El intelectualismo del autor de "Rayuela", necesita de ese colega improvisador para legitimar su propio elenco anómalo; que fue a reclutar entre saxofonistas adictos, boxeadores en la pendiente y criminales seriales fotogénicos. Se evidencia que, antes de cualquier consideración crítica, los cuentos de FH nos comprometen en situación gnoseológicas de solución inestable. Por un orden itinerante de lectura, debemos recurrir a las tradicionales categorías de lo fantástico (un necesario pantalón negro y zafar en lo posible del desamparo) ya sea para asimilarlas o descartarlas; acaso para encontrar un mínimo punto de apoyo, cursos de distancias transgredidas o ignoradas por el narrador uruguayo. Sin omitir que sus cuentos responden a lo que pedía el autor de la carta en mano jamás entregada.

"El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso." (21)

Extraña caracterización: inconclusas melodías judías y piantados protagonistas, pompas de jabón, escritura... Aún a riesgo de parecer latosamente cuerdos. es imperativo tomar algo de distancia. Admitir que los relatos de "Nadie encendía las lámparas" invocan variables persistentes del género fantástico: imperiosidad de explicar o entender un hecho insólito, fractura de la legalidad cotidiana y previsible por un fenómeno inquietante, verosimilitud del medio ambiente propuesto y relación juego/mentira verificable entre personajes. Este aparato, que puede suponer en lo previo una sobrecarga, es kit de supervivencia para el retorno. Nos asegura un viaje de ida con otro de vuelta o regreso; permite entender a FH como entidad y proyectarnos más tarde en otros autores, sabiendo que lo fantástico no excluye ni agota la experiencia literaria. Podemos negarnos a ello, considerar que con la lectura es suficiente; en tal caso, habría que llevar la estrategia hasta las últimas consecuencias siendo probable que nos transfiguremos en personaje de FH y sin presencia en ninguno de los cuentos publicados. Cortando nexos con la realidad y a la manera del judío errante (no de melodía judía),

ser condenados a transitar un mundo de anomalía sin salida. Saliendo cada atardecer al balcón caído y escuchando en el fondo de nosotros la publicidad de muebles “El canario”.

El lector se constituye en factor clave para la definición y efectos de todo este entramado. Estas analogías no buscan encasillar el análisis en una única (y seguro limitada) dirección. En FH lo fantástico nunca es un fin en sí mismo, es -como él dijo- una manera de prever lo fantástico. Luego de “El caballo perdido”, el recuerdo de la evocación se contrae hasta derivar en la inconclusa “Tierras de la memoria”. Por el contrario, los cuentos e imaginación partieron en expansión con fuerza y luminosidad de galaxia reciente.

La supremacía avasalladora de la imaginación y demás conexiones usuales con “lo otro”, la busca de efectos inesperados, hacen que la morosidad y tiempos de narración extensas se alteren, dando lugar a un nuevo tipo de tensión; que impone la estructura previa exterior del cuento y presiona desde dentro de las narraciones. Felisberto ingresa a otra economía de la escritura, donde las nuevas y múltiples variables que utiliza alcanzan estrategias descuidadas previamente en la literatura uruguaya.

IV) LA RETÓRICA DE LO INDEMOSTRABLE

Los cuentos de FH son extraños, postulan nuevas interrogantes y soluciones al llamado género fantástico así como un espacio insospechado, otra sociología tendiente a fotonovelas, peluquerías de barrio y consultorios sentimentales. Sorprender en el relato es sencillo, lo enigmático es modificar la operación de la lectura y desacomodar el aparato crítico, al extremo de forzarlo a trasladar su zona de comodidad y que suele fastidiar a los interesados. En su obra -más que a la translación de esquemas preexistentes o recetario canónico- los temas y situaciones evocados, prueban una búsqueda (premeditada o no es otro asunto) que enriquece y desacomoda la retórica del género: doble originalidad en el teatro de la comedia humana uruguaya, así como dispositivos narrativos que vuelven convincentes el tránsito a lo fantástico.

Los cuentos imantan las baterías usuales y esquirlas de la exégesis, que admiten facilitar una heterogeneidad de conclusiones a su proyecto sin aguardar la tregua de una lectura más atenta. Paralelamente y en una dimensión invisible a dicha tarea, se opera -de forma clandestina- la relativización

del corpus mutante, pudiendo alcanzar el rechazo con escarnio de los aportes resultantes. El caso de FH y su desencuentro con el sistema crítico internacional uruguayo de la época es ejemplar al respecto; esa situación epistemológica, convierte sus relatos en curiosísimos artefactos de interpretación, que digieren sin prisa la propuesta crítico analógica de investigadores de todos los horizontes. La originalidad contada y la manera de narrar pueden ser obstáculos que fastidian: "lo otro" ocurre también cuando el modelo crítico "sabido" es insuficiente para englobar la interpretación eficaz de un nuevo proyecto literario y pone a prueba su pertinencia.

Al desconcierto receptivo le puede seguir la insatisfacción crítica y zanjarse ello en el desdén, o bien la revisión en autocrítica del conjunto de certitudes. Psicólogos y semióticos, fenomenólogos y estructuralistas ortodoxos fueron puestos a prueba. Desde la primeriza construcción de sistemas que refiere Jaime Concha (22) a la aproximación con las máquinas célibes que audazmente propuso Lucien Mercier.(23) Los narradores resultaron sensibles a ese estremecimiento en la Historia Contada que, hasta las publicaciones de FH no mostraba en nuestro sur alteraciones excesivas, salvo en la poesía. La prudente aceptación del autor tiene un primer círculo legitimante en el juicio de otros escritores. El sorprendente Calvino de "Si una noche de invierno un viajero" comprometido con la tradición clásica e interesado por la manera de pensar científica. Cortázar -citado aquí en abundancia- que lo integra a la constelación de extravagantes

incidiendo en la realidad. José Pedro Díaz, ordenador primero de la obra entre nosotros y pasador de “El caballo perdido” al canon de la enseñanza de la literatura uruguaya.

De la fusión de esos heterodoxos factores tan bien detectados por estudiosos varios -en algunas lecturas forzadas la redundancia asoma una vez identificado el factor diferencial- y el conocimiento de la gramática clásica del género, las narraciones generan deducciones donde predomina la opacidad confundiendo una claridad de lectura. Dicha indeterminación, más que de la trama visible de los núcleos de tensión (siempre revivimos la sospecha de si estamos ante la perversa planificación, ingenuidad amenazante o carambola a tres bandas producto del azar), resulta de las latencias significantes de las situaciones presentadas.

Es característico de sus cuentos el paso del efecto técnico localizable y marcado con rojo a otro unitario global, resultado -en la mayoría de los casos- de una trama inasible que se resiste a ser aprehendida con un diagnóstico único. FH no tiene intención de forzar por decreto el ingreso del misterio en lo cotidiano; se restringe a intuirlo mediante captores sensoriales y desacralizarlo hasta incorporarlo bajo formas triviales. La originalidad narrativa se opera cuando el lector desata la desconfianza y obliga a movilizar el aparato crítico, haciéndolo tomar conciencia de su condición obsoleta ante un corpus que lo impugna; cuando convierte el lector al credo de la extraña desconfianza.

La inquietud excesiva está en ese concubinato: equilibrio y coreografía entre lo insólito y algo posible sin considerar. Pasos de danza y saltimbanquis sobre puentes que permiten un tráfico molesto, por mandato y biunívoco entre la realidad ésta y lo otro que señalan los dedos del pianista. Allí pues, en algún lado impreciso y donde el lector no repara nada de inquietante, hasta que ocurre la epifanía del relato. Ya sea para confirmarla y acaso anularlo, la definición de su literatura como fantástica ingresa y huye de manera permanente en la consideración de su obra.

Se opera un cambio de situación cuando la narrativa de FH - además de ser gesto de lectura individual- se convierte en tema de programa, zona del curso del semestre y la literatura debe ser pasado a los nuevos lectores, que siempre son pocos en cada curso. En tal caso, la experiencia personal debe ser ayudada con aportes de la teoría literaria; ello activa el cruce beneficioso entre reflexión en otros ámbitos intelectuales de la tradición, con el caso específico de ese cuento elegido por el docente entre los diez de "Nadie encendía las lámparas." Ahí tampoco hay automatismo pragmático, sino la necesidad de acomodo permanente, donde la acumulación de información apropiada redunda en la mejora del entendimiento de aquello escrito tras el velo superficial. Es oportuno recordar unos pocos de los planteos clásicos al respecto; aunque al final, se llegue a confesar la carencia racional, la sumisión hipnótica ante lo fantástico que nos rodea.

LOUIS VAX

Louis Vax en «Arte y literatura fantástica» (24) advierte lo riesgoso que sería aventurar una definición pretendidamente exacta de lo fantástico; por ello, determina su dominio expositivo en relación con zonas fronterizas: lo feérico, lo poético y lo trágico. Comienzo con este manual de los años sesenta del siglo pasado, porque siempre me gustaron los libros breves y claros, que condenan una zona de la reflexión literaria; en su modestia, son el punto de partida para los estudiantes curiosos, sientan las bases de la reflexión del género, dan los instrumentos para potenciar la lectura de los textos canónicos y preparan el pensamiento para las reflexiones más densas de la teoría. La intención del crítico, es inscribir lo fantástico en una larga tradición francesa de inspiración occidental y con intersecciones de otras culturas; constante de la misma -desde las sirenas de Ulises a magos medievales- estando alerta a la formación del fantástico como categoría diferenciada y autoconsciente de sus procedimientos. Ruptura que siempre se opera primero en la práctica literaria que en su reflexión teórica; sin por ello omitir formular una aproximación preliminar.

“La narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real.” (25)

Ese dominio de implicancia, arrastrando en el dominio compartido “mundo real” y “hombres como nosotros”, determina un horizonte reconocible, donde la imaginación cumple una función doble antropológica en “nuestra sociedad”. Ello debe acompañar la alteración de las leyes inamovibles de la naturaleza y el comportamiento humano; tan sujeto igual a evoluciones y cambios revolucionarios, portados por la evolución histórica. Resultan de ello anacronías lindando el escándalo, que nos conducen -a quienes estamos del lado humano de la situación- a la exigencia de creer lo increíble. Al desprendimiento de lo sagrado, mientras la historia se apropiá de la versión del César y desestima la versión de Dios, con su cortejo de milagros y leyendas sagradas, le siguió una rebelión ante la Ciencia orgullosa en lo que tiene de insatisfactorio y fallas.

Mientras una parte del cerebro se aquietá, con descubrimientos en vértigo productivo desde la revolución racional, otra zona móvil del pensamiento y las creencias se aventura -tomando los riesgos correspondientes- en interrogantes que deambulan las salas de espera de los laboratorios, también los clandestinos. Lo fantástico es más

que una enunciación en constatación de lo insólito; para que adquiera todo su valor -afirma Vax- debe conseguir como efecto un cuestionamiento o duda razonable de nuestra seguridad sobre la legalidad de la realidad. Considera su capacidad de ambivalencia una de las constantes del género, se trastocan axiologías incuestionadas y la violencia admitida de los sentimiento.

El efecto fantástico literario -de cierta manera- es espejo deforme de la incertidumbre matemática: si los sabios descubren la infinita expansión del cosmos, permaneciendo en las hipótesis de trabajo para su explicación todavía pendiente, si el ingreso en la materia nos lleva a la física cuántica y al energía atómica, pensemos la confusión entre narradores y ante el lector anónimo, que desconoce la serie de Fibonacci de 1201 y su aplicación a la cría de conejos. Frente a la tentación de describir los cuentos fantásticos como proyecciones de profundas neurosis, Vax postula que, las relaciones entre psiquiatría y fantástico, son demasiado complejas para deducir esquematizaciones ligeras. Su conclusión es interesante y afirma que la apelación a la psico crítica alteró las relaciones; a tal punto, que un objeto narrativo con leyes internas se transformó en documento notarial y suerte de diagnóstico inconducente. Un asedio exclusivo desde esta perspectiva, proporcionaría elementos para conocer mejor la biografía del autor y sus mecanismos psíquicos, si bien no sería la manera más feliz de interrogar las claves de su literatura.

Evocamos el estremecimiento de la Ciencia y también la tentación del esoterismo del siglo XIX. Lo mismo podría decirse con la irrupción de Freud en la historia de las ideas y toda la onda expansiva que, lejos de ser anecdótico o transitorio, se inscribe en nuestro cotidiano. En Uruguay la APU (Asociación Psicoanalítica del Uruguay) se fundó en el año 1955, el mismo año que se publica "Explicación falsa de mis cuentos" de Felisberto Hernández. Su sede está ahora en la calle Canelones 1571 y se la puede conectar desde el extranjero en el 00 5982 4107418. En 1910 Freud publicó un libro definitivo para la disciplina emergente, que se conoce como las "Cinco lecciones de psicoanálisis". Allí, el vienesí presenta una serie de casos y su mera presentación (sin tentar ingresar en vericuetos de terapia y trauma) parece dejar entreabierta una hendidura a polizontes fantásticos: Dora, fragmento de un análisis de histeria/El pequeño Hans/El hombre de las ratas/El presidente Schreber/El hombre de los lobos.

Esta refutación metodológica, en absoluto objeta la relación con tan importante disciplina; por el contrario, bien regulada, le abole a la literatura fantástica cierto carácter de gratuidad que puede asignale una lectura desinteresada. Vax le reconoce a la imaginación ser la principal facultad de un escritor del género y a la repentina ausencia de certidumbres lógicas, el grado cero del proceso. El género fantástico en general (incluyendo la literatura) establece un contacto con el realismo. De esta manera se conforma un territorio ondulatorio, zona donde intervienen elementos de ambas

procedencias y que configura otra de las constantes del género. Según Vax, ello no debe aparecer en tanto resultado sino como necesidad, evitando caer en los extremos que desvirtúan el efecto requerido.

"La antinomia de lo fantástico aparece: el arte realista que tiende a representar las cosas tal como se ofrecen a nuestros ojos, no tiene nada de fantástico. Por otra parte, el arte totalmente desembarazado de lo real se entretiene con demasiad libertad entre los arabescos y los colores. La ocasión propicia para que surja lo fantástico es aquella en que la imaginación se halla secretamente ocupada en minar lo real, en corromperlo." (26)

Dos elementos complementarios son reivindicados por el teórico para la literatura fantástica: su directa dependencia de la incredulidad y la necesidad -para que devenga convicción- de la discreción. Lo fantástico debe introducirse de manera imperceptible en el relato, las alteraciones serán lo menos evidentes posibles, la verosimilitud del relato debe ser constante; una sobrecarga de elementos improbables lleva de manera inevitable a un desencanto temprano.

"Poco a poco o fantástico se insinúa en la narración, en seguida se vuelve aceptable, luego irrecusable." (27)

Lo fantástico se introduce en la escritura de la misma manera que los fractales en la Naturaleza, la metástasis en los cuerpos, meteoritos viajeros en telescopios y los necesarios relatos en sueños de enfermos mentales. Menos que delimitar territorios netos de diferenciación, tranquilizando a las mentes sedentarias, se trata de entender mecanismos interactivos que pueden concluir en la recóndita armonía o una colisión destructiva.

ROGER CAILLOIS

La literatura fantástica es también espejo de quien la contempla y vamos reparando que los personajes de esa novela crítica teórica, resultan tan heterogéneos como los tripulantes de una expedición espacial. Con Roger Caillois pasamos a otra categoría de explorador, el que busca habiendo recorrido con anterioridad otros terrenos de la reflexión intelectual; itinerario clásico del hombre de letras francés superando los obstáculos de Institutos y Concursos cuando eso tenía valor. Intereses antropológicos de alguien metropolitano de la potencia colonial declinante; sensible mediante la seducción de Victoria Ocampo, a conocer el río de la Plata en

la versión Buenos Aires. Confrontado al desarreglo de la segunda guerra mundial que partió la Francia en dos y no sólo su territorio, editor de Gallimard (de los nombres de dirección postal que fueron cambiando, quizá el más clásico sea 5 rue Sébastien-Bottin), donde crea la colección "La Croix du Sud". Traductor de Borges (inventa o contribuye a su incidencia fulgurante en el circuito internacional) y enterrado en Montparnasse, el mismo cementerio de Alexandre Alekine y Julio Cortázar. Esa inteligencia, pues, se interesa por el dominio fantástico

Roger Caillois (28) reconoce tres niveles posibles de textualidad donde lo insólito tiene cabida: el cuento de hadas, el cuento fantástico y la ciencia ficción. Nos detendremos en el segundo; su primera aproximación resulta por confrontación, en tanto el cuento de hadas está regido por lo maravilloso:

"En cambio, lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insopitable en el mundo real." (29)

Un mejor conocimiento de lo real en su extensión y comprendiendo la dimensión física, otros laberintos intraducibles de la condición humana en su pluralidad y las resultantes de la acción violenta en la historia y artesanal en la estética, permite reducir al mínimo la confusión. Descartar racionalmente, identificando sin error posible cuando algo

anómalo puede presumir de proclamarse fantástico. Notemos que en complicidad con Vax, Caillois es contumaz y reincidente abogado defensor del “mundo real”; que se configura en canon comparativo, cursor de titanio indeformable para distinguir niveles de anarquía, desvío, transgresión, anomalía y bifurcación que ocasiona el evento fantástico cuando adviene al círculo textual. Ese pequeño escándalo molecular inicia el proceso. Lo prodigioso, sin importar al comienzo su origen, se torna agresión y amenaza, activa el cuestionamiento de las certezas tenidas por inamovibles. Mientras que en el cuento de hadas el final es feliz, en el cuento fantástico clausurar el relato supone una caída moral o la muerte del protagonista. Caillois ordena los tres niveles con criterio histórico, la concepción científica y racional del universo es lo que determina el pasaje de uno a otro.

Existiría una primera visión -ingenua- donde lo maravilloso puede ser cotidiano; luego, al irrumpir el ordenamiento legal del universo, lo maravilloso es desterrado y permanece aislado el reconocimiento de situaciones que -por sus características- informan que algo inopinado birló la eterna relación causa/efecto. La rareza de lo fantástico proviene también de otro obstáculo y cuando la recepción es impermeable a estos protocolos previos de interpretación.

Caillois propone una lectura posterior a una elaboración con apoyo de la Biblioteca; el docente que busca ayuda, está en condiciones de asimilar el razonamiento, aceptarlo o pasar de largo por exceso de intelectualismo. Debemos recordar acaso

que el lector, el civil que viaja en tranvía o el estudiante mateando, propenso a los atajos y estados segundos de la conciencia, no siempre puede tener ese instrumental denso para decantar y desea ingresar sin mediaciones al poder de la lectura. Al contrario, quiere desafiar las advertencias ante el peligro y lo observé seguido en adictos, prosélitos y adeptos fervientes de Lovecraf y Philip K. Dick, que funcionan con mecanismos danzando a ritmo sectario. Por ello contradictorio, la literatura fantástica contiene algo vertiginoso, mientras el misterio desbordante de excesos ronda el pantano viciado de las supersticiones. La exacerbación de la tecnología y el temor/desconfianza ante lo creado, sumado a otras potencialidades imprevistas, completaría el circuito con la ciencia ficción. De la irrupción del género en la historia de la literatura, el autor deriva una suerte de ley de origen o causalidad. Así, lo fantástico se produce cuando el milagro es desterrado del mundo; suprimir el milagro clásico tipo Lourdes como explicación, fue corolario de la secularización galopante de la ética, una desacralización del dios cristiano y todo su relato.

Ello forma un vacío de respuestas para las preguntas pendientes, la vida después de la muerte, la inteligencias en las estrella, lo incontrolable en la vida cotidiana. Esa articulación sagrado/imaginación/pulsión emotiva continuó existiendo; a medida que se cerraban las puertas de San Pedro, entraban por las ventanas para instalarse en el living de nuestra casa Dark Vador, Chewbacca, Spider Man, Frodon

Sacquet, Saroumane y el entrañable Godsila. Estamos en otro juego que es el mismo juego y con las reglas reescritas. La literatura fantástica para su desarrollo completo, requiere una estructura sólida al menos en la apariencia y que proporciona un extenso catálogo de respuestas. Esta sapiencia totalitaria - fracturada por su cuestionamiento falto de solución- adquiere la estatura de lo terrible, es más:

"Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para asolarlo mejor." (30)

Cuando se completa el proceso, hasta las mayores certezas pierden estabilidad y lo fantástico naturalmente se confronta a la realidad; para quien experimente la situación y los otros que lo rodean, parecería que nada cambió. Ignorar el lento proceso que referimos y la toma de conciencia, se produce cuando el espanto contaminó el mundo circundante, hasta grados desde los que resulta imposible la regresión o defensa.

Como Todorov, Caillois cree en la necesidad del efecto de vacilación en cuanto a las causas de los hechos narrados. Lo considera apenas un recurso y Todorov el factor determinante para establecer los límites - ¿es obligado fijar límites? - entre fantástico y maravilloso, como luego veremos. La cuestión de los límites retóricos sería sencilla si la sociedad moderna la hubiera resuelto en el perímetro de la realidad. Ahí, sin embargo están los muros, líneas de demarcación, la palabra

que puede ser racista, los check point de las regiones en litigio, nuevo territorio de la sexualidad andrógino y confinamientos aguardando la vacuna Sputnik V, el cierre de fronteras terrestres por razones sanitarias. Puede que la nueva literatura fantástica o al menos sus criterios de estudio, no trate de fijar algún límite pragmático, sino aceptar la ambigüedad como ventaja, el tránsito necesario y la reivindicación de un tercer reino para la escritura en 3D.

Los efectos del cuento fantástico tienen injerencia verdadera sólo cuando la realidad descree de lo imposible, emparada en la certidumbre que surge de la tranquilidad que trasmitten las leyes que gobiernan la naturaleza, al menos las que creemos conocer. Curiosamente, las mentes materialistas a ultranza, los ayatola del realismo que persiguen el truco falsario, descreen de lo sagrado de los pigmeos, desconfían de la imaginación de las culturas y se parapetan en la incertidumbre de la ciencia que tanto se equivoca, son mentes necesarias para que “lo otro” fluya entre los obstáculos. Se repetirá el eterno combate entre el rigor de las pruebas y la comedia de creer en ciertos intermezzos de la mente; eso innombrable ocurriendo cuando se apagan las luces eléctricas del comedor racionalista,

En la línea de Vax, Caillois indica la obligatoriedad de que incluyendo la fisura insólita, el resto del mundo mantenga la coherencia, apuntalada por verificaciones realistas. Cuando el mundo está en guerra, los universos fantásticos son terreno

neutral en apariencia, donde se puede hallar alguna traza de la humanidad pudriéndose en las trincheras.

"Así, todas las manifestaciones de lo fantástico derivan del mismo principio. Resultan tanto más terribles porque su decorado es familiar, porque sus caminos son más solapados o sorpresivos y porque se presentan con ese ignorado factor fatal e irremediable que emana de los desarrollos rigurosos.

Los relatos cuyo tema es la irrupción de lo insólito en lo común están lejos de basarse uniformemente en un principio tan claramente definido. A menudo, el autor llega al campo del escándalo y, mediante algún artificio, reabsorbe lo fantástico en el momento en que finaliza el relato." (31)

TZVETAN TODOROV

Desde una perspectiva teórica de la literatura, un tercer aporte de Tzvetan Todorov resulta interesante y pertinente. Claro que avanzaremos en los planteos de su libro de referencia pero solicitarlo en esta circunstancia, nos impone a una suerte de prefacio en el teatro teórico. Me constaba que lo encontraría en toda reflexión abierta sobre la literatura

fantástica y al mismo tiempo, en la estupenda colección “Poétique” de ediciones du Seuil de París, dirigida durante años por Gérard Genette. Todorov en un nombre que todo estudiioso encuentra en algún momento de su tarea especulativa, cualesquiera sean las disciplinas de trabajo y áreas de interés. Varios dominios de su amplio espectro escapan a mis capacidades, pero hay otros en los cuales y repetidas veces, debí subrayar en destacado color sus libros. Una breve enumeración me conduce a la teoría literaria, sobre todo las tesis de Mikhaïl Baktine que guiaron mis trabajos sobre Juan Carlos Onetti; luego y para preparar cursos universitarios, lo hallé interesado en cuestiones de antropología sobre el otro extranjero en torno al período colonial, la conquista de América en su extensión destructiva, los campos de exterminio de la segunda guerra mundial, así como la obra inmensa de Goya.

Lo evocado, es más que el intento de glosar un CV prestigioso cosmopolita para asociarlo a los cuentos tan uruguayos de Felisberto Hernández. Recuerdo que estaba feliz cuando hallaba alguna idea que podían iluminar mi acercamiento al género fantástico, pero luego de terminadas las fichas y cerrado el cuaderno, persistía una palabra faltante en cuanto a las condiciones de producción ¿Por qué él y siendo extranjero, por qué en París y en el año 1970? Lo bonito es el momento de descubrir que la reflexión crítica, si se prefiere la teoría literaria, es capaz de urdir su propia trama hasta escribir una suerte de meta novela secreta colectiva. Iniciativa que, con la loable intención de aclarar un misterio del género y sus

articulaciones textuales, algunas veces lo torna más complejo. El extranjero venido de un país del socialismo real -nació en Sofía en 1939, cuando Felisberto escribía "Por los tiempos de Clemente Coliing"-, el cambio de país y de lengua, los años del auge de la Semiótica (incluye varios dominios desde los sesenta del siglo pasado, nombrarla es suficiente para extenderse en los posibles) y la redacción de la tesis de doctorado bajo la dirección de Roland Barthes.

Luego la excepcional carrera de investigador, un interés polifónico (curiosidad que se halla con otro swing en los almanaques de Julio Cortázar) y de tanto buscar explicarlo todo, cuando menos se piensa salta la aporía: el dilema de entender el mecanismo de lo inexplicable. El otro momento posible de la epifanía cognitiva que sólo puede permitir el laberinto de la literatura. Diría un interés personal inducido por las lecturas, un aire del tiempo (1968: Tlatelolco, Mexico D.F./1969: Woodstock: Richie Havens, Santana, Canned Heat, Jimi Hendrix), una admiración que juega con riesgo en la línea fronteriza de la interpretación, allí donde se concentran lo verificable con lo otro que sólo puede procesarse mediante la creencia.

Por cierto, el ensayo sobre la literatura fantástica responde a los protocolos de un investigador clásico, e igual tiene función preferencial en la bibliografía del género tanto como del autor de ficciones puesto a prueba. El género fantástico parece insinuar que, por debajo de la deflagración de Mayo del 68, en los subsuelos de la conciencia del mundo visible, se escuchan

rasguños entre chillidos de criaturas indescriptibles; seres que se desplazan reptando, acechando agazapados a la espera de que abramos la trampa hipnotizados por la curiosidad. Todorov (32) retoma el problema desde la base: la definición de los géneros y el lugar de la literatura en sus categorías, lo que está considerado en buena parte del ensayo. Su punto de partida es también la explicación que debe darse a cierto episodio, que por ser insólito en su manifestación narrativa podría ser apenas una ilusión. De existir realmente, pertenece a la realidad maleable que incorpora una nueva ley de excepción que hasta el momento era desconocida. Si optamos por alguna respuesta, damos el asalto a lo extraño o lo maravilloso ya que -esto se asemeja a una definición-:

"Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural." (33)

El mecanismo que Caillois consideraba un recurso del escritor, es para Todorov la clave de lo fantástico. La suya es una definición subsidiaria que atiende a lo fantástico como línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso. Los otros teóricos -afirma Todorov- dan una definición de lo fantástico en tanto sustancia, premisa que él rechaza. Admite que su definición es algo confusa en cuanto a determinar el sujeto en quien se verifica/encarna esa vacilación. ¿Es el lector o el

personaje? Propone algunos ejemplos de lo segundo; el teórico se inclina por atribuir la vacilación más determinante al lector. Ello requiere una integración preliminar.

"Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados." (34)

El autor plantea, dispone a su capricho los materiales narrativos y la vacilación debe estar fuera o dentro de la obra. Se llega a una identificación del lector precisamente mediante la vacilación de la obra; pero como al interior de lo fantástico, ello no puede tener carácter de Ley.

"Diremos entonces que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: este puede existir sin complicarla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella." (35)

Haciendo depender Todorov la definición de lo fantástico del "tiempo de una vacilación", es lógico llegar a una conclusión ambigua.

"Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño." (36)

La indecisión se adhiere a la metodología al negarle Todorov autonomía a lo fantástico y analizarlo con otros términos igualmente amenazantes. La nueva clasificación, dependerá de la diferente proporcionalidad que tenga los componentes de la triada. El autor marca, también, la diferencia entre una primera y segunda lectura de un texto fantástico. La identificación que en principio requería, es imposible en la "segunda" lectura por conocerse de antemano los mecanismos que accionaron los efectos del texto. Sucede entonces una meta lectura en la cual el lector, en lugar de integrarse al clima de la narración, se transforma en decodificador de procedimientos. En lo temático, Todorov aporta una aproximación concreta:

"lo fantástico se define como una percepción particular de acontecimientos extraños." (37)

Luego de explicar lo que hace extraño a un acontecimiento que llama la atención -se inclina por relaciones lejanas de semejanza u oposición- Todorov concluye:

"sin acontecimientos extraños, lo fantástico no puede ni siquiera darse. Lo fantástico no consiste, por cierto, en esos acontecimientos, pero éstos son para él una condición necesaria." (38)

Todorov sostiene que la literatura depende de la teoría general de los signos y las tres funciones que le atribuye a lo fantástico dentro de la obra, serían las tres de los signos.

- a) *"un efecto particular sobre el lector -miedo, horror o simplemente curiosidad- que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar."*
- b) *"sirve a la narración, mantiene el suspense."*
- c) *"Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológico: permite descubrir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descripto no tienen una naturaleza diferente."*
(39)

Anula la distancia entre lo fantástico y lo maravilloso. Atribuye al género una duración histórica limitada y proyectándose sobre su agotamiento, cree encontrar la

respuesta en la evolución de la literatura en el Siglo XX y que alteró una elemental regla del juego.

"El hombre "moral" es precisamente un ser fantástico; lo fantástico se convierte en regla, no en excepción." (40)

Las hipótesis de Todorov resultan más complejas y sutiles de lo que puede hacer pensar este esbozo informativo de manual con transferencia. La aplicación directa de sus planteos a la obra de Felisberto, puede justificar un trabajo crítico independiente. El recuerdo de alguna de sus afirmaciones, sumadas a las de Vax y Caillois, apelando estrictamente a un planteo teórico auxiliar y sin tentar una analogía próxima, buscan ilustrar la complejidad del diálogo entre los cuentos de Hernández y los planteos críticos. Quizá es acertado lo que Todorov propone al final de sus investigaciones.

"La literatura fantástica nos deja entre las manos dos nociones: la de la realidad y la de la literatura, tan insatisfactorias la una como la otra." (41)

La duda instalada por el evento fantástico, también se puede desplazar al movimiento cruzado entre el instrumento teórico disponible y el corpus narrativo designado como terreno de investigación. Una línea directriz diría que, a mayor

información conceptual acumulada aumentan las probabilidades de una interpretación fluida y acertada. Otra diagonal, insinúa que tras la apariencia de una dislocación inocente y reducida que se observa en la obra de nuestro compatriota, se oculta una intensidad poderosa que, para ser iluminada sin fallas en la apreciación, requiere de todos los generadores críticos que circulan en el mercado. Después de mucho tiempo de pensar el asunto, estoy convencido de que la más acertada es la tercera de las hipótesis siendo la más evidente...

V) AUTOPSIA DE CADÁVERES EXQUISITOS

Entre los textos de FH y las teorías heterodoxas de análisis circulando, se entabla con fluidez un diálogo fecundo y equívocos minimalistas en permanente reacomodo. Lo fantástico, la memoria (las memorias) y el doble son nociones básicos de su literatura de vacilante delimitación; si a ello sumamos la indeterminación afectando la función poética del lenguaje, todo parece indicar que la tarea de una interpretación unidireccional puede plegarse levemente a conclusiones en general aproximadas. Aún pertrechados de un arsenal teórico plural, la lectura de los cuentos demuestra la pertinencia e indigencia de enfoques parciales excluyentes. Al auxilio del estudiioso, siempre aparecen desde el valle conceptual algunos perros San Bernardo generosos y bien provistos. El discurso psicoanalítico insinuando sus derivas sexuales, deslumbramientos semióticos irrefutables post Julia Kristeva y la desmesura de la analogía fotogénica que en FH - está probado en su bibliografía- suele explayarse al infinito. Con ese arsenal auxiliar pueden tentarse afirmaciones verosímiles por convincentes; ello, para la mayoría de los casos clínicos retenidos: fobias de protagonistas, alucinante presentación de objetos significantes, pasiva connivencia de

otros personajes de apariencias normales en dependencia y complicidad. Todo lo que lleva a suponer que -al interior de los temas presentados- coexisten factores inexplicables por el absurdo aceptado y de categorización dificultosa, con una trama atrapante de filamentos cotidianos deslizándose en túneles y puertas falsas. El cruce de las leyes físicas del lector operando en nuestro universo gravitacional y las leyes poéticas (suerte de Física cuántica de "lo otro") del texto es lo que parece predominar en los cuentos de FH.

La indefinición anotada entre fantasía alterada, ilusión cómica y realidad arbitraria, orienta a un nivel de intercambio sólo identifiable desde la imaginación que se acomoda como objeto de estudio y pragmática de análisis. Ello posibilita que la obra de FH nunca termina de zafar del todo de lo que puede designarse posibilidades humanas, siendo que los desarreglos ocurren al interior del laboratorio antropológico. Jean Cocteau decía que el tacto en la audacia, reside en saber hasta qué punto se puede ir más allá; ya priorizar lo otro supone postular lo determinante de las líneas de demarcación. De esta manera se hipnotiza, se anestesia el rechazo en bloque del horror desagradable, posibilitando una relación honda y clandestina con el lector, cuando el placer de la lectura se explica por la experimentación simultánea de otros placeres.

El valor de FH no proviene del despertar admiraciones incondicionales masivas y repentinas, sino de su gran capacidad de descubrir descubriendose. Muestra en coparticipación sin énfasis el teatro de sombras de nosotros

mismos, los dramas periféricos que nunca vemos pues ocurren mientras miramos la escena sin el riesgo que reconforta. Lo extraño nunca es presentido como algo ajeno radical, siendo una dinámica que nos acerca hacia lo posible y todo parece depender de detalles, intensidad de la luz, hallarnos en el momento justo en el lugar prodigioso y lo fantástico en la sinergia de las circunstancias. Sus cuentos tienen la virtud de poder resumirse en un enunciado breve que periódicamente parecen cadáveres exquisitos, secuela musicalizada del azar y la necesidad. Esa síntesis desarticulada argumental del asunto del relato, puede confundirse con una propuesta surrealista, incompleta o equívoca. Una fotografía fuera de foco, alguna falla en la percepción del observador o error de acto fallido al momento de juzgar.

Formulaciones elementales de pura ficción, más llaman la atención y el interés por lo extravagante raro que por lo inquietante perturbador, resultando una trampa cebada por la inocencia. Hipnotizados que permanecemos, viendo a sus personajes avanzar hacia el desastre con naturalidad que inspira compasión. Cuando nos proponemos conocer cómo puede desarrollarse la tragicomedia de señora de su casa viuda de un balcón, cruzamos con elementos singulares; tanto de la escena que nos aguarda como de la exploración de nuestra curiosidad, aceptamos que esa ecuación tiene más de una incógnita y como en matemáticas puede tener raíces reales e imaginarias. El ingenioso y seductor resumen depara múltiples sorpresas; entre secuencias que reconocemos de nuestro

entorno cotidiano y otras situaciones nunca descartables como ajenas a lo humano, pasando del absurdo sorprendente a lo molesto e irritante fastidiando el sentido común.

Su hipótesis de trabajo más frecuentada es en general un desajuste en el ensamblado de las piezas del puzzle, desplazamiento irrecuperable del dispositivo normal que puede ser omisión o equívoco minúsculo. FH nunca restaura ni sondea puntos de equilibrio entre las regiones escondidas; por el contrario, el narrador se dedica a explorar/aceptar/indagar la fisura imperceptible fractal. Una sugestiva fuga interconectada de realidad e imaginación, iniciada en el cruce conflictivo espacio temporal de lo objetivo con la situación narrada. El tema formulado del cuento desborda el referido interés a la (¿necesaria? ¿pertinente?) solución del conflicto hacia su explicación lógica o reacomodo de coordinadas cartesianas. Tampoco en los finales se operan modificaciones o sustitución; su propuesta de finales ambivalentes busca más bien redondear un ciclo de la neurosis del personaje. Desplazarlo en una evolución que lo reintegra al inicio, a manera de eterno retorno o máquinas célibes psíquicas del movimiento perpetuo. Estas revoluciones -asimismo- buscan verificar la entrada <> salida del narrador/personaje de la narración misma. Más que a ña revelación final cuyas pautas debieran estar diseminadas a lo largo del relato, asistimos a la fragmentación del núcleo dramático que desautoriza cualquier legalidad preexistente: lo otro precede la primera línea escrita y el primer minuto de lectura. El cuento es una focalización transitoria, como el

mundo observado cuando alumbramos las tinieblas con el círculo versátil de una linterna que necesita pilas nuevas.

Los intereses no se suprimen ni reconcilan; habíamos llegado en la lectura -después de un concubinato irónico y despiadado- a un instante donde la coexistencia de dos visiones diferentes del mundo se torna aporía. La literatura de FH tiende más a evadirse que a concentrarse y la escritura se sucede en el proceso de difusión; falta absorción y se sublima el rechazo. El narrador logra salir con astucia de la escenificación neurótica ajena, sin manifestar piedad durante el desenmascaramiento. Mostrarse comprensible sería amainar la energía que los lleva a merodear el retablo del mundo. El personaje conflictuado -una vez cumplida su función dadora de temas- se reniega en busca de nuevos cómplices para sus vivencias; el cuento contando con nosotros se termina y el personaje recurrente promete nuevos episodios.

Los desenlaces en cuanto a resolución de núcleos de tensión, generalmente concluyen en esa separación que apuntábamos, resultante de la peripecia que tiene por protagonista el personaje que ejerce la excepción. Logró el máximo de la exposición, el escritor renuncia a seguirle los pasos, el lector desconfiado permanece rumiando sobre las circunstancias del antes y el después. En sus cuentos todo el dispositivo parece ser la preparación para que algo irrumpa, se muestra en su más intensa luminosidad como estrella fugaz y luego retorno aconsejado a la negrura cósmica. Sufrimos la ignorancia de una formación de situaciones previas a acciones que

presumimos inminentes y que demoran en concretarse o asumen lo imprevisible.

Su efecto en la lectura tampoco depende del final ignorado y la puesta en funcionamiento de mecanismos narrativos que suelen prescindir de resoluciones. Idéntica conciencia puede atribuirse a los comienzos, pues la acción de connotación fantástica preexiste al gesto de la narración y duración cronometrada de la lectura. Algunos textos como “Nadie encendía las lámparas” apenas tienen desarrollo, semejan una suma orgánica más pasible de descripción fenomenológica que de anécdota. Lo descriptivo también es insuficiente, se percibe acaso la enumeración primera de lo evidente y un catálogo de objetos; como si estuviéramos obligados a aceptar de oficio lo que FH denominó “lo otro” (42) y se encuentra/conoce cuando se ingresa a los protocolos del misterio.

El contacto inicial se origina intuyendo la contradicción en una coloración monocorde de lo cotidiano, dicha marginalidad es un incentivo y fuente de inspiración para la escritura de FH. Niños, viejas, ciegos y recitadores son sus preferidos; escapados/expulsados/fugados del mundo de las convenciones y los manuales de urbanidad. La originalidad de los relatos se nutre del proponer un universo sin cálculo de antemano, premeditación suficiente o plan previsto en las expectativas de lectura. Como si entre su condición de uruguayo y las posibilidades de lo fantástico, se abriera una brecha andrógina desconocida en los manuales.

Lo suyo no es un gesto abarcador global que puede confundirse con una visión neo filosófica del mundo. FH contempla dándole -como buen músico- el justo valor de los tiempos diferentes según lo anotado sobre el pentagrama. Supeditando las impresiones a la observación interesada de los pliegues menos evidente y ocultos, los más escondidos cuya captación en trama es objeto en traslación contemplativa parsimoniosa. Esa narrativa comporta la búsqueda y peregrinación que lo proyecta a zonas sin colonizar por el relato, donde los actos adquieren el horror de aquello que perdió proporción y la conciencia de rehusar convenciones sociales. Ante la realidad manifestada como duplicaciones incesantes de reacción en cadena FH se muestra indiferente. El interés comienza cuando durante esa búsqueda -más que espera latente- logra entrever un movimiento interno del sistema que se manifiesta irracional. Actitud con escaso poder de aparición repetida en sociedad, invisible para la mayoría de los conciudadanos que ni siquiera saben de qué va la canción.

VI) SI UNA NOCHE DE INVIERNO ITALO CALVINO

La experiencia del asunto/cuestión expuesta e inconclusa se percibe en muchos de los relatos de FH. Asistimos durante la lectura a un planteo de tensión estable entre presencias y ausencias, sombras y luces, verificaciones y dudas, en lo que es un recurso surgido desde las entrañas del dispositivo, dilatando la sensación de ambigüedades expandiéndose a la reflexión global del cuento. El relato se prosigue en los márgenes del libro -por eso algunos libros suyos son sin tapas- y bambalinas de la lectura pública; asimismo en el aurea perturbada de los personajes y la descomposición de las frutas, el murmullo de la colonia atareada de roedores de casonas decimonónicas e incoherencias comportamentales del servicio doméstico, en el espiritismo invocado de los herederos de sangre y los rayos X de los agonizantes.

En "Nadie encendía las lámparas", cada texto de los diez se presenta como entidad cerrada autosuficiente, no debería de haber lugar a dudas al respecto y sin embargo... (43) El conjunto incita la sospecha fundada de conexiones en contacto superficial, que producen la recepción menos de una sumatoria unitaria que de un sistema en retroalimentación en sinergia.

Es la adición resultante, una máquina de escritura con conciencia subconsciente de su funcionamiento recién después que fue montada, siendo dispositivo escrito que sólo sirve para eso que resulta. Una progresión con atajos y atascos, retrocesos, bucles espacio temporales, escaleras, pasadizos secretos, retorno en espiral al punto de partida que detalla procedimientos de redacción, confirmando los exiguos elementos de una estética que busca la belleza de la disimulación. Cada cuento es una excepción que transgrede la regla y participa de la obra en progreso; hasta se puede rastrear moléculas compartidas dialogando a lo largo del libro, con una transposición permisible sin atentar contra la referida autarquía. Lo apasionante y problemático, retoña cuando entendemos que los cuentos se desplazan en dos niveles como la materia. El primero de la apariencia y el otro de hormiguero próximo a la física cuántica del detalle, eso invisible habitando lo presumible.

Algunos ejemplos en relación a plantas, ambigüedad, niveles icónicos, músicas y casas y recuerdos puedes ser ilustrativo. La fecundidad del contacto con el mundo secreto de la vegetación a la manera de jardines cerrados, invernaderos de plantas carnívoras, canteros que se riegan cada atardecer y arboretos en dédalo con ejemplares de todos los continentes. La palabra enredadera, buscando en cada pulgada los puntos de apoyo para subir por los muros hasta alcanzar las terrazas superiores, acelerando la clorofila. La luz dentro del túnel que es nacimiento por asociación, manipulación mecánica de

fotógrafos ambulantes, metáfora recurrida cuando se deja atrás la depresión con barbitúricos y trayecto atravesando el Bardo tibetano después de la muerte. La fascinación de ingresar en las casa ajenas y recorrer los espacios prohibidos, vericuetos y puertas falsas; descubriendo el hábitat mental de moradores y los inconfesables secretos de familia. La mente considerada como un pueblo perdido en la geografía íntima, donde transitan los recuerdos fundadores de la niñez con otros forasteros y reclutados en las vueltas de la vida.

“-Casualmente a mí me gusta la soledad entre plantas – le contesté.”
(44)

“Después de las primeras palabras, yo me escuchaba con serenidad y daba a los demás la impresión de buscar algo que ya estaba a punto de encontrar.” (45)

“Ahora me cuesta hablar de eso. Esta luz fuerte me daña la idea del túnel. Es como la luz que entra en las cámaras de los fotógrafos cuando las imágenes no están fijadas.” (46)

“Sin embargo a mí me atraían los dramas en casa ajenas y una de las esperanzas que me había provocado el concierto era la de hacer nuevas relaciones que me permitieran entrar en casas desconocidas.”
(47)

“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. Esta tarde tuve la sensación de haber ido a descansar a ese pueblito como si la miseria me hubiera dado unas vacaciones.” (48)

La permisibilidad crítica sin que nunca agote los posibles, proviene de ese atrapante efecto global, donde ningún diagnóstico puede considerarse definitivo y se aconseja -con insistencia- pedir un tercer punto de vista. Para toda línea de investigación que se emprenda, la obra de Felisberto dispensa argumentos pródigos y reticentes; pueden incluso convocarse con beneficio y felicidad a especialistas internacionales tales como Barthes, Lacan o Cortázar. El cuento los incorpora dócil, plegándose a sus protocolos metódicos a la espera de la novedad; ello hasta que en cierto momento el asunto se fuga del ensayo de fijar tesis desde fuera -un perímetro sanitario de seguridad exegética y debemos montar otros cebos eficaces recomendando una cacería en movimiento perpetuo.

Felisberto es huidizo porque desliza a capricho el cursor temporal, ubicando sus historias entre lo que ya fue y lo inminente, pero sin que sea con certeza el presente; cuando el

tiempo se extiende a lo espacial, estamos en los códigos de límites y fronteras. Para nosotros los literatos eso parece complicado, más para quienes somos docentes y debemos preparar los cursos destinados a comunicar buscando objetivos pedagógicos. Los músicos tienen la ventada de hacer de los tanteos otro territorio fecundo, ellos escuchan las versiones más tradicionales con instrumentos de época, son sensibles a osadías pues nadie olvidó que pasó Igor Stravinski por las orquestaciones y hasta se desafían ensayado improvisaciones. Los cuentos citados tienen algo de nutrias salvajes, tras su reconocida sencillez y numerosas aproximaciones que conectan las partes del sistema, en un intento de "lectura crítica final" que hasta el presente es insuficiente, lo "otro" se resiste a ser encasillado si no es a partir de categorías felisberteanas, tal como sospechaba Italo Calvino:

"Non somiglia a nessuno: a nessuno degli europei e a nessuno dei latinoamericani, é un "irregolare" che sfugge a ogni classificazione e inquadramento ma si presenta ad apertura di pagina come inconfondibile." (49)

Esta opinión citada de Calvino es famosa, popular y redundante entre los estudiosos de la obra de Felisberto. Se la considera documento legitimante por venir de quien viene - lectura de escritor reconocido- y de un ámbito exterior a la tradición uruguaya y también rioplatense. Como ocurrió con

Cortázar, se trata con el italiano de escritores que sospecharon en lo fantástico un dominio que requiere un constante reajuste crítico y ampliaciones de vías de conexión; ello se escribió en misceláneas, ensayos, conferencias y artículos. Género que asimismo fue incorporado al interior de sus propias ficciones con resultados que renovaron la manera de contar como en "Si una noche de invierno un viajero" de 1979. Así ubicadas al final de un capítulo, las palabras en versión original producen la sensación calmante de que está casi todo dicho, y el canon se reacomoda de acuerdo a nuestros intereses. Cuando las leí por primera vez, estimé que en verdad eran el punto de partida de la curiosidad teórica. La astucia de los cuentos y novelas de Hernández recupera el hipnotismo de las variaciones Goldberg de Bach, donde al final se retoma el aria inicial de la obra. Curiosa manera de insinuar el tramo de la arquitectura literaria, las notas finales anunciando que la obra recomienza y en la relectura aguardan otros prodigios, dispuestos para ser tocados en el túnel cifrado de la partitura.

VII) ESPÍA VOCACIONAL

A la paz rutinaria de las ciudades medianas y pueblos rioplatenses -especialmente la Montevideo suburbana de su época, si exceptuamos la degollada de la rambla Wilson en 1923- FH supo detectarles -se lo propuso- con respetuosa fruición y dejando en evidencia narrativa, conductas originales latentes, prontas a exponerse tras la protección aparente de la calma chicha. Llevó a primer plano blanco y negro mediante máquinas ocultas, situaciones raras y hábitos perturbadores excéntricos, brotados en el jardín represivo que cubre, tras el biombo oriental de la decencia familiar, estigmas repudiados del árbol genealógico. Lo marginal es exógeno de las buenas costumbres y la excepción cuestiona tan fuerte el corpus legislado, que deviene fantástico mediante la mera exposición, por la conciencia culpable de excepción y reclusión profiláctica. Ese postulado de principio, raspando entre lo social sofocando el secreto resulta su estrategia literaria del azar y la necesidad.

La observación (apenas se asume desconfiada y cuando la duda se instala en el deambular expectante) consensual habría hecho de FH otro amable cronista de costumbres a lo Mundo Uruguayo, que viene a ser la versión sociales del Archipiélago

Felisberto. El agregado de la imaginación interesada, compartiendo zona de desajuste con su elenco de personajes, supone deslizarse a la poética de la incertidumbre, siendo el deseo de entender estando ahí más poderoso que la militancia de testimoniar. FH partió en su empresa tras lo fantástico que no sabemos observar los de este lado, adicionando datos que eran ciertos aunque usted no lo crea (Robert Ripley, 1918). Tentó disonancias de pianos olvidados, falsas notas de teclados que acordó con buen oído, formando una partitura urbana entre El caburé y la Consagración de la primavera. Tenía la habilidad cotidiana desde la infancia, de descifrar pentagramas innovadores y ejercitarse haciendo gamas. Estaba apto a situaciones flotantes que merecerían ser pesadillas de consulta en la Colonia Dr. Bernardo Etchepare, parientes internados de la familia Oriental; entre objetos decorativos de mal gusto desbordantes de sentido, incidencia de la luz o su ausencia, atisbo musical sobre la pantalla muda del cine hecha de sábanas manchadas, el quehacer asumido de traficar mediante la escritura lo “otro” para este lado de lo mismo. Descorre la cortina percudida dando acceso a cuartos revueltos, olfatea canastos cerrados junto a lavabos que gotean, se hace el dormido mientras dura el sonambulismo activo de otros pensionistas, levanta postigos que muestran altillos colindantes e intuye la matriz traumática que todo lo mueve.

Allí no hay nada para explicar y la magia poliomielítica se impone, contando con el reto de la solución conciliadora o el rechazo hipnótico en la lectura. Rechazo o asimilación,

ambigüedad ante lo desgradable, aceptación de coexistencia y cotos cerrados del Código Civil. FH sabe de esa dicotomía antagónica operando en otras regiones repudiadas; su alegato no consiste en denunciar lo “otro” tan manido, sino tender puentes endebles y hacerlos transitables para incursiones en solitario. Desobturar de materia prejuiciada vasos comunicantes y por los cuales se procede a intercambiar escándalos, señalando una jurisdicción hacia la cual el lector se siente atraído en tanto le consta su existencia. En los procesos de depuración moral y mental por estas sociedades nuestras, persisten guetos minimalistas penosos para la moral de autoestima generalizada; junto con las clases sociales confrontadas en la vida política, se observan satélites desorbitados que giran fuera de toda especulación dialéctica. La locura por decirlo de manera vulgar, permaneció atareada porque se remite al ser humana -forzada por fallas neuronales o voluntad del desarreglo- evolucionando polizonte en un ambiente reticente a la originalidad. Se ensaya en piezas de pensiones con olor a caldo de verduras mustias y acaso a oscuras, en quintas familiares distantes de caminos asfaltados, pueblos jadeantes por el calor veraniego, batidos por vientos cruzados afectando la conducta de animales igual que las mareas lunares.

Imposibilitado de facilitar o querer dar un planteo diagnóstico de esas fallas, contento quizá por el hallazgo de esas plantas carnívoras y suicidas de un solo ejemplar sin ocasión de reproducirse, FH se detiene en el retrato objetivo sin juzgar;

de hacerlo, quebraría el encanto del factor sorpresa y provocaría el repliegue sin retorno. Atestigua su existencia cuestionada desde la convivencia presencial, aproximándose al aura amenazante para escrutar de cerca y con respeto socarrón. Sin esa empatía aceptando la confrontación nunca habría el cuento resultante; intenso en la maniobra pues al separarse del episodio, el escritor conserva en su intimidad restos de la electricidad mental de los excéntricos. Para alguien viviendo en un entorno donde incide el factor religioso y los poderes de lo sobrenatural artículos de Fe, seguro circula la predisposición a intercambios con lo inexplicable de la sociedad agnóstica.

La persistencia del recuerdo como primer apoyo, la confusión premeditada entre narrador y personaje en cuanto comienza la escritura es tan verosímil, que disemina el intento de análisis simultáneo objetivo. De ser así, habría que recurrir a una aclaración permanente de lo actuado en cuanto personaje narrador. La focal se desplaza, siendo la alternancia del punto de vista -circularidad entre autor, narrador y personaje- que proporciona la recepción a lo foto movida de los cuentos. Esa necesidad/facilidad de deslindar perímetros definitivos, obsede y puede designarse también como otro artificio técnico. Deja de ser dicotomía referencial para volverse tema; el narrador compone una propuesta distinta entre ficción, gesto de escribir conspirando contra preceptivas retóricas heredadas. La indefinición del término fantástico FH lo extiende a la categoría “escritor” y que puede estar en ambos lados de una frontera

que nunca se traza. El convenio de las partes para fijarlas ya ocurrió y se quemaron las actas, está en un cuarto intermedio sine die o se aplazó de aquí a la eternidad.

Colocado por azar o voluntad irreverente entre situaciones y personajes, Felisberto se resiste a comenzar su intervención por la disposición paternalista de comprender desde la razón pura o al toque condescendiente lo que viene ocurriendo. Teniendo en cuenta que continuar es la misión prioritaria, establece un pacto virtual con el entorno a la manera del etólogo entre especies raras amazónicas en vías de extinción. Se integra asegurándose la posibilidad del repliegue estratégico si la situación degenera. En plena fantasía emprendiendo vuelo, el narrador despliega autodefensas irónico/razonadas evitando que las rarezas lo impliquen más allá del círculo del humor sarcástico y que luego de cercarlo lo capturen en su calesita. FH cuenta con la escritura como vehículo de segunda mano para regresar -apelando a un sentido neo musical de la economía temporal- salvando así la visión de quien se asume en testigo integrado, encubierto y con mandato de traicionar la confianza ganada. Si las defensas parecen racionales, el proceso de integración al micro sistema sumando gestos y estrategias que será escritura necesita ser sensual. El conocimiento se articula desde una integración regida por un afinado poder de observación según los términos enunciados. Le escapa -temor, prudencia, salvar el cuento terminado como misión prioritaria- a tener injerencia en hechos que acecen algunas veces con su activa colaboración.

Su actitud es ante todo pasiva (exceptuando el riesgo de arrimarse) y autorizada, la influencia en los finales exigua, al menos hasta que ellos destapan su aparente empatía.

En ese momento de crisis, punto de no retorno y liquidación del relato, FH obstaculiza apenas el desarrollo de la acción, quizá fomentándola con la finalidad de potenciar el relato. Contempla alternándose en un adentro pero alejándose de la acción cuando expone su máxima potencia transgresora; puede evocarse una espera emboscando seguida de una cacería onírica tomando notas. Entonces presa o cazador se confunden mientras el cazador convive con la presa. La cacería es secuencia de engaño, el tema y la escritura resultan fusionados cuando el autor finge sobre su condición. Escribe cuando consigue que se acepte sobre él cualquier condición humana menos la de escritor y el de músico es uno de sus disfraces favoritos. Si la acción narrada es una ceremonia cíclica con rituales similares, el autor quiere congelar el tiempo, hacernos saber que la vez anterior y la próxima vez las cosas serán idénticas siendo las mismas.

Junto a él, nosotros -que leemos- asistimos a una escenificación cuya sola diferenciación de esas mini historias que rebaten el tiempo exterior es la presencia del narrador. La socializa con tan poco compromiso que obliga a reconsiderar un lugar común de la crítica; intenta rescatar la marginalidad focalizando el encuadre descentrado o ironiza lo disímil recuperando la energía y verdad de la realidad en su complejidad; una estrategia de indefinición ética aún frente a

sus propias criaturas. El narrador espía se interna en las casas designadas a la hora crepuscular, mientras se encienden las lámparas con pantallas de raso y los moradores desactivan su travestismo diurno para desplegar el segundo verdadero. Algo así como la vivencia teatral de pesadillas en una vigilia que sucede a la hora de soñar, mediante una presteza que se vuelve frenética durante el descanso de los otros. Es la hora de erosionar convenciones sociales modificando el decorado habitual, introduciendo lo discordante nutriendo un cambio que anuncia la irrupción: inminencia del grotesco y lo absurdo o imprescindible, que igual se escenifica según mandatos coercitivos.

Este descubrimiento apelando a la disposición cómplice es catado por el narrador, que goza sin la prisa de alguien exhibiendo insolente la intemperancia de quien es aceptado en un círculo cerrado bajo siete llaves. Esto se traduce en movimientos narrativos y la resultante final fluye junto al espionaje. Lo que el niño hacia con las sillas en “El caballo perdido” (50) el adulto lo reproduce con las casas encantadas. Manteniendo la actitud de quien no desea ser visto (como en la infancia) por una suerte de culpa (hay que profanar sin que lo mancillado lo sepa), con temor de ser descubierto y sabiendo que el misterio desaparece cuando se lo divulga. Aclarar un misterio es una manera deshonesta de destruirlo impidiendo que se reitere la experiencia ante la intromisión del narrador. Dominar a voluntad el acto de estar a punto de descifrarlos los hace interesantes, ubicándolos en ese punto fantástico justo,

donde sin ser sublimes como para evitar un desconcierto, tampoco son luminosos invalidando una segunda lectura.

La audacia del escritor, consiste en proponer experiencias diferentes donde lo fantástico tiene en lo humano su punto de partida; a pesar de su autonomía los objetos decorativos reciben su jerarquía y poder de rebelión del hombre mismo. Esa intromisión conjunta de narrador con personaje compromete al tercer humano que lee. La originalidad de Hernández tanto como por los aciertos de la escritura, deviene de la ruptura a que induce la maniobra de leer. Entre hechos y lector se diluye el cristal del narrador tradicional, creándose una correspondencia que anula o prescinde de intermediación, congeniando un gesto de avance y repliegue sin marcas textuales y probando la presencia del autor identifiable. Resulta una lectura a la deriva analítica en sótanos inundados, que fastidia y compromete en tanto la constancia de lo otro - tan mentado en su poética- se manifiesta de manera eficaz.

VIII) EL PIANISTA Y LOS PERSONAJES

El tono coloquial -primer distanciamiento- que FH atribuye a las confesiones sorprendentes y revelaciones de conductas raras, favorece la aceptación de lo fantástico (en tanto procedimientos y efectos en la recepción) y el absurdo más próximo a la existencia, en la versión de fulanos piantados de Julio Cortázar. Historias encarnadas con menos resistencia de contradicciones racionales y porosidad receptiva; parecemos asistir al retorno iniciado en la tendencia a valorizar la versión primera de todo asunto, la oral y que como la música de las esfera se escucha si paramos la oreja. Los cuentos tampoco suponen una amenaza directa a la apariencia de lo real, serían una forma estratégica y armando un artefacto de escritura de retraimiento; ensayando el progreso de la excepción más que la comparación frontal asumida, provocada, reivindicada.

Es así que se entiende el predominio de una serie conectada de conductas irregulares, reveladas en lo que suele llamarse psicología, humores, caracterología y retrato de personajes. En tanto imposición de conductas con gesto repetido y ultimado refractario a variaciones, las manías parecen ser anteriores a los maniáticos -serían guiones de un dramaturgo en busca de

actores que los encarnen y tramas requiriendo un trabajo delicado de puesta en relato- que las reproducen en espacios y tiempos cerrados, mediante representación asimilables a destinos o condenas eternamente singulares. La manía es el personaje y el personaje el médium. Ante ellos FH se relaciona mediante variadas mañas a manera de informante, confidente expuesto y descubierto, testigo camuflado -o espía si nos confiamos al capítulo precedente- reservando el testimonio en primor para sus lectores. La virtud cardinal es amoldarse a la situación inédita y compenetrarse en ella, sin hacer de su óptica particular un punto de conflicto, permitiendo por ende que ese mundo extraño se active para nutrir su programa. Las manías requieren el mundo tal cual es para la confrontación o el disimulo, el relato resulta de esa fricción dialéctica que engendra un tercer estado; no es la manía ni el mundo, y su naturaleza auténtica se instala en el cuento. Todas las conductas registradas por FH son extensiones de posibilidades humanas en los excesos y limitaciones, sumando un bestiario heterodoxo rioplatense. Donde es irrelevante cualquier consideración sobre límites de normalidad o comportamiento, en tanto lo maravilloso se enciende en la relación chisporroteante de una mente con la realidad.

Antes de detenernos en los personajes recordamos las situaciones. El que llora para vender y la mujer que ama el balcón, el fulano de tal que se mete en el túnel y el otro que tiene luz en la mirada. Podemos notar que en las novelas sucedía lo contrario, en "El caballo perdido" -por ejemplo- la

maestro Celina y el propio autor son el eje de la narración. Desde ellos expuestos a la luz de la escritura, se construye la totalidad del texto, personalizando la narración desde la valiosa y persistente interacción autor personaje. En los cuentos aludidos, los protagonistas son seres mutantes en proceso de transfiguración que puede ser alienante. El impacto unificado se origina en la naturalidad con la cual pretende integrar su excepcionalidad a lo cotidiano, más aún: comunican -emulando una técnica telepática- la certeza de su estar entre nosotros, en un abandono del ser social y ocultándose: toda patología tiene componentes fantásticos. Un opresivo encerrarse perfeccionado voluntario, consentido haciendo posible el desarrollo de la fantasía y de su habitáculo guardia el tinglado del sistema que saben paralelo y defienden como real, pues en ello les va la vida. Siendo conscientes de su flaqueza hasta identificarse con ella, sin ocultar la culpa original forjan la coraza protectora del instinto de supervivencia, cimentado en discreción y silencio. Asumidas vergüenzas, que tienen en FH el músico que escribe un depredador, que al exponerlas las destruye y poniéndolos en evidencia, puede devastar un ciclo con pasado prestigioso.

Si bien la conducta repetitiva de los personajes puede describirse con claridad, la primera lectura no permite deducir una tipología concreta. Asoman pistas escasas e insuficientes en lo referente a objetivos o motivaciones de acción, la ambigüedad es quizá la única de las explicaciones posibles. Puede que haya por parte del autor la intención de obstruir

encasillamientos, una invitación a participar desde otra categoría vinculante que la del entendimiento en ese recorrido por la vereda alienada de la vida. Los personajes recordados generan manifestaciones caracterizadas por un movimiento de negarse y brindarse; recurren al grotesco y otras modalidades de encubrimiento mitigando la angustia de exponerse. Necesitados también -en simultáneo- de una dosis de reconocimiento, especulando y retardando la vergüenza que les produciría explicarse. Ese espejo pasaje inesperado les hace aún más excepcionales.

Circula en los relatos un catálogo fecundo de aspiraciones frustradas y latentes, contradicciones internas orbitando que pueden justificarse con trazos de psicología aproximativa. Entre complejidad y máxima simplificación, la problemática de los personajes es en prioridad patética; cada caso en la seudo terminología médica presenta síntomas probados de lo extraño enfermizo. “Nadie encendía las lámparas” es una adición exponencial de excepcionalidades y demostración de la circulación de conductas perturbadoras que nos acompañan sin que podamos percibirlas de inmediato. Las mayores vivencias de los personajes -la escena reiterada que los define- no refieren a su contacto con el entorno, nada les sucede que no sea referido a su yo. Contradicciones emotivos, intensos conflictos, euforias mágicas y depresiones inexplicables, provienen de la ejecución y contemplación de sus acciones; el engranaje que aprisiona y puede conducirlos a sus dramaturgias, siendo modelo y espejo, imagen espejada y

tramoya supuesta del otro lado del espejo. El único mecanismo que los cerca y puede transportarlos a la noche de la locura es la práctica periódica de su perversión.

Hacen de su yo desunido epicentro del mundo que deviene teatro de excentricidades y excusa; creen que la realidad hostil es modificable -cuando les interesa- a la cadencia que ellos imprimen. Algo puede desencantarlos o contrariarlos; antes de su irrupción, durante su presencia y luego de los ritos ceremoniales el mundo resta inmutable. Autodestruidos moralmente, ganados la mayor parte del relato por la resignación se integran y acomodan a un paisaje que aparenta ser el mejor de los mundos posibles. Entran a incidir en el proceso reglas ignoradas y la paz ficticia de la geografía externa -que es la historia de los Orientales- resulta violentada por fuerzas neutras o con designios inescrutables, ejercidas desde las casa clausuradas hacia lo que pasa en la calle. A pesar de presentar algún rasgo físico que los tipifique, la molestia que suscitan en los demás -nosotros en tanto lectores- proviene del disfuncionamiento de capas motivacionales hundidas en su oscuridad. Las que condicionan cierto tipo de conducto en relación a la realidad, con ellos mismos, los otros personajes e intermediarios interesados como el narrador. La categoría de diferencia interesante la adquieren en la presentación reciclada y teatral de las obsesiones. Su axiología la pauta el vampirismo de la escritura y a excesiva rareza mayor potencialidad narrativa. Una conciencia de barrera infranqueable entre su gesto aprisionado

y la realidad -o realidad del lector- los sumerge en la búsqueda interna; autocontemplación llevando al paulatino refinamiento de su anormalidad, conocimiento puntual de sus riquezas/carencias siendo lo único que les pertenece. Por ello la adoran, ritualizan y defienden de todo intruso amenazante, de extranjeros de ese país sin fronteras reconocidas.

Ese núcleo de diferencia -ausente del cuento- se consolida con la verdad justificando su ser en o fuera del mundo. Querer alterar esa conducta aislada es una manera de suprimirlos, tomar conciencia lúcida y absoluta de su alteración equivaldría para ellos al suicidio por inercia. Carentes de una manifiesta dependencia de factores extraños -eternos e incomprensibles- las excepcionalidades que se ponen en movimiento marcan la ruptura con el entorno, partiendo de una fractura anterior o interior de los personajes. El lector inocente en su atención y desprejuiciado ignora cómo y cuándo la "idea" invade el ser hasta envolverlo totalmente; y si lo sabe como sucede en "El acomodador" desconoce la razón última de la mutación. Tampoco se advierten motivaciones profundas ni motivos responsables, haciendo que la fobia asume esa estructura modélica. Buena parte de la crítica de FH postula explicaciones referidas a la sexualidad y hay en ello mucho de cierto. Lo que no termina de exorcizar por esa vía de conducta, es la modalidad que asume el conflicto ni el futuro que le aguarda. El cultivo (tratándose de FH el verbo es pertinente) de la patología aislada logra disipar otras preocupaciones; cuando los personajes detectan en su comportamiento la primacía de

lo insólito es tarde para tentar volver (ni sabrían cómo hacerlo), por lo que sólo destila una resignación anestesiada. La expansión de lo fantástico se produce cuando la existencia de una conciencia imaginativa -predispuesta a consentir situaciones que parecen vergonzosas- luego son razón de existencia, punto de apoyo para seguir sobreviviendo. Ante esos seres contaminados se instala el pianista literato, ellos son misteriosos, suscitadores y sugerentes al extremo del esperpento; el alevoso poder de observación, los paréntesis de escritura y la sensualidad por la rareza de los demás hacen el resto.

IX) EL APUNTADOR COMO ACTOR SECUNDARIO

FH se exoneró en los cuentos mayores de organizar y trasmitir retóricamente sus procesos interiores tal como sucedió en el ciclo de las novelas. En la forma breve, puede tomar distancia narrativa objetiva un tanto desenvuelta; ser “voyeur” de manual que observa incitando al entorno con compromiso mínimo, evitando participar en algo disímil a lo que habilita una presencia transitoria. Cuando transgrede límites promiscuos, lo hace con el propósito de que ello puede franquearles el ingreso a materiales para nuevos relatos: espacios privados con olor a encierro del segundo subsuelo, auras cargadas de individuos meteoritos yendo a la autodestrucción, campos de representación de probada potencia seductora, sospecha de disfuncionalidad mental sin medicar que -haciéndose praxis- afina el canto fantástico de las sirenas.

El voyerismo felisberteano es consentido en tanto tampoco se puede detener, siendo el avatar personaje participante que se entiende reconociendo la acción preparatorio del encuentro previo. Es como si el autor del Diccionario con ficha biográfica buscara las locaciones y estudiara el casting, el narrador

fingiera un cuento del tío para introducirse en zonas transitorias y el personaje contribuyera a la sinergia dramática que deviene escritura. Los busca también para conocerse mejor a sí mismo, FH observa las ceremonias y escucha con delectación hipótesis propuestas por los mismos sujetos, los frecuenta porque son pasaje obligado para alcanzar el dominio de su narrativa; renovados paraíso artificiales, desde la actual realidad virtual yendo hacia atrás pasando por el Isd, la heroína, el opio o los alcoholes célebres como la absenta, cumplían la tarea de abrir los sentidos hacia lo invisible. Se diría que en el uruguayo la música fue la droga dura que lo puso en contacto con los márgenes de la sociedad del desarreglo, allí donde el metrónomo a cuerda comienza a macanear; parece incluso que fueron los personajes excéntricos quienes crearon al personaje Felisberto, ese montevideano tan fotogénico del cual todos tenemos noticias más o menos fiables.

La fórmula avanzada tiene la apariencia de la convicción y hace escuchar sus bemoles; en la lectura podemos confundirnos, atribuyendo a las extrañezas señaladas estratégicas miméticas de la realidad, lo que nos llevaría a un naturalismo retocado que asume escasos riesgos. Ignoro si hay modelos reales para los cuentos y nada agregaría el saberlo, probablemente se trate de anécdotas escuchadas al azar, donaciones de relato oral de conocidos o improvisaciones propias sobre sujetos cruzados en las charlas posteriores a los conciertos. La marginalidad frequentada más que social es

literaria, lo que afina su particularidad. Cortázar identifica esos tipos raros en supra realidades y los llamó piantados, hasta tienen nombre propio y nacionalidad; el conocimiento de sus empresas sistemáticas y cosmogónicas nos mueve al humor, a los límites de la psiquiatría inofensiva. Con Felisberto partimos de una condición de personaje en tanto la circunstancia es fantástica y por ello ficticios asumidos. Recorren el camino inverso al habitual de la tesis de los modelos, hasta que luego de tres lecturas los adicionamos a los vecinos de carne y hueso recordados del barrio de la infancia. Lo que a la distancia podía ser un gesto gratuito asignado en ese lugar común del loquito suelto, desde que asoma una explicación intencionada gana en ambigüedad compleja, complicación intrínseca a los personajes manifiesta en discursos que van directo al trauma teatralizado.

Desplegándose auténticos y al mostrarse tal cual son -en una de las funciones- topan con el narrador; nunca manifestado ni reconocido como tal, que cumple funciones de testigo -casual, contratado- con el que guardan distancia entre rechazo e integración: la diferencia escandalosa necesita del otro aceptando y el cotejo subsiguiente. Ante el extraño -a pesar de la confianza interina que le otorgan, acaso sabiendo que serán traicionados tras la revelación narrativa- se saben observados y presumen juzgados en silencio. La ventaja del personaje narrador consiste en que la manía manifiesta es más inspiradora que ellos y la desventaja que la frecuentación finaliza borrando los límites, haciéndose con cada ciclo más

dificultoso el viaje de regreso. En esa contradicción y una vez en situación, ellos pueden prescindir de él y si bien Felisberto autor podía pasar de largo, el narrador siente una atracción literaria que se reconoce en la sublimación. Sentirse observado confirma su propia existencia y saberse juzgados resalta la excepcionalidad; que durante el inicio a tientas fue angustioso, degenerando luego en morbosa sensualidad, siendo el cuento viable por una colaboración mutua entrando al juego aunque se ignoren las reglas. Algunas veces la presentación de los personajes culmina en devaluación; sufren un proceso dentro del relato que va del misterio al grotesco, del interés al esperpento y de tragedia a comedia. De seres extraños y atendibles se transfiguran en entes con patologías egoístas, resignados a actuar, salir de su zona de protección exponerse y auto contemplar su (in) felicidad, sin fuerzas suficientes para sacudirse (o sin saber cómo hacerlo) la fatalidad que los aísla. Sin un retorno confirmado y dependiendo de circunstancias aleatorias, las liturgias de sublimación operan como máquinas de aprobación.

La presentación cuidadosa es hundimiento y única salida. FH prefiere los procesos descendentes; para acelerar y demostrar las desmitificaciones apela al ridículo, al humor, el absurdo sin instalarnos en un surrealismo invasivo. El autor se postula como fiel desconfiable de balanza traficada y así medir/evaluar tergiversaciones de sus criaturas, al menos las vibraciones ambientales. Su propia experiencia es sismógrafo perfeccionado a medida que avanza la voracidad de la

narrativa y porque existen en el invernáculo plantas carnívoras. Desde una legalidad de caprichosas coordenadas dispone posibles conductas honorables; contar nunca supone compartir y para el escritor durante esa progresión, la marginalidad está en los otros. El suyo es un mundo contenido en los potenciales de una lectura total, se niega a la aceptación plena y piadosa, los induce a un juego interesado que él finge jugar. Lo fantástico satelital reafirma su saberse criatura de este lado; se aleja del apremio desafiante de saltar al vacío o ronda apenas un asomarse de vecino malicioso. El grotesco menos anula la existencia; provoca conclusiones que por la conocida vía del realismo conoceríamos difícilmente. Un humor con porcentaje involuntario, atenúa la profunda gravedad de las situaciones, permitiendo desde las exageraciones una defensa pertinaz -por parte de los personajes- de un micro clima consentido ante un exterior curioso y agresivo.

Los personajes son expuestos en la plenitud de sus facultades excepcionales en el transcurso de la sublime anormalidad. Le queda el lector vedado el pasado, la escena primitiva para quizá especular con orígenes y antecedentes; extraño procedimiento y postura para un escritor/narrador que tanto había confiado en las virtudes reparadoras de la memoria. Casi ninguno entre ellos tiene una vida de novela de aprendizaje, su apoteosis se verá brillar -como estrellas fugaces vistas desde el Cabo Polonio- mientras dure ese relato. Acaso hubo encuentros anteriores siendo sin importancia pues ninguno fue anotado, puede que la experiencia se repita el mes

entrante y nunca será lo mismo; la existencia es lo que dura el cuento, la persistencia en la memoria del lector. Esos protagonistas de sus narraciones tienen en el presente luminoso su solitario espesor temporal; presente radiante sin paréntesis para recuerdos que distraigan de lo inmediato. Tampoco viven su proyectarse al futuro (¿qué es mañana o la semana próxima o el mes que viene?) si no es bajo la apariencia de la reiteración cíclica de su pensamiento obsesivo teatralizado. Siempre ellos están (re) comenzando, repitiendo sus mímicas en un perpetuo hacer de movimientos sabidos; lindan con la noción de eternidad limitada o un infinito calculado, que se repite sin otro sentido disipado que el mismo repetirse. Su suprema desdicha, es que sus manías - objetivadas en actos- pueden incitar una lectura doble; afirmar un recelo de gratuidad y por otro la búsqueda del sentido que intentan sublimar sus protagonistas: ¿cuál sería el plan final? Como las respuestas a preguntas nunca formuladas jamás llegan, los protagonistas quedan desamparados y solos, a merced del espía escribano que los observa.

Desdoblado en personaje, el creador los deja a su incierta suerte. Se sabe inepto para cualquier modificación de conductas y parece interesarle poco; él consiente en integrarse a las ceremonias, buscando en cierto sarcasmo removedor la ocasión de rescate ante situaciones que puede absorberlo. El objetivo es salir del círculo y robarle un tiempo precioso al reloj para escribirlo. FH los asedia cuando pasaron/cruzaron el umbral. En "El caballo perdido" pudiendo perderse en

laberintos de la memoria, se procuró un “socio” que le facilitó una estrategia de rescate urdida desde la imaginación. Esa salida/escape se la rehúsa a los personajes de los cuentos, que una vez instalados en su fantasía atrofian y estropean los mecanismo de contacto con el exterior, exacerbando lo que potencia su anomalía.

Durante el reacomodo de las napas narrativas regionales, se procesa una nueva maniobra de intercambio y conexión sensual donde participan las facultades primarias. Cada personaje en su rincón, procesa los recursos sensoriales que estima apremiantes para su placer de la desolación inevitable. Lo social si apenas se filtra tangencialmente; destacan gestos privativos y la focalización una vez comenzada la obrita: dejarlo hacer sin que él perciba lo diferente de esta ocasión, despojando la escena de escorias accesorias y preservando lo esencial. Dejando al individuo con su manía privado de todo maquillaje, separando de ellos todo lo que del mundo pueda camuflarlo e incorporarlo a su obra en forma disimulada, a tal punto que para los de afuera su manía atasca en planos secundarios.

La alteración final como efecto unitario, es desenlace de la segregación de pistas variadas que la observación intencionada va detectando. Vestimentas, gestos, descripciones físicas, niveles de relación, elementos que en su dinámica entorpecen que uno predomine sobre los otros, en una penuria represiva de tics sucesivos. La superposición aglutinante estereotiparía las criaturas, haría de ellas entes resistentes impermeables al

humor y deterioro. Transitan en los cuentos de FH la visión de un universo provisional escasamente optimista; testimonio del desencanto melancólico, resignación por el deterioro, teniendo en la ironía su estrategia sutil de agresión buscando aperturas hacia escaques prohibidos. Los personajes, más que resultado de un medio opresor son su lógica marginalidad. Es difícil hallar momentos en los cuales el autor/protagonista asume una actitud solidaria con quienes va encontrando; la escritura avanza en insólito y calculado itinerario entre seres aferrados a dos realidades, mediante vasos comunicantes tenaces en un caso e inexistentes en otro.

Un último párrafo para justificar el título del capítulo. Es cierto que estuvimos más atento a la ubicuidad de la trinidad felisberteana en su narrativa breve, así como al perímetro restringido y denso de algunos personajes paradigmáticos de su obra; también del proceso llevando de la intuición bizarra al punto final de cada cuento. Pudimos recordar una tendencia que podría decirse teatral; es lo que unifica veladas de la secta, ceremonias tras cortinados, rituales fetichistas o puesta en escena con finalidades catárticas, el domino espacio temporal que requieren las obsesiones. En ese aparte del dispositivo, la originalidad de FH consiste en renunciar a la tentación del director omnisciente y del *deux ex machina* que todo lo resuelve bajando de una nube; participa sin ser protagonista, observa sin querer obstaculizar a los actores intervenientes. Es ahí que podemos darle en la economía de la tramoya teatral la función del apuntador. Está sin que lo veamos, se ubica en la

frontera pactada entre escena y espectadores -que venimos a ser nosotros- perpendicular a la cuarta pared. Tiene todo el cuento en las manos del principio al final, sin el poder de alterar acontecimientos les sopla a los comediantes involuntarios las palabras necesarias si falla la memoria. Cuando cae el telón escucha de lejos los aplausos, sale discreto del dispositivo por los siempre misteriosos subsuelos y sótanos de la ilusión.

X) EL LÍMITE DE LOS OBJETOS

Los objetos son un ornato de signos en la escenografía donde se renuevan tragicomedias de seres perturbados. La escisión del mundo fragmentado en su unidad y degradado en términos de funciones decorativas, hacen que cada cosa visible (además de las palabras) incluya la tendencia a independizarse, cierta plusvalía insospechada y una función asignada en el relato. Demostrando así que la noción de alienación desborda la categoría usual de los procesos mentales, que pueden potenciarla en el momento de la socialización; los objetos o aquello opaco y resistente a lo humano, las formas artificiales ocupando materialmente el espacio vital. Dispuestos fuera de nosotros cuerpos y en una dimensión de pertenencia desestabilizadora de nuestro sistema de interpretar el mundo. Alterados los axiomas de relación entre el yo y la materialidad circundante, se apunta a cuestionar las certezas más absolutas. En tanto circulación eléctrica reaccionando en el texto, contribuyen a tensionar las fuerzas del relato, adquieren una relevancia similar a una subversión ontológica; siendo capaces incluso de organizar su drama propio, desbordando la autoridad de los usuarios/propietarios/ fusionados. Al convocarlos de manera reiterada FH los jerarquiza con la

amenaza o promesa de la subversión, atribuyéndoles el imperativo de apropiarse de leyes propias aspirando a sistema, activando un doble movimiento o la misma movilidad en dos articulaciones.

Primero avanzan en su condición óntica internándose en territorios que parecían tierra de nadie, como puede ser la catarsis irrefrenable del deseo o variaciones de la comunicación no verbal; los objetos también pueden perderse como los caballos. Ese avance y juego de creación e invasión de territorios inexistentes en lo previo, tiene en los personajes el cursor de pertenencia y medida más afortunada. Objetos y personajes se disputan la preeminencia en la escritura, resultando una dialéctica que anula relaciones formales -tal como podría teorizarse en una óptica de capital y mercancía- para instrumentar una dependencia -cuando no una función ortopédica- entre seres y objetos. Los objetos cosifican la equívoca y conflictiva relación con el mundo, su presencia contribuye a enrarecer el clima de la narración. Funcionan como vías de presentación y ejercicio de las fantasías, en algunos casos es carburador que enciende la puesta en marcha más inocente y menos peligrosa del drama anterior.

Adquieren una dimensión de juguete adulto dotado de vida, dejando en la oscuridad otro nivel de escenificación -más perversa podría arriesgarse- de no estar distanciado de los objetos para provocar la sublimación. Los objetos considerados desde esta perspectiva aparecen como barrera -línea Maginot, muralla china, muro de los lamentos- reprimiendo actuantes

necesidades que, sin esa intermediación providencial, podrían dispararse para cualquier lado. Pertenecen al dominio de vida afectiva sin solución, proponen una inusual y equivoca manera de trascender el yo que se extravió en el camino. Participan de una sustitución de centro de interés y despiertan formas crispadas de sensualidad, impregnadas de lecturas simbólicas al relacionarse con la imaginería connotada de la sexualidad. En los casos más audaces lo sexual pasa de lo simbólico a la vivencia versátil que interpela.

En estos y otros casos se observa una forma de consumo privilegiada en tanto imprevista al momento de la producción. Del deseo los objetos pasan a la manipulación de uso; de este, a la necesidad óntica de objeto dependiente, de ahí a la liberación -rebeldía de máquinas inanimadas- en un proceso de transfiguración permanente (51). Mediante los objetos -más cuando operan en sinergia premeditada entre ellos- las manías se manifiestan. Mutan en un orgullo próximo al agobio y consolación externa de una figura de condena, forman parte del universo de la vista con problemas oculares y el tacto, del ojo que ve lo que cree y la mano que toca el oscuro objeto del deseo, en una deformación exagerada de lo visual compensando la ceguera. Su materialidad provoca la imaginación adecuándose a cualquier modalidad del mundo interior, proporcionando respuestas heterodoxas y cumpliendo variadas funciones. El consumidor absoluto, sin injerencia en el proceso de producción, verifica la existencia (a su lado) de un set de objetos aguardando ser utilizados para afirmarse

como entidad. Ello a pesar de ser usualmente relegados al altillo del altillo, al sótano del sótano o una diferencia conceptual. La materialidad de los objetos y su función primaria al parecer, sólo son pura potencialidad, como si las cosas (la cosa) postularan una ignorada funcionalidad; estamos en un círculo similar al de la sociedad de consumo y llevando todos los términos asociados a su semántica límite.

Como en lo fantástico, también en los objetos, los sueños o la música FH nos concede la indeterminación como presente final. Una obra que asimila tan cabalmente la lectura desde una teoría de los objetos se enfrenta a la pregunta: si en la estrategia de creación existió la intención de una semiología material o es resultado de una propuesta intuida. Esa peligrosa comodidad de líneas de análisis ha generado, quizá como en muy pocos asuntos referidos a Felisberto, la necesidad en la crítica de rever sus alcances y límites. Con sus cuentos, cuando queremos llegar a conclusiones apenas logramos formular hipótesis. Este cuestionamiento preliminar de todo código de análisis destaca -en todo caso- la lectura directa, incorporando el a priori de que las interpretaciones posibles ya son parte del discurso. Donde la exégesis viene a ser otra forma del misterio o tentativas estériles por explicar lo “otro”, habiéndose llegado a la urgencia de diluir los excesos por el humor (52) sobre límites calculados de antemano por el propio autor.

“Hoy mi personaje me ha visto tranquilo, ha pensado que estoy cuerdo y ha encontrado el momento oportuno de preguntarme dónde voy a parar con todo lo que escribo; que si alguien leyera esto y preguntara qué quiere decir, yo no podría responder nada formal; y precisamente como me ha visto formal quiere que escriba una obra que aconseje algo, que después de leer sus páginas se saque en consecuencia una moraleja, o una nueva frase que encamina algo de la humanidad, y así yo quedaré en un concepto bueno, y me sentiré superior a los demás, y de cuando en cuando frunciré las cejas y me quedaré pensativo...” (53)

XI) LEER TAMBIÉN LA MÚSICA

Juan José Saer (54) en un removedor e interesante trabajo sobre “Tierras de la memoria” -la novela inconclusa de Felisberto- propone dejar de lado toda interpretación ingenua de la obra literaria del uruguayo. Buena parte de la crítica reviste un paternalismo excesivo, abundando los enfoques que supeditan la creatividad a una suerte de travesura en horas ociosas, de feliz hallazgo infantil, casual, donde ordenamiento, tempos, personajes y estructuras narrativas surgen con la frescura de quien encuentra sin buscar.

La praxis de la escritura demuestra lo contrario; había en FH a manera de respaldo intelectual, el dominio considerable de otro código creativo arbitrario en su gramática escrita: el de la música. Condición que suele circunvalarse siendo una temática constante verificable, asimismo en sus últimas opiniones estéticas; hasta puede sugerirse una transferencia infrecuente de códigos, transcripciones no operada en la música misma sino de escritura a escritura, de partitura hacia literatura, a otra fisiología de la literatura. Esta relación, complicada ante todo de formular para el neófito del solfeo y agotada en sus propios especulaciones, parece ser algo más en el caso del

pianista escritor o viceversa que la verificación de una casualidad. (55)

Si nos atenemos el deseo del autor de reivindicar para su obra una dimensión oral (56) y que sería la única vía para darle sentido a su materia, vemos en ella la intención de crear un circuito donde lo oral -origen de la música, polifonía coral, canto popular y lengua de los mitos en la ópera- deviene escritura y es recuperada mediante la lectura; lectura que debe ser realizada por el propio autor. En este caso, a diferencia de la música FH trasciende su condición de intérprete: es creador (también lo fue de música en menor grado), intérprete privilegiado e insustituible anulando a priori todo intento de recreación externo. Clausura el ciclo de lo oral restringiéndolo a una actitud autista; entre el tema de la música y la lectura fluye un canal sonoro poblado de ruidos, asordinado con pedal, con sonatas de tres movimientos masacrados, recitales despedazados, donde se incorporan espectáculos armonizando música y recitativos: es una catarsis reveladora que lo acerca a la pulsión de exponerse, compartida con los personajes. Incluso la imaginería de su estética deja de depender de esa zona fluctuante, donde sonidos escritos y puestos en partitura o espacios tipográficos pueden llegar a confundirse.

Hay en todo lo dicho una pista de análisis firme. La última etapa de los escritos de Hernández remite a sus orígenes, el celo autorreferente quizá sea la forma de dejar bien en claro ese nivel de escucha, donde las imágenes buscan una complicidad generosa, abstracta y despojada por parte del

lector, aunque puede en este caso hablarse del auditor. Umberto Eco formula tal idea de manera estupenda.

"Ahora sabemos que los códigos del destinatario pueden diferir totalmente o en parte en los códigos del emisor; que el código no es una entidad simple, sino a menudo un complejo sistema de sistemas de reglas, que el código lingüístico no es suficiente para comprender un mensaje lingüístico."

"Esto revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí. Pero ¿qué ocurre en el caso de un texto escrito, que el autor genera y después entrega a una variedad de actos de interpretación, como quién mete un mensaje en una botella y luego la arroja al mar? Hemos dicho que el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Podemos mejorar esa formulación diciendo que un texto es un producto cuya fuente interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro, como ocurre, por lo demás, en toda estrategia."

"Una sola cosa tratará de obtener con hábil estrategia: qué, por muchas que sean las interpretaciones posibles, unas repercuten sobre las otras de modo tal que no se excluyen sino que, en cambio, se refuercen recíprocamente." (57)

La oralidad instaura -entonces- una virtualidad de difícil delimitación: lectura flotante (si apelamos a la psico crítica), estrategia de autor, lector modelo, función estética del lenguaje, caracterización de la literatura fantástica... Un discurso que avanza asimilando (es pertinente reiterarlo) diversas interpretaciones y a medida que nos internamos en él (por tinieblas, sótanos, memoria, fundas de muebles, pasillos, escenarios) nos percatamos de que nadie enciende las lámparas y debemos adivinar en los claroscuros o mejor, desde los sonidos ambientales. La dicotomía no es luz/oscuridad sino sonido/silencio; para que se realicen ceremonias duales donde el sonido alterna con escritura. Una liturgia presente en la mayoría de los textos y con preeminencia estética de las puestas en escena, sumando espectadores, actores y acomodadores llegado el caso. Una vez puestas en funcionamiento, dentro de esas máquinas litúrgicas -casi pequeñas misas- los personajes perduran eclipsados o subordinados al ceremonial de estricta codificación.

La literatura en tanto escritura es apenas una apoyatura, elemento recordatorio provisional para permitir la lectura posterior en voz alta. En los primeros textos que ya fueron

aludidos, cuando Hernández era un pianista talentoso se refiere a sí mismo como escritor; en los últimos, cuando es escritor con una considerable estima discreta y creciente, sus trabajos recordados, su discurrir/personaje, siempre están relacionados a su condición de pianista concertista. En ambas etapas predomina el sonido; primero la literatura como sublimación y cuando se produce la transcripción, el trasiego al dominio de otro código de expresión -en una variante de la nostalgia-, se proyecta en los textos como pianista.

Este desplazamiento le deparó un problema imprevisto: la escritura. Antes era el actor para el oído y luego compositor para el oído. La actitud del autor al menos en el caso de los últimos cuentos, es de una evolución hacia lo musical; el músico que quería ser escritor y al lograrlo retoma su vocación primera. Con su condición de intérprete, sumando a la literatura una dimensión del imaginario solidario más que de la escritura de lo auditivo, nos propone reaprender a escuchar cuentos. Inventa una mitología original e inesperada en las letras uruguayas; quizá también por ello como afirma Calvino, Felisberto no se parece a ninguno. Lo que para otros autores es finalidad -la escritura- para él incluye otro sistema de notación, estado nunca definitivo sino preliminar en la realización última de la materia de sus cuentos. Transforma objetivos en medios y experiencias planificadas de lecturas en experiencias inacabadas e insatisfechas. El lector omnipotente, siente que se le escapan de entre las manos ciertos estratos de comprensión, desbordando la carga semántica; que refieren

a la misma creación, la recreación y una alternativa valoración que agrega el autor del lenguaje. Obliga a descubrir una melodía y descifrar palabras intuyendo claves y notas, bemoles y acordes de una escritura. Si ello puede oscurecer el camino del entendimiento en diagonal, facilita mediante atajos el acceso al placer.

Llamamos transcripción en este caso a ese cambio de sistemas que se opera en el autor. Los canales de comunicación utilizados para la metamorfosis de la materia (si existen) no atinamos a explicarlos, se esconden en una experiencia del autor indocumentada. Vemos los resultados en los estadios ya concretados; podemos sospechar una necesidad de expresión/creación que la música no alcanzaba a satisfacer y marcar el agotamiento de un lenguaje a manera de ensayo preliminar. Cuando FH llega a Stravinski comienzan sus primeras publicaciones, la dinámica indica que al llegar al dominio de la técnica/obras más modernas, se proyecta a los balbuceos de la escritura literaria.

Es indudable que el ciclo de la memoria está unido al proceso del aprendizaje musical; como si estuviera escribiendo en un presente tardío páginas que debieron fecharse mucho antes. Ello tiene una evidente lógica y en consecuencia el sentido de estructura, ritmos, fuga, contrapunto temático de tiempos paralelos y claves simultáneas. Un aprendizaje arduo de la retórica musical es el basamento legal para la literatura, por ello no sorprende la ausencia de reglas que se orienten a estructuras poéticas preestablecidas. Se adivina una argamasa

demasiado consistente para ser casual y se confirma que, el entendimiento de los relatos pasa por la combinación contrapuntística de claves disímiles.

XII) LOS NIETOS DE MALDOROR

Como sus criaturas florales dejadas por escrito, nuestro autor traslada el signo de la marginalidad, se lo considera en tanto excepción y quizá redactando los capítulos anteriores, hemos incurrido en ese mismo traspié. Resulta complicado asignarlo a grupos generacionales (criterio fatigado para acomodar la obra en el montón, aritmética del denominador común más que de ecuación interactuando métodos) y revistas de vida efímera, polémicas por prensa interpuesta o movimientos orgánicos literarios -bautizados sin demasiada imaginación- en un vaivén de filiación genética y entenados posteriores.

De ser necesario enmarcarlo -con fines operativos basados en líneas sabidas- nos inclinaríamos por el fantástico rioplatense, que presenta la calidad reconocible de una tradición probada y permitiendo variaciones en su interior. Arbitraria por supuesto, es pertinente conjunción de léxicos literarios geográficos o más bien fluviales; una exposición que adolece -junto a la eficacia de pruebas escritas por décadas- de una falla epistemológica (variante papel del banco inglés) en cuanto al catálogo de características inéditas, formando una

construcción acumulativa maleable. Hasta este capítulo -y algún apartado de este trabajo lo prueba- se trata por lo general de asimilar esquemas analíticos en prioridad europeos, repitiendo acaso el esquema demográfico de los protagonistas de esa literatura. Aplicar tales tesis a textos del virreinato, producidos en lugares y tiempos que litigan dos conceptos básicos de toda tipología: la realidad y lo fantástico. Ello parece doblar el esquema de la conformación social de esta región de América Latina, donde conversan -con el ruido de fondo de la correntada- Buenos Aires y Montevideo, de reconocido carácter cosmopolita babélica la capital argentina y en sintonía con episodios anómalos de la Oriental; tal como lo escribió Isidore Ducasse al final del Canto I de *Maldoror*. Ciento paralelismo de cronologías guerreras, unidad de conquista y sometimiento de primeros pobladores, avatares gauchescos coloniales de la independencia, tipos humanos de crisis campesina y marginalidad urbana migratoria, sintonía en fiestas populares, músicas y comunidad de río: pulperia y conventillo, carnaval y cambalache, canchita de barrio y prostíbulo. De ahí también la singularidad de los elementos propios de cada orilla de esa literatura, que se resuelve en la dramaturgia biográfica de los autores; como si más importante que la posible crónica de una literatura, lo fuera una *Historia Natural* de los escritores.

Todo estudio sobre la obra narrativa de FH, tiene algo de acercamiento precavido por temor al zarpazo del puma de la macana e hipótesis provisional de trabajo, a demostrar por la exégesis posterior de los que vienen atrás. Zafa de una

comunidad uruguaya tal como nos agrada definirnos y parece otro comparsa de Augusto Remo Erdosain, recupera para la ficción la música ciega de Clemente Colling y los pacientes que driblearon a Dr. Bernardo Etchepare en veredas montevideanas. El equívoco más frecuente tampoco parte de textos suyos, heterodoxos desde las primeras publicaciones, sino del modo de lectura que todo lo cambia. De la misma manera que inventó un sistema taquigráfico indescifrable, el oriental exige otra estrategia de lectura y esto que parece una condición casi excluyente, es un aporte de interés. El desafío transita de la obra a la crítica, como si una sociedad -mediante extraños mecanismos velados- hubiera generado anfiteatros a la intemperie y códigos cifrados, requiriendo la invención de una teoría nominativa propia; demostrando la insuficiencia de una rauda aplicación mecánica de sistemas analíticos y preexistentes en cada investigación.

Un posible trazado estaría en buscar lo excepcional no considerado en tanto objetivo final, sino en tanto redefinición de lo que se entiende por realidad en esta barriada del planeta. Atendiendo que las tesis, principios, leyes, protocolos e hipótesis del mundo literario, están más cerca -por ejemplo- de las fuerzas magnéticas telúricas que de otras, las exploradas en laboratorios clásicos donde incertidumbre e interferencia son reducidas a cero. Previo a alcanzar el desarrollo de nuestra dirección probable, se debe transitar -conociendo, asimilando, discutiendo, reteniendo y saliendo- por dos nociones de fortuna crítica en mis años de formación;

que utilice en los cursos por su versatilidad comunicativa y podría sugerir todavía con finalidad pedagógica. Si bien ahora lo haría con objeciones prudentes admitiendo cierto dejo de insatisfacción, en tanto circunvalan la unidad, y proponer en alternancia complementaria una fricción comparativa con otros sistemas narrativos y códigos estéticos.

Una es la noción de “raros” que propuso Ángel Rama hace algunas décadas, estudiando un dominio particular de la narrativa uruguaya; como con algunos nociones de la filosofía, entiendo lo que se quiere decir y adhiero en principio. Cuando intentaba formularlo, sin embargo, me hallaba en dificultades, debiendo apelar llegado el caso al gabinete de excentricidades aproximativas que convenza por acumulación. Me agrada ese gusto por la diferencia que insinúa lo raro, una excelencia sin decirlo, la complicidad entre entendidos, un club exclusivo, salida de la teoría del conjunto por la pista de la marginalidad canalla o la belleza clasista, predicando una epifanía textual que puede prescindir de argumentos metódicos. Narrativa de raro o poesía de jóvenes, literatura femenina sin más, parecen criterios donde la obra -en lugar del abrir andariveles hacia territorios desconocidos sin importar sexo ni edad- se contenta con la servidumbre de ponerle relato a nociones elaboradas en otros dominios del pensamiento. Era una impresión que suponía confidencial, hasta que leí un estupendo artículo de Hebert Benítez Pezzolano en la revista Telar (58). El profesor compatriota, con la delicadeza del caso, traza el itinerario de la noción en el cruce decimonónico a las vanguardias y avanza

una elaborada caracterización del elenco textual retenido por el crítico pionero de la ciudad letrada. El título de la ponencia es casi el cuento pertinente de una noción personaje: "Ángel Rama y los raros. Ascenso y desvanecimiento de una categoría." Ahí está escrito y argumentado -mejor de lo que yo lo pudiera intentar ahora- lo que hace tiempo era una sospecha. En el caso de Felisberto, admitir la rareza puede ser un grado cero o el primer movimiento de las piezas sobre el tablero crítico, pero es luego en el desarrollo de la partida cuando las cosas se complican.

La segunda noción interesante, sobre la cual es imprescindible detenerse es la de literatura menor, que analicé en "El cazador Gracchus amarra en Montevideo" (59). El paradigma retenido para invocarla por el elogio, es la obra y figura de Kafka o la forma cómo una nación pequeña - geografía, raza, religión...- se inscribe por mandato de originalidad en una lengua mayor; los esfuerzos que requiere de inventiva literaria de escritura, para que las declinaciones de la lengua sumisa y los relatos de la tribu sobrevivan. Los teóricos Félix Guattari y Gilles Deleuze, en 1975, escribieron su ensayo ineludible, que cité en abundancia y en especial el capítulo V (60). Ellos consideran la denominada "literatura menor" manantial secreto de la excelencia renovadora, dependencia que se vuelve fuente de originalidad y ciertamente los ejemplos rescatados son convincentes. Dada la situación histórica de Uruguay, a lo que se suma la sociología de su literatura, la tentación de analogía es grande. El país

reúne condiciones ideales para recuperarla; lo hice en tanto ejercicio estimulante y creo que se puede seguir usando como plataforma anexa en la tarea docente. Si la evoco en ocasión de Felisberto y desde el lugar de profesor de literatura de liceo, debo considerar al hacerlo una objeción de peso subrayada en el formidable libro de Claudio Magris “Danubio”. El autor recorre pueblos, paisajes, ciudades, literaturas y arte cruzados en la invención histórico lingüístico frustrada llamada Mitteleuropa y lo hace siguiendo una corriente fluvial. Definir un mundo cultural asociado a un río tiene algo de hipnótico que nos interpela de continuo. Magris advierte desde el muelle crítico sobre las trampas emboscando la literatura menor; son exageración elogiosa, introspección obtusa y autosatisfacción sucinta. Dice el escritor italiano:

“Quien ha estado largo tiempo confinado en el papel de menor y ha tenido que dedicar todos sus esfuerzos a la determinación y a la defensa de su propia identidad, tiende a prolongar esta actitud incluso cuando ya no es necesaria. Al mirarse a sí mismo, absorto en la afirmación de su propia identidad y cuidando de controlar que los demás le rindan el debido reconocimiento, corre el peligro de dedicar todas sus energías a esta defensa y de empobrecer el horizonte de su existencia, de carecer de señorío en sus relaciones con el mundo.” (61)

Circula en el dominio del Río de la Plata -tan diferente a otras imaginerías calientes y tropicales del continente narrativo- una manera peculiar de contradecir las nociones de tiempo y espacio. Quizá por ello, la tradición rioplatense al respecto es una versión más asordinada, conformada por oleadas sucesivas de inmigrantes, portadores a su vez de formas portátiles de culturas que los lanzaron a ganarse la vida en la segunda orilla del Océano. Distinta por tanto, a la resultante por acumulación consciente de varias generaciones y formadas en una tradición universitaria; como pudieron, a la que te criaste y pocos, criollos, españoles por regiones, italianos, polacos más tantas otras etnias venidas del envolvente imperio otomano, debieron levantar una cultura nueva de emergencia. Experimento histórico social literario en un área sin aseptizar, donde al recuerdo legado de tradiciones populares de los ancestros -dejadas atrás excepto en la memoria activa- se imponía la obligación de comunicar de forma diferente, inventando lo básico precario desde casi nada.

La destilación literaria de esos alambicados procesos, carece de la exuberancia cósmica de soles adorados, lluvias torrenciales y otras levitaciones propias a lo real maravilloso. Desde las formas musicales a los cultos del amor y la muerte, los hábitos de escritura y la relación con el habla social, se conforman asedios al instrumental con resultados concretos inusitados; siendo distinta la condición de escritor en relación al poder y posibilidades de protagonismo social. Alcanza con recordar el caminar de Jorge Luis Borges, el destino gris de

José Enrique Rodó, el deambular por las calles de Montevideo de María Eugenia Vaz Ferreira, la muchacha que también interpretó al piano los nocturnos de Chopin. Se conforma así con el paso del tiempo y una interacción de escrituras, la tradición compartida de reconocimiento tibio ante la economía de otros relatos más sociales. Esa cédula de identidad está firmada por nombres como Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández y el polizonte Conde de Lautréamont operando a manera de brulote; quien en el siglo XIX, intuyó que las máquinas de escribir combinan con paraguas sobre mesas de disección. Lo que tendrá efectos poéticos narrativos en ambas orillas del Plata y también en la tercera orilla escrita. Con ese peculiar adolescente comienza un intercambio fecundo de mitología populares -en especial con París-, que van desde las artes amatorias pagas y las bebidas verdes, hasta la casa doble donde nació Gardel; ese cruce tiene en el cuento "El otro cielo" de Cortázar su metáfora imborrable.

Lo diferente rioplatense es la afirmación literaria territorial a devastar/construyendo, con apoyatura joven de pensamiento y arrugas prematuras. La traducción de sistemas filosóficos pensados para otros ámbitos, obliga a deducir cosmogonías rioplatenses del arte, en tanto el espíritu creativo se refugia en la literatura: Rayuela, La vida breve, Adán Buenosayres, La mujer desnuda, El caballo perdido, Glosa. En ese entramado literario (donde coexisten nostalgia de patria ancestral, maniobras de poesía popular tanguera, debilidades humanas y

la muerte bailando) está la cosmovisión rioplatense asumiendo formas propias a la hora de confrontarse con lo fantástico. Una doble función literaria y reflexiva que -como sucede con otras culturas- carece del espejo testigo de la producción filosófica autónoma en sintonía. Habiendo tantas dificultades para asumir o aceptar qué cosa es la realidad, puede parecer pretencioso conocer en forma pormenorizada las modalidades en que lo excepcional desvela y moviliza. Esa modestia analítica -si bien existe una profusión de estudios gramaticales y antropológicos auxiliando la cuestión identitaria- nos inclina a considerar lo fantástico rioplatense como zona de creación conceptual y gabinete imaginario simultáneo e inducido al interior del lenguaje coloquial. En el caso de Felisberto, surgiendo asimismo del continente musical; incertidumbres al momento de escribir, dudas en la percepción y aberraciones tras la caza de nuestro minotauro, comienzan en el uso cotidiano de la palabra. Cierta desaprensión hacia el lenguaje instrumento/método para pensar el complejo realidad, hace que lo fantástico emane de la palabra misma; más que en la indagatoria de fallas de leyes naturales exteriores, de la ciencia de accidentes, la Clínica de pacientes y Enciclopedias, asoma en los libros sin tapas. El lenguaje literario -por dicha razón- se potencia asumiendo la doble responsabilidad de la función cognoscitiva y estética. En el gesto de narrar, desde la inspiración botánica bajo tierra hasta el instante de la voz cantante que cuenta, se observa la búsqueda angustiosa y marginal de la condición humana.

El Rio de la Plata pudo, movilizando oleaje y corrientes submarinas, inventa una música popular con resonancias metafísicas y permite entreabrir rendijas a lo fantástico. Bailar el tango -distancia entre coreografía platónica y tanteos callejeros de los veteranos- es más que reiteración folklórica del ritualismo sensual, o metáfora danza del coito y mitos ancestrales de la soledad masculina sin raíces: es nueva danza en el andar de los sin patria exigidos del movimiento perpetuo. Urgidos por inventar una cultura o existencia distinta que aquella que los desplazó y antídoto de la soledad óntica. Imposible de comunicarse: el vecino de la casa de inquilinato sólo escucha dialectos, otra lengua balcánica o vasca llegando del pasado y en proceso de olvido. Las categorías fantásticas en la literatura rioplatense, son el rescate de tumores detectados en el trance de mimetizar la realidad urbana, que se problematiza con la llegada de cada barco. En todo caso, esas rarezas nunca fueron presentadas con el orgullo o de una realidad que sofoca la ficción, sino con el recato apropiado para sobrellevar la vivencia en común. Lo fantástico es más hallazgo que denuncia y dificultando la taxonomía de la narrativa que aquí consideramos; donde lo extraño deserta el proceso de culturalización para buscarse en la sorpresa de una continuidad perturbada sin estridencias. Lo fantástico rioplatense, aquí intuido por un músico pianista, marido profesional, empleado público, escritor con autoestima y sin poder trasciende la taxonomía amplia de lo rareza.

En FH el misterio, lo extraño y lo otro difuso ronda cerca nuestro; sabiéndose requerido se vuelve cauto, alquila pieza en conventillos montevideanos o quintas mansiones de barrios suburbanos, se disfrazá de recitador de Ateneo provinciano o bandoneonistas ensayando El Marne, preparan mate en un patio en camiseta oyendo cantar el canario de la vecina, se diluye entre amigos estancados en pantanos de la memoria. Todo induce a la transferencia de una lectura activa e invitación a lo fantástico viniendo de trampas invisibles de nuestra realidad cotidiana; por esta vez la falla permitiendo acceder al otro lado del espejo, está oculta en una de las 88 cuerdas ligadas al teclado. Se trata al fin de cuentas, de repetir las gamas aprendidas en el Conservatorio Santa Cecilia, sin entreverar digitación; continuar sin interrupciones la lectura atenta de la partitura, dejando que el comedor se vaya oscureciendo, hasta dar con el acorde justo en clave Felisberto.

NOTAS

1) Felisberto Hernández *Primeras invenciones*. Editorial Arca. Montevideo: 1963.

El volumen recoge los primeros libros del autor. *Fulano de tal / Libro sin tapas / La cara de Ana / La envenenada*. Así como publicaciones fragmentadas y textos inéditos. La cita corresponde al texto "Juan Méndez o almacén de ideas o diarios de pocos días" en la pág. 120. El texto fue publicado por primera vez en la revista Hiperion No. 57. Montevideo: 1929.

2) Julio Cortázar. Prefacio a *Les hortenses*. Ediciones Denoël. Paris: 1975. pág. 7.

3) Para la primera edición González Panissa Hnos. Editores. Montevideo: 1943. pág. 43

4) Ibid. 3 pág. 45.

5) Ibid. 3 pág. 45.

6) Ibid. 3 pág. 48.

7) Ibid. 3 pág. 50.

8) Otto Rank *El doble*. Ediciones Orión, Buenos Aires: 1976.

9) Ibid. 3 pág. 55.

10) Ibid. 3 pág. 67.

11) Ibid. 3 pág. 68.

12) Ibid. 3 pág. 69.

13) Ibid. 3 pág. 80.

14) Ibid. 3 pág. 84.

15) Ibid. 3 pág. 87.

16) Ibid. 1 pág. 79.

La cita corresponde al texto “El vapor” que integra el libro *La cara de Ana*. Para la primera edición, Mercedes (Uruguay): 1930

17) Julio Cortázar, “Los piantados y los idos” en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. Siglo XXI de España Editores S.A. Decimoquinta edición, novena de bolsillo. Madrid: Julio 1979. pág. 142.

18) Julio Cortázar, “En vista del éxito obtenido, o los piantados firmes como fierro” en *Último round*. Tomo I. Siglo XX Editores S.A. Quinta edición, tercera de bolsillo. México: 1978. pág. 224.

19) Julio Cortázar, *Rayuela*. Editorial Sudamericana, decimotercera edición. Buenos Aires: abril 1972. Cap. 129 y 133. págs. 576 y 568.

20) Julio Cortázar “Carta en mano”. *Felisberto Hernández. Novelas y cuentos*. Biblioteca Ayacucho No. 116. Caracas: 1985. pág. IX

21) Ibid. 18 págs. 65.

- 22) Jaime Concha "Los empleados del cielo: en torno a Felisberto Hernández". En *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Edición de Alain Sicard. Monte Ávila Editores. Caracas: 1977. pág. 63.
- 23) Lucien Mercier "La cajita de música. Felisberto Hernández y las máquinas célibes." Revista Escritura. No. 13/14 dedicado a Felisberto Hernández. Caracas: Enero - Diciembre 1982. pág. 229.
- 24) Louis Vax *Arte y literatura fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. No. 80 de la Colección Lecturas de EUDEBA. Buenos Aires : 1985. Para la edición original *L'art et la littérature fantastiques* Presses Universitaires de France. Paris: 1960.
- 25) Ibid. 24 pág. 6.
- 26) Ibid. 24 pág. 41.
- 27) Ibid. 24 pág. 110.
- 28) Para conocer en detalle las posiciones de Roger Caillois puede consultarse:

Imágenes, imágenes, Seix Barral Editores. Madrid : 1969.

Au cœur du fantastique, Gallimard. Paris: 1965.

Antología del cuento fantástico (60 cuentos de terror reunidos y presentados por Roger Caillois). Editorial Sudamericana. Buenos Aires: 1967.

29) Roger Caillois, *Antología del cuento fantástico*. Ver nota 28. pág. 8.

30) Ibid. 29. pág. 8.

31) Ibid. 29. pág. 9. En la misma página puede leerse:

“El intento esencial de lo fantástico es la aparición, lo que no puede suceder y que a pesar de todo sucede, en un punto y en un instante preciso, en medio de un universo perfectamente desalojado el misterio. Todo parece igual que ayer y hoy, todo parecer tranquilo, común, sin nada insólito, y de pronto lo inadmisible se insinúa lentamente o se despliega de imprevisto.”

32) Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Editorial tiempo Contemporáneo. Colección Trabajo Crítico. Buenos aires : 1974. Por la edición original *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil. Paris: 1970.

33) Ibid. 32 pág. 34.

34) Ibid. 32 pág. 42.

35) Ibid. 32 pág. 42.

36) Ibid. 32 pág. 53.

37) Ibid. 32 pág. 111.

38) Ibid. 32 pág. 112.

39) Ibid. 38.

40) Ibid. 32 pág. 205.

41) Ibid. 32 pág. 199.

42) "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 la ignoramos: y ésa debe ser una de sus cualidades.

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro."

Felisberto Hernández, *Por los tiempos de Clemente Colling*.

González Panizza Hnos. Editores. Montevideo: 1942. pág. 7.

43) "El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso." Julio Cortázar. Ibid. 18. pág. 65.

44) Felisberto Hernández, "El balcón" en *Nadie encendía las lámparas*. Editorial sudamericana, Buenos aires: 1947. pág. 22.

45) Ibid. 44. "El balcón". Pág. 27.

46) Ibid. 44. "Menos Julia". pág. 70.

47) Ibid. 44. "El comedor oscuro". pág. 142.

48) Ibid. 44. "El corazón verde". pág. 148.

49) Ítalo Calvino, Nota introdutiva a "Nessuno accendeva le lampade". Einaudi, Torino: 1974.

50) "Primero se veía lo blanco; las fundas grandes del piano y del sofá y otras, más chicas, en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles; se sabia que eran negros porque al terminar las polleras se veían las patas. Una vez que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla; y supe que aunque la madera era negra el asiento era de un género verde y lustroso." Ibid 3. pág. 9

51) Abraham Moles estudió los tiempo de relación que guarda el hombre con las cosas y establece ocho categorías. a) modo ascético / b) modo hedonista / c) modo agresivo / d) modo adquisitivo / e) modo estético / f) modo surrealista / g) relación funcionalista / h) relación kitsch.

Abraham Moles *Teoría de los objetos* Editorial Gustavo Gilli Colección Comunicación Visual +2ª edición España: 1975. pág. 178. Primera edición. *Thoerie des objets* Editions Universitaires, Paris: 1972

52)

Juan José Saer: Quiero decir que con Felisberto se corre el riesgo de creer que cuando a un tipo le sacan una muela (el episodio de la muela aparece inmediatamente después de la descripción del jefe de los boy Scouts que es una figura paterna y además del dentista), en la simbología clásica esto significa la castración.

Mario Goloboff: ¿Pero por qué te detienes ahí?

Juan José Saer: No me detengo. Estoy totalmente de acuerdo con tus objeciones.

Nicasio Pereda: ¿Me permitís hacer una interrupción? No sé si vaya a causar sorpresa o pasar por un idiota, pero el jefe de los Boy scouts que arrancó la muela es un personaje real...

Juan José Saer: ¡Pero esto no importa!

Nicasio Pereda: Dejáme terminar lo que quiero decir: ¡contra lo que quiero manifestar es por si hay un señor que le sacó la muela, y si él se acuerda de ese episodio de su vida, se le da un contenido como que no le sacó la muela sino que lo castró!... ¿A dónde vamos a parar?

Mario Goloboff: "A dónde vamos a parar" dijeron los dentistas.

Discusión de la ponencia de Juan José Saer "Tierras de la memoria": Trabajo presentado al coloquio Felisberto Hernández organizado por el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers. Por información bibliográfica, ver nota 22.

53) Ibid 1. Tanto en el volumen como en textos. pág. 121.

54) Ibid 52. pág. 313. Texto de la ponencia: "Yo creo que ya es hora de que la candorosa ingenuidad que se atribuye habitualmente a Felisberto Hernández muestre de una vez por todas que había resultado ser más nuestra que suya."

55) Norah Giraldi buscó profundizar esta cuestión. "Felisberto Hernández y la música" revista Escritura.

Referencia bibliográfica en la nota 23. Escribe Norah Giraldi en la página 317: "La estructura del discurso está basada en una forma musical, su visión musical de mundo determina, en buena medida, lo que aparece en la superficie como tema de sus cuentos, pero hay asimismo una especie de consistencia musical, que son la argamasa y los andamios de todo su discurso, lo que muchas veces sale a flor de piel, se apropiá del espacio literario y que es la explicación de alguna de sus rarezas, del "misterio" que encierra este texto." (se refiere al cuento "Mi primer concierto.")

56) "Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias."

Felisberto Hernández, *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*. Editorial Arca. Montevideo: 1974. pág. 163. El texto "He decidido leer un cuento mío..." está incluido en la sección "Sobre Literatura".

57) Umberto Eco, *Lector in fabula*. Editorial Lumen. España: 1981. págs. 77 - 78 y 84 respectivamente. Por la primera edición *Lector in fabula* Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S. Italia: 1979.

58) Hebert Benítez Pezzolano. "Ángel Rama y los raros. Ascenso y desvanecimiento de una categoría." Revista Telar No. 25. 2020. Universidad de Tucumán.

59) El estudio "El cazador Gracchus amarra en Montevideo" es un inédito y se halla incorporado al Cabaret Literario La Coquette.

60) Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*. Les éditions de minuit. Paris : 1975.

61) Claudio Magris , *Danube*. Cap. Châteaux et Drevenitsas. Où son nos châteaux. pág. 311. Éditions Gallimard. Paris : 1988.

