

Gamero, Carlos

Ficciones barrocas : una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández. - 1a ed. - Buenos Aires : Eterna Cadencia Editora, 2010. 224 p. ; 22x14 cm.

ISBN 978-987-1673-21-6

1. Ensayo. 2. Crítica Literaria. I. Título  
CDD 801.95

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| Ficciones barrocas                                     | 11  |
| Julio Cortázar, inventor del peronismo                 | 79  |
| Santa María, capital del barroco rioplatense           | 103 |
| Los tres momentos de Silvina Ocampo                    | 121 |
| Felisberto Hernández: la sonata despedazada            | 159 |
| Apéndice. La ciencia ficción barroca de Philip K. Dick | 201 |
| Nota   | 215 |

© 2010, Carlos Gamero  
© 2010, ETERNA CADENCIA S.R.L.

Primera edición: septiembre de 2010

Publicado por ETERNA CADENCIA EDITORA  
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires  
editorial@eternacadencia.com  
www.eternacadencia.com

ISBN 978-987-1673-21-6

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico o electrónico, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

FELISBERTO HERNÁNDEZ:

LA SONATA DESPEDAZADA

Este libro estaría incompleto sin alguna referencia al escritor uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964), así sea para explicar su exclusión del ensayo central que le da título. Felisberto ha sido asociado, aunque nunca cómodamente, con los 'cuatro fantásticos' (Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar), a partir de categorías tales como las de lo fantástico, lo extraño o lo irreal<sup>93</sup>; y se ha llegado a postular un 'fantástico rioplatense', y no ya meramente argentino, que permitiera incorporarlo. Y sin embargo la categoría de lo fantástico no parece convenirle: salvo "El acomodador", el cuento sobre el acomodador de cine cuyos ojos emiten haces de luz en la oscuridad, todos sus relatos más conocidos se llevan la mar de bien con las explicaciones naturales. La extensión de lo fantástico a categorías tales como 'lo extraño' o 'lo absurdo',

<sup>93</sup> Contra la aplicación de esta categoría a Felisberto arremete Saúl Yurkievich: "Irrealismo nunca; es la realidad pura, sin mediación [...]. O sea, yo digo que es realista, paradójicamente. Es un realista superficial; es el máximo realismo, es el más grande realismo que se ha inventado". "Discusión de la ponencia de Nicasio Pereira: 'Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández'", en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

ensayada para incluirlo, abarca mucho y no aprieta nada<sup>94</sup>. No parece haber, entonces, ni tendría por qué haber, una categoría inclusiva para Felisberto y 'los cuatro fantásticos'. Lo más que puede decirse es que para las mismas décadas, a ambas márgenes del mismo río, la literatura más interesante que se escribía era no-realista, a veces decididamente fantástica, a veces con elementos de ciencia ficción, a veces meramente absurda, extraña o rara.

Sobre todo, no parece haber parentescos demasiado evidentes, a la hora de encarar un cuento, entre Borges y Felisberto Hernández, por ejemplo, o entre este y Bioy Casares. Pueden descubrirse ciertas simpatías entre textos de Felisberto y de Cortázar: el argentino leyó al uruguayo y le rindió homenaje en una 'carta' frecuentemente citada<sup>95</sup>, pero como aquel se encarga de señalar en ella, no parece que la admiración, o aun el conocimiento, hayan sido mutuos. La actitud, o profesión de fe, del narrador-protagonista de "La casa nueva" se nos antoja válida para la parte que importa de la obra de Felisberto y también para muchas de las novelas y relatos de Cortázar: "yo estaba atento a la aparición de sentimientos, pensamientos, actos o cualquier otra cosa de la realidad, que sorprendiera las ideas que sobre ellas [*sic*] tenemos hechas"<sup>96</sup>. Si hay similitud en esta actitud de base, no la hay, en cambio, en los procedimientos textuales mediante los cuales estas extrañezas se manifiestan en la superficie del texto. En este nivel, las similitudes más sorprendentes son las que pueden encontrarse

<sup>94</sup> Así, Ana María Barrenechea en su "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en Ana María Barrenechea, *Textos hispanoamericanos*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

<sup>95</sup> "Para Felisberto Hernández. Carta en mano", en Julio Cortázar, *Obra crítica*, México, Alfaguara, 1995.

<sup>96</sup> Citado por Ana María Barrenechea, "Excentricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández", en Barrenechea, ob. cit.

entre Felisberto Hernández y Silvina Ocampo: semejanzas no en la mecánica del relato sino en la mirada de los personajes sobre su mundo y, sobre todo, en la lógica de las frases en que esta mirada encarna, y en una sintaxis que sistemáticamente 'le saca la lengua a la gramática'<sup>97</sup>. Para no influir al lector con mis propias percepciones, le propongo este ejercicio: que recorra la siguiente lista de citas y asigne cada una a uno u otro de estos dos autores. Si acierta en la mayoría, queda eximido de leer el resto del ensayo (la solución al final de este).

1. Bastaba poner diez centavos y la música era tan irresistible que la muñeca empezaba a bailar.
2. Los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado.
3. En el instante de llegar a la casa de C. tenía los ojos llenos de todo lo que habían juntado por la calle. Al entrar en la sala y echarles encima de golpe las cosas blancas y negras que allí había parecía que todo lo que los ojos traían se apagaría.
4. Había un silencio inmenso; parecía que la casa entera se había trasladado al campo; los sillones hacían ruidos de silencio alrededor de las visitas del día anterior.
5. La noche subía del piso y de entre los muebles, donde se esparcían las almas negras de las sillas.
6. Una noche de invierno anunciaba las nueve en un reloj muy alto de madera, que crecía como un árbol a la hora de acostarse.
7. Trataba de entrar una frase triste en la conversación, como los chicos cuando entran a saltar la cuerda.

<sup>97</sup> Felisberto 'saca la lengua' con más ganas, sin amilanarse; o más bien, aprende a sacar la lengua; de ahí los inevitables *sic*, como el anterior que le copió a Ana María Barrenechea, con que se sienten obligados a puntear sus textos los académicos al citarlos.

8. Pero ella no me oía y había procurado interrumpirme como alguien que intenta entrar a saltar cuando están torneando la cuerda.

9. Cuando asomaba la cabeza a la ventana [...] parecía que la nariz esperaba a que llegaran lentamente a posarse sobre ella unos impertinentes.

10. Una chica le dio a la otra sus pies descalzos, y la otra le dio los zapatos.

La desestructuración, la dislocación, la desarticulación de las ideas que tenemos hechas sobre la realidad se realiza en los textos de Felisberto mediante una serie de procedimientos característicos:

*Los objetos se animizan y también humanizan:* “[El árbol] se repite en una avenida indicándonos el camino; después todos se juntan a lo lejos y se asoman para vernos; y a medida que nos acercamos se separan y nos dejan pasar” (“Nadie encendía las lámparas”).

*Los seres humanos se cosifican:* “[Las personas] eran muebles que además de poder estar quietos se movían [...] y además, de pronto, abrían sus puertas y le echaban a uno todo encima” (*El caballo perdido*).

*Las partes se independizan del cuerpo, y adquieren vida propia:* “Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa” (“El balcón”). “Apenas empecé a andar de nuevo me sentí más liviano. Tuve la idea de que algunas partes de mi cuerpo se habrían quedado o andarían perdidas en la noche” (“La mujer parecida a mí”).

*Yo y cuerpo andan cada uno por su lado:* “Era verano y el cuerpo no tenía prisa por meterse en el agua tibia. Entonces dio unos pasos y me llevó junto a la canasta donde había ropa que yo no conocía” (*Tierras de la memoria*).

*Se producen contagios entre órdenes distintos de la realidad:* “Se había quedado mirando una mancha de sol que tenía en la manga del saco: al retirar la manga la mancha había pasado al vestido de María como si se hubiese contagiado” (“Las hortensias”).

*Lo abstracto se vuelve concreto, lo psíquico, físico, y viceversa:* “Ella [...] quería entrar en la historia; y tan a la fuerza como en un ómnibus repleto” (“Mi primer concierto”). “Un pensamiento confuso y como deshecho de tanto estrujarlo” (“La casa inundada”). “Además, yo había descubierto que para que los recuerdos anduvieran, tenía que darles cuerda caminando” (“La mujer parecida a mí”).

El ojo mejor preparado para detectar estas continuidades, fragmentar las totalidades, percibir estas analogías, descubrir la materialidad de las ideas y de los sentimientos, la vida secreta de los objetos, es el ojo del niño (si bien, en todos los ejemplos citados, solo el de *El caballo perdido* corresponde a un narrador infantil, y ni siquiera tanto: es un adulto que recuerda su niñez). El mundo de Felisberto está, como el de la Silvina de *Viaje olvidado*, moldeado y modulado por la mirada de la infancia, y sus textos se interrogan una y otra vez sobre la posibilidad de recuperarla o recrearla. En la obra de Silvina, este estilo mágico-infantil caracteriza prácticamente a todos los cuentos de *Viaje olvidado*, desaparece por completo en *Autobiografía de Irene* y luego aparece a veces sí a veces no en los relatos posteriores. En Felisberto, una vez que se consolida, está presente en todos los relatos de su período más característico<sup>98</sup>. En su “Explicación falsa de mis cuentos” el autor

<sup>98</sup> El que va desde *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) hasta “La casa inundada”, abarcando poco más de una década, la del cuarenta. “La casa inundada” se publica en 1960 pero se escribe bastante antes: “Hace mucho que estoy por terminar mi cuento ‘La casa inundada’ [...] lo he rehecho, realmente,

compara el nacimiento y crecimiento de estos con los de una planta, y agrega: "sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda". De hecho, la relectura de la obra de Felisberto ha hecho vacilar mi convicción, expresada en el capítulo anterior, de que Silvina Ocampo no habría podido seguir escribiendo toda su obra en la misma línea de su primer libro, *Viaje olvidado*. Poder, habría podido, y esta habría evolucionado dentro de una misma lógica, como sucede con el autor uruguayo, en lugar de aceptar recomendaciones 'extranjeras' (como en los cuentos de *Autobiografía de Irene*) y luego practicar injertos<sup>99</sup> entre ambas ramas. En Felisberto, identidad y singularidad no se diferencian mayormente<sup>100</sup>, por algo Italo Calvino lo definió como "el escritor que no se parece a ningún otro, a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos".

Después de *Viaje olvidado* Silvina se dedica a probar distintos modos, y mundos, posibles. Los diferentes textos de Felisberto, en cambio, dan la sensación de estar construyendo, de una manera, un mundo incongruente (con el nuestro) pero coherente en sí mismo. La fisura que dividió el mundo inicialmente unificado de los primeros cuentos de Silvina Ocampo se manifestó, en el plano de la vida de la autora, por la irrupción de conciencias extranjeras, irreductiblemente adultas: las de la hermana Victoria y el marido Bioy —que cumplieron, si se quiere, en ese ficticio mito de orígenes que ensayé en el capítulo precedente, el rol del policía malo y el policía bueno—

miles de veces", escribe el autor a Jules Supervielle en 1952. *Tierras de la memoria*, publicada póstumamente en 1965, se escribe entre 1942 y 1943.

<sup>99</sup> Por berretin de seguirle la corriente a la metáfora hortícola utilizo la palabra 'injerto', pero en el sentido técnico que tiene en jardinería, no en el sentido peyorativo que ha adquirido en el arte y en la vida cotidiana.

<sup>100</sup> Para la distinción entre ambos, ver el ensayo "Los tres momentos de Silvina Ocampo" en este libro.

y, tal vez, la del amigo Borges. Común a ambos, Felisberto y Silvina, es el afán memorialista, y común también es el objeto a ser recuperado: la infancia, o al menos la mirada de la infancia; no es casual, entonces, que Proust fuera lectura de cabecera para ambos. En Silvina la tensión entre mirada infantil y mirada adulta se manifiesta, primero, como conflicto entre la escritura y su exterior, se internaliza luego en la escritura misma y finalmente, más que resolverse, se estabiliza en vaivén. Distinta es la situación, y distinta la solución, de Felisberto.

En *El caballo perdido*, la más tozuda exploración de los vericuetos de la memoria por él emprendida, el protagonista adulto intenta recrear su amor infantil por Celina, su profesora de piano, y a medida que se adentra en el pasado se va doblando barrocamente en sucesivas versiones de sí mismo: aquel que fue (el irrecuperable), aquel que recuerda haber sido, el que hoy lo recuerda, el que escribe ese recuerdo... El relato mismo está partido en dos: la primera mitad, más o menos mimética, más o menos narrativa<sup>101</sup>, recupera algunos momentos privilegiados de aquella relación; a partir del hecho traumático que es el castigo de Celina, el relato se torna autorreflexivo y se retuerce sobre sí mismo: el narrador-protagonista ya no puede seguir escribiendo el recuerdo (lo recordado) y empieza a escribir, en cambio, el proceso de recordar.

El momento y la manera del castigo son significativos: el niño se ha refugiado de la severidad de la lección en un

<sup>101</sup> En las obras rememorativas de Felisberto (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, *Tierras de la memoria*) el proceso del recuerdo no es cronológico, ni es narrativo el orden de su relato, sino que se despliega a partir de núcleos que se expanden, se intersectan y a veces engendran, como esporas, nuevos núcleos rememorativos.

ensueño metonímico-fetichista sobre el lápiz de Celina: "Colocado a través de las teclas [...] había un largo lápiz rojo. Yo no lo perdía de vista porque quería que me compraran otro igual"<sup>102</sup>. Proyección de la ansiedad y el aburrimiento del niño, el lápiz ansía soltarse de la mano de la maestra: "El lápiz estaba descansando que lo dejaran escribir. Como Celina no lo soltaba, él se movía ansioso entre los dedos que lo sujetaban [...] por fin Celina lo soltaba y él, con movimientos cortos, como un chanchito cuando mama, se prendía vorazmente del blanco del papel". Dramáticamente, el encanto de esta descripción tiene como objetivo distraer al lector para volver más dolorosa la sorpresa del castigo, y así hacernos participar del desconcierto del niño: "Celina se enojó y [...] había tomado aquel lápiz rojo tan lindo y yo sentía sonar su madera contra los huesos de mis dedos, sin darme tiempo a saber que me pegaba".

El castigo de Celina establece diferencias y jerarquías: el lápiz es un lápiz, y no un cerdito, el lápiz es suyo, y no del niño, el lápiz es útil antes que lindo, la relación entre ella y el niño es didáctica sin erotismo; la otrora todopoderosa imaginación infantil no se impone a la realidad, sino que debe someterse a ella: "¿Cómo era que Celina me pegaba y me dormía, cuando era yo el que me había hecho la secreta promesa de dominarla? Hacía mucho que yo tenía la esperanza de que ella se enamorara de mí".

Para el niño, mágicamente, ver (desear) es poseer, y del ver/desear al agarrar no hay distancia ("no toques" es, quizás, la primera frase con que la ley nos interpela). Acatando la prohibición, pero transgrediéndola, los niños de Felisberto, y también los adultos marcados por la desposesión, agarran con la mirada, como el acomodador del cuento homónimo.

<sup>102</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1983. Todas las citas de Felisberto Hernández corresponden a esta edición.

En la calle, que es de todos, los ojos estaban en plena libertad: "Antes de llegar a la casa de Celina [...] miraba las copas de los árboles [...] estaban cargadísimo de hojas oscuras y grandes flores blancas que llenaban todo de un olor muy fuerte porque eran magnolias. En el instante de llegar a la casa de Celina tenía los ojos llenos de todo lo que habían juntado por la calle. Al entrar en la sala [...] parecía que todo lo que los ojos traían se apagaría [...] lo que nunca se dormía del todo era una cierta idea de magnolias". En cambio "en la sala de Celina [...] el saber que todo lo que había allí pertenecía a Celina, que ella era tan severa y que apretaría tan fuertemente sus secretos me aceleraba con una extraña emoción, el deseo de descubrir o violar secretos". El día del castigo, al volver a la calle, no solo el espacio de la casa y los objetos de Celina, sino incluso los del exterior, se revelan como ajenos e inaccesibles; el mundo se ha desencantado: "las magnolias estaban apagadas". Ahí, también, es donde aparece el 'caballo perdido' del título: "Cuando llegamos a casa -aquella noche en que Celina me pegó y que mi abuela me amenazó por la calle- no me castigaron. El camino era oscuro; mi abuela descifraba los bultos que íbamos encontrando. Algunos eran cosas quietas, pilares, piedras, troncos de árboles, otros eran personas que venían en dirección contraria y hasta encontramos un caballo perdido".

Solo el sueño, con esa capacidad de devolvernos al orden mágico de la infancia, le permitirá recuperar los roles imaginarios; inversión, en este caso, de los que acaban de imponerse como reales: "Una noche tuve un sueño extraño. [...] 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". Sueño premonitorio, también, de ese momento futuro -que en el relato es el presente de la narración- en que el protagonista tenga su propio lápiz, y mediante su arte pueda finalmente dominar a Celina.



Pero es justamente entonces cuando el corte que el caso de Celina introdujo en la vida del niño se replica en el orden del relato: "Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. [...] No solo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante. Sin querer había empezado a vivir hacia atrás [...] y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado. Al final había perdido hasta el deseo de escribir. Y esta era, precisamente, la última amarra con el presente". El recordar pasivamente, el recordar mental, el recordar improductivo, el dejarse llevar a la deriva por el río de los recuerdos, es sentido como un riesgo; y este riesgo no es otro que el de la locura: "si me quedo mucho tiempo recordando estos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco. [...] Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente": Como señala Jorge Panesi, en el 'período inicial' de Felisberto, el *Fulano de tal* y *Libro sin tapas*, es justamente la mirada del loco la que aporta el punto de vista diferente e interesante, las conexiones inesperadas y originales. Pero esta es la etapa donde Felisberto no es aún Felisberto. Este aparece (se descubre, se crea) cuando la mirada del niño reemplaza a la del loco, y la locura deja de ser simpática, deja de ser utilizable, y pasa a ser abismo y límite<sup>103</sup>. En el Felisberto consolidado no hay componenda posible entre la locura y la cordura: en cambio la mirada del niño y la del adulto, la del presente y la del pasado, pueden reconciliarse, es decir, combinarse. Y es justamente la historia de esa combinación-reconciliación

<sup>103</sup> "La frontera del discurso subjetivo está defendida por la figura del loco: subjetividad que se pierde a sí misma. La figura del loco provee el contexto propio del discurso memorialista, es su límite último". Jorge Panesi, *Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

lo que se cuenta en *El caballo perdido*. Porque el riesgo de este 'recordar solo' ("A mí, realmente a mí, me ocurría otra cosa. Entonces traté de estar solo, de ser yo solo, de saber cómo recordaba yo") es el de perderse para siempre en el pasado y también el de abismarse en el espejo del propio yo. Como señala Jorge Panesi: "Repetición, hundimiento en el pozo subjetivo, inercia, contemplación pasiva del espectáculo, fijeza capturnadora de la situación: estos son los peligros que amenazan el desarrollo de los relatos felisbertianos"<sup>104</sup>. La escritura del recuerdo, en cambio, nos ata al presente; y, también, nos ata a los demás. Está obligada a diferenciar los recuerdos que son importantes para mí (todos, por el mero hecho de ser míos, pueden serlo) de los que pueden tener algún interés para los otros. Y aquí el protagonista segrega un nuevo avatar: "Me di cuenta de que no estaba solo en mi pieza: el otro sería un amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo: bien podía ser un socio [...] Yo pensaba que había sido él, mi socio, quien se había entendido por encima de mi hombro con mis propios recuerdos y pretendía especular con ellos: fue él quien escribió la narración". La metáfora comercial ha reemplazado a la náutica: el socio es el encargado de tasar los recuerdos en el mercado literario, y el protagonista en principio se rebela contra esta apropiación: "Entonces [...] yo disparaba de mi socio; corría como un ladrón al centro de un bosque a revisar solo mis recuerdos y cuando creía estar aislado empezaba a revisar los objetos y a tratar de rodearlos de un aire y un tiempo pasado para que pudieran vivir de nuevo". Pero esta utopía se revela como irrealizable: "Los dedos de la conciencia no solo encontraban las raíces de antes sino que descubrían nuevas conexiones [...] pero los dedos de la conciencia entraban en un agua en que estaban sumergidas las puntas;

<sup>104</sup> Panesi, ob. cit.

y como esas terminaciones eran muy sutiles y los dedos no tenían una sensibilidad bastante fina, el agua confundía la dirección de las raíces y los dedos perdían la pista". La búsqueda empecinada del recuerdo 'verdadero', la "escrupulosa búsqueda de los últimos filamentos del tejido del recuerdo; hasta que las puntas se sumergían y se perdían en el agua; y los últimos movimientos no rozaban ningún aire en ningún espacio", solo lleva al vacío.

Otro desdoblamiento se insinúa muy pronto: "Hace pocos días al anochecer, se produjo un acontecimiento extraño y sin precedentes en mi persona [...] No era el caso que yo sintiera cerca de mí un socio: durante unas horas yo, completamente yo, fui otra persona". Lo que distingue a este nuevo otro es la pérdida del afecto: "Ningún pensamiento cargaba sentimientos: podía pensar, tranquilamente, en cosas tristes: solo eran pensadas". Continuando la metáfora comercial, la nueva figura que reemplaza a la del socio es la del prestamista: "Al tipo que yo sería se le empezaba a insinuar una sonrisa de prestamista, ante la valoración que hace de los recuerdos quien los lleva a empeñar". Y todo prestamista, al menos en el imaginario del desposeído, es, esencialmente, un ladrón: "Después venía otra etapa: la sonrisa se amargaba y el prestamista de los recuerdos ya no pesaba nada: [...] había robado recuerdos y tiempos sin valor [...] La sonrisa se le borró y él llegó a ser quien estaba llamado a ser: un desinteresado, un vagón desenganchado de la vida".

La relación inicialmente temporal entre el niño-inocente y el adulto-prestamista se espacializa: "Cuando en aquel anochecer empecé a recordar y a ser otro, veía mi vida pasada, como en una habitación contigua. [...] En esa habitación contigua, veía a mi pobre yo de antes, cuando yo era inocente. Y no solo lo veía sentado al piano con Celina y la lámpara a un lado [...] también veía otros amores. De todos los lugares y de todos los tiempos llegaban personas, muebles y senti-

mientos...". Estos recuerdos se van agrupando en "estirpes" también definidas espacialmente ("se juntaban los que habían pertenecido a una misma sala") y a pesar de ignorarse entre sí las une la simpatía de "un mismo cielo de inocencia y un mismo aire que todos respiraban". Los recuerdos del hombre de "cola de paja", como el narrador ahora lo (se) llama, vienen bajo la forma de remordimientos, porque este ha utilizado la inocencia del niño para seducir a otras mujeres: "algunas mujeres veían al niño de Celina, mientras conversaban con el hombre. [...] Aquellas mujeres lo miraban a él y no a mí. Y sobre todo fue él quien las atrajo y las engañó primero. Después las engañó el hombre valiéndose del niño". Si el niño aparece aquí como iniciador del engaño, esto no importa una pérdida de la inocencia. El niño engaña desde su inocencia; frecuentemente, cree que engaña, y los adultos le siguen el juego. El niño, cuando engaña a los adultos, no deja de ser fiel a sí mismo; muchas veces engaña para poder ser fiel a sí mismo; en cambio el adulto de *El caballo perdido* engañó a otros utilizando al niño, traicionándolo. La señal de la inocencia infantil no es una imprecendente rectitud moral sino la ternura que el hombre de "cola de paja" ha perdido: "Aquella noche, al rato de estar acostado [...] empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos -no sé qué gusanos les habrán comido la ternura".

La restitución viene dada, una vez más, por un sueño, que presenta, y tal vez logre conjurar, el 'sacrificio del niño': "Soñé que estaba en una inmensa jaula acompañado por personas que había conocido en mi niñez; además había muchas terneras que salían por una puerta para ir al matadero. Entre las terneras había una niña que también llevarían a matar. La niña decía que no quería ir porque estaba cansada y todas aquellas gentes se reían por la manera con que la inocente quería evitar la muerte [...] sin embargo me había conmovido que hubiera dicho que no quería ir porque estaba cansada;



y yo estaba bañado en lágrimas". Al despertar, cuenta, "me encontraba como arrojado sobre una playa y con un gran alivio. Iba siendo más feliz a medida que mis pensamientos palpaban todos mis sentimientos y me encontraba a mí mismo. Ya no solo no era otro, sino que estaba más sensible que nunca: cualquier pensamiento, hasta la idea de una jarra con agua, venía lleno de ternura [...] Todavía no era la mañana. En mí todo estaba aclarando un poco antes que el día. Había pensado en escribir. Entonces reapareció mi socio: él también se había salvado: había sido arrojado a otro lugar de la playa".

Y así se hace posible el acuerdo: "Aquella madrugada yo me reconcilié con mi socio. [...] Como yo quería entrar en el mundo, me propuse arreglarme con él [...] entonces descubrí que mi socio era el mundo. [...] Le perdono las sonrisas que hacía cuando yo me negaba a poner mis recuerdos en un cuadro de espacio y de tiempo. Le perdono [...] cuando le impacientaba mi búsqueda de los últimos filamentos del tejido del recuerdo; hasta que las puntas se sumergían y se perdían en el agua...". Antes, la escritura era vivida como algo que limitaba, seleccionaba, deformaba el natural y espontáneo río de los recuerdos. No es que esta percepción haya cambiado: pero ahora es valorada de manera mucho más positiva. La escritura salva lo que merece salvarse, da forma, aunque falsa, precisa, al agua amorfa del recuerdo, libera los recuerdos de la cárcel solipsista y los devuelve al mundo: "En cambio debo agradecerle que me siguiera cuando en la noche yo iba a la orilla de un río a ver correr el agua del recuerdo. [...] Cuando yo sacaba un poco de agua en una vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en qué contenerla y me había consolado contemplando el agua en las variadas formas de los cacharros". Condición necesaria de esta reconciliación (con el presente, con el mundo) es la consumación del duelo por el

pasado perdido<sup>105</sup>: "Pero yo sé que la lámpara que Celina encendía aquellas noches, no es la misma que ahora se enciende en el recuerdo. [...] Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí".

Esta persecución de la mirada infantil por parte del adulto se despliega en un párrafo tan complejo que desafía a la paráfrasis crítica o exegética, por lo que me limitaré a citarlo *in extenso*: "mis ojos de ahora son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño que debe estar cansado y ya debe ser viejo [...] Pero ¿por qué es que yo, sintiéndome yo mismo, veo de pronto todo distinto? ¿Será que mi socio se pone mis ojos? [...] Él acosa y persigue los ojos de aquel niño; mira fijo y escudriña cada pieza del recuerdo como si desarmara un reloj. El niño se detiene asustado y a cada momento interrumpe su visión. Todavía el niño no sabe —y es posible que ya no lo sepa nunca más— que sus imágenes son incompletas e incongruentes; no tiene idea del tiempo y debe haber fundido muchas horas y muchas noches en una sola. Ha confundido movimientos de muchas personas; ha creído encontrar sentimientos parecidos en seres distintos y ha tenido equivocaciones llenas de encanto. Los ojos de ahora saben esas cosas, pero ignoran muchas otras [...] Hay un solo instante en que los ojos de ahora ven bien: es el instante fugaz en que se encuentran con los ojos del niño. Entonces los ojos de ahora se precipitan vorazmente sobre las imágenes [...] Pero los ojos del niño están defendidos por una inocencia que vive invisible en el aire del mundo. Sin embargo los ojos de ahora persisten hasta cansarse. Todavía antes de dormirse, mi socio, intenta

<sup>105</sup> "La reconciliación implica la aceptación de las limitaciones, por eso la salvación del protagonista por la escritura lleva en sí la leve nota de la nostalgia y la ternura, ante lo inalcanzable": Barrenechea, "Excentricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández", ob. cit.

recordar la cara de Celina y al mover el agua del recuerdo las imágenes que están debajo se deforman como vistas en espejos ordinarios donde se movieran los nudos del vidrio”.

Esta última, archibarroca imagen que pone la mirada en el espejo deformante antes que en el inaccesible referente, nos lleva a tomar conciencia de otros motivos y procedimientos barrocos de los que están saturados este relato y gran parte de la obra de Felisberto Hernández: el desdoblamiento en diferentes sujetos que opera la memoria y también la escritura, la omnipresencia de sueños y espejos, la representación del recuerdo mediante imágenes teatrales o cinematográficas: “En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en que Celina entra y yo no sé que la estoy recordando. [...] El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine [...] No sé si yo mismo soy el operador; ni siquiera sé si yo vine o alguien me preparó y me traigo para el momento del recuerdo”. Como corresponde a esta sensibilidad barroca, en *El caballo perdido* la mimesis nunca es fácil de comprender ni de ejecutar: “Al principio iba hacia una mujer de mármol y le pasaba los dedos por la garganta. [...] Yo había tomado a la mujer del pelo con una mano para acariciarla con la otra. Se sobreentendía que el pelo no era de pelo sino de mármol. Pero la primera vez que le puse la mano encima [...] se produjo un instante de confusión y olvido. Sin querer, al encontrarla parecida a una mujer de la realidad, había pensado en el respeto que le debía, en los actos que correspondían al trato con una mujer real”. Las confusiones, como el mismo narrador se encarga de señalar, son múltiples: “En el placer que yo sentía al acariciar su cuello se confundían muchas cosas más. Me desilusionaban los ojos. Para imitar el iris y la niña habían agujereado el mármol y parecían los de un pescado [...] Cuando ya iba a empezar el seno, se terminaba el busto y empezaba un cubo en el que se apoyaba toda la figura. Además, en el lugar donde iba a empezar el seno había una flor

tan dura que si uno pasaba los dedos apurados podía cortarse. (Tampoco le encontraba gracia imitar una de esas flores: había a montones en cualquiera de los cercos del camino)”. Los ojos del niño no ven la totalidad, pero ven metonímicamente; a veces, incluso, cuando ven la totalidad es justamente cuando se confunden: “Al rato de mirar y tocar la mujer también se me producía como una memoria triste de saber cómo eran los pedazos de mármol que imitaban los pedazos de ella; y ya se habían deshecho bastante las confusiones entre lo que era ella y lo que sería una mujer real. Sin embargo [...] al mirarla más de lejos y como de paso, la volvía a ver entera y a tener un instante de confusión”. Los ojos del adulto, en cambio, no ven más que fragmentos del pasado: “Cuando los ojos del niño toman una parte de las cosas, él supone que están enteras. (Y como a los sueños, al niño no se le importa si sus imágenes son parecidas a las de la vida real o si son completas: él procede como si lo fueran y nada más). Cuando el niño miraba el brazo desnudo de Celina sentía que toda ella estaba en ese brazo. Los ojos de ahora quieren fijarse en la boca de Celina y se encuentran con que no pueden saber cómo era la forma de sus labios en relación a las demás cosas de la cara; [...] las partes han perdido la misteriosa relación que las une; pierden su equilibrio, se separan y se detiene el espontáneo juego de sus proporciones: parecen hechos por un mal dibujante”.

*El caballo perdido* es un texto de cierre<sup>106</sup> y a la vez inaugural: “Los estudiosos de Felisberto Hernández han subrayado

<sup>106</sup> Cierra el período memorialista, cuyo vehículo característico es la nouvelle, y abre, o al menos permite el paso, a la de producción sostenida de los cuentos ‘fantásticos’ o ‘extraños’. Es verdad que es seguido por *Tierras de la memoria*, el último del terceto memorialista. Pero si *Por los tiempos de Clemente*

el corte que *El caballo perdido* trae a su literatura. Momento de crisis de la literatura memorialista. Agotamiento. Descubrimiento del proceder de la memoria y pasaje a la literatura fantástica”, anota con moderado escepticismo Jorge Panesi<sup>107</sup>. Es comprensible su escepticismo: como él mismo apunta, “cuentos fantásticos ya había en la primera época” o, como prefiero apuntar yo, ‘cuentos fantásticos’, salvo “El acomodador”, no hubo nunca. Además, porque los inconfundiblemente felibertianos procedimientos desestructuradores de la realidad y de la lengua no varían esencialmente en los textos memorialistas que escribe entre 1941 y 1944 y los posteriores. La diferencia, en mi opinión, está en que en los textos memorialistas todavía opera la utopía de una posible recuperación o al menos reconstrucción de la mirada infantil intacta: pero a diferencia de Combray, Montevideo nunca surgirá entera del cacharro del mate. Como señala Panesi en relación con *El caballo perdido*: “El problema que el cuento se plantea [...] sería el siguiente: ¿cómo construir una mirada infantil? [...] La mirada inaccesible será montada entre reverberos y espejismos de la mirada adulta, será producida por distanciamientos y separaciones, por inacabables diferencias, por sucesivos alejamientos, por restos, fragmentos [...] Narrar estas trayectorias es construir la mirada infantil como insuperablemente distante”<sup>108</sup>. La solución que propone *El caballo perdido* será la de un pacto o acuerdo entre la mirada adulta y la infantil. A partir de ahí ya no se perseguirá miméticamente la mirada del niño, no se

---

*Colling* inicia una búsqueda que culmina en *El caballo perdido*, *Tierras de la memoria*, a pesar de sus muchos aciertos parciales, da la sensación de ser un relato que no sabe adónde va, tal vez por estar recorriendo como si fuera nuevo un camino ya recorrido; y es significativo que a la muerte del autor permaneciera inconcluso e inédito.

<sup>107</sup> Panesi, ob. cit.

<sup>108</sup> Ídem.

intentará recrear el plano completo de la infancia, oponiéndolo al de la vida adulta, sino una mirada adulta que incluya en sus peñón pedazos de infancia: la mirada infantil, irrecuperable en su totalidad, pero reconstruible a partir de los fragmentos que hayan sobrevivido, como un paleontólogo reconstruirá el dinosaurio entero a partir de un único hueso, o quizás, mejor, como un constructo, un artificio, una nueva y algo tosca máquina de mirar ensamblada con las piezas que sobrevivieron de ese delicado instrumento que fue el niño: “El [el socio] acaba y persigue los ojos de aquel niño; mira fijo y escudrina cada pieza del recuerdo como si desarmara un reloj”.

Pero estos fragmentos del recuerdo no son siempre objetos, o pedazos de algún objeto, o bienes comerciales; no son necesariamente inertes. Por momentos, estas metáforas mecánicas o comerciales interactúan con o dan paso a otras naturales: en un primer momento utópico, el pasado ‘intacto’ puede ser un bosque (un paraíso perdido, una naturaleza) al que podría accederse mediante el ‘recordar solo’ y pasivo, siguiendo las terminaciones de las raíces con los dedos de la conciencia –pero ya vimos que este camino lleva al vacío. A partir del momento en que interviene la escritura, la búsqueda del bosque o del jardín secreto de la infancia intacta da lugar a una ‘parábola del sembrador’ en la cual se vuelven centrales el papel de la imaginación y la idea de un trabajo del recuerdo: los recuerdos, ahora, se cultivan: “Pero la imaginación tampoco sabe [...] quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación pedazos de pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, 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”.

La nostalgia, sentimiento rector del género memorialista tradicional, es la de una totalidad perdida que la mirada del adulto intentará recrear. Pero ¿no es la percepción del niño, justamente, lo fragmentario por excelencia? ¿Lo que el adulto trata de 'recuperar' es una totalidad perdida, o más bien ilusoria? En el relato inicial de la etapa memorialista, *Por los tiempos de Clemente Colling*, esta totalidad perdida se presentaba en principio con una dimensión social: el viaje en tranvía que emprende el protagonista lo lleva hacia el barrio de las antiguas quintas, divididas y fragmentadas ahora en "casas pequeñas, nuevas y ya sucias, mezquinas, negocios amontonados [...]". A una gran quinta señorial, un remate le ha dado un caprichoso mordisco, un pequeño tarascón cuadrado [...] y la ha dejado dolorosamente *incomprensible*" (mi subrayado). Pero como bien señala Jorge Pancsi esta totalidad (perceptual, emotiva, de sentido) perdida es "una totalidad estética ajena, pues tanto el recordador como el recordado (niño o adolescente) son espectadores de la estética de la totalidad 'señorial'"<sup>109</sup>. Y también: "El niño fragmenta el mundo, lo mordisquea, lo 'remata' y su mirada ni siquiera será completa ante la mirada nostálgica que, en el recuerdo, lo mira"<sup>110</sup>. Significativamente, como cierre de esta secuencia, el narrador cuenta cómo, de niño, "en esa misma vereda, cuando yo tenía unos ocho años, se me cayó una botella de vino; yo junté los pedazos y los llevé a casa [...]". En casa se rieron mucho y me preguntaron para qué la había llevado, qué iba a hacer con ella". El relato entero, más aún, todo el ciclo memorialista de Felisberto Hernández, intenta responder a esta pregunta.

Clemente Colling, el pianista ciego, foco del esfuerzo rememorativo como lo será Celina en *El caballo perdido*, vive,

<sup>109</sup> Pancsi, ob. cit.

<sup>110</sup> Ídem.

también, en un mundo hecho pedazos: "El cuarto era chico y estaba lleno de cachivaches: pedazos de un aparador, sillas sin esterilla y con alguna pata de menos; y otros muebles deshechos. En el rincón de la izquierda, un roperito de madera blanca [...] que estaba negro y que también parecía tuerto porque tenía un pedazo de espejo de un solo lado". Stephen Dedalus, en el capítulo 1 de *Ulises*, había caracterizado a "el espejo rajado de un sirviente" como un "símbolo del arte irlandés". Felisberto sube la apuesta: su símbolo del arte es un pedazo de espejo en el ropero tuerto de un ciego (que también es tuerto: "el otro ojo se lo habían sacado en una operación en la que habían intentado darle vista"). Y si el referente ya está fragmentado, el trabajo del recuerdo solo logrará despedazarlo aún más, sin lograr componer un cuadro coherente del pasado: el niño "descubría que todos sus matices [...] no se presentaban a reunirse cuando eran llamados para aquella totalidad misteriosa, sino que se desunían, desvalorizaban y disgregaban vergonzosamente, mostrando formas como de cacharros heterogéneos, inexpressivos, de esos que *ensucian los paisajes y que los pintores suprimen*" (mi subrayado). Pero si no es aplicable el modelo del arqueólogo (que debe encontrar *todos* los fragmentos, y pegarlos en su orden original, para recomponer el objeto roto) sí lo será el del vanguardista creador de collages<sup>111</sup>: "El

<sup>111</sup> Tentador, a esta altura, pensar las relaciones de Felisberto con el surrealismo: tanto por algunas similitudes formales como por su permanencia en París (entre 1946 y 1948). Pero es ajena a él cualquier clase de automatismo, salvo en obras tempranas como *Juan Méndez o Almacén de Ideas o Diario de pocos días* (1929). Más bien lo contrario: la suya es una escritura que carga con todas las marcas de la deliberación, la corrección obsesiva, la reescritura constante. Por otra parte, su objetivo no es remedar el mundo onírico, ni mucho menos alcanzar el plano del inconsciente, sino recrear la conciencia infantil. Lo que posiblemente tengan en común es la ambición de alcanzar una entidad superadora: la de la superrrealidad sueño-vigilia, la de una mirada



desafío estético de Felisberto Hernández consiste en trabajar la forma del recuerdo como si consistiera en átomos infinitamente recombinables<sup>112</sup>. ¿Cuál será la ley de la combinación? En primer lugar, la del 'socio' de *El caballo perdido*: buscar en el pasado individual aquellos recuerdos que tengan interés para el presente y el futuro, y para los demás. En segundo lugar, la de crear objetos nuevos: el narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* encuentra el modelo de esta combinatoria en el sueño: "Yo me echo velozmente sobre el pasado pensando en el futuro, en cómo será la forma de estos recuerdos. Por eso los veo todos los días tan distintos [...] al revolver todas las mañanas en los recuerdos, yo no sé si precisamente manoteo entre ellos y por qué [...] Y si eso hago en las mañanas no sé qué ha pasado por la noche, qué secretos se han juntado, sin que yo sepa, un poco antes del sueño, o debajo de él".

La pérdida de esta totalidad, o más bien, el momento de la toma de conciencia de que esta totalidad era ilusoria, se asocia a un corte, a un trauma: el castigo de Celina, en *El caballo perdido*, la desilusión con el maestro en *Por los tiempos de Clemente Colling*<sup>113</sup>. En "La mujer parecida a mí" la fragmentación se asocia sin ambigüedades con la castración, que es, quién lo duda, una demostración práctica de la fragilidad de algunas totalidades. Este es un relato que puede considerarse el 'puente', en un sentido conceptual más que tem-

adulta que retenga la potencia de la infantil. Ambas son poéticas que no se resignan a la escisión que las ficciones barrocas dan por sentada e insalvable.

<sup>112</sup> Panesi, ob. cit.

<sup>113</sup> "Texto [...] cuya mayor quebradura [...] se produce por la decepción que Colling, antiguo objeto de culto, produce en el niño y el narrador". Panesi, ob. cit.

poral, entre el período memorialista y el que a veces se denomina 'fantástico'; y tiene muchos puntos de contacto con *El caballo perdido* (tanto que, en la memoria del lector, y de modo muy felisbertiano, se mezclan partes de uno con partes del otro): el hombre recuerda no ya un caballo, sino haber sido caballo ("Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo [...] Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo") y, como tal, entabla una relación erótica no correspondida con una maestra. En él, la unidad perdida no es la de la infancia sino la de la adolescencia, una unidad erótico-vitalista más que emotivo-perceptual: "En mi adolescencia tuve un odio muy grande por el peón que me cuidaba". Este peón, que "también era adolescente", lo castiga, y el caballo lo mata a coces y dentelladas. Luego "varios hombres vengaron aquella muerte. Me mataron el potro y me dejaron hecho un caballo" y como consecuencia "mi cuerpo no solo se había vuelto pesado sino que todas sus partes querían vivir una vida independiente y no realizar ningún esfuerzo; parecían sirvientes que estaban contra el dueño y hacían todo de mala gana. [...] El hambre tenía mucha astucia para reunirlos; pero lo que más pronto las ponía de acuerdo era el miedo a la persecución. [...] Yo ya no sabía cómo engañarlas; les mostraba el recuerdo del dueño en el momento que las desensillaba [...] Era a ese hombre a quien yo debía haber matado cuando era potro, cuando mis partes no estaban divididas, cuando yo, mi furia y mi voluntad éramos una sola cosa". Cuando la maestra lo mete en su habitación, el caballo, aun castrado, tiene "pensamientos culpables" ("¡Parecía mentira! ¡Uno podía ser caballo y hacerse esas ilusiones!") y se contempla, fragmentado, en el espejo de ella: "Había ropas revueltas en las sillas y en la cama. De pronto levanté la cabeza y me encontré conmigo mismo, con mi olvidada cabeza de caballo desdichado. El espejo también mostraba partes de mi cuerpo; mis manchas blancas y negras



parecían también ropas revueltas". Y más: "Al pie del espejo estábamos los dos, Tomasa y yo, asomados a la ventana en la foto que nos sacó el novio"<sup>114</sup>. El patrón, verdadero y válido objeto de su odio, reaparece para sacarlo de esta zona de riesgo (como el marido de Margarita en "La casa inundada" y como el marido del cuadro en *El caballo perdido*), y aunque el caballo también logra matarlo, al regresar, sigue estando el novio: "O el caballo o yo". Su decisión está tomada: "Si me quedaba llegaría a ser un caballo indeseable. [...] No sé bien cómo es que me fui. Pero por lo que más lamentaba de no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato", final cuya leve torsión barroca espeja otra, anterior, que evoca a esa madre de todas las fábulas barrocas, el sueño de Sun Tzu: "En este instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre. Una noche que no podía dormir porque sentía hambre, recordé que en el ropero tenía un paquete de pastillas de menta. Me las comí; pero al masticarlas hacían un ruido parecido al maíz".

La utopía del recuerdo pleno sería la de un estado místico de la memoria en el cual el recordador desapareciera en el recordado; la aniquilación del Marcel actual ante la irrupción total del pasado bajo la forma de la memoria involuntaria; o la del Funes del presente en la evocación de un día completo del Funes del pasado ("Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero"). Doble trampa entonces: o utopía

<sup>114</sup> El doble marco barroco: una ventana, en una foto. Me ha faltado, en este libro, espacio para dedicarle a la ventana, ese puente entre la realidad en bruto y su representación en el cuadro. Para compensar, rescataré esta muy barroca ventana de *Por los tiempos de Clemente Colling*: "... la casa de la esquina [...] tiene muchas ventanas que dan a la calle Gil. Pero la última ventana, antes de llegar a Suárez, es pintada en el muro. Y detrás de la ventana pintada estaba la pieza donde vivía el loco".

irrealizable, o utopía cuya realización plena importaría la aniquilación del sujeto, aniquilación que en Felisberto Hernández suele ser la de una muerte por agua: en *El caballo perdido*, el riesgo de su disolución en el agua del recuerdo, que es el de la locura sin más; en "La casa inundada", la tentación del regreso al seno materno, a lo mezclado, lo fusionado e indiferenciado<sup>115</sup>. El escritor-protagonista de este relato recibe una invitación de una mujer que tras la desaparición de su marido se ha recluso en una casa que ha comprado y mandado inundar, una suerte de Venecia de puertas adentro. Como en *El caballo perdido*, la navegación se convierte en metáfora de la escritura; aquí, metáfora narrativa más que mera comparación: el protagonista debe efectivamente remar en un bote que lleva a la enorme Margarita-montaña, esperando "las palabras que me vendrían de aquel mundo, casi mudo, de espaldas a mí y deslizando por el esfuerzo de mis manos doloridas". Margarita es también mecenas del escritor, y pertenece a la estirpe felisbertiana de los adinerados burgueses que contratan artistas para que les armen escenas y ceremonias (como en *Las hortensias* y "Menos Julia"). Poco a poco, Margarita va soltando su relato, que da cuenta de su creación individual de una "religión del agua" tras la presunta muerte -el cadáver nunca fue hallado- de su marido "en un precipicio de Suiza". Como en muchos momentos de *El caballo perdido*, pero aquí de manera más sistemática y constante, el agua, con su naturaleza proteica, metaforiza las múltiples formas que puede asumir el recuerdo: recuerdo-mar, río de recuerdos, recuerdo-agua en un cacharro, lluvia de recuerdos, lágrimas... Apenas salida de Suiza,

<sup>115</sup> Recordemos la desconfianza de Sigmund Freud hacia el "sentimiento oceánico" y la experiencia mística, esa otra forma de recuperar a la vez la totalidad y la unidad del mundo, que él reduce a mera nostalgia del útero, es decir, regresión y engaño (véase sobre todo "El malestar en la cultura").

en un hotel de Italia, Margarita cuenta cómo “vio una fuente de agua [...] y al ir a la cama la llevaba en los ojos y caminaba con cuidado para no agitarla” y “sintió que alguien quería comunicarse con ella, que había dejado un aviso en el agua”; entonces “sintió caer en su camisión lágrimas verdaderas y esperadas desde hacía mucho tiempo”. (Como tantas veces en la obra de Felisberto, lo físico y lo psíquico intercambian sus lugares: el agua mirada llena los ojos hasta que se desborda en forma de lágrimas). Contempla el agua de un arroyo que corre, y al ocurrirle que “el agua es igual en todas partes, y yo debo cultivar mis recuerdos en cualquier agua del mundo” se decide a volver a su país. El agua no solo comunica, y trasladada, recuerdos o mensajes de un lado al otro y tal vez del más allá: es, también, un espejo que modifica lo que refleja: “Entonces supe [...] que hay que cultivar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento”. No solo espejo: “cultivar” nos devuelve a la ‘parábola del sembrador’ de *El caballo perdido*: los recuerdos no son piezas fijas que se recuperan, sino semillas que se siembran: en “La casa inundada” el centro de la navegación es una “pequeña isla de plantas”, una fuente invertida, una fuente llena de tierra rodeada de agua<sup>116</sup>, y entre las cuales, sospecha el narrador, Margarita esconde pensamientos que no quiere contarle: “Una tarde [...] tuve la sospecha de que el marido de la señora Margarita estaría enterrado en la isla”. Ausente de las palabras de su relato, sistemáticamente, hasta

<sup>116</sup> La figura de la inversión, plenamente barroca cuando es la representación lo que está en juego, se presenta deliciosamente en el logrado ‘loro barroco’ de *Por los tiempos de Clemente Colling*: “... mi hermana menor le había tocado la cola a un gran loro que estaba muy quieto sobre un pedestal [...] lo que ocurría era que ellas [las longevas] habían querido mucho a aquel loro y ahora lo conservaban disecado” y “le hablaban como si estuviera vivo. La que cocinaba imitaba su voz, como lo haría un ventrílocuo, y contestaba por él”.

dibujar, por ausencia, un contorno preciso, está la figura del desaparecido. El narrador sueña con quedarse en la casa, y ‘sustituirlo’, pero en el desenlace, una carta de Margarita no solo finalmente lo menciona, sino que lo nombra, expulsando al escritor-niño de la casa-útero e impulsándolo hacia la escritura: “Adiós y que sea feliz [...] Si por casualidad a usted se le ocurriera escribir todo lo que le he contado, cuente con mi permiso. Solo le pido que al final ponga estas palabras: ‘Esta es la historia que Margarita le dedica a José. Está vivo o esté muerto’”.

Estamos, a esta altura, en mejores condiciones para preguntarnos por qué en la obra de Felisberto la mirada del niño aparece, de modo contradictorio, a veces bajo el signo de la fragmentación y otras bajo el de la totalización. Y la respuesta parece ser que la contradicción corresponde menos a Felisberto que al aparato conceptual que le hemos encajado: el mundo del niño (hablo, es claro, de una entidad arquetípica, de una entelequia: sabemos que este está en cambio constante, y que no es lo mismo la percepción del bebé, la del niño que empieza a hablar y la de un niño de diez años como el de *El caballo perdido*) es un mundo hecho de fragmentos, pero es un mundo, pero sí como un continuo. El mundo del adulto (una vez más, arquetípicamente) está hecho de totalidades ilusorias, divididas en planos netamente separados (los que ya sabemos: sueño y vigilia, locura y cordura, signo y referente, yo y los otros, objetos y seres vivos, distintos momentos del tiempo, distintos lugares del espacio). No es tanto la totalidad, entonces, sino la unidad perdida, el objeto de la nostalgia. Como señala Saúl Yurkievich: “Para Felisberto hombre y niño son inconciliables. El niño carece de la noción del tiempo adulto, lineal, sucesivo, irreversible, no postula exigencias de sentido completo [...] unifica momentos distintos y lugares distantes; coaliga seres y cosas mediante parentescos reversibles y polivalentes,

según analogías que no requieren ninguna verificación exterior; no diferencia mundo real y mundo ilusorio: todo comunica con todo en una continuidad sin rupturas. Los adultos gramaticalizan e historifican. Tratan de establecer la sintaxis, el sistema de articulación de cada proceso [...] El adulto es un centinela/inquisidor que no sabe sumirse en el aquietamiento y la ensoñación del niño [...], quiere convertir la movilidad, la mutabilidad analógica en una taxonomía. La una, asentada en el poder de unificar, es incompatible con la otra que se basa en la discriminación clasificadora”<sup>117</sup>.

En el mundo según Felisberto todos los niveles están rotos y mezclados. Y la tarea que su escritura se propone es mezclarlos aún más. Sus ficciones no pliegan la realidad: la rompen en pedazos, y con las partes ensayan combinaciones nuevas. Como señala Jorge Panesi: “El ideal de la literatura de Felisberto Hernández sería, por consiguiente, la utopía de

una narrativa que uniera fragmentos, personajes, escenas, objetos, sensaciones, etc. Y que formaran conjuntos no cargados de significado alguno [...] un ideal parecido al funcionamiento de la música”<sup>118</sup>. Si la imagen esencial de la Silvana Ocampo que escribe es la de una niña que dibuja, la de Felisberto sugiere un niño que hace collages con juguetes desarmables, y con perversa deliberación combina ‘mal’ las piezas: el torso del dragón con la cabeza del gladiador, la torre del castillo con las alas del avión, los autitos con los cubos del abecedario”<sup>119</sup>.

Es por esto que si hablamos de ficción barroca en la literatura de Felisberto Hernández, no podemos hacerlo según el modelo que hemos construido para dar cuenta de la obra de ‘los cuatro fantásticos’ y aun de Onetti. Sobre todo, deberemos abandonar la noción de pliegue. En el típico pliegue barroco, cada uno de los planos es una entidad con su propia lógica, sus espacios, objetos y habitantes, su temporalidad, su dinámica. Existe una jerarquía habitual o natural entre planos: preeminencia de la vigilia sobre el sueño, por ejemplo. Pero a veces se producen agujeros, dobleces y cruces que permiten que un elemento del sueño pase a la vigilia, que un hombre de carne y hueso descubra que no es más que un ser soñado, que la vigilia se revele como sueño y el sueño como vigilia, que la jerarquía se invierta y sea el sueño el que determine a la vigilia: en estas grietas se alojan, por estas desviaciones circulan, de estos escándalos dan cuenta, las ficciones barrocas. Pero aun así, aun

<sup>117</sup> Saúl Yurkievich, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, en Sicard, ob. cit. Tomo distancia del admirable análisis de Yurkievich en dos puntos fundamentales: a) su caracterización de los cuentos del autor como “relatos sin historia donde no hay curso, progresión”, donde “todo está en suspensión”; b) su postulación general de un “yo desgano, inoperante, con una voluntad menguada, sin designio y sin diseño”. En cuanto a lo primero, los relatos de Felisberto no describen un estado inmutable, sino que cuentan un proceso o viaje donde el punto de partida (físico, mental, emotivo) es bien distinto y distante del punto de llegada; en cuanto a lo segundo, el conflicto de muchos de sus personajes se da justamente como lucha contra esta tendencia a la inercia y la abulia: el protagonista de “La casa inundada” por momentos se abandona al *dolce far niente* y por momentos debe remar con una montañía en su bote; el de *El caballo perdido* se sobrepone al recordar pasivo mediante el trabajo de la escritura. El personaje puede vivir con desgano, pero el narrador (que es él mismo) trabaja con denuedo. Y pasando al autor: escribir el universo ordenado de la perspectiva adulta es pan comido, todos lo hacemos ‘naturalmente’. Deconstruir esa mirada adulta y con los fragmentos reconstruir la mirada del niño, implica un esfuerzo de galeote que solo los más grandes escritores y artistas plásticos han podido realizar.

<sup>118</sup> Panesi, ob. cit.

<sup>119</sup> También el yo es construido según esta lógica: “la interioridad del personaje felisbertiano es así un vacío central atiborrado de deshechos en ensambladuras irrisorias: montaje de residuos, agresiones mutuas. Autorretrato a lo Arcimboldo: imagen hecha de metonimias combinadas en la metáfora del Yo”. Enrique Pezzoni, “Felisberto Hernández: parábola del desquite”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

en ellas, sueño y vigilia se postulan como dos órdenes separados, (relativamente) homogéneos, (relativamente) autónomos. El autor de ficciones barrocas mezcla estos planos en el sentido de barajar las cartas de un mazo. En la obra de Felisberto, la realidad es un continuo hecho de fragmentos, partes o pedazos, los cuales él mezcla, también, pero en el sentido de mezclar los ingredientes de una receta: mezcla retazos de sueño con retazos de vigilia, y no al azar, sino de manera deliberadamente arbitraria. El resultado es un universo donde las clasificaciones y las divisiones se han vuelto impracticables. Y si no hay cortes netos entre el orden animal y el humano, lo concreto y lo abstracto, la vista y el oído, el sueño y la vigilia, el mundo y sus representaciones, no se hace posible la ficción barroca clásica. Para esta la realidad es, sobre todo, una tela que puede plegarse. El mundo de Felisberto es en cambio sólido: y lo sólido no puede plegarse sin quebrarse. — y ya sabemos lo que hará Felisberto con los pedazos. O, el mundo de Felisberto es en cambio líquido: y el líquido no hace pliegues sino ondas, que son demasiado efímeras para establecer puntos de cruce y de contacto.

¿Qué imagen puede ser la síntesis de todo esto? La de piezas o partes sólidas florando en un líquido que las acerca y las aleja, combinándolas de maneras novedosas y cambiantes: “En una gran piscina, donde el agua se movía continuamente, aparecían, en medio de plantas y luces de tonos bajos, algunos brazos y piernas sueltas. Horacio vio asomarse, entre unas ramas, la planta de un pie y le pareció una cara; después avanzó toda la pierna; parecía un animal buscando algo; [...] después vino otra pierna seguida de una mano con su brazo; se perseguían y se juntaban lentamente como fieras aburridas en una jaula. Horacio quedó un rato distraído viendo todas las combinaciones que se producían entre los miembros sueltos...”, leemos en el cuento largo o nouvelle titulado “Las hortensias”.

Que es, sin duda alguna, el más pródigo en motivos barrocos de todos los relatos de Felisberto Hernández. Horacio, dueño de la “casa negra”, es otro de estos burgueses pudientes que se dedican a contratar artistas para que conviertan sus fantasías en espectáculos o rituales de los cuales él será espectador-consumidor privilegiado. Estos consisten en armar escenas con muñecas en vitrinas: “El hecho de ver las muñecas en vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad de recuerdo”. Horacio, contemplándolas con un acompañamiento al piano, como de cine mudo, deberá adivinar la historia que se representa en cada una. (Estas muñecas eran los maniqués que originalmente adornaban los escaparates de “la tienda que lo había ido enriqueciendo”, y que Horacio se vio obligado a dejar por los celos de María, su mujer, que sospechaba de él y de las empleadas, cuyas expresiones él acostumbra buscar en las caras de las muñecas). Ya se le ha hecho costumbre trasponer el umbral entre los dos mundos, entrando en las vitrinas “para mirar los detalles”, y en esta primera ceremonia a la que, como lectores, asistimos, le parece que las muñecas se mueven, y una de ellas efectivamente lo hace (se cae al suelo cuando le da un beso). A esta altura de la historia hay, también, una muñeca privilegiada que ha transpuesto el límite entre ambos mundos: es Hortensia, la muñeca que Horacio mandó hacer “parecida a su señora”, que “se llamaba María Hortensia, pero le gustaba que la llamaran María”. Para seguirle el juego a las “manías” de su marido, María le prepara sorpresas con la muñeca: en una, Horacio, creyendo que abraza a su mujer, abraza a Hortensia; en otra la muñeca lleva puesto el frac de Horacio. Con ella “juegan a las muñecas”<sup>120</sup>; la sacan a pasear, y Hortensia ocupa el lugar

<sup>120</sup> Jean L. Andreu diferencia las innominadas “muñecas-espectáculo” que permanecen detrás del vidrio, de las “muñecas-juguete” que lo cruzan y tienen nombre propio. Y observa: “Todas las muñecas son mujeres. No



de los hijos que no pudieron tener; o la acuestan en la cama entre ambos. Para María, Hortensia es por momentos amiga, por momentos hija o aun hermana. Para Horacio, Hortensia es un posible sustituto ante la eventual muerte de su esposa; es también "su rasgo más encantador" y se pregunta "cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia". A sus ojos, mujer y muñeca llegarán a un 'empate barroco' en el cual se anula la preeminencia del original sobre la réplica: "él había sido tan tonto como para creer que Hortensia era un adorno para María, cuando en realidad las dos trataban de adornarse mutuamente", y enseguida la balanza se inclinará hacia la muñeca: Horacio induce a Facundo, el fabricante, a modificarla para darle "más calor humano"; piensa que se ha enamorado de Hortensia y elucubra sobre la posibilidad de que un alma humana pueda trasmigrar a un cuerpo de muñeca. Además de calor, quiere crear la ilusión de movimiento, y en una fiesta entra pedaleando con Hortensia en un triciclo que se rompe y los arroja al suelo entreverados; y más que transmitirle vida a la muñeca, es él quien adquiere aspecto de autómata: "¡Hermano, parecías un juguete de cuerda que se da vuelta patas arriba y sigue andando!", comenta Facundo. Tras este fiasco, Horacio está listo para dar el paso sin retorno: una nueva modificación le dará a Hortensia un sexo y podrá convertirla en su amante, lo cual, cuando es descubierto, lleva a María a acuchillarla y dejarlo. Para esta altura las muñecas también han abandonado el sacrosanto espacio de la "casa negra": Facundo las fabrica en serie y se han convertido en un

---

aparecen nunca muñecas 'masculinas', menos aun 'bebés' [...]. Además, casi todas estas muñecas son presentadas en un contexto de drama sentimental, de intriga amorosa, en relación a una pareja masculina narrativamente escamoteada y percibida como una ausencia". Jean L. Andreu, "'Las hortensias' o los equívocos de la ficción", en Sicard, ob. cit.

producto de consumo masivo. Horacio, más insatisfecho con cada consumación, empieza a engañar a Hortensia con otras muñecas (Eulalia, luego Herminia), a la vez que 'codicia la muñeca del prójimo' (el Tímido), con la cual tiene una aventura fallida. No le va mucho mejor con su incursión en el exotismo: la muñeca negra con los senos pintados que lo espera en cama resulta ser su mujer, maquillada: la sorpresa de que la muñeca haya cobrado vida lo deja sumido en un mutismo idiotizado; se encierra en la pieza de huéspedes, y María, cada vez que va a verlo, "encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio, y su quietud de muñeco". Para pedirle perdón, María intenta una última sorpresa: en una vitrina, una muñeca con corona de reina, muerta; a sus pies, tres monjas rezando. Cuando una de ellas, que en realidad es María disfrazada, le toca la mano, Horacio "levantó la cabeza, con el cuerpo rígido y empezó a abrir la boca moviendo las mandíbulas como un bicharraco [...] María le tomó un brazo, él lo separó con terror, comenzó a hacer movimientos de pies para volver a su cuerpo, como el día en que María pintada de negra había soltado aquella carcajada". El relato concluye con Horacio convertido en autómata, sumido en la locura de su ser-máquina: "Y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas".

No se trata de un relato fantástico, sin duda: todo lo que ocurre es explicable dentro de las excentricidades de la vida cotidiana; su mayor originalidad, las muñecas sexuales, ya eran conocidas en tiempos de Felisberto, y son hoy un producto habitual de consumo; tampoco, estrictamente hablando, de un relato de ciencia ficción: la tecnología más compleja que se aplica a las Hortensias es una extensión del principio de la bolsa de agua caliente. Ni fantasía, ni ciencia ficción: ficción barroca. Las muñecas adquirieron características de las personas, a la par que las personas se maquinizan; si al principio las muñecas imitan a los seres humanos, luego estos



imitan a las muñecas (María, como negra y como monja); los espectadores se meten en el escenario (Horacio, en las vitrinas) y las escenas teatrales se salen de las vitrinas y se derraman por las calles de la ciudad, a la vez que se multiplican en sueños y espejos.

No por ser una ficción barroca plenamente constituida escapa este relato a la tendencia felisbertiana a la fragmentación y el despedazamiento; en "Las hortensias" esta se asocia con la progresiva locura de Horacio, y también con los espejos: "Antes, cuando podía ver espejos [...] me gustaba ver las habitaciones que aparecían en los espejos", le explica este a sus artistas; luego nos enteramos de que su aversión a verse en ellos se debe a que "el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo"; solo a veces, para vestirse, recurre a uno, bajo, que por lo mismo "había reflejado siempre a un hombre sin cabeza". Cuando María ha descubierto la 'herejía' consumada en Hortensia, Horacio se mira en él al pasar y ve que "ahora la piel de sus manos tenía también color de cera"; acto seguido le pide a Facundo "como un chiquilín que pide recortes a alguien que trabaja en madera: [...]—Me gustaría que compusieran escenas en mis vitrinas con brazos y piernas sueltas; por ejemplo, un brazo encima de un espejo" porque, aclara, "le gustaba mucho encontrarse con sorpresas de personas y objetos en confusiones provocadas por espejos". Incapaz de estar en su casa luego de leer una carta acusadora de María, concurre primero a un cine, luego a una antigua casa de citas, ahora hotel de estudiantes, tapizado de espejos, donde "las imágenes se confundían, él no sabía dónde dirigirse y hasta pensó que podía haber alguien escondido entre los reflejos". Allí, Horacio profundiza su entrega a lo que es ya una clara preferencia por el universo de los simulacros: "el [espejo] más grande quedaba a un lado de la cama; y como la habitación que aparecía en él era la más linda, Horacio miraba la del espejo". Y es en esta

profusión de simulacros que reflejan otros simulacros, donde se produce el reencuentro con su esposa: "Una noche oyó gritos y vio llamas en su espejo. Al principio las miró como en la pantalla de un cine; pero en seguida pensó que si había llamas en el espejo también tenía que haberlas en la realidad. Entonces [...] dio media vuelta en la cama y se encontró con llamas que bailaban en el hueco de una ventana de enfrente, como diablillos en un teatro de títeres. [...] Se asomó a una de sus propias ventanas. En el vidrio se reflejaban las llamas y esa ventana parecía asustada de ver lo que ocurría a la de enfrente. [...] Fue entonces que Horacio vio a María asomada a otra de las ventanas del hotel". De vuelta en su casa "hizo traer grandes espejos y los colocó en el salón de manera que multiplicaran las escenas de sus muñecas" pero para no verse en ellos hace que los coloquen inclinados hacia abajo, recostados sobre sillas: "por entre las patas de las sillas reflejaban el piso y daban la sensación de que estuviera torcido". Si lo habitual en las ficciones barrocas es explorar la potencia del espejo para reproducir la realidad 'tal cual es', confundirnos reemplazando una totalidad por otra, a Felisberto le interesan por su capacidad de fragmentarla y de inmiscuir sus fragmentos en sus intersticios hasta que, como en los laberintos de espejos, no se sepa cuáles son pedazos de objeto y cuáles pedazos de reflejo.

"Las hortensias", además, es un relato que tiene una relación evidente con una prolífica tradición de la literatura anterior: la de los muñecos o autómatas que cobran vida. Como casi cualquier otra, esta línea puede remontarse a los griegos ("Yo sé de escultores que se han enamorado de su estatuas", dice Horacio en evidente alusión al mito de Pigmalión); pero se vuelve más nítida y continua a partir del romanticismo, con su obsesión con los dobles, e incluye a la muñeca Coppelia en "El hombre de arena" de E.T.A. Hoffmann, los hombres fabricados en *Frankenstein* de Mary Shelley y en *El Golem* de

Gustav Meyrink; ya más cerca de las Hortensias, la muñeca como sustituto para el amor o el sexo ha proliferado en el cine, con un arranque decidido –vaya uno a saber por qué– en la España del franquismo tardío: *No es bueno que el hombre esté solo* de Pedro Olea y *Tamaño natural* de Luis G. Berlanga, ambas de 1973. No todos los ejemplos son posteriores a Ferris Bueller: la vida y las artes plásticas aportaron su precedente en el célebre *Autorretrato con muñeca* de 1922 en el cual Oscar Kokoschka se representa a sí mismo con la muñeca que mandó hacer cuando Alma Mahler lo dejó, completa con sus ‘partes honteuses’ que, en el cuadro, el pintor señala con una ganadora combinación de abyección sexual y orgullo artístico. También precursos y herederos de las Hortensias son los múltiples robots de la ciencia ficción, de Kapek en adelante; los ‘modelos sexuales’ tienen fuerte presencia en el cine, desde *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang a las replicantes de *Blade Runner* (1982), película cuya trama por momentos parece replicar la del relato del uruguayo, desde escenas puntuales (la sorpresa de la muñeca inanimada que cobra repentina vida) hasta el diseño global (el romance entre el hombre y la muñeca, la presentación de un mundo en el cual los androides se humanizan a la par que se maquinizan los seres humanos).

“Las hortensias” fundamentalmente explora un área que las ficciones barrocas de sus más pudibundos pares argentinos se abstuvieron de tratar: la de las fantasías sexuales; el escándalo, no por habitual menos sorprendente, de que una mera imagen, que muchas veces ni siquiera corresponde a una persona real, pueda producir excitación sexual. Pocas instancias más desestabilizadoras de nuestras nociones de la preeminencia ‘natural’ del mundo real sobre el de las representaciones, que tomar conciencia de que a veces es una mera imagen, contemplada con los ojos del rostro o de la mente, más que la persona de carne y hueso que palpita junto a nosotros, lo que puede mejor llevarnos al clímax sexual. El sentido preciso de

la remanida frase ‘tratar al otro como un objeto sexual’ no es el de interesarse en él como partenaire para el sexo exclusivamente: eso en todo caso sería tratarlo como sujeto sexual. El otro deviene objeto cuando es apenas un actor en una fantasía ajena, cuando debe repetir frases y ensayar actos en un ritual con guión de otro, cuando se convierte en mero significante de sujetos y escenas que están en otra parte, cuando es apenas instrumento para una masturbación más elaborada, una mano más grande y con más partes. En este sentido Horacio, a partir del momento en que María lo deja y él se queda solo con sus muñecas, se va hundiendo cada vez más en sí mismo, en un solipsismo sexual que lo lleva a la locura<sup>121</sup>: “Cada vez le costaba más estar solo; las muñecas no le hacían compañía y parecían decirle: ‘Nosotras somos muñecas, tú arréglate como puedas’”. Y tras “la aventura con la Hortensia ajena [...] quedó muy desilusionado; y no se atrevía a mirarle la cara porque pensaba que encontraría en ella la burla inmovible de un objeto”. Lo que Horacio no puede sostener es la fe del niño en la vida efectiva de los muñecos, la confusión, o más bien la irrisión, de la línea que divide lo animado de lo inanimado; y la palabra ‘desilusión’ se repite insistentemente en esta parte del cuento: “Después él tomó la mano de ella” (María) y “le confesó su desilusión por las muñecas y lo mal que lo había pasado sin ella”. El remedio que Horacio busca para esta desilusión señala a las claras la distancia insalvable entre la fácil ilusión infantil, capaz de ver un auto en una cajita de fósforos y un caballo en un palo de escoba, y la insaciable exigencia adulta de mimesis realista: Horacio quiere que sus simulacros adquieran más y más características del objeto representado, se encarniza en una lucha desesperada contra la materialidad diferenciada

<sup>121</sup> Análogo al temido solipsismo recordatorio de *El caballo perdido*.

del objeto<sup>122</sup>: las muñecas se ven bien, pero ofenden a los otros sentidos: al principio se resiste a besar a Hortensia “pensando que iba a sentir gusto a cuero o que iba a besar un zapato”; le pide a Facundo que la haga más flexible, que le infunda calor humano, y luego que les agregue el sexo (aunque esta última exigencia sigue una lógica no solo mimética sino funcional). Lo que nunca les pide, claro, porque de lo que se trata finalmente no es de crear mujeres sino de crear perfectos objetos sexuales, es que hablen. Al mismo tiempo acata la regla que Jorge Panesi señala para todos estos fliteos felisbertianos<sup>123</sup>: no quiere conocer los mecanismos de la ilusión, especialmente los que refieren a la materialidad del arte, y sus condiciones de producción: “haz como quieras pero no me digas el procedimiento”. Horacio avanza a tientas, sin alcanzarla, hacia la ‘paradoja de la representación total’ llevada a feliz término por Bioy Casares en *La invención de Morel*: si la réplica es perfecta, ya no es una réplica, sino el objeto mismo.

La tentación de considerar a “Las hortensias” una ficción barroca análoga a las que por la misma época se escribían al otro lado del Plata puede apoyarse también en sus aspectos formales: de todos los relatos del autor es al que mejor le cuadra la calificación de ‘bien construido’ en el sentido clásico; no hay, como

<sup>122</sup> “Horacio abrió la puerta de vidrio, subió la escalinata, pisó una carreta; después la recogió y la tiró detrás de la baranda. Este gesto suyo le dio un sentido *material* a los objetos que lo rodeaban y se sintió *desilusionado*” (mi subrayado).

<sup>123</sup> “Lo que la consumidora espiritual [Margarita en “La casa inundada”] no quiere ver. Lo material que está en la base del arte, lo que incluíblemente los textos de Felisberto revelan, y que no quiere ser ni admitido ni pensado por los consumidores puros del arte. [...] Horacio en ‘Las hortensias’ [...], como consumidor poderoso, igual que Margarita, está condenado a la desilusión...” Jorge Panesi, “Felisberto Hernández, un artista del hambre”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.

en los otros relatos, una deriva, o una serie de expansiones concéntricas a partir de núcleos sueltos, sino una trama que traza un claro arco de principio al final: la gradual humanización de las muñecas es directamente proporcional a la progresiva automatización de Horacio. Es, también, uno de los pocos relatos de Felisberto donde se puede hablar de planos de realidad inicialmente ordenados y separados (primero, las muñecas por un lado, el de los seres humanos por el otro, y un vidrio que los separa; luego, empiezan a cruzarse y a mezclarse).

Es también significativo que sea el único texto del ‘período clásico’ de Felisberto que está narrado no en primera sino en tercera persona. Si en los textos de esta etapa la locura es el límite último del relato, más allá del cual no pasan las palabras, Horacio, al cruzar este límite, volvería la primera persona desaconsejable; ciertamente lo último que necesita un relato como “Las hortensias” es concluir en el clásico y remanido ‘monólogo de un loco’. Todo lo contrario: cuando Horacio finalmente cruza el umbral, la narración se distancia aún más<sup>124</sup>: sus acciones están vistas desde el punto de vista de María (ya anticipado en otras porciones del relato, sobre todo en el capítulo VII, que le pertenece por entero).

¿Es lícito entonces admitir a Felisberto en el exclusivo club de las ficciones barrocas rioplatenses? Si nos atenemos a figuras como las del pliegue o el barajado de naipes, debemos negarle el ingreso. Si en cambio tomamos como principio rector la profusión de motivos barrocos, o el encadenamiento de la trama a partir de confusiones entre la realidad y sus representaciones, debemos permitirle al menos presentar solitud de ingreso. Felisberto será, de todos modos, siempre

<sup>124</sup> “La tercera persona pertenece no al perceptor sino al organizador del mundo”. Yurkievich, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, ob. cit.

un conjunto unitario: si los demás vivieron y trabajaron en Buenos Aires en los años cruciales, él estaba en Montevideo; si la década peronista parece haberlos afectado<sup>125</sup>, a él lo tuvo sin cuidado; si hubo una trinidad originaria (Borges, Bioy, Silvina) que elaboró en forma conjunta los parámetros del género, y si hubo un seguidor de los tres (Cortázar), y una especie de hereje, o apóstata (Onetti), Felisberto fue el indiferente: hacía la suya, de su lado del río, ignoraba y era ignorado<sup>126</sup>.

Pero la discusión de si lo que Felisberto escribía eran o no ficciones barrocas carece, en sí misma, de todo interés. Categorías como la de literatura fantástica y ficción barroca son puramente arbitrarias, herramientas críticas *ad hoc* que producen agrupamientos aleatorios y temporarios y, por lo mismo, utilizables y descartables. Valen en tanto permiten leer los mismos textos desde una nueva perspectiva, inventar nuevas familias

y nuevos linajes que iluminen zonas que antes estaban oscuras (al mismo tiempo que dejarán en la sombra zonas tanto o más importantes, antes iluminadas), que permitan –esto le hubiera gustado especialmente a Felisberto– descubrir o inventar conexiones inesperadas.

¿Qué sentido tiene, por otra parte, preguntarse si la realidad es una tela y forma pliegues, o si es sólida y está en pedacitos, o si es líquida y forma ondas o corrientes siempre cambiantes? Lo único cierto es que, como dice Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”, nunca sabremos qué cosa es la realidad. Es imposible, entonces, hablar literalmente. Como los místicos, solo podemos hablar por metáforas.

Probablemente la más adecuada, para el caso de la obra de Felisberto Hernández, sea la musical: el mundo, y junto con él, el texto que lo representa, puede entenderse como una gran masa a-significante en la que flotan, entrando en combinaciones siempre cambiantes, notas aisladas y fragmentos de frases. Pero el mismo texto musical está picado, trozado y mezclado con las otras cosas de este mundo, las naturales y las fabricadas; como ilustra esta descripción del método de composición del ciego Colling: “Yo observaba sus hechos, sus sentimientos, el ritmo de sus instantes, como otros objetos, o con sorpresa de objetos. [...] En cada uno de los cuatro rincones [de la mesa] tenía una pila de figuritas de cajas de fósforos y en cada figurita había una fórmula de armonía hecha en puntos. Hacía con ellos combinaciones que nunca pude comprender” y también este pasaje de *Tierras de la memoria*: “Aquella tarde yo toqué primero la ‘Serenata’ de Schubert en un arreglo donde la serenata aparecía despedazada y uno reconocía los trozos tirados al descuido entre yuyos y flores artificiales”.

8: F.H., 9: F.H., 10: S.O.

Solución: 1: S.O., 2: F.H., 3: S.O., 4: F.H., 5: F.H., 6: S.O., 7: S.O.,