



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO
DE MÉXICO**

FACULTAD DE HUMANIDADES



***PERFORMATIVIDAD Y NARRATOMANCIA: CONCEPTOS CLAVE PARA LA
FICCIONALIDAD DE FELISBERTO HERNÁNDEZ A PARTIR DE TRES
RELATOS: "LUCRECIA", "EL BALCÓN", "LA MUJER PARECIDA A MÍ".***

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LETRAS
LATINOAMERICANAS**

PRESENTA:

MARCO ANTONIO MANJARREZ MEDINA

ASESOR DE TITULACIÓN:

MTRO. JESÚS HUMBERTO FLORENCIA ZALDÍVAR

FEBRERO 2019

ÍNDICE:

Introducción

I. Marco teórico

1. Lo fantástico y la ficcionalidad
2. Performatividad y Narratomancia
3. Performatividad: el show de la carne
4. Teorías de lo fantástico
5. Apuntes para una fenomenología del contar
6. Narratomancia: cruzando los límites de la representación
7. Fronteras heterotópicas
8. Misterio y otredad
9. Papel de Recienvenido

II. Análisis de la obra

1. "Lucrecia": poderes del texto ausentado
 - a) La ficcionalidad ausente
 - b) Una analítica de la finitud
 - c) En busca de la representación perdida
 - d) El desencuentro no fue casual
2. "El balcón": poderes del texto fracasado
 - a) Lo fantástico suicidado

- b) La voluntad de narrar
- c) Una conciencia que salta al vacío
- d) Texto sin salida, texto sin razón
- e) Una narratomancia anunciada

3. “La mujer parecida a mí”: poderes de un texto sin poder

- a) El ensueño humanista
- b) La máquina de desear
- c) Del otro lado del espejo
- d) Fenomenología de la *afección Siestal*
- e) Poderes de la abyección
- f) Felisberto Hernández: ¿un fracaso bienaventurado?

III. Conclusión general

Bibliografía

A: Miguel Ángel Cruz Pérez

(1980-2019)

INTRODUCCIÓN

Tú, mi lector, o sobre todo tú, mi director de clínica, ya te habrás hecho, seguramente, una idea de lo que será la mía. Pero una de las formas que yo utilizaré para exponer mi idea será la de suponer también tus ideas posibles, y decir, precisamente, que la mía no tiene nada que ver con las tuyas. En general me veré obligado a expresar ideas que no son la mía, para que se comprenda mejor cómo es la mía. Aún en ese caso las ideas de otros que mejor comprendan la mía, han de ser distintas. Y por último diré que esa idea mía la siento distinta en otros instantes del día, y en otros días de la vida. En cada instante del mundo que se diga, idea, todo el mundo tiene ideas distintas.

-Felisberto Hernández

Las Cosas pueden llegar a un estado de Trastorno mayor que ellas mismas, es decir a una plenitud de alteración en la que su existencia tendrá menos valor que una existencia cero, y a una sustitución convertida en tentación maléfica.

-Macedonio Fernández

Nutrida de inquietud filosófica¹ y de insaciable curiosidad humana, la obra literaria del uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964) traspasó su época y ha llegado hasta nosotros siendo escasamente analizada dentro y fuera de las teorías de la ficcionalidad hasta tiempos recientes. Por su asombrosa originalidad en el tratamiento de temas como la memoria, la trascendencia, el azar, el fracaso y, sobre todo, el cuestionamiento crítico, constante y reflexivo del hecho mismo de contar, Felisberto se inserta en la historia de la literatura latinoamericana moderna a través de una escritura centrada en la ficcionalidad y el ser ficcional. Su obra narrativa ha sido analizada desde diversas propuestas metodológicas, destacando entre ellas los estudios sobre el género fantástico. Sin embargo, como se propone en este trabajo, existen elementos teóricos para demostrar

¹ Cfr. respecto a este enfoque: Lucio Sessa (2003). *Felisberto Hernández y "las" filosofías*; Ana Inés Larre Borges (1983). *Felisberto Hernández, una conciencia filosófica*; Francisco Lasarte (1981). *Felisberto Hernández y la escritura de "lo Otro"*, entre otros.

que la narrativa hernandiana no es encasillable totalmente dentro de una sola corriente literaria, como el realismo o lo fantástico. Mi propósito inicial es describir estos elementos y cómo gracias a ellos podrían perfilarse nuevas aproximaciones a la obra de este autor.

Felisberto fue catalogado en su momento, a la sombra del humanismo positivo de las ciencias, predominante en la escena intelectual latinoamericana durante los dos primeros tercios del siglo XX, como un autor *fantástico*, de los denominados “inclasificables”, por el solo hecho de que sus cuentos no se ajustaban al modelo realista de la narrativa predominante. Uno de los propósitos de este análisis es debatir, actualizar y ampliar dicha postura. Como tratará de demostrarse aquí a través de tres ejemplos concretos, aunque existan elementos semánticos y sintácticos que en su obra reúnen los requisitos teóricos de ciertos modelos de lo fantástico, éstos casi siempre se encuentran inmersos en una disposición especial del discurso ficcional que desafía cualquier formalización totalizadora.

En consecuencia, aquello que hasta ahora ha sido analizado como fantástico en Felisberto atañe propiamente al campo de los efectos y procesos que relacionan al sujeto con la ficcionalidad a través de una práctica textual, es decir, una modalidad específica del discurso –y, por ende, del lenguaje– que hace posible la escritura o, por el contrario, que la pone en cuestión. Como propongo en este proyecto, dicha especificidad del discurso corresponde y puede abordarse desde el análisis teórico que realiza Michel Foucault sobre el saber en *Las palabras y las cosas*. Mediante el análisis arqueológico del discurso, Foucault distingue entre una época clásica y otra moderna del conocimiento, respecto al orden histórico que instalan el lenguaje y las prácticas culturales en el saber

y que lo configuran en cada periodo. En resumen, intenta describir cómo han cambiado las relaciones que establecemos entre los objetos, el saber, de nuestra realidad y el lenguaje con que los referimos, es decir, el modo de ser del discurso. Una de las consecuencias más importantes, afirma este filósofo, tiene que ver con nuestra idea histórica de *literatura*.

Foucault asegura que nuestra idea de literatura es muy reciente, al explicar que, entre los siglos XVII y XVIII, el lenguaje era, gracias al concepto de representación, un conocimiento cuya legitimidad validaba como verdadero todo discurso. Las cosas y los objetos de la ciencia y del saber se conocían y adquirían por un orden específico del lenguaje, a través del cual eran convalidados. A partir del siglo XIX, según la tesis foucaultiana, nuestro modelo de conocimiento cambia, y el discurso –al surgir nuestras ciencias modernas del lenguaje, como la lingüística o la semiología– comienza a transformarse en otro objeto de conocimiento vuelto sobre sí mismo. Y este cambio afecta necesariamente la forma en la que nos acercamos al saber, a las cosas del mundo, pero además también modifica la manera en que abordamos al lenguaje mismo y modela en la actual modernidad nuestras ideas e identidades. Por lo tanto, nuestra idea de la literatura y nuestro acercamiento al discurso literario se encuentran necesariamente afectados por tales fenómenos. Según Foucault, aquello que ahora llamamos *literatura* aparece sólo a partir de esta transformación del discurso:

La literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de “géneros” como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple

manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar -en contra de los otros discursos- su existencia escarpada (2010: 315).

La tesis de Foucault inscrita en *Las palabras y las cosas* se abordará progresivamente a lo largo de este análisis en sus detalles y conceptos más relevantes para el presente estudio, conforme se discuta cada texto elegido de Felisberto Hernández. Partiendo de la idea de que estos relatos no pueden catalogarse enteramente dentro de un único género literario, aun cuando por la dificultad de su filiación se encuentren relegados al ámbito de la literatura fantástica. Como intento demostrar, se ha colocado a la literatura hernandiana en la casilla fantástica por diversos equívocos, principalmente porque, incluso cuando no existe un consenso para ubicarlo dentro de este género, parece sí haberlo para no incluirlo dentro de alguno de los géneros históricos del llamado realismo. Para resolver este conflicto, parto de la idea de que ni la realista ni la fantástica son categorías estables ni definitivas, pero, además, pretendo especialmente interrogar la genealogía de lo fantástico, con el fin de relacionarla no sólo con la práctica consciente de lo literario, sino también con la tesis foucaultiana acerca del desplazamiento del discurso.

Los términos de *narratomancia* y *performatividad*, según propongo en esta tesis, permitirían sustentar la hipótesis de un nuevo marco conceptual que reúne y explicita las cualidades ideales del discurso literario moderno, en correspondencia con el análisis propuesto por Foucault en *Las palabras y las cosas*. Si esto se demuestra, por ende, se comprenderá que, a pesar de que la ficcionalidad hernandiana posea elementos fantásticos, no puede ser tratada exclusivamente en cuanto a este modelo discursivo, pues lo excede.

Otro punto que pretendo desarrollar durante este recorrido tiene que ver con la supuesta dificultad interpretativa de la narrativa hernandiana. La producción literaria de Felisberto ha sido en gran medida relegada de las tendencias contemporáneas de la teoría narratológica, por el hecho discutible de no ajustarse a algún modelo crítico específico. Es lugar común al hablar de Felisberto como el inclasificable; el autor que cabe en casi todas las teorías, sin entrar en ninguna. Y pareciera que, por ello, dada la escasa publicación crítica que ha recibido su obra, no vale la pena ocuparse de él. Para abordar este aspecto, mencionaré otro punto específico de la tesis de Foucault, el que concierne directamente al abordaje teórico del discurso moderno. Se trata de la “renovación, muy marcada en el siglo XIX, de todas las técnicas de exégesis” (2010: 312). Foucault sostiene, en síntesis, que nuestros modelos de exégesis son heredados del Renacimiento, y que se fundamentan en la representación del ser humano como centro estable del saber.

Sin embargo, el pensamiento moderno cuestiona incluso la idea tradicional del ser humano. Por esto, subrayo que la ficcionalidad hernandiana excede la dimensión fantástica, ya que uno de sus propósitos capitales, como intento demostrar, es el cuestionamiento crítico del modelo literario interpretativo, al centrarse sobre la búsqueda de un texto independiente o autónomo del fenómeno exegético. Si esta fantasía propia de Felisberto no es interpretable dentro del marco de los géneros narrativos tradicionales, es porque no existe ya ese modelo al cual se la podía referir, sino que se sustenta y *existe por sí misma* en otra dimensión del lenguaje, como veremos, instalada por el pensamiento moderno.

Como veremos, la ficcionalidad en Felisberto Hernández se encuentra muy allegada a la pretensión de una originalidad propia, no por su cercanía cronológica y contacto con los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, sino porque su tema no es simplemente literario, en sentido estético, sino también psicológico y filosófico, ya que intenta describir otra *realidad del lenguaje*, partiendo de la materialidad objetiva del saber descrita por Foucault, pero desde una dimensión *vivencial*, aspecto en el que haré especial énfasis a lo largo de mi análisis.

Por estos contactos intelectuales al escritor uruguayo se le ha considerado tradicionalmente como el cuentista-filósofo o el filósofo-cuentista. Como es bien sabido, las andanzas literarias de Felisberto comienzan de la mano del filósofo y ensayista latinoamericano Carlos Vaz Ferreira, a quien Hernández dedica sus primeras letras, dada la amistad que le profesará a lo largo de su vida. Gracias a esta afinidad intelectual y por su formación autodidacta en este campo del saber, el pensamiento de Hernández se inserta contextualmente en la vertiente fenomenológica, que va de Brentano a Husserl y de ahí a Bergson. Por esto, la filosofía narrativa y la fenomenología del discurso son tópicos fundamentales en el desarrollo progresivo de su rarísimo estilo narrativo. Determinados procesos de conciencia –relación del ser con el lenguaje y del cuerpo como discurso entre la identidad y la alteridad– se revelan como su mayor inquietud en el vértice que une a la filosofía con la psicología, a contracorriente del cientificismo positivo, paradigma predominante entre ambas, durante el primer tercio del siglo XX.

Entre los años veinte y treinta del siglo XX, época de juventud de Felisberto, la fenomenología era apenas una pirueta filosófica. Nietzsche se había apagado apenas y Foucault no había llegado aún. Por esto, la crítica temprana, aquella que le fue adversa, no atinó a subrayar las sutilezas del pensamiento felisbertiano en toda su hondura.² Considerando a nuestro autor dentro de este panorama retrospectivo, diríamos, como sus contemporáneos, ¿en qué gaveta colocar a este escritor “metafísico” que asegura que sus cuentos poseen una *conciencia* propia? Simplemente fuera, al menos, de todo realismo pragmático. Como pretendo demostrar, sin embargo, los temas felisbertianos no están exentos de la supuesta realidad de ciertos procesos psicológicos. La práctica textual del relato hernandiano, vinculada a la reflexión filosófica personal, gira por lo general en torno a la pretendida investigación de un “misterio” en el que yacen ciertas posibilidades humanas ligadas al espíritu. La filosofía, la psicología y la fenomenología³ determinan un tratamiento particular del discurso en Felisberto, una teoría del pensamiento y un modelo del lenguaje.⁴ Con respecto a este enfoque *metafísico* del conocimiento y su tratamiento literario, véase el relato “Manos equivocadas”:

Desde hace muchos años y hasta hace pocos meses, mi locura anduvo vagando por las ciencias. Allí también sentí curiosidad y allí también sentí lo desconocido. Pero una noche en que estaba distraído y miraba la calle casi oscura de mi casa y por la cual pasaban algunas personas, se me empezó a cambiar la curiosidad y el interés de lo desconocido: se volvieron hacia las personas que pasaban. Algunas llevaban

² El descubrimiento crítico de Felisberto llega en la década de 1970, luego de su muerte en 1964. Paulina Madeiros le dedicó un volumen de tipo biográfico, *Felisberto Hernández y yo*, de 1974. Alain Sicard, en 1977, ya lo considera objeto de revisión crítica. Viene enseguida el libro fundamental de Roberto Echavarren, *El espacio de la verdad*, de 1981.

³ Para Foucault, la fenomenología nace como: “la verificación, muy sensible y ajustada, de la gran ruptura que se produjo en la episteme moderna a finales del siglo XVIII y principios del XIX [...] Bajo nuestra mirada, el proyecto fenomenológico no cesa de desanudarse en una descripción de lo vivido, empírica a pesar suyo, y una ontología de lo impensado que pone fuera de juego la primacía del ‘pienso’.” (Foucault, 2010: 338-339).

⁴ “Existe una particularidad en Felisberto con respecto al tema filosófico, ya que su obra no se limita a reflejar en forma más o menos consciente el estado espiritual -la conciencia filosófica- del momento, sino que los problemas de este orden le atraen profundamente y son tratados de manera explícita en su narrativa” (Larre Borges, 1983: 5).

la cabeza baja y yo sentí deseos de saber lo que sentían y pensaban en aquel momento. Hubiera sido absurdo pretender saberlo; pero ese deseo estuvo en mí desde esa noche. (Hernández, 1983: 168).

I. MARCO TEÓRICO

1. Lo fantástico y la ficcionalidad

En la historia de la literatura occidental, el cultivo del género fantástico parece sumamente joven, remontándose al siglo XIX. En nuestro continente americano, sus raíces son, incluso, más tiernas. El concepto de lo fantástico en cuanto categoría literaria, al fundamentarse en un periodo cronológico, es analizado a partir de la práctica deliberada, consciente y reflexiva de un modelo discursivo de carácter histórico. La literatura fantástica, como el discurso, se ha transformado a lo largo de este recorrido, más allá de la prematura simplificación que consiste en oponer lo fantástico a lo real. De ello se deriva que la literatura fantástica y la ficción, con respecto a un modelo del discurso, coinciden en un mismo origen, aunque de hecho puedan hallarse ejemplos de piezas que se ajustan a nuestro modelo de corte fantástico en la antigua cultura china, por ejemplo, como postularon Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Para Francisca Suárez Coalla (1994: 20): “La misma antigüedad concedida a la literatura fantástica será defendida por Borges quien sostiene que su origen coincide con el nacimiento de la ficción, esto es, con el arte de inventar y crear historias, ajeno en principio, a la intención más reciente de hacer literatura realista, imitadora de la realidad”.

Parece haberse confundido durante cierto tiempo a la fecha a lo fantástico con el ejercicio de la ficcionalidad. Como se verá, sin embargo, no debe tomarse un concepto por otro. Es preciso delimitar ambas prácticas discursivas. Lo fantástico se halla anclado al ejercicio de un modelo discursivo, en tanto que la ficcionalidad pretende interrogar fundamentalmente esta idea de modelo. En consecuencia, se comprenderá ya por qué es preciso privilegiar el análisis del modelo de lenguaje que condiciona la ficcionalidad hernandiana –y gran parte de la narrativa moderna– antes que pretender derivar de su formalización genérica interpretaciones condicionadas por un género delimitado empíricamente, como es en este caso el de lo fantástico.

Por el carácter difuso de su categorización y la diversidad de opiniones al respecto, lo fantástico ha sido un concepto difícilmente esclarecido en la teoría literaria contemporánea. El devenir de lo fantástico en nuestra cultura ha sido señalado precariamente por el antagonismo entre lo verificable (a través de la lógica positiva), y lo *posible*, (delimitado sólo por la imaginación, expuesta primordialmente en el texto literario de naturaleza ficcional). Por tanto, los estudios narrativos contemporáneos han preferido el uso más conciso de la ficcionalidad como instrumento teórico a través del cual podemos dar mejor cuenta de una configuración discursiva de la comunicación literaria, superando las perspectivas genéticas o estructurales. Decimos así que la ficcionalidad es una propiedad de la literariedad que permite poner en contacto con el mundo exterior otro *mundo posible*,⁵ instaurado por la comunicación literaria.

⁵ Véase al respecto los trabajos de T. Albadalejo (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*; L. Dolezel (1988). *Mimesis y mundos posibles*; Kripke, Saul (2005). *El nombrar y la necesidad*, 2a. ed. (Trad. Margarita M. Valdés).

La ficcionalidad ocupa un dominio objetivo, no opuesto, sino complementario, en el campo de la expresividad subjetiva de lo real como experiencia perceptiva. Me refiero a que el discurso de lo posible puede constituirse como un modelo de verdad, que posibilita una forma de representabilidad dentro de la *modernidad*.⁶ Al respecto, indica Álamo Felices (2014: 17-37): “En primer lugar hay que referirse a la *situación comunicativa* que se establece en el mismo acto de la enunciación y la relación pragmática que se deriva entre el locutor y alocutor, entre autor y lector, enmarcada por el denominado *pacto narrativo*”. Gracias a esta precisión actualmente podemos pasar del simple hecho de discutir si lo descrito en el texto pertenece a la realidad o la fantasía, para considerar su proceso, el cómo es que a través del texto se transforma y expone el hecho narrativo.

2. Performatividad y Narratomancia

Las reflexiones expuestas en la presente tesis tienen como propósito cuestionar y actualizar la pertinencia de lo fantástico y de sus postulados teóricos aplicados a la cuentística de Felisberto Hernández, a través de tres ejemplos en su obra, describiendo algunos aspectos claves de su ejercicio ficcional mediante dos conceptos propuestos: primero el de una *narratomancia*, neologismo por el que pretendo expresar la concreción de un concepto complejo en el cual, para Felisberto, el relato no está dado de antemano a la conciencia, sino que se va develando libre y progresivamente, a condición de *llegar a ser él mismo*. El texto es un *ser lenguaje* que se genera, expresa y guarda –u oculta– su propia conciencia vital. Como un ser vivo, como una planta, lo *por contar* nace y va

⁶ Cfr. Paz, Octavio (1985). *Los hijos del limo* y César Fernández Moreno (1962). *Introducción a la poesía*.

creciendo al amparo de un misterio,⁷ y en su investigación (expectativa no exenta del ejercicio de una *fe* peculiar, noción que tomará fuerza en lo sucesivo para este trabajo) se pone en juego una *mancia* o *manteía*, (Del lat. *-mantia* o del gr. *-μαντεία* *-manteía*).⁸ Adivinación semiconsciente o controlada, aplicada a la comprensión de los acontecimientos a través del despliegue de una pluralidad de signos dispuestos en el tiempo y espacio en torno al sentido.⁹

La narratomancia será una exploración del lenguaje y sus actos posibles, e incluso de sus posibilidades no concretadas, que se manifiestan como modelos del ejercicio ficcional. El concepto narratomántico corre de la mano con la *teoría de los mundos ficcionales*, en los cuales el modelo de mundo posible es establecido y delimitado solo por las leyes que el propio texto postula a través del lenguaje. Con respecto a la apertura de sentidos que detona este *Ars combinatoria*, podemos mencionar que el concepto de *obra abierta*, aunque aplicable a los relatos hernandianos, contribuye a describir parcialmente este fenómeno y su *cierre en ambigüedad*, pero en la obra de Felisberto este recurso no es reducible a la mera ambigüedad o reticencia como artificio retórico.

Uno de los relatos felisbertianos que mejor expresa esta relación, a través del recurso a la adivinación o cierre del texto *en apertura*, para mejor poner de relieve la presencia

⁷ Francisco Lasarte (1978) propone "Misterio" y "Memoria". Aquí *narratomancia* evoluciona el primer término y *performatividad* pretende abordar la memoria y los cuerpos en tanto modelos subjetivos de una experiencia del discurso.

⁸ "1. elem. compos. Significa 'adivinación', 'práctica de predecir'. Ornitomancia u ornitomancia, cartomancia o cartomancia." (RAE, consultado on-line: [<http://dle.rae.es/?id=O8mZrDI>] Último acceso el 13-06-2018).

⁹ Pero, además: "derivado de μάντις (*mantis*, "vidente"), a su vez del verbo μαινομαι (*mainomai*, "estar demente o fuera de sí"), en última instancia del indoeuropeo *men- ("pensar"). (Fuente: Wikcionario:[<https://es.wiktionary.org/wiki/-mancia>] Último acceso el 11 de junio de 2018).

del misterio de lo no sabido (a través del lenguaje mismo y de su relación con el proceso de pensamiento), es “Drama o comedia en un acto y varios cuadros”. En este acertijo planteado se encuentra la clave primera con la que debiéramos acercarnos a la fantasía hernandiana. Leemos, al comienzo de esta obra:

“JUANA:

¿Qué estás pensando?

JUAN:

No te lo puedo decir.” (Hernández, I, 1983: 46).

Y más adelante, al concluir el relato, nos dice:

“JUAN SOLO:

Me di cuenta que María le había vuelto a decir. Me valí de este otro medio para crear nuevamente el misterio. (Pausa). Todo esto es muy interesante, me servirá para escribir una obra. (Pausa). No. (Pausa). No porque si la escribo ella la lee y vuelve a caer el misterio.

TELÓN.” (Hernández, I, 1983: 51).

Este no poder decir lo que se está pensando y sin embargo decirlo, constante en la cuentística hernandiana, no encubre ninguna inocencia, y toma en el relato expuesto una forma muy compleja, como lo prueban diversos pasajes tratados. “Metafísico” precoz, desde sus primeros ensayos, Felisberto está muy al tanto de las paradojas del pensamiento. Trata de averiguar si todo lo pensable puede expresarse; en primer término, si la expresión oral o escrita traduce con fidelidad lo que es pensado; y en

consecuencia, si se piensa con palabras o con imágenes. Partiendo del *misterio*, Hernández balancea diversas opciones. Le es necesario saber si el orden del pensamiento determina lo expresado o lo contrario –además, si es posible–. Y, en consecuencia, siguiente nivel de dificultad, si hay algo *pensable* más allá de lo que se puede pensar y, de ser posible expresarlo, cómo podría irse trazando la ruta de su forma mediante el lenguaje conocido.

El modelo narratomántico, como se propone aquí, se apoya en tres textos particulares escritos por Felisberto, diferentes de los tres relatos propuestos inicialmente para su aplicación práctica. Para los fines de mi análisis, los consideraré como los textos “teóricos”, refiriéndome así a ellos en adelante. Esta triada ensayística estaría conformada por: “Explicación falsa de mis cuentos”, “Prólogo” y “No debo tener eso que llaman imaginación”, mismos que abordaré progresivamente. Son tres textos con un fuerte acento teórico, a través de los cuales Felisberto hace especial énfasis sobre sus procesos creativos y de pensamiento. Pero estos ensayos tienen la cualidad de funcionar como textos “trampa”, que pueden tomarse a su vez por otros cuentos, teniendo por ejemplo que el primero de ellos, la “Explicación falsa...” se ha tomado usualmente como piedra de toque para “explicar” los procedimientos ficcionales hernandianos, cuando en realidad, de acuerdo con mi postura, puede llegar a considerarse como una extensión maliciosa del relato “Las Hortensias”, ya que en ciertas ediciones tomó el lugar de prólogo al volumen de cuentos así intitulado, aunque se le podría tratar como un prólogo exclusivo a dicho relato, lo cual contribuiría a enriquecer su comprensión. Lo opuesto ocurre con el “Prólogo”, como explicaré más adelante.

Finalmente, el concepto de narratomancia, como lo desarrollo en esta propuesta, implica una subversión del lenguaje, gracias al desplazamiento del discurso moderno sobre la objetividad del saber lingüístico, una reflexión –o *deflexión*– del lenguaje sobre sus propias condiciones de representabilidad, como sustenta Foucault en *Las palabras y las cosas*. Un proceso verificado históricamente a través de los célebres movimientos estéticos de vanguardia, caracterizados por su afán de ruptura con la tradición precedente, pero además por sus variados modelos de apropiación de conocimiento, frente a las ciencias positivas del saber. El modelo narratomántico, en su relación con el poder de los discursos, permite en teoría, si no enteramente una reapropiación territorial de las subjetividades, al menos en principio una redistribución de las fuerzas y una desestabilización de las estructuras utópicas del progreso lógico.

Para exponer con mayor claridad el concepto de narratomancia, considero que la toma de conciencia implicada en la reflexión sobre la propia subjetividad –motivo recurrente en Felisberto– nos lleva a ciertos postulados teóricos desarrollados en el campo de la fenomenología tal como la describe Husserl.¹⁰ En primer término, según Montero Anzola (2007: 133) “La reflexión o actitud fenomenológico-trascendental para Husserl, es la exploración originaria, que debe pasar del momento intencional descriptivo a las esencias del ‘puro sujeto’ que vivencia el ‘puro objeto’. Se trata de una reflexión cuyo reflejo es la esencia de la vida desde el lugar mismo de su constitución, el estar referido hacia sí mismo desde la referencia a lo otro pero desde sí mismo”. Desde esta perspectiva, por tanto, puede proponerse una aproximación fenomenológico narrativa a

¹⁰ “Fenómeno, en Husserl, es todo aquello que se manifiesta mostrándose a sí mismo tal como es en sí mismo, y por esta razón postuló la existencia de un vínculo indisoluble entre el carácter auto-mostrativo de los fenómenos y los desempeños del sujeto” (Bech, 2001: 28).

dos de los grandes asuntos hernandianos, como son la distinción-confusión entre sujetos y objetos, y el problema del yo ante el discurso en cuanto toma de conciencia.

Ambos asuntos pueden además resumirse en la postura del yo-ser ante la conciencia-mundo, reflexión que ocupó hondamente el pensamiento de Felisberto, llevándolo en su narrativa a apropiarse de conocimientos varios sobre diversas áreas del saber, como la filosofía, la psicología y, según propongo, también la fenomenología, ésta comprendida como una tentativa de aproximación a ciertos aspectos de la ciencia cognitiva, ya que Felisberto demostró un gran interés por la aprehensión del conocimiento y el desarrollo de técnicas de aprendizaje, como lo prueban algunos lenguajes taquigráficos creados por él mismo. Por el sentido autodidacta que imprimió a su saber, puede pensarse que la obra literaria de Felisberto, más que una filosofía, consiste fundamentalmente en una fenomenología de su narrativa, o, como lo describo yo, una fenomenología sobre su personal ficcionalidad.

Este complejo modelo fenomenológico de percepción, en su forma crítica o de ruptura, es uno de los rasgos más modernos del pensamiento felisbertiano y coincide, principalmente, con la tesis sobre el discurso y la representación que Foucault desarrolla en *Las palabras y las cosas*, como se probará en adelante, pero refleja además una preocupación multidisciplinaria que ocupó a las ciencias del ser humano, entre ellas la filosofía, la psicología y la filosofía de la ciencia, del primero al segundo tercios del siglo XX, problemática en la que Felisberto se halló inmerso, gracias a su inquietud y sus

contactos intelectuales, y desde donde elaboró su peculiar obra literaria.¹¹ La narratomancia, como pretendo desarrollar en mi investigación, tiene por fundamento la naturaleza intencional de la conciencia, como la describe Husserl. Montero Anzola señala que:

Para proponer una solución a la clásica discusión acerca de la distinción del sujeto y el objeto, de herencia moderna, Husserl coloca la conciencia como fundamento, dándole una particular interpretación. Para Husserl, la conciencia se caracteriza por su “tendencia hacia”, el dirigirse hacia algo. Esto es lo que se ha denominado “intencionalidad”. Por lo tanto el tema fundacional en la fenomenología es la intencionalidad que opera como correlación o síntesis indisoluble entre el mundo y el hombre (2007: 131).

Al calificar a su proceso de creatividad literaria como *semi concienical* (y también podríamos denominarlo *semi intencional*) Felisberto demuestra por una parte estar al tanto de las dificultades de resolución que implica definir y comprender qué debe entenderse fenomenológicamente por “conciencia de algo”, y al mismo tiempo usa este modelo de percepción para capturar, tanto en parte como sea posible, esencias o cualidades de los objetos y fenómenos del mundo y de su propia conciencia. De ello puede desprenderse que la narratomancia, en tanto aproximación a los sentidos del acontecimiento a través del ejercicio narrativo, consista precisamente en este “*tender hacia...*”, cuyo objeto final no puede ser fijado, sino que sólo se aproxima siempre a él. Todo texto es el resultado de un equilibrio o tensión de fuerzas discursivas y representativas que recubren aquello que puede ser, pero que sólo es en virtud de esa disposición de tales fuerzas. De ahí que Felisberto proponga conservar el misterio

¹¹ Como refiere Bruner (1996: 101-111), conceptos teóricos y enfoques emanados del constructivismo, entre ellos el de *mundo posible*, de Nelson Goodman, tendrían históricamente un origen común en el marco de la llamada “Revolución cognitiva” de los años 50 del siglo XX.

inherente a las cosas, y dejar al pensamiento soñar o prefigurar la solución del fenómeno; proceso que sustentaría una literatura desinteresada, verdadera creadora de cosas vivas.

3. Performatividad: el show de la carne

¿Es posible narrar sin contar (algo)? Para nuestras conciencias, llamadas ya “posmodernas”,¹² anestesiadas por los recorridos y las piruetas vanguardistas del siglo pasado, pero también noqueadas por las simas aberrantes de la razón instrumental, dicho interrogante puede carecer a primera vista de cierto interés. Veta explotada hasta la saciedad, cabe preguntarse, a la vuelta de tales profundidades, sí podría siquiera el más humilde de nuestros amanuenses, actualmente, tomarse la molestia de contar al menos *cualquier cosa*. Como lo prueba Foucault, sin embargo, en el arduo trayecto de su obra filosófica, desde la *Historia de la locura* hasta la *Historia de la sexualidad*, son los cuerpos los que en la actualidad poseen y son poseídos, determinados, marginados o atravesados, por los discursos. Modelados a su vez por los modelos del saber inscritos en el lenguaje.

Los cuerpos son, actualmente, inseparables de nuestra fenomenología del discurso –quiero decir, de nuestra reflexión sobre el discurso desde el proceso de la conciencia–. A partir de Schopenhauer y de Nietzsche, todo cuerpo es recorrido por una *voluntad de verdad*, legitimada por distintas prácticas culturales en torno a la conciencia de lo

¹² Expongo aquí este término sin definirlo, con la intención de conservar su sentido ambiguo -casi peyorativo-, de dominio popular; puesto que, no obstante se trata de un concepto abordado desde variadas perspectivas metodológicas, ha llegado a prestarse a sí mismo a la relativización. En este sentido, pienso que la acepción general de lo “posmoderno” implica paradójicamente una relativización absoluta de toda pretensión de verdad o la imposibilidad de su permanencia temporal.

verdadero, tema además expuesto ampliamente por la filosofía foucaultiana a partir de mediados del siglo XX. Cabe señalar derivado de ello, que los cuerpos y el discurso pueden entablar relaciones conflictivas, conducentes a la objetivización de los individuos o a su manipulación coercitiva. Con respecto a este punto, me interesa profundizar en los conceptos de *utopía* y *distopía*, que señalan los *no lugares* del ser; los lugares erróneos del cuerpo en el discurso, ya sea que pretendan prefigurar un orden absoluto del discurso o anularlo, a través de prácticas culturales de carácter absoluto, como pueden ser el ideal o la aniquilación. Ideologías que en teoría sólo se imponen por la desaparición implícita de los cuerpos, de todo signo e idea del cuerpo, como lugar de *otro* discurso. Esta desaparición en sus numerosas variaciones se inscribe, en tanto amenaza y peligro de los cuerpos, en toda la cuentística de Felisberto. La soledad, la locura, el onirismo –e incluso, particularmente, el *deseo*– son esencialmente aquí constructos o modelos performativos, regidos a su vez por el discurso del poder predominante.

Una particularidad de la filosofía ficcional en Hernández es que en ella su autor parece considerar a la propia ficcionalidad, en su carácter de *tradición*, como otro instrumento de poder, es decir, de coacción –manipulatoria– del acontecimiento narrativo. Frente a esta disposición *tomada* del discurso, los cuerpos son la última frontera de rebelión del sujeto. La filosofía de los cuerpos y de su orden a través del discurso es una constante en la narrativa de Felisberto Hernández. Sometidos a la fuerza del discurso narrativo, del texto literario, los personajes hernandianos cobran particular conciencia de su inmersión en el acontecimiento, ya sea por la fuerza, como ocurre por ejemplo en “El caballo perdido” o bien por un aprendizaje voluntario, como en “El acomodador” o “El cocodrilo”.

En el primer ejemplo, Celina, la maestra de piano, y su pequeño alumno, entablan una relación afectiva a medida que sus cuerpos entran en una situación de proximidad, gracias a la misteriosa familiaridad que adquiere el niño con la casa de la maestra, con los muebles y los objetos de esa casa deseada. Hasta que un tercer cuerpo rompe esta univocidad; el de la abuela vigilante, quien se instala con respecto al deseo en la dinámica oculta del discurso, puesto que su sola presencia sugiere, dice algo más allá de lo que el texto nos muestra. En el caso de “El cocodrilo”, el vendedor de medias ha encontrado una manera eficaz de insertarse en el discurso de sus clientes, de manipularlos, inscribiéndose dentro de sus prácticas culturales –como puede ser la reacción ante la pena o la conmiseración del otro, a través del ejercicio performático del llanto como vehículo de expresión de ese deseo desconocido de otro ser.

Al respecto, resulta notable observar que en Felisberto, en ciertos pasajes de su narrativa, ocurren acontecimientos que no están descritos o que se inscriben en la ausencia del texto escrito, por ejemplo, nunca sabremos qué decía el meta relato “La viuda del balcón”, referido en “El balcón” o qué es aquello que la viuda Margarita pretende comunicar a su invitado para que lo escriba, en “La casa inundada”. Estos puntos ciegos del relato se encuentran ocasionalmente enmarcados en situaciones de carácter marcadamente histriónico (como en la sesión de “cuentos de borrachos” durante la cena, en “El balcón”), como si algunos personajes reflejaran o trataran de cubrir un vacío fundamental de su situación. Una marginalidad respecto al saber. Esta pretendida sustracción de toda anécdota –del “asunto” o de un pensar superfluo– que se verifica

recurriendo a la inmediatez del espectáculo es vista como un “acortamiento” ficcional del relato felisbertiano. ¿Qué pretende lograr Hernández a través de ello?

Hipotéticamente, asumimos que el desnudamiento de la *representación-espectáculo* comporta un develamiento del proceso conciential narrativo, que devuelve al sujeto a un estado de *afección*, término que expondré aquí especialmente en el capítulo tercero.¹³ Felisberto parece satisfecho de llamarlo simplemente *distracción*. Pero pronto puede notarse que es una distracción productiva a la imaginación y al contacto con la realidad corporal. En este nivel alternativo de conciencia –semiconciencia– el sujeto atendería otra realidad y otra lógica de sí; en principio, la del cuerpo propio, por ser la frontera inmediata de su percepción de la realidad, pero también alcanzaría, por otra parte, la atención de ciertos fenómenos ligados a un posible más allá -*más acá*- de la conciencia “a la mano”.¹⁴

No resulta extraño comprobar así que personajes imposibilitados de expresión o en ausencia de un acontecimiento concreto (Felisberto llama a estas situaciones “falta de asunto”), como la mujer muerta en “La envenenada” y las muñecas de “Las Hortensias”, detonan otras posibilidades del relato por las posiciones discursivas de sus cuerpos:

En la segunda vitrina aparecía una muñeca sentada a una cabecera de la mesa. Tenía la cabeza levantada y las manos al costado del plato, donde había muchos cubiertos en fila. La actitud de ella y las manos sobre los cubiertos hacían pensar que estuviera ante un teclado. Horacio miró a Walter, lo vio inclinado ante el piano con las colas del frac caídas por detrás de la banqueta y le pareció un bicho de mal

¹³ “Sólo la metafísica de la afección supera el artificial e innecesario dualismo de sujeto/objeto, sólo ella enfoca lo vitalmente importante que es la intensidad como categoría mística [...] la metafísica procurará ‘desconceptuar’, disolver analíticamente la fe en la inteligencia como apercepción.” (Fernández cit. por Flammersfeld, 1993: 405).

¹⁴ Respecto al problema de la *afección* en la filosofía de Macedonio Fernández, véase: Muñoz (2013: 217-220).

agüero. Después miró fijamente a la muñeca y le pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía. (Hernández, II, 1983: 182).

Macedonio Fernández, también Felisberto y Julio Cortázar, entre otros, están vinculados en este sentido por tratarse de autores que buscaron a través de un modelo de ficción incidir sobre una fenomenología de la percepción que ellos, cada uno a su modo, consideraron mecanizada o falsificada, por efecto de una lógica impuesta a la vida subjetiva. Idearon desde otro modelo de lenguaje el ataque y disolución del dualismo clásico: el cuerpo despojado de “asunto” es el propio espectáculo y cada cuerpo posible es una versión de su propio texto posible.

Pero el espectáculo como fenómeno puro también implica su propia impugnación. Suprimido el asunto narrativo, todavía nos *queda* el cuerpo. Vale la pena, así, arriesgar alguna hipótesis respecto a estas mecánicas narratológicas. Por esto, retomo la *performancia* o *performatividad*,¹⁵ como un término de actualidad cuyo propósito es el dar cuenta de una práctica, constancia a través del cuerpo y sus tecnologías, así como del conocimiento y de la idea misma del ser humano, como vértices de toda pretensión de verdad del discurso. Como afirman Deleuze y Foucault, el cuerpo es un campo de fuerzas atravesado por múltiples discursos.¹⁶

Para Foucault, “el cuerpo y la utopía mantienen una relación muy especial” (Farías, 2013: 123). Con respecto a la libertad, en el campo filosófico de lo performativo se

¹⁵ “La palabra *performance*, según recoge el Diccionario académico, es la ‘actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador’”. ([<https://www.fundeu.es/recomendacion/performance-es-un-extranjerismo/>] Último acceso 11-06-2018.)

¹⁶ “¿Qué es el cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas [...] Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo”. (Deleuze, 2002: 23).

relaciona al sujeto con su situación o sujeción así como sus posibilidades discursivas; expresión *por* el cuerpo o potencial discursivo inherente. Los cuerpos entran en la dinámica del poder en relación con su despliegue. No existe cuerpo sin situación.¹⁷ Todo cuerpo tiene como primera función servir. Sirve en primer lugar a la percepción de la realidad de sí mismo, pero si esa realidad se halla codificada por el saber, por ende, el cuerpo se inscribe en ese saber y es contradictorio un no saber del cuerpo. El no saber del cuerpo es lo *utópico*: “Yo creo que, después de todo, es contra él [el cuerpo] y como para borrarlo que se concibieron todas [las] utopías” (Foucault cit. por Farías, 2013: 124). Obsérvese en “Historia de un cigarrillo” la fenomenología con que Felisberto apunta a este complejo de relaciones, señalando la sujeción o (in-) utilidad de los cuerpos a través del recurso al *happening*:

Una noche saqué una cajilla de cigarrillos del bolsillo. Todo esto lo hacía casi sin querer. No me daba mucha cuenta de que los cigarrillos eran los cigarrillos y que iba a fumar. Hacía mucho rato que pensaba en el espíritu en sí mismo; en el espíritu del hombre en relación a los demás hombres; en el espíritu del hombre en relación a las cosas, y no sabía si pensaría en el espíritu de las cosas en relación a los hombres. Pero sin querer estaba mirando fijo a una cosa: la cajilla de cigarrillos. (Hernández, I, 1983: 36-37).

La performatividad –presencia, cuerpo, inmediatez, acontecimiento– reúne requisitos excepcionales para explicitar y comprender la obra de Felisberto Hernández, sin poblarla de explicaciones e interpretaciones externas o condicionadas. Entre sus cualidades, tal como una definición aproximada a este vocablo extranjero nos lo indica, se encuentra el señalar a través de un acto una relación de encuentro inmediata entre la obra y su espectador. Asimismo, como lo han subrayado reputados críticos de la obra

¹⁷ “Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas” (Deleuze, 2002: 23).

hernandiana¹⁸ resulta ser su cualidad de espectáculo, de *mise en scène*, un fundamento medular de la representación a la que *asistimos* a través de su lectura. De acuerdo con Pérez Porto y María Merino:¹⁹ “un performance, por lo tanto, intenta sorprender al público ya sea por su temática o por su estética. Este tipo de acciones están vinculadas a la improvisación, el arte conceptual y los *happenings* (manifestaciones artísticas que contemplan la participación del público)”.

Entre los relatos performáticos más importantes en Felisberto se encuentran: “La envenenada”, en que determinadas posiciones corporales encierran un pretendido mensaje incomunicable, el misterio de la historia; “Las Hortensias”, donde los maniquís o sus extremidades sueltas a través de sus posiciones conforman determinados fragmentos ocultos de discurso que el protagonista prefigura –o adivina– en el acto de su escritura; “La mujer parecida a mí”, relato donde las extremidades rebeldes del caballo narrador no guardan una articulación armónica, comportándose como fragmentos corporales; incluso en el relato “Genealogía”, a pesar de personificar figuras de naturaleza geométrica, observamos que aristas, ángulos y posiciones determinan motivos narratológicos según sus transformaciones:

Pero el ritmo de la circunferencia fue distinto al de antes: no era indiferente ni tan lento. Poco a poco iba tomando la forma de una elipse y su ritmo era de una gracia ondulada. Tan pronto era suavemente más alta o suavemente más baja. El vigoroso triángulo se precipitaba regularmente violento. Pero su velocidad no prometía alcanzar a la elipse. Sin embargo la elipse se detuvo un poco hasta que el precipitado triángulo estuvo cerca. Esa misma corta distancia los separó mucho tiempo y nada había cambiado hasta que el triángulo consideró muy bruscos sus pasos; prefirió la compensación de que fueran más numerosos y menos cortos y se volvió un moderado pentágono (Hernández, I, 1983: 35).

¹⁸ Cfr. Alicia Borinsky (1973). “Espectador y espectáculo en Las Hortensias”, México, Cuadernos Americanos, No. 4, Julio-Agosto 1973, pp. 237-246. Así como: José Pedro Díaz (1991). *Felisberto Hernández, el espectáculo imaginario*, I, Arca, Montevideo.

¹⁹ [<https://definicion.de/performance/>] Último acceso: 11-06-2018.

La obra de Foucault en torno a la analítica del poder señalará profusamente el estadio de lo performativo, en donde las posiciones de los cuerpos expresan relaciones de dominio o subordinación en torno a los saberes. Y Macedonio Fernández, el gran “metafísico del Plata”, ironiza con la estampa del genio en su pose, al sentenciar en *Papeles de Recienvenido*: “...el ocioso Byron al comenzar a trabajar no hacía nada: pasaba tantos años sin reflexionar en cosa alguna que cuando quería retratarse no acertaba con la postura del pensar” (Fernández, cit. por Flammersfeld, 1993: 396).

Bajo la hipótesis crítica de la incomunicabilidad directa de la experiencia, tema central abordado no solo por las narrativas de vanguardia del siglo XX, sino además por la fenomenología de la percepción,²⁰ el recurso a la performatividad podría tener por objeto el intensificar el contacto entre la obra y la conciencia del lector; ruptura de la identidad pretendida entre experiencia y percepción; o contacto ideal entre experiencia del texto y experiencia del espectador, a modo del *happening* de vanguardias. Parte de estos performances en Hernández ocurren en el enfoque situacional, dislocativo, de los personajes y objetos referenciados, y los diversos textos que resultan de las dislocaciones verbo perceptivas ensayadas por el narrador. Ejemplo de ello es también el relato “El vestido blanco”:

Yo estaba del lado de afuera del balcón. Del lado de adentro, estaban abiertas las dos hojas de la ventana y coincidían muy enfrente una de la otra. Marisa estaba parada con la espalda casi tocando una de las hojas. Pero quedó poco en esta posición porque la llamaron de adentro. Al Marisa salirse, no sentí el vacío de ella en la ventana. A contrario. Sentí como que las hojas se habían estado mirando frente a

²⁰ Según Lucio Sessa (2003: 130): “Que sus cuentos -además bastante alejados de lo que se suele llamar *strictu sensu* «conte philosophique»- despierten en los críticos tantas -y tan distintas- sugerencias de carácter filosófico, es algo que maravilla.”

frente y que ella había estado de más. Ella había interrumpido ese espacio simétrico llena de una cosa fija que resultaba de mirarse las dos hojas. (Hernández, I, 1983: 32).

En su vertiente fenomenológica, el performance, aunado a la descrita narratomancia –síntesis alternativa entre empirismo y trascendentalismo– tendrá como función primaria interrogar la verosimilitud de la obra entre espectáculo y espectador, mediación de un acortamiento en los procesos referenciales, quizá una hipótesis reflejada en el cómo los “recuerdos extranjeros” invaden la pureza del contar, multiplicando innecesariamente una contaminación del ejercicio de la escritura, contra su mejor vivencialidad. Ejemplo culmen de ello es la verificación del proceso en “La casa inundada”.

Deleuze, en su estudio de la obra de Nietzsche, nos advierte sobre la importancia que guarda para éste la dimensión corporal en relación con el discurso.²¹ Foucault también expresaba su inquietud por una experiencia moderna de la literatura dentro del denominado campo del análisis de lo vivido al referirse por una parte a la experiencia de los cuerpos, particularmente a la huella que la empiricidad imprime sobre los cuerpos, y en contraste, un recurso al instrumento lingüístico como objeto de conocimiento, pero además abierto a su impugnación por el azar y sus tecnologías, que juntos conformarían otra vía de acceso a las posibilidades del saber en la *episteme*²² moderna. Al final de *Las palabras y las cosas* ejemplifica: “Que la literatura de nuestros días esté fascinada por el ser del lenguaje no es ni el signo de un fin ni la prueba de una radicalización: es un

²¹ “...el cuerpo es siempre fruto del azar, en el sentido nietzscheano, y aparece siempre como la cosa más ‘sorprendente’, mucho más sorprendente realmente que la conciencia y el espíritu [...] todo cuerpo es viviente como producto arbitrario de las fuerzas que lo componen” (Deleuze, 2002: 23).

²² “Las condiciones de posibilidad de todo saber son determinadas por la episteme, que es el conjunto de relaciones que se establecen entre diferentes discursos en una cultura y en una época determinada, y que dan lugar al surgimiento de saberes, regularidades discursivas, es decir, ciencias” (Lechuga, 2008: 79).

fenómeno que enraiza su necesidad en una configuración muy vasta en la que se dibuja toda la nervadura de nuestro pensamiento y de nuestro saber”, y más adelante agrega:

Este nuevo modo de ser de la literatura fue necesariamente revelado en obras como las de Artaud y Roussel –y por hombres como ellos–; en Artaud, el lenguaje, recusado como discurso y reaprehendido en la violencia plástica del hurto, es remitido al grito, al cuerpo torturado, a la materialidad del pensamiento, a la carne; en Roussel, el lenguaje, reducido a polvo por un azar sistemáticamente manejado, relata indefinidamente la repetición de la muerte y el enigma de los orígenes desdoblados (Foucault, 2010: 394-395).

Es a través de esta relación dialéctica que se establece el fundamento más relevante para conducir el presente recorrido con base en los conceptos de performatividad y narratomancia: carne; conciencia de una finitud adherida al espectáculo, comprendida respecto al fenómeno performático y una investigación controlada sobre el saber. Pero además dirigida sobre el texto como experiencia de una ruptura entre la representación, las cosas y los saberes.²³

¿Qué es el hombre? y *¿Qué puedo saber?* son los dos imperativos en la disposición moderna del conocimiento, según Foucault, a partir de Kant y Nietzsche. Esta configuración apunta a un desplazamiento, una oscilación de la experiencia narrativa moderna, pero además del acto de lectura; no se trata tanto de resignificar, de interrogar al texto literario, abordando sus interpretaciones, sino de comprender que la práctica textual apunta no ya a la representación, sino al ser humano como presencia, condición y objeto, de la posibilidad del discurso. Pero, además, a su ausencia, como condición

²³ Steiner apunta que: “En sus lecturas de los presocráticos, Heidegger plantea un momento en la evolución del lenguaje, y del pensamiento y la percepción dentro de los actos de habla, anterior al que conocemos desde el racionalismo, esto es, desde Platón y Aristóteles. Los textos aurales de los presocráticos revelan una inmediatez en la relación entre palabra y mundo, entre los seres diferenciados y el ser mismo, una inmediatez que no ha sido posible recuperar con posterioridad.” (Steiner, 2004: 122).

reflectante del pensar sobre el cual se interroga. Dice el pensador francés: “Y es que ahora ya no existe esa palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental” (Foucault, 2010: 62).

Siguiendo la tesis expuesta en *Las palabras y las cosas*, toda narrativa destinada a poner en crisis el lenguaje sobre el cual se construye señala, más que su propia condición paradójica e irónica, una desaparición de *lo ser humano*. Así lo expresaba Sartre, quien opina que el texto fantástico moderno pone en juego la existencia del ser ante su reflexión:

...se acerca a la pureza ideal de su esencia , llega a ser lo que era. Se ha despojado, al parecer, de todos sus artificios: nada en las manos, nada en los bolsillos; reconocemos que la huella de la orilla es la nuestra. Nada de súcubos, ni de fantasmas, ni de fuentes que lloran; no hay más que hombres y el creador de lo fantástico proclama que se identifica con el objeto fantástico. Lo fantástico no es ya, para el hombre contemporáneo, sino una manera entre cien de devolverse su propia imagen (Sartre cit. por Coalla, 1994: 101).

En esta misma amenaza de su desaparición, de su disolución en la experiencia del texto, es que se dirime prácticamente entera la obra de Felisberto Hernández, en su triple papel de escritor, narrador y personaje. La ficcionalidad hernandiana es además una experiencia de la *analítica de la finitud*, que interroga al ser desde la triple perspectiva contracientífica: *sociológica, psicoanalítica y simbólica*.

4. Teorías de lo fantástico

Lo fantástico literario, dada su naturaleza subversiva,²⁴ complica su análisis teórico, si partimos de las variadas propuestas metodológicas que pretenden explicar la fenomenología particular del relato ficcional. Entre las principales, las de naturaleza semántica, cuyo fin es dar cuenta de los elementos del texto, no resultan aplicables a los modelos que prescinden de una intención sobrenatural; en tanto que con las de carácter sintáctico o verbal llega a ocurrir lo inverso: se fuerza la interpretación cuando el lenguaje de lo fantástico se ha tornado normalizado.²⁵ Por su elusividad, pareciera que el mejor método de tipificar el género fantástico sigue siendo el de prefigurar una antología modelo, como lo hicieron en su momento Silvina Ocampo, Bioy Casares y Borges –misma que da incluso cabida a textos que no se consideran puramente fantásticos– o como la no menos célebre *Antología del humor negro*, de André Breton.²⁶

Pero el fenómeno fantástico además coincide con un periodo histórico crítico de la relación entre saber y representación, tal como lo propone Foucault al ponderar la obra de Sade y de La Fontaine en el marco del saber occidental, y una propuesta a consideración para su estudio sería partir inicialmente de una distinción similar a la que Borges propuso en diversos momentos de su obra, entre ellos, su famoso prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares. Siguiendo la exposición de Borges, las aguas de lo fantástico pueden dividirse inicialmente entre los discursos de lo patético o lo psicológico.

²⁴ En su origen, literatura y fantasía guardan una estrecha relación. Lo fantástico es considerado generalmente subversivo por explorar y explotar las rupturas en torno a esta relación de desconfianza entre percepción, razón y expresión normalizadas.

²⁵ Campra (1981) clasifica en categorías sustantivas y predicativas a las oposiciones del material semántico textual, que conducen a una trasgresión en la percepción de lo real o la exposición de una verdad discrepante de la experiencia.

²⁶ Bastaría, si así fuera, con leer un par de estas selecciones de principio a fin para comprender intuitivamente lo que ha sido el género en su esencia, en tanto fenómeno verificado por una experiencia. Quien las haya frecuentado lo habrá comprobado.

En el primer grupo, que no es inferior, tendríamos a Swift, en el segundo a Kafka. La trascendencia de la *Divina Comedia* radicaría en su combinación de ambas lecturas: ha sido razonada como guía del alma piadosa hacia la salvación, pero puede ser tomada como la mera alucinación de un hombre en busca de sus fantasmas. Nuestra época feliz nos perdonará esa leve ignorancia.

Dicha clasificación se corresponde cronológicamente con la tesis de Foucault, al profundizar en el análisis del discurso, la relación entre las palabras y las cosas, antes y después de la modernidad. Esta división explicitaría la irrupción y práctica del género fantástico en literatura a principios del siglo XIX, no como el surgimiento de un nuevo género literario, sino como prueba misma de un desplazamiento ocurrido al interior de la representación: “Algo así como un querer o una fuerza va a surgir en la experiencia moderna, constituyéndola quizá, señalando en todo caso que la época clásica se termina, y con ella el reinado del discurso representativo, la dinastía de una representación que se significa a sí misma y enuncia en la serie de sus palabras el orden dormido de las cosas.” (Foucault, 2010: 225-226).

Para el filósofo francés existe una ruptura moderna en la correspondencia con que el lenguaje intenta aproximar su identidad a las cosas con mayor o menor precisión. Demuestra que la relación entre las cosas, las palabras y el saber no es fija ni estable, puesto que el saber se configura históricamente en torno a las posibilidades o voluntades de verdad de los discursos: “La representación está en vías de no poder definir ya el modo de ser común a las cosas y al conocimiento. El ser mismo de lo que es representado va a caer ahora fuera de la representación misma” (Foucault, 2010: 254). La experiencia,

el saber y la verdad recorren en cada época una intrincada red en torno a una voluntad de verdad.

Foucault opina, incluso, que sólo gracias a este cisma es posible hablar de literatura moderna en cuanto objeto de conocimiento, y a partir de ello dirimir la aparente oposición entre lo real y lo no real, al poner en juego exclusivamente diversos grados de acercamiento a una realidad ficcional más o menos normalizada a través del lenguaje y una confianza variable en las posibilidades representativas de la palabra. Así lo sustenta Lechuga (2008: 98-99), al decir que: “Foucault mostró que la literatura moderna nació a fines del siglo XVIII y principios del XIX cuando el lenguaje se convirtió en otro objeto de conocimiento [...] y empezó a desarrollarse una formalización del lenguaje orientada hacia el análisis de los significados y sistemas significativos”.

De este modo, el relato de aventuras, por pertenecer naturalmente al reino de los poderes analógicos del lenguaje, requiere de una alta claridad expositiva del discurso, de una coherencia rigurosa y modelo de un lenguaje narrativo. Pero el psicologista, si pretende expresar la ruptura referida, puede prescindir y hasta alterar deliberadamente esa necesidad para lograr su cometido. En el dominio de la representación la aparición de un fantasma nos asustaría de hecho, temporalmente, pero la extrañeza de un lenguaje alterado conmueve ciertamente nuestros fundamentos más íntimos, porque el reino de la palabra nos es más familiar –y ahora también la *desconfianza* hacia ellas–. El texto psicologista puede además recurrir a la peripecia para reforzar su alteridad. “Obras de

imaginación razonada” llama Borges²⁷ a aquellas ficciones en las que se combinan afortunadamente ambos elementos, como en *La invención de Morel*; en “El calamar opta por su tinta” y en “La esperanza”, de Villiers de L’Isle. Como en “Vera”, quizá de entre los relatos más emblemáticos del célebre cuentista de la crueldad.

Suárez Coalla (1994: 11) señala, en coincidencia con Bessière, que “no es imposible abstraer ciertos rasgos característicos” de lo fantástico, los cuales por lo general comprenden “recursos que formalizan la situación conflictiva que el discurso fantástico representa y que favorecen el clima de misterio de estos relatos”; hipótesis que suele aplicarse a los diversos abordajes del género en su vertiente clásica. Para nuestros ejemplares modernos de lo fantástico, sin embargo, es necesario considerar el efecto modalizador de ciertos avances narratológicos, como bien pueden ser una mayor técnica ficcional así como una conciencia profundizada sobre el fenómeno literario y también otra conciencia discursiva, que podría tratarse incluso de aquella generada por la existencia misma de una experiencia histórica de lo literario; conciencia sobre conciencia, como lo señalaría el problema de *Pierre Menard, autor del Quijote*. De acuerdo con Coalla:

Obviamente se percibe el cambio de signo en la actual literatura fantástica y se intuye la necesidad de darle otro nombre: Baronian postula el término de “le Nouveau fantastique”, Ana González Salvador el de “lo insólito” y, en general, se habla de “lo fantástico cotidiano”, al reflexionar sobre una literatura en la que se advierte que lo insólito nace en el seno mismo de lo familiar, desorganizando y desestabilizando las costumbres habituales” (1994: 11).

²⁷ “Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural.” (Borges, J.L., en Bioy Casares, 1984: 90-91).

Desde esta perspectiva, lo fantástico moderno, particularmente en la narrativa latinoamericana, nos enfrenta en principio a un problema complejo, que podría constar inicialmente de tres planteamientos a resolver: el problema del discurso-lenguaje, que complica los procesos de representación; otro, el de discurso-conciencia, que obliga al autor a problematizar su percepción subjetiva; y el de la misma ficcionalidad como tecnología generadora de conciencia, el cual nos remite al campo fenomenológico de ciertos procesos del pensamiento que tienden a desestabilizar ideas preconcebidas acerca de nuestra realidad cotidiana tal como era considerada durante el periodo clásico y el Renacimiento.

No obstante, en términos prácticos, se sigue pensando hasta ahora en que uno de los rasgos más notables del relato de tipo fantástico es la representación de un conflicto de percepción –aunque lo es también de exposición: de apelación a la percepción de otro– que toma la forma de universo o *mundo posible*; mismo que, para intensificar su poder significante, puede recurrir a la exageración de la separación de estos niveles o, por el contrario, partir de su inmediatez para después subrayar su incompatibilidad. Es en este sentido que Coalla caracteriza su concepto de lo fantástico: “Y es operando con estas variables como llego a definir el discurso fantástico, en oposición al discurso realista. La identificación del relato fantástico surge de la convivencia conflictiva de dos universos que representan lo normal, uno, y lo anormal, otro, en virtud de los códigos de normalidad vigentes en una cultura determinada” (1994: 10-11).

Pero esas variables, premisas, mencionadas por Coella, son las que, desde la perspectiva del análisis comunicativo, reflejan el fundamento de todo texto literario a partir

de nuestra idea moderna de literatura, lo cual tiene como consecuencia el desvanecimiento de pretensión de normalidad y de realidad al interior del texto. Es decir, somos totalmente conscientes de –o bien presuponemos– una *falsedad* inherente al texto, pero también a muchas otras tecnologías actuales de representación. A diferencia de nuestras generaciones precedentes, nos acercamos al cine o al periodismo a partir de su falsedad, o consentimos su papel de mero simulacro, fenómeno explicado mejor a partir de nuestra moderna semiótica. Por lo tanto, cobra relevancia lo expuesto por Foucault, como subrayo, con respecto a la ruptura de nuestro paradigma moderno de la representación.

Si bien, el fundamento de lo fantástico clásico consiste por lo general la exposición de un acontecimiento que desafía la razón, en la vertiente moderna del género esta disposición es invertida: es un determinado modelo de razón el que por lo común desafía al acontecimiento. Un ejemplo claro nos lo ofrece el argumento de *El túnel*, escrito por Ernesto Sabato, pues su ficcionalidad se basa en la percepción distorsionada que su protagonista tiene de su propia cotidianidad.

Pero Felisberto no suele establecer en sus diversos relatos una división tan marcada. En él, este supuesto conflicto entre sujeto y acontecimientos es generado, al parecer, voluntariamente, a partir de una predisposición peculiar de conciencia, una inclinación de los personajes, en los que se incluye primordialmente el narrador, por echar a andar misteriosos mecanismos desestabilizadores de la percepción, donde dicha percepción no deja de pertenecer en ningún momento a la más rotunda realidad.

Más aún, la realidad en la que desemboca el relato hernandiano no parece en ningún momento establecida, prefigurada o impuesta por el autor. El relato modelo de Felisberto simplemente logra que el lector se conduzca hacia el descubrimiento de un acontecimiento preexistente, sin conflicto con lo real, en relación con su propia experiencia. Es así que el sentido implícito en un relato como “La mujer parecida a mí” sugiere que el lector habrá de alejarse, de abandonar el relato una vez finalizado, para probablemente encontrar alguno de sus probables sentidos sólo mucho tiempo después, en el tiempo o la propia experiencia del trascurso vital. Así lo propone la inmarcesible errancia del caballo narrador. A pesar de ello, llegan a lograrse ciertos toques de naturaleza fantástica gracias a la acumulación semántica de referentes metafóricos, sorprendidos o incoherentes, como sería el pensar que un caballo pudiera contar con un bolsillo para guardar el retrato añorado del ser querido.

Presumiblemente, una finalidad de este modelo sería el que lo desconocido dejara de parecernos *tan* fantástico, con el fin de asumir en lo individual una mayor amplitud de conciencia, particularmente una mejor, más “desinteresada”, conciencia de nuestra realidad y relaciones humanas. El fundamento de esta reconversión estaría sustentado por una excesiva adaptación del pensamiento moderno a los hechos cotidianos, entre ellos quizá el de la literatura en tanto *idea* preconcebida o molde hecho, que convierte en absurdo la normalidad del mero vivir o crear.

De esta forma podría comprenderse en otro sentido lo dicho además por Coalla, expresando una opinión generalizada acerca de los conflictos planteados por el relato ficcional: “El desasosiego procede también de la impasibilidad e imposibilidad de los

personajes para modificar una situación que raya en el absurdo, y a la que acaban adaptándose, pues son personajes pasivos, dominados por una nueva situación que reorganiza sus hábitos y que ellos aceptan sin grandes cuestionamientos” (1994: 102), mientras que en el relato hernandiano la reorganización habitual se ejerce al nivel perceptivo, sobre la conciencia de ciertas situaciones absurdas representadas por un personaje, de ello tenemos un ejemplo modelo en “La casa inundada”.

Para Rosalba Campra, una de las consecuencias del desplazamiento del conflicto entre niveles de realidad hacia el conflicto con lo cotidiano, radica en una conciencia amplificada del lenguaje, que se expresaría en la sobre modalización semántica del texto. Campra (Alazraki, J.; Bellemin-Noel, J; *et al*, 2001: 186) señala que, en ausencia de una identificación clara de niveles de oposición, aún puede caracterizarse al relato fantástico por elementos tales como: a) presencia de “ciertos elementos retóricos recurrentes, como la adjetivación fuertemente connotada” tendiente a imponer cierta dirección de lectura; b) polisemia, “que conduce a un desciframiento al menos doble de una palabra”; c) la ambigüedad, “por la que una palabra puede designar más de un referente”; d) la función metafórica. Afirma Campra:

Ciertamente, este predominio del nivel verbal no es explicable sino en relación con una tendencia general del contexto literario. El paso de un fantástico predominantemente semántico, como el del siglo XIX, al fantástico del discurso, va parejo con la experimentación nacida de una conciencia lingüística que se autointerroga, que ve el trabajo sobre el significante como único modo de ahondar en el significado. Así es como lo fantástico emerge hoy como resultado de los niveles considerados esencialmente como formales (Alazraki, J.; Bellemin-Noel, J; *et al*, 2001: 189).

Si, como sostiene Campra, no existe lo fantástico sin la presencia de una trasgresión, a nivel sintáctico, semántico o verbal, y si por norma consideramos como estructurado isotópicamente todo relato ficcional caeríamos en la tentación de considerar como fantástico todo texto –o por el contrario, muy pocos–, por lo cual sería más apropiado partir de la caracterización ficcional del discurso literario, apuntando a la formalización del nivel discursivo en cuanto base de un plano de conflicto que excede los límites de lo representable, pues en esa representación encuentra su primer plano de conflicto, afectando en consecuencia a los niveles más profundos del lenguaje.

Este problema es también planteado por Bozzetto (Alazraki, J.; Bellemin-Noel, J; *et al*, 2001) quien vincula a lo impensable con lo no representable, en cuyo vértice se situaría el discurso de lo fantástico. Nos dice Bozzetto:

Nacido en medio del universo mimético, y sirviéndose de él para inscribir sus pasos, tiende a subvertirlo, a cuestionar sus certezas. El texto fantástico subvierte los mecanismos y presupuestos del texto mimético, con el fin de dejar espacio a lo impensable, que intenta representar de una manera ambigua, de permitir por el contrario pensar lo no representable. Así pues, se erige como el lugar y el medio para una crítica del universo de la representación, instaurando por eso mismo un vértigo de la razón desconcertada (Alazraki, J.; Bellemin-Noel, J; *et al*, 2001: 224).

Performatividad y narratomancia, según expongo, serían en síntesis conceptos que permiten explicar cómo es que Felisberto encara el problema fantástico desde dicha imposibilidad, no lugar, de la representación, vale decir de pensar lo no pensable, a través de su particular visión del hecho literario, recurriendo por una parte a la realidad de los hechos determinada por la percepción corporal, así como a la escritura centrada en *posibilidades* textuales o por verificarse. Para llegar a ello, propongo que Felisberto hace uso de un pensamiento de naturaleza fenomenológica, adquirido a través de sus lecturas

sobre las psicologías y las filosofías de su tiempo, cuyo propósito es confrontar las posibilidades del ser con una representación determinada como objeto para la conciencia. Esta noción de *potencia*, de posibilidad entre ser y texto, ha sido suscrita por Nandorfy (Alazraki, J.; Bellemin-Noel, J; *et al*, 2001: 259), quien concluye:

La etiqueta «literatura fantástica» no puede reducirse a una fórmula, puesto que designa entidades que requieren una constante redefinición. Lo fantástico ensancha los angostos confines de la realidad racional y desestabiliza al lenguaje al jugar poéticamente con él, convirtiendo en metáforas expansivas lo que eran dicotomías reductivas. El significado más preciso de «fantástico», ya sea en un contexto científico o artístico, será, pues, 'potencial'; un potencial susceptible de actualización en la experiencia y en la expresión, en tanto en cuanto no se vea sometido a la práctica racional de la exclusión.

5. Apuntes para una fenomenología del contar

Felisberto Hernández debe ser llamado por derecho un fenomenólogo de la experiencia narrativa –y musical, además–. Es un escritor-pensador que siente realmente y de un modo profundísimo y personal la otredad.²⁸ La siente en sí mismo al duplicarse y desdoblarse, al pretender crear vínculos o dejarse asir a otro ser humano, pero también al convertirse en su propio narrador. Por ello me parece lícito establecer un recorrido discurso-fenomenología-ficcionalidad, puesto que sin la metafísica de la soledad y del fracaso, que son vivencias a caballo entre los contenidos empíricos y trascendentales del saber, no llegaría a contemplarse esta intimidad de Felisberto con su obra en cuanto *existidor*. El pensar existencial de Felisberto apunta a configurar una imagen posible, tal vez fantástica, del humano como ese *ser no fijado* y, en cierto modo, *ficcional*.

²⁸ “Es significativa su preferencia por teorías que atiendan a los procesos interiores del yo. Felisberto encuentra en la filosofía un apoyo sobre el cual construir una literatura destinada a la búsqueda de un conocimiento centrado en sí mismo, vuelto sobre su propia subjetividad, indagador del yo y sus procesos” (Larre Borges, 1983: 5-6).

De acuerdo con dicha teoría, esto mismo parece ocurrir con determinados relatos, en particular con aquellos últimos, donde la exploración fenomenológica del discurso lleva al texto “a crecer de acuerdo con sus propias reglas” o su voluntad secreta, bajo el supuesto de un no querer mirarlo demasiado por el temor oscuro de su caducidad. La muerte u “ocultación” de los seres amados es equivalente a la despedida que supone la conclusión de un cuento, que es querido por ser también un ser vivo, uno creado o alumbrado. Fenomenología de su propia experiencia como escritor es para Hernández su principal texto (supuestamente) teórico: la “Explicación falsa de mis cuentos”, publicada alrededor de 1955, pero también resulta evidente en textos y fragmentos inclasificables, insólitos o esperpénticos, como “Genealogía”, “La piedra filosofal”, y relatos póstumos.

Reviste especial importancia entre estos un fragmento de ensayo, aparentemente póstumo, que se tratará de aquí en adelante, denominado “No debo tener eso que llaman imaginación”. Prueba de que Felisberto nunca dejó de teorizar acerca de sus modelos de narración y sobre los procesos de su escritura. La tríada teórico práctica más importante dentro de su producción, según propongo, está constituida además de la “Explicación falsa de mis cuentos”, por “No debo tener eso que llaman imaginación” y el texto intitulado “Prólogo”, quizá el primero escrito de entre toda su obra. Inés Larre Borges (1983:6) profundiza en esta inclinación del uruguayo hacia los temas clásicos de la filosofía, diciendo: “Felisberto utiliza su inclinación por los temas filosóficos como un arsenal de ideas con las que nutre su experiencia humana y estética, y que plasma a través de temas y motivos en sus ficciones”.

La narrativa de Felisberto ha llamado también la atención teórica por su pretendido carácter “semi concencial”, asentado por Hernández en la “Explicación falsa de mis cuentos”, movimiento por el cual se deslinda del surrealismo inconsciente bretoniano, y por ende de la práctica de un realismo ingenuo. Pero, además, con esa sentencia Felisberto se desmarca también del terreno fantástico. En primer lugar, porque la realidad hernandiana no es asumida como un constructo inteligible que sea posible impugnar en la confrontación con sus realidades alternativas, sino porque esa realidad habría intentado expulsar la *super*-realidad de la conciencia, en que la razón es asumida como única verdad probatoria de lo real. Degradada de este modo la realidad, cabe interrogar en Felisberto la practica conciente de un género absoluto, tomando en cuenta que lo fantástico clásico procedía a “instalar”, antes que a cuestionar, esa pretendida realidad de lo real.²⁹

6. Narratomancia: cruzando los límites de la representación

En “No debo tener eso que llaman imaginación”, Felisberto va más lejos aún, y cuestiona como Foucault los límites de su representación, al interrogarse acerca del qué hacer con lo que se puede saber, prefigurando un vacío del pensamiento en torno al drama de no poder referirse a aquello otro, al reverso de lo dado a la conciencia, limitado por la condición fundamental humana. Traza en superficie a Schopenhauer, alegorizando

²⁹ Propone Campra el distinguir un nivel discursivo de lo fantástico, emanado de la concreción transgresora en las estructuras formales, mediante la presencia de “elementos retóricos recurrentes”. Señalando que: “El paso de un fantástico predominantemente semántico, como el del siglo XIX, al fantástico del discurso, va parejo con la experimentación nacida de una conciencia lingüística que se autointerroga, que ve el trabajo sobre el significante como único modo de ahondar en el significado. Así es como lo fantástico emerge hoy como resultado de los niveles considerados esencialmente como formales” (1981: 189).

respecto a un concepto cercano al de *voluntad*, como aquella fuerza que condena a los seres al perpetuo querer irracional, por sobre la claridad de su objeto de deseo: “No debo tener eso que llaman imaginación. Pero creo que ni la necesito. Porque me ha tocado una vida surtida” (Hernández III, 1983: 234).

Quiere expresar Felisberto, de acuerdo con esta paráfrasis propia de la fenomenología de Husserl, una metáfora del deseo o de la voluntad como fenómenos de la conciencia, pues el comprar un surtido de cualquier cosa, más que un simple abandonarse a la sorpresa de la contingencia, obedece a un impulso semi conciente que es el querer *lo que sea*: es decir, lo que ha de ser deseado antecede o sobrepasa al conocimiento. Un fenómeno del pensamiento que pretende explicar la teoría asociacionista, expuesta principalmente por Brentano. Es “el cuento humano” del sentir y pensar desde esa condición determinista, y en torno a esta problemática se edifica la poética hernandiana, equilibrada en la teoría del cuento semiconciente, que consiste en una doble rebeldía: la de impugnar al deseo mediante una percepción desestabilizadora y la de exponer esa sospecha reversible del saber en la insurgencia de las cosas, la rebeldía de los objetos. Acechar objetos –y pensamientos como objetos–, mediante una exposición dislocada, origina un más allá del querer del sujeto, que se *reifica* (en el sentido de *alienación* o *cosificación*) en la trayectoria fenomenológica hacia su objeto de deseo.³⁰

³⁰ De acuerdo con Lucio Sessa (2003: 132): “A la dialéctica hegeliana amo-esclavo acude Roberto Echavarren para explicar algunos momentos tópicos de la narrativa hernandiana, sus recurrentes motivos de “reificación” de los individuos.”

Según Foucault, existe en el pensamiento moderno una dinámica saber-no saber entre la percepción y los contenidos que pueden ser prestados a la conciencia inmediata. El ser es un campo dialéctico de fuerzas que van de uno a otro extremo en la apropiación del conocimiento: “Por ser un duplicado empírico trascendental, el hombre es también el lugar del desconocimiento –de ese desconocimiento que expone siempre a su pensamiento a ser desbordado por su ser propio y que le permite, al mismo tiempo, recordar a partir de aquello que se le escapa” (Foucault, 2010: 336).

En *Las palabras y las cosas* Foucault incide en el papel de un saber inconciente, no a tenor del cuño freudiano, sino de lo no pensable como un reverso fundamental del conocimiento moderno. La sospecha de este no saber se expresa en una *conciencia de la finitud*, desplegada en la triada “contracientífica” –sociología- psicoanálisis-lingüística– que sustenta el pensamiento crítico de la modernidad sobre la idea del ser humano y del lenguaje como otro objeto de saber, no ya como instrumento directo al conocimiento: “En el *cogito* moderno, se trata, por el contrario, de dejar valer, según su dimensión mayor, la distancia que a la vez separa y liga el pensamiento presente a sí mismo y aquello que, perteneciente al pensamiento, está enraizado en lo no-pensado” (Foucault, 2010: 337). Obsérvese respecto a esta tesis la conclusión esbozada por Felisberto en “No debo tener eso que llaman imaginación”:

De todas maneras, si yo me supongo un Hacedor del mundo con mi condición humana personal, diré que creo que le han salido muchas cosas sin querer, sin estricta relación, sin lógica; que le han salido algunas cosas muy lindas, otras muy feas y otras regulares. Y si supongo al Hacedor con la condición de muchos otros, de los de toma y daca, no le debo al Hacedor ninguna cuenta, puesto que he vivido en estos países, como concertista de piano. Por eso al pensar en mi muerte digo “a tipo muerto, cuenta liquidada”. Pero ahora que tengo el corazón caliente quiero hablar de la vida, de la vida que aspira a estirarse más allá de la muerte (Hernández, III, 1983: 235).

¿Es primero la palabra o el pensamiento? La fenomenología del contar –quien suele contar “en vivo” lo sabrá– prueba que, ya sea que nos instalemos en nuestra realidad objetiva o en la más abtrusa imaginería, hay momentos en los que el flujo discursivo –ya *in vivo*, ya *in absentia*– se detiene, imperceptible o visiblemente, cuando el habla o el lápiz corren tras la conciencia –también puede darse el que la dejen muy detrás–³¹ o donde el narrador encuentra un escolio que le hace dudar de lo comunicado, para elegir la palabra mejor o encontrar la metáfora más aventurada. Contemporáneo de Felisberto, Macedonio Fernández ironiza exagerando esta verdad, la de no poder ser un “escritor seguido”, el escritor que sigue a su conciencia:

En cuanto a este fracaso en el escribir, se debe a esta rareza de no poder escribir seguido, sin pensar en nada. Si yo hubiera pensado antes de escribir, lo que tampoco es oportuno, apenas se notaría. Mas el lector me descubre pensando mientras escribo, nota estos intervalos de silencio y ya comprende que soy un pobre diablo - lo que sería preferible que no se advirtiera tan pronto- (Fernández, 2008: 20).

Esta conciencia crítica ante los poderes de la palabra escrita puede llegar a instalarse en la ficcionalidad, en tanto acto performático del contar, traduciendo una desconfianza moderna –traducida en sospecha– entre lo representable y el lenguaje en que se intenta expresar. Un ejemplo originado en este fenómeno, que encuentra su fundamento en la vivencialidad de los procesos de conciencia, constituye la base teórica de la escuela psicoterapéutica Gestalt. La oralidad del discurso (oral o escrito) encubre a la actualidad en que el sujeto se desenvuelve. Felisberto privilegia, en su discurso narrativo, esta intencionalidad vivencial por encima de la imaginación formalizada, es decir, que para él

³¹ Schopenhauer (“Sobre escritores y el estilo”, en *Parerga y Paralipomena*) clasifica en tres a los escritores: los que “escriben sin pensar”, los que “piensan a medida que escriben” y los que “piensan antes de escribir”.

resultaría contradictorio el concepto borgiano de *imaginación razonada*. Así como para los gestaltistas el abuso de la lógica conceptual conduce al sujeto a una existencia automatizada, neurosis, en detrimento de la vida inmediata, espontánea y productiva: el *darse cuenta*.

El asombro ambiguo que Hernández proyecta en el trasfondo de sus cuentos puede tener un propósito análogo, que sería el de devolver a su lector a un estado activo de conciencia. Rasgo que será compartido y elaborado posteriormente por Julio Cortázar, quien va a desplazarlo hacia una elaboración personal acerca de ciertos niveles de una misma realidad. Mientras que para Felisberto esos niveles corresponden a diversos, múltiples, estados de una misma conciencia; de un mismo sujeto. Felisberto se comporta en ello como un analista implacable. Como autor, gusta de desarmar y descoyuntar a sus personajes y a sus mentes. Esta lucha alcanza su máximo esplendor en la ruptura ante Celina, en “El caballo perdido” y, si este relato de Felisberto fuese testimonial, podríamos derivar de él toda la filosofía de la composición hernandiana. En el momento de separarse de Celina, en un enfrentamiento muy desigual, Felisberto perdió los poderes analógicos del niño y también el acceso a la vivencialidad erótica, inmediata, del mundo a través de los objetos. De ahí en adelante su personalidad irreconciliable debe tomar diferentes posturas; en ocasiones se verá escindido entre sí mismo y su “prestamista”; o se retirará a vagabundear en las profundidades de su ensoñación, transfigurado en ese caballo perdido, reencontrado a través de “La mujer parecida a mí”.

La narrativa de Hernández analiza al ser y su identidad a partir de las posibilidades discursivas y las de su lenguaje. Según Foucault, la verdad en el orden del discurso

moderno oscila sobre el eje principal que va de lo empírico a lo trascendental: la razón y la fe. El modelo positivo o el escatológico. Sin embargo, se sugiere la posibilidad de un tercero, que intentaría “abrir una brecha entre los otros”, o que en teoría permite un análisis del ser en cuanto sujeto. Este saber intentaría tender un puente entre los contenidos empíricos y trascendentes de lo representable. La disposición del ser humano como sujeto y objeto simultáneo del saber, el *análisis de lo vivido*, constituye para el filósofo francés un espacio desde el que se aborda la experiencia de la cultura sobre los cuerpos (Foucault, 2010: 334). La práctica textual que hace posible un pensamiento de esta naturaleza, como lo indica Foucault, pertenece a ese tercer orden alternativo en el discurso de la modernidad.³² A través de la propuesta de la presente investigación, estos contenidos pueden referirse a los conceptos esbozados previamente: los contenidos empíricos pertenecen al orden de la performatividad, mientras que los trascendentes están implicados en el recurso a la narratomancia. En lo sucesivo abordaré con mayor detalle esta propuesta en torno a la obra de Felisberto, al referirme a la dialéctica de lo *utópico-heterotópico* en el espacio lingüístico de las prácticas ficcionales modernas.

7. Fronteras heterotópicas

Desde el idealismo que profesa, Macedonio Fernández se adentra en una fenomenología del acto performático –pero también de una performance del *acto fenomenológico de...*– de la escritura, cuya temporalidad necesariamente sucesiva pone en crisis al tiempo

³² “En los debates teológicos de los escolásticos [...] había una definida distinción entre la fe y la razón, una guiada por la revelación y la otra por la lógica o las reglas del “razonamiento correcto” [...] no significa que sólo existiesen la Fe y la Razón. Estaban asimismo la Locura y, sobre todo, el Pecado. La Locura surgía al no poder guiarse por la luz de la razón; el pecado al violar los principios éticos que se conocían por medio de la Fe.” (Bruner, 1996: 113-114).

mismo de la representación subjetiva, arrastrando al sujeto de la enunciación. Inquietudes semejantes rondan la ficcionalidad en Felisberto. En este sentido, una originalidad de la fantasía hernandiana, la que lo hace “un autor que no se parece a nadie”, reside en el misterio de un desarrollo “ominoso” (*Unheimlich*) de lo contado –*una conciencia performática de la narrativización*– que nos salta inesperadamente, intrusivamente, y deriva en esa verbalidad lateral, sesgada, característica del estilo del uruguayo. En opinión de Block de Behar:

Felisberto trata de designar, por obstinación o monotonía, una entidad imaginada (pero no fantástica: no son sirenas, ni pegasos, ni centauros, ni seres extraplanetarios), sino referentes inefables: el recurrente misterio, su obsesivo ‘lo que no sé’, presentes a cada paso; comienza a existir y sobreviven gracias a la designación repetitiva. A pesar de que contribuyen a formar esa impresión de ‘borrador’, de texto *‘in progress’*, no se puede considerar el fenómeno como un desaliño léxico ni como la dudosa ‘pobreza de vocabulario’ sino como voces de una desconfianza elemental hacia el lenguaje y sus posibilidades de expresar fielmente la *id-entidad* que imagina (1984: 207).

En un enfoque más exacto, frente a los felices epítetos de *Conteur poétique* o de *Inflation itérative*, la verbalidad colateral de Felisberto se asemeja más a una modalidad discursiva de intención heterotópica, en el sentido que asigna Foucault a este concepto.³³ Felisberto dedicó concientemente su vida a la literatura, bajo la decisión de convertirse en escritor filosófico, y aceptó con ello –pero siempre activamente en defensa de su originalidad– la consecuencia de existir en permanente riesgo del no reconocimiento por sus ideas, de este modo, tuvo la necesidad de situarse a sí mismo al margen de la otra identidad, la utópica, aprobada por un consenso histórico general. Así lo sostiene Larre Borges, quien dice: “Además del trato directo y personal, la relación de Felisberto con

³³ “Las heterotopías inquietan, sin duda, porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’, y no sólo la que construye las frases: también aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas’ (lado a lado y frente a frente unas y otras) las palabras y las cosas.” (Foucault, 2010: 11).

Vaz Ferreira se singulariza porque ambos comparten esa situación marginal del intelectual en Latinoamérica. Frente al aislamiento cultural a que los sometía el medio, Vaz y Felisberto optaron por crear un espacio propio donde con cierta ingenuidad se mantienen ajenos a la tradición y a la historia para construir a partir de sí mismos un modo original de conocernos.” (1983: 7).

Lo heterotópico en Felisberto no reside únicamente en su subrayada condición de “marginal” o “fracasado”, sino que además se refleja fielmente en la asunción de uno de los lenguajes narrativos más insólitos y originales del siglo XX. La suya no se trata de una lengua literaria razonada, estética; el lenguaje hernandiano contamina y trastorna, *incomoda*, al lenguaje modelo, ya que, al considerarlo otro objeto de conocimiento, lo toma por asalto con el fin de traducirlo al discurso de una conciencia que pretende correr en pos de esa voluntad de verdad que yace en el acontecimiento ficcional o, por el contrario, que intenta huir de ella.

El carácter heterotópico en el discurso de Hernández es altamente relevante no sólo en su aspecto ideológico, sino que además en su función semántica y sintáctica separa la fantasía hernandiana de lo fantástico efectista, al tiempo que de un modo análogo va estableciendo otro estatuto concienical en el lector, como un ir edificando, no inconscientemente pero sí “por detrás” de la mente activa –la del ejercicio lineal de la lectoescritura lógica– un método de reducción fenomenológico –quizá incluso en sentido inverso– que va anudando o desanudando las esencias objetivas de los seres. En este recorrido no es extraño que diversos objetos “cobren una vida secreta”, que parezcan

moverse o pre-sentirse en la oscuridad o se activen ante determinadas presencias.³⁴

Obsérvese al respecto el siguiente pasaje extraído de “Menos Julia”:

El resto de la sesión lo hicimos en silencio. Los objetos que yo había reconocido, estaban en este orden: una cáscara de zapallo, un montón de harina, una jaula sin pájaro, unos zapatitos de niño, un tomate, unos impertinentes, una media de mujer, una máquina de escribir, un huevo de gallina, una horquilla de primus, una vejiga inflada, un libro abierto, un par de esposas y una caja de botines conteniendo un pollo pelado” (Hernández, II, 1983: 100).

Compáreselo con el ejemplo icónico de “El idioma analítico de John Wilkins”, escrito por Borges y citado por Foucault con respecto a *Las palabras y las cosas*:

“los animales se dividen en *a*] pertenecientes al Emperador, *b*] embalsamados, *c*] amaestrados, *d*] lechones, *e*] sirenas, *f*] fabulosos, *g*] perros sueltos, *h*] incluidos en esta clasificación, *i*] que se agitan como locos, *j*] innumerables, *k*] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, *l*] etcétera, *m*] que acaban de romper el jarrón, *n*] que de lejos parecen moscas”.³⁵

Comprender este paralelismo es fundamental para realizar un abordaje heterotópico del discurso felisbertiano. Las enumeraciones heterotópicas, de acuerdo con Foucault, poseen la facultad de sacudir el pensamiento conceptual, desarticulando la familiaridad del uso razonado del lenguaje. Trastornan “todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (Foucault, 2010: 9).

8. Misterio y otredad

³⁴ “En él [Felisberto Hernández] hay una dignidad de los objetos, como algo que va perteneciendo a un mundo en cuyo misterio hay que penetrar”; y también: “el objeto en el límite con el sujeto: he ahí el más complicado de los temas que ha manejado” (González Dueñas, 1993: 28).

³⁵ Cfr. Borges, Jorge Luis (1952). “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*, Emecé Editores, Buenos Aires.

Larre Borges puntualiza: “Felisberto encuentra en la filosofía un apoyo sobre el cual construir una literatura destinada a la búsqueda de un conocimiento centrado en sí mismo, vuelto sobre su propia subjetividad, indagador del yo y sus procesos” (1983: 6). En todo ello Felisberto fue un “adelantado.” A través de esta mirada reactiva de la mente de Felisberto es como se establecen afinidades o antagonismos psicológicos entre diversos personajes, en tanto que aparentemente manifiestan comportamientos raros o erráticos, generalmente extravagantes o excéntricos. Llegamos a sospechar en todo ello una lucha de los pensamientos, de las mentes, que pugnan por la apropiación, la alienación o la defensa ante una percepción que pretende tomarles.³⁶ Al respecto cabe equiparar dos relatos que, al cabo de casi un siglo de diferencia, dialogan en torno al tema de la apropiación del individuo por el *ente todo-financiero* –al que ya nosotros vivimos entregados plácidamente–: “Muebles el Canario”, de Felisberto, y “La cartelera celeste”, del francés Villiers de L’Ille. Y no serán un caso aislado. Esta misma tónica signa sus respectivas obras cumbres y las liga en el espectro histórico de la Ciencia Ficción: “La Eva Futura” y “Las Hortensias”.

Amén de aquello que “La explicación falsa...” pudiera aportar sustancialmente a una explicitación de la teoría narrativa hernandiana, es obligatorio considerar como su inmediato antecedente y contracara, quizá el primero de todos los textos escritos por el autor con el propósito declarado de entregarlo a las imprentas, el denominado “Prólogo” que enmarca al brevísimo compendio *Fulano de tal*, este sí, el primero de todos los volúmenes publicados por Hernández en vida, durante su trayectoria literaria. Y es que,

³⁶ De acuerdo con su teoría, Ferré subraya el papel decisivo que juega este conflicto interno en el supuesto tránsito de Felisberto hacia el relato de naturaleza fantástica: “El ‘narrador-escriptor’ decide entonces rendirse a esos ‘secretos embozados’ que lo atacan sin tregua. En adelante, abandona el ‘misterio’ de los recuerdos conscientes y se dedica exclusivamente al ‘misterio de lo otro.’” (Ferré, 1986: 44).

mientras que la “Explicación falsa...” funciona mejor como un cuento que como aporte ensayístico o teórico, el “Prólogo”, no obstante su evidente e intencionada estructura ficcional narrativa, deriva ya en el segundo párrafo –echando a un lado historia, argumento y personajes– en una metadiégesis ensayística que, si bien se desprende ficcionalmente del texto “sustraído” al “consagrado como loco”, deja este antecedente como puro pretexto de su exposición y no retorna, un par de páginas después, a cerrarlo en tanto diégesis primera.

Encuentro una coincidencia, posible o azarosa, pero en cualquier caso fascinante y oscura, con respecto al origen de este libro, subrayando especialmente su título, y además directamente ligada al tema y tono de dicha ensayística a la que Felisberto se entrega en el referido “Prólogo”. La expongo a continuación, con el propósito de acercar el pensar de Felisberto y el de Macedonio Fernández, como intersección de algunas reflexiones expuestas aquí.³⁷

9. Papel de *Recienvenido*

Ida Vitale sostiene que Felisberto vivió alguna vez en Argentina, sin establecer una fecha ni un territorio delimitado. Probablemente se refiera al episodio de Chivilcoy, hacia 1939, narrado por Cortázar en su texto “Carta en mano propia”. *Fulano de tal* fue tirado –en su limitadísimo número– en el año de 1926, según el consenso crítico. Vitale no nos dice si

³⁷ “Referirnos, entonces, a ‘intersecciones’ supone el encuentro de dos o más trayectorias de intelectuales, de tradiciones, de legados, de épocas, resignificadas de modo singular, lo cual permite abordar un conjunto de ideas que se entrecruzan con otras que también pertenecen a otro conjunto, pero que guardan algunos elementos en común. Lo común a ambos no tiene un sentido definitivo, sino revelador de recorridos con encuentros y desencuentros.” (Muñoz, 2013: 63).

Felisberto estuvo en Argentina antes, durante o después de esta fecha significativa. Por su parte, Jorge Luis Borges había regresado a la Argentina en el año de 1921, y quien recibe a la familia Borges a su desembarco es nada menos que Macedonio Fernández, a través de la proverbial amistad que este sostuvo con Borges padre. La de Macedonio sería entonces, después de la de Cansinos Assens, la influencia literaria de mayor peso en la vida de Borges. A tal grado que, de muy pocos reconocer por entonces la extrañeza y originalidad del pensamiento macedoniano, pasara a convertirse durante un tiempo - merced a la mitificación biográfica que Borges le endilgara- en el ariete señorial de las vanguardias en el Plata, por supuesto, distorsionando en parte una fidelidad a Fernández como persona, y al núcleo de su obra escrita, que solo comenzaría a elucidarse mucho después de su muerte y del minucioso trabajo de edición de su hijo, Adolfo de Obieta, en su obra póstuma y su literatura crítica.

A medio camino en la transfiguración del Macedonio *existidor* hacia ese “Sócrates porteño” en el que acaba por convertirle, Borges acaba por expresar simultáneamente, tanto su admiración por la tutela del “Primer Metafísico del Plata”, como su rechazo por dos o tres sugerencias que parecieron extravagantes o “bobas”, quizá inopinadamente simplonas, al Mesías ultraísta latinoamericano que fue él mismo en esa breve temporada. Al referir esta anécdota, Fernández Moreno señala que el propio Borges llegó a decir de Macedonio que: “...tenía la mala costumbre de inventar neologismos inútiles. Por ejemplo, en lugar de decir que la poesía es una de las bellas artes, decía “la poesía es belarte”. Luego, nos aconsejaba a los escritores que firmáramos nuestros libros: **Fulano de Tal**, artista de Buenos Aires. Y boberías como ésas, ¿no?” (1982: XLVII).

Podría ésta tratarse de una coincidencia extraordinaria ligada al primer texto de Felisberto, que merece por sí misma una investigación biográfica cabal, puesto que, como explicaba, el tema y los tonos de *Fulano de tal* son seductoramente macedonios; dignos del mayor “consagrado loco” del Plata por aquella época en la que, al tiempo que el novel Felisberto Hernández oscilaba entre su dedicación a la música, la filosofía y su ulterior entrega absoluta a la escritura, Fernández migraba de pensión en pensión por Buenos Aires y sus demarcaciones, dejando abandonados en vetustas gavetas, según cuenta su leyenda, cúmulos de páginas escritas y reescritas sin publicar. *¿Conoció Felisberto a Macedonio...? Compárese:*

-FH: “Tanto en las trampas del arte como en las de la ciencia, hay grandísimas emociones, y la emoción es, precisamente, el queso de las trampas de entretenerse. Pero yo ya probé el queso de todas las trampas y me da en cara: he aquí mi tragedia de la locura de no entretenerme”. (Hernández, I, 1983: 10).

-MF: “Mi tesis, digo nuevamente, es el Arte sin asunto, o sea que la motivación o causación de un Sentimiento debe desterrarse del Arte, como lo logra la Música, que es la belarte tipo (una Literatura o una Prosa sin asuntos y sin sonoridades y asociaciones superaría a la Música en pureza), y debe lograrlo la Prosa o Literatura...” (Fernández, cit. por Fernández Moreno, 1982: XLVIII-XLIX).

II. ANÁLISIS DE LA OBRA

1. “LUCRECIA”: PODERES DEL TEXTO AUSENTADO

Mantente en el misterio, lector. Para la Psique no ha el «en», no está en un Cuerpo. Y en un cuerpo pueden manifestarse y recibir estímulos dos Psiques tan extrañas una a otra como las que se manifiestan mediante dos cuerpos. La llamada «doble personalidad» es mera verbalidad, mala denominación. Doble personalidad es una abstrusidad, un inconcebible; pero el hecho de dos personalidades es auténtico. Y esta experiencia es suficiente para iluminar la no-dependencia: la transparencia de la Psique en los Cuerpos...

-Macedonio Fernández.

a) La ficcionalidad ausente

En la teoría ficcional de la obra narrativa de Felisberto Hernández la *ausencia* juega un papel fundamental. Esta ausencia se refleja desde el relato felisbertiano desde diversos planos. Puede adquirir un carácter semántico cuando es indicada por la desaparición u ocultación de un personaje, por ejemplo, el suicidio del balcón, en el relato del mismo nombre. La ocultación de las cosas mismas permite a Felisberto modelar determinados estados de conciencia narrativos en torno a la representación discursiva de la relación entre cosas y personajes, ejemplo de ello se encuentra en “El caballo perdido”, donde la ocultación de los muebles de Celina a través de telas y forros estructura la relación *deseante* entre el niño y la casa, convirtiendo a los muebles en cómplices de la relación afectiva que Felisberto le guarda a la maestra, pero que además, implica una modalidad de aprehensión en su visión de mundo.

La ausencia en tanto ocultación toma un carácter profundo cuando trasciende el plano semántico para llevarse al discurso, lo que puede notarse cuando se observa que, en ocasiones, para referirse a una cualidad misteriosa o inefable de su objeto, el narrador se entrega a notables rodeos discursivos –el ejemplo más claro lo tenemos en “La casa inundada” –. Para Hernández existe una relación variable, a veces de desconfianza, entre el lenguaje y las cosas que a través de él se nombran. Esta conciencia puede llegar a convertirse en una angustia en diversos personajes. Presumiblemente, porque gran parte de su obra así lo sugiere, Felisberto Hernández vivió y escribió bajo el influjo de estas ideas. Mediante el comentario de este relato pretendo demostrar que desde él se perfilan aproximaciones teóricas a una filosofía de la modernidad narrativa desde el lenguaje, que al coincidir con el análisis del discurso de Foucault permiten superar desde el enfoque comunicativo algunos problemas metodológicos en la ficcionalidad hernandiana, sobre todo el de lo fantástico, desde el supuesto conflicto de planos de realidad como su carácter distintivo.

“Lucrecia” es un relato complejo en la cartografía hernandiana. Le ha tocado en suerte llegar a su lector como un texto póstumo, publicado alrededor de 1965 en el volumen *Tierras de la memoria*, por lo que se juega en principio una doble ausencia: la de su personaje principal, Lucrecia, desdibujada en un pasado –Renacimiento– impreciso y solitario; y la de su anacrónico narrador, si se quiere rizar el rizo, desdoblada a su vez en nuevas ausencias reflectantes; una, la de su desencuentro con Lucrecia, al interior de la diégesis primera, y otra la del propio Felisberto, fallecido ya entonces, quien en su papel de autor habría venido perpetrando este relato desde hacía varios años atrás, y quien al cabo no logró a encontrarse con él, puede decirse, hasta la llegada de su lector.

La ausencia en la narrativa moderna es un modificador complejo del discurso, que se presenta como una conciencia disruptiva en la confianza nominal, instalándose precisamente dónde el lenguaje mismo adquiere cualidades de sujeto y de objeto de análisis. La ausencia es como una pausa del discurso que permite a éste voltear a observarse a sí mismo para interrogar o cuestionar al ser de la representación, poniendo en crisis los conceptos de autor, narrador, o escritor.

Al interior de la ausencia podemos hablar de ciertos tópicos directamente relacionados con los principales motivos felisbertianos, como son: el desencuentro, la memoria o rememoración de seres queridos, la muerte, el amor y, en el caso particular de “Lucrecia”, una ausencia estructurada en varios planos discursivos, donde tal vez el aspecto más relevante sea la ausencia misma de un discurso unificado, comprendido como el desplazamiento entre dos modelos de representación; el clásico, de Lucrecia, y el moderno, del narrador viajero. El desencuentro entre los dos personajes y la serie de acontecimientos relatados son percibidos por el narrador como un verdadero viaje en el tiempo, y puesto que el relato de esta aventura está destinado a los seres de la posteridad, de ello se deriva que el viajero se niegue a ofrecer los “detalles” de esta peripecia, a sabiendas de que el tiempo transcurrido les habrá deformado la percepción narrativa de tales hechos. Como se discutirá en adelante, también esta conciencia de la ausencia impactará directamente en la interpretación del discurso. En este relato, Felisberto parece privilegiar la vivencialidad del relato, su inmediatez, sobre el problema de la interpretación, y esto es de lo que nos advierte ese viajero que ya nos anticipa el abandono, su ausencia, desde el comienzo: “Siempre que me preguntaban cómo había hecho para ir a vivir en una época tan lejana, me daba un fastidio inaguantable. Y si

alguien me interrumpía para enredarme en algún detalle histórico la cólera me dejaba mudo y yo abandonaba las mesas recién servidas” (Hernández, III, 1983: 91).

El primer descarte con lo fantástico clásico, sumado a la referencialidad semántica que prescinde del decorado atemorizante, es que no es un miedo, sino la angustia, la emoción predominante del relato.³⁸ Como refiere Vitale (1993:19), no asombra tanto el viaje en el tiempo y sus motivos como la imposibilidad del encuentro entre dos ausencias dispares, una la de Lucrecia y otra la del narrador, quienes moviéndose “realmente” entre sus tiempos distintos coexisten simultáneamente en todos los momentos posibles del tiempo y, a pesar de ello, no se encontrarán jamás. Otra imposibilidad añadida consiste en el afán de pureza del encuentro entre dos *seres-texto* que son, como nos alecciona la teoría ficcional contemporánea, no más que la suma de fragmentos textuales que un supuesto narrador va acumulando en el anonimato, y tal encuentro sólo es posible en la simultaneidad de su ausencia-presencia. No deja de traspasarse una nota melancólica, acentuada en todo el asunto de dar por insalvable esta visita a un personaje querido, pero no separado por la historia ni el tiempo, sino por un orden roto, el orden de un discurso. Con respecto a los elementos fantásticos presentes en “Lucrecia”, González Dueñas puntúa:

Ese viaje en el tiempo parece implicar una cierta ruptura del equilibrio, de la medida propia a Felisberto, digamos una entrada de lleno en el territorio fantástico. Pero después da la impresión de que el viaje temporal no es tan relevante como el hecho de que el personaje va en busca de una mujer especial. No hay un “pretexto” para ese contacto con lo femenino –como en otros cuentos suyos–, no sabemos la razón del viaje o sus características “verosímiles” –no hay máquina del tiempo, como en

³⁸ “Es evidente, pues, que el acto de recordar no es una operación sencilla que se lleva a cabo tranquilamente, sino un proceso caótico que trastorna al narrador y lo llena de conflictos psicológicos”. (Lasarte, 1978: 68).

Wells, o un talismán o cualquier objeto vehicular—. No resulta tan asombroso el “traslado” como su lejanía: a pesar de que busca a Lucrecia en el pasado, no está más cerca de ella que antes. (Dueñas, 1993: 19).

La conciencia temporal del discurso, presente en el narrador, pero no en Lucrecia, impacta en la percepción del resto de las prácticas culturales o simbólicas que conforman la acción del relato y acentúan la separación. Me parece que Felisberto intuye al escribirlo que no serían tan importantes los aspectos temporales, esa anacronía pretendida, como las prácticas textuales, que marcarían una diferencia insalvable entre el saber de un “tiempo atrás” y el de “un tiempo después”, ocasionando un desencuentro comunicativo entre dos estados de conciencia. Por ejemplo, leemos:

Después que yo me había acostado y la luz de la vela se había quedado mirando la colcha amarilla yo pensé en lo difícil que sería combatir a aquellos médicos. Ellos dirían: “Y usted ¿qué autoridad tiene para...?” Ni por un instante pensé en decirles que yo era del siglo XX. Y en caso de que hubieran comprendido mi pasada vida futura ¿yo sabría explicar algo de mi siglo? Muchas veces pensé en todas las cosas que en él utilicé y en lo poco que las conocí. Ahora en el Renacimiento, yo no sabía hacer ni una aspirina. (Hernández, 1983: 103-104).

Tanto esta pretendida intencionalidad comunicativa de la conciencia como su puesta en crisis son prácticas constantes a lo largo de la narrativa hernandiana, con diversas variantes: posible comunicación entre una conciencia de escritura y una de “autómata”, que implica a su vez la comprensión entre dos amantes, como puede verse en “Las Hortensias”; incomunicabilidad entre un escritor y una fallecida, que implica la relación entre saber y finitud, como en “La envenenada”; o las relaciones críticas entre narrador y el texto desconocido, como también en “La envenenada” y “La casa inundada”.

Acorde con el planeamiento fenomenológico de los recuerdos intrusos, expuesto dramáticamente en “Tierras de la memoria”, esta atmósfera extranjera, su aire y su vino

enrarecido, son elementos que describen una memoria sufriente, desgastada, corrompida o debilitada; la cual a medida que avanza el relato va solidificándose y adquiriendo en su clímax una cierta palpabilidad corpórea muy apreciada en la escritura hernandiana. Porque Felisberto no toca hasta haber traspasado a su objeto, con ese asedio lateral abrumador de la descripción dislocante. Lucrecia se da al principio como una memoria ausente que se va fraguando en la inmersión en esa atmósfera extraña y reactiva.

El narrador de “Lucrecia” comienza a sugerirnos una aparente melancolía por la caducidad de la correspondencia entre las palabras y las cosas, al interior de este viejo mundo, a través de la descripción de sus detalles en grupos que conforman ciertos entramados simbólicos. Lo notable de estas isotopías narrativas es la fugacidad con que se disponen a la contemplación del viajero. De Felisberto como escritor sabemos que se transmuta con facilidad en el contemplador de las cosas, en el mensajero de la voz dormida de los objetos y de sus relaciones o configuraciones situacionales. Llama la atención que en este viaje al pasado se implique cierto apresuramiento de un no poder disfrutar de esa contemplación. Aspecto que quizás podría asumirse, desde la hipótesis de ruptura, en una incapacidad de retomar el pensamiento analógico o representativo; un no poder engañarse en la relación rota de identidad de las cosas a través de las palabras.

Hipotéticamente, en el mundo regido por la representación clásica, los objetos serían tan cercanos a la conciencia, tan semejantes a su propia representación por el lenguaje, que el pensamiento histórico no podría reflectarse sobre ellos con el fin de decirlos – *textualizarlos* equivaldría a cubrirlos de un sentido que sólo el transcurso histórico crítico

permite—, terminando por convertir al viajero en un extranjero *inmediato* del mundo. El uso del “como” comparativo salva temporalmente esta paradoja. Por ejemplo:

Ahora me estaba cansando y me daba vergüenza pensar que la monja no lo estuviera tanto. Ella había empezado a cruzar corredores y yo la tenía que seguir de cerca para no perderla de vista. Apenas podía dedicarle alguna atención a los pisos desgastados, a los muros verdosos, al silencio de las puertas cerradas, a las formas fugaces que se movía en la oscuridad de algunos cuartos, a los patios inesperados, a las columnas delgadas como piernas de seres famélicos o a las gordas como las de seres sedentarios. (Hernández, III, 1983: 92-93).

Por esto, nosotros, sus lectores (ejemplos de un modelo de conciencia crítica moderna) vamos necesariamente como adivinando que hay uno o diversos enigmas sembrados aquí y allá. Uno ellos sería el misterio de la misma Lucrecia: ¿a quién representa?, ¿se trata acaso de Lucrecia Borgia?, ¿por qué sufre?, ¿por qué el narrador va en busca de ella? Estos y otros interrogantes asaltan nuestra conciencia del texto, motivándonos a establecer interpretaciones que en su mayoría no pueden ser sostenidas por el solo texto original, en forma inmanente. Para sustentarlas, necesitaríamos (y eso es en efecto lo que ocurre con gran parte de la literatura contemporánea a partir del siglo XIX) reescribir el texto, prefigurarlos, como hace Borges, a partir de otros textos. Y eso sería un poco restarle su propia vida; anular su misterio erótico. Regresamos no sin remordimiento a la primera regla: ningún detalle histórico. Ninguna interpretación asociativa o psicológica, so pena de enfrentar la ausencia misma. Advertencia sin engaño.

Pero las consecuencias de este modelo de pensamiento, indicadas por el texto, van mucho más allá, al considerar que el ser puede a su vez ser convertido en *texto*, tal y como lo sospecha esa Lucrecia preocupada por su transfiguración futura en forma de

libros. “Lucrecia” nos remite a la angustia de una conciencia que no alcanza a concebir o que es torturada por la sospecha de ese desplazamiento, suplantación del saber por el ser, indicado por Foucault, en el que el discurso de la escritura se tomará como testimonio del ser, pero que a su vez lo interpretará o tergiversará de acuerdo con otros fines y otros contextos, sin llegar jamás a decirlo, es decir, a vivirlo. Esta es asimismo la angustia de ese Felisberto vivo, desconocido en su tiempo, como de quien escribe sin mérito en la sombra, sospechando que el futuro lo comprenderá equivocadamente. Pierre Menard sospechó que el Quijote pasó equivocadamente de ser un libro “ameno” a ser reverenciado como cima de una lengua azarosa.

b) Una analítica de la finitud

Resulta interesante detenerse en la inexplicada corrosión de las cosas en la semántica de “Lucrecia”. No sólo porque se dirijan todas a apuntar la imagen de los ojos gastados de Lucrecia, sino porque permite a Felisberto sostener el acontecimiento ausente –el encuentro como posible no realizado– a través de la concreción acumulativa, heterotópica, de referentes irónicos. En principio, parece irónico que las cosas del pasado sean aún más viejas en ese pasado, o que el aire sea más duro de respirar. Tampoco carece de humor ese inocente alcoholismo del viajero, quien “necesita del vino como del aire”. Esta distopía entre un ideal del pasado y una realidad del tiempo moderno contribuye a acentuar la diferencia insalvable que media entre la conciencia de Lucrecia y la del narrador. Para Lucrecia, inserta en la representabilidad clásica, las cosas y los nombres guardan relaciones inmediatas de correspondencia entre sí. Lucrecia es todavía un centro estable de su propio saber, a diferencia del narrador, quien se sumerge en una

atmósfera que le rechaza, que no le comprende o que le recuerda permanentemente la amenaza de su dispersión de sentido:

Miré la luna y recordé haberla visto por primera vez ante un telescopio cuando en mi siglo yo ya había cumplido los cuarenta años. En aquel paisaje blanco y como de cementerio vi las sombras de inmensas montañas y se me heló la sangre. No podía hacerme la idea de que yo admiraba un paisaje que no fuera de la Tierra y me parecía que aquel atrevimiento lo tendría que pagar con la locura. (Hernández, III, 1983: 106).

Qué es para nosotros, en breves palabras, la *locura*, sino la ausencia de un apoyo contextual de la verdad. En otro tiempo, ese pasado o un futuro posible, en el que nuestra contextualidad moderna fuese irrelevante, nuestra percepción se vería nulificada en sus certezas racionales. En “Lucrecia”, la amenaza de la locura es escenificada por un misterioso choque de culturas. Debido a que estas diferencias son insalvables, no puede llegar a constituirse plenamente en tanto relato utópico, es decir, través de alguna posible resolución del conflicto entre planos. Es posible que Hernández haya imaginado parte de esta aventura durante su breve transecto por Francia y España, o si no, que lo prefigurara a partir de esta peripecia, trabajándolo como borrador en los años posteriores. Si cedemos a la tentación semántica, así lo sugieren la atmósfera y los decorados del viaje temporal. El conflicto toma una estructura sociológica, apuntando a diversos aspectos o saberes en torno a las culturas implicadas, especialmente en lo relativo a la comunicación. Atendiendo a la constancia de que en su estadía en la Francia de posguerra Felisberto no se interesara por salir de su habitación sino apenas para comer, ya podríamos aventurar que al menos sí tuvo en alguna ocasión ese choque cultural del enfrentamiento con una lengua extraña, que suele ocasionar las más encontradas emociones en el viajero: “Le había preguntado por Lucrecia; y como ella no parecía

comprender el español, saqué de entre mi capa un sobre y se lo mostré hasta que ella leyó todo el nombre” (Hernández, III, 1983: 91).

Lucrecia no sólo está lejos del narrador en el tiempo y la historia, sino además en las palabras; más que en las palabras, en otro orden de conciencia. Si bien, aun cuando en el orden de lo fantástico, gracias al concepto de verosimilitud, el viaje en el tiempo podría darse por hecho, todavía quedaría por explicar cómo el viajero del tiempo podría confiarse a palabras cuyo sentido, de alguna forma, carecieran de ese espesor de la historicidad que señala Foucault como característico de nuestra modernidad, siendo el modelo histórico un producto utópico de la conciencia crítica.³⁹

Parafraseando a Fuentes Krafczyk (2013: 148), frente al utópico, el espacio heterotópico es conformado por la yuxtaposición de múltiples prácticas culturales “heredadas”, un lugar alternativo hipercodificado que emerge de las contradicciones internas del sistema institucional.⁴⁰ Por ser lugar de un modelo discursivo, productor de subjetividades, el espacio heterotópico funda una reversibilidad empírica de la palabra. Prueba que desde su potencia posee además la posibilidad de su negación trascendente. La heterotopía es una poética del ser, puesto que, al trabajar desde la experiencia del lenguaje cuestiona la idea estable del ser humano. “Lucrecia” se relea con mayor claridad

³⁹ “La narrativa, ya sea en forma de ficciones o de historiografía, ofrece consuelo frente a las aproximaciones indefinidas [...] Las narrativas, como las mitologías, son los sistemas discursivos a los que traducimos la contingencia histórica con la esperanza de anularla, al menos en nuestras representaciones, de modo que quepa la posibilidad de organizar hechos, prácticas e ideales en patrones de significado que se puedan adoptar, rebatir, subvertir o derrocar. Quizá sepamos que las narrativas son formas de profilaxis engendradas socialmente contra la vicisitud histórica.” (Nichols, 1997: 301).

⁴⁰ Fuentes Krafczyk, Felipe O. (2013). “Del otro lado del río Mapocho. El lado oscuro de la nación”, en: *Fronteras heterotópicas. Literatura hispanoamericana contemporánea*, (Rolón y Krafczyk eds.), UADG, México.

si consideramos a nuestras prácticas ficcionales como ese lugar de choque entre prácticas culturales heredadas, resueltas al interior de una *hetero-utopía*: la del discurso representativo, y que por lo tanto expresa una naturaleza burguesa, institucional. Con la escritura de este relato a contrapelo, Felisberto nos conduce a reflexionar acerca de la caducidad de este género literario a las puertas del siglo XX. Parece sugerirnos que, haya sido lo que haya sido, lo fantástico se encontraba ya tocando a su fin, es decir, en cuanto práctica textual, en coincidencia con los postulados teóricos de Todorov, pero no desde el abordaje crítico, sino desde la conciencia performática y narratomántica del texto.

¿Por qué comenzar a desconfiar inclusive del lenguaje? Leer superficialmente “Lucrecia” es pensar demasiado pronto que hubiera algo en la narrativa hernandiana que no acaba de coagularse en una estructura modelo. Este es un relato que ha llamado poco la atención, tal vez porque no suele disfrutarse de entrada –quizá Felisberto lo consideró así y postergó por lo mismo su publicación–, porque pareciera que le falta algo para impresionar o emocionar; alguna pirueta o un cierre magistral que lo pudiese redondear y cerrarlo en la memoria del canon. Ese toque ausente incomoda. Estamos ante un relato quizá demasiado crítico consigo mismo. No es un cuento que consienta nuestro gusto como lectores de relatos fantásticos. Este hecho al parecer tan simple nos permite considerar un choque heterotópico de lenguajes, a través del cual Felisberto cuestiona la posibilidad de una ficcionalidad utópica, es decir, creada a modo de la tradición literaria dominante.

En el universo de nuestra post-verdad, las relatividades amenazan cualquier conocimiento. Solo el lenguaje permanece como una balsa de certeza. Donde otros

pondrían terror o fantasmas, Felisberto coloca un conflicto lingüístico que no pasa inadvertido, que no resulta contingente. Este motivo puede resolverse en cuanto a dos oposiciones, la más importante es el refuerzo a la dislocación temporal que separa irremediabilmente la conciencia de Lucrecia –analógica, clásica, representativa– de la del narrador. La segunda es la propia irrupción de la ciencia lingüística expresada en la sospecha de que, así como Lucrecia y el narrador se encuentran separados por la ruptura clásico vs. moderna, así la evolución del saber sobre pensamiento del ser humano terminará por consumir otra separación correspondiente entre el narrador-escritor, su texto y su lector.

La analogía con *La invención de Morel* es pertinente al respecto. De hecho, puede extenderse a la concepción isotópica del texto escrito, las cartas mensaje y la “máquina” holográfica de Morel, como alegorías del libro como la máquina moderna de nuestro conocimiento por excelencia. Esta comparación implicaría además extenderse a los temas bioycasarianos del amor, la mujer y el fracaso con respecto al saber representable. En el saber romántico, el amor no puede triunfar –aunque de hecho triunfe ocasional o temporalmente– a menos que se cumpla una pretendida analogía del pensamiento entre amantes; una *identidad* de conciencias. En consecuencia, el triunfo del amor por separación o fracaso es característico del pensamiento irónico-crítico de la modernidad. Ruptura de la tradición, donde esta separación se cifraba en la muerte de uno o de los amantes. La razón de esta mecánica podría radicar en el desplazamiento de la necesidad de sentido del ser y de su tecnología comunicativa. Para el romántico, la toda identidad con el ser amado es posibilidad de un saber. Ante la imposibilidad del todo saber del amante moderno, únicamente la muerte de lo amado alimenta el caudal inagotable de los

signos dispersados. El otrora abogado Macedonio aprovecha este quiebre para transformarse en el “Metafísico del Plata”, tras la muerte de su esposa, Elena de Obieta, por ejemplo.

En consecuencia, también la separación del texto, el concluirlo, resulta una fuente de angustia latente para el escritor. Desde el momento en que se da por escrito, uno nace y otro muere; más allá, comienza la vida azarosa de este producto de la conciencia histórica. Enfrentada al ocaso del saber clásico, justo en la coyuntura del nacimiento renacentista de las imprentas, a Lucrecia le angustia el saber cómo serán esos libros – los de un futuro alienado– y lo que de ella dirán, es decir, el cómo serían leídos, pero también el cómo será posible leer *de otro modo*. A Felisberto le preocupaba hallar una forma de ser leído en su pretendida originalidad, pero también le asediaba la sospecha de que cuando la consiguiera, de ser posible, el tiempo terminaría por imponer otras lecturas, otros significados y otras prácticas que acabarían siempre por borrar el texto. Anticipando en ello no sólo una muerte de lo fantástico, sino incluso una muerte de lo literario como lo conocemos actualmente y como sucede ya con respecto a nuestras nuevas tecnologías informáticas.⁴¹

Estas reflexiones no son arbitrarias. Un texto peculiar de Felisberto, desde el cual pueden extraerse en su desarrollo individual, es el (triplemente) titulado: *Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días*. Por ejemplo, en lo concerniente a la interpretación y la práctica hermenéutica, nos dice:

⁴¹ “Con el término *episteme* Foucault no alude a una especie de gran teoría subyacente, sino designa las dispersiones, las distancias, las oposiciones, las diferencias, las relaciones de los múltiples discursos científicos en una época determinada.” (Lechuga, 2008: 73-74).

Sé que todo esto es superficial, pero lo superficial está más cerca del implacable destino de las cosas porque lo superficial es muy espontáneo y se le importa menos de las cosas y se va pareciendo al destino. Pero entonces veo llegar hasta mí los hilos de las miradas filosóficas de los “hondos” y me parecen otra pretensión tan ridícula como los superficiales, porque tanto unos como otros son objeto del destino, con la diferencia que a los “hondos” les interesa más averiguar la importancia del destino, porque la importancia la crean ellos. (Hernández, I, 1983: 104).

Y otro:

Hoy me levanté con la máquina de la velocidad, tomaré un aeroplano y viajaré por encima de las ciudades de los pensamientos ajenos, pero sin detenerme a pensar porque si se detiene la máquina me caigo. (Hernández, I, 1983: 106).

No de otra manera sino a través de esta relación dialéctica se estructura en cada tiempo el discurso en torno a la verdad. Es posible hablar así de un poder del discurso, que va echando sus propios cimientos convalidado por sus criterios de verdad. Mismos que pueden ser impugnados en el transcurso de la historia, mediante nuevos desplazamientos en las formas del saber. Foucault (2010: 313) alude directamente a esta problemática, al señalar que:

Los métodos de interpretación se enfrentan, pues, en el pensamiento moderno, a las técnicas de formalización: los primeros con la pretensión de hacer hablar al lenguaje por debajo de él mismo y lo más cerca posible de lo que se dice en él, sin él; las segundas, con la pretensión de controlar todo lenguaje eventual y de dominarlo por la ley de lo que es posible decir. Interpretar y formalizar se han convertido en las dos grandes formas de análisis de nuestra época: a decir verdad, no conocemos otras.

Tomando esto en cuenta, podemos afirmar que, tanto en “Lucrecia” como en la autoría de otros ejemplos de la obra de Hernández, existe una conciencia socio histórica ocupada por el fenómeno literario y su desenvolvimiento exegético. La vida inherente a la espontaneidad del relato debería, según esta hipótesis, permanecer idealmente como un misterio que aliente una viveza de lo literario, y no entregarse simplemente al círculo

hermenéutico de la interpretación o formalización del texto. Ese misterio sería una garantía de continuidad del ensueño o de la fantasía, por sobre la crudeza de una existencia entregada a la sola certeza científica o positiva. Felisberto coincidiría con Foucault al considerar al *deseo* como el combustible, la energía fenomenológica de la relación moderna entre discurso y representación.

c) En busca de la representación perdida

En uno de los pasajes centrales del relato, el viajero nos entera repentinamente de la interrupción del discurso de Lucrecia debido a la presencia de una tecnología penitente de la época clásica, el *cilicio*. El uso de este aditamento –textil o combinado con otros materiales– se encontraba extendido en el Medievo y el Renacimiento como método de expiación o mortificación pasional. Llegados a este punto en la narración, según lo expuesto hasta ahora, comprendemos que aquí la evocación de Lucrecia ha llegado a su clímax corporal. Se le ha revivido. Al mismo tiempo, sin embargo, con esa plenitud se ha vivificado además el sufrimiento concomitante a su existir. Esta exaltación de la vida y el sufrimiento, de la mortificación en aras de la fe, típicamente cristiana de la época clásica, tiene su contrapunto hacia el fin del periodo Renacentista en los peligros del *libertinaje*, y la imagen de Lucrecia (Borgia) (sin omitir el precedente sentado por Guilles de Rais) constituye su mitología y su leyenda predilectas hasta la irrupción de Sade. Brevemente, la presencia de este cilicio nos señala ya al cuerpo martirizado como lugar del deseo subjetivo:⁴²

⁴² Y no sólo eso. Además, indirectamente se señalará en este fragmento a la poesía, en tanto retórica, como un arte *perversa*, puesto que al tomar conciencia propia del lenguaje es capaz de interrogarlo, abriendo una brecha entre el saber representativo y el saber crítico. De este modo, la retórica, aún siendo la ciencia de embellecer el discurso, muestra su lado reversible, ya que miente al trastocar la referencia

Esa noche, en una de las veces que me desperté, volví a oír las palabras: “tiene ojos de poeta”. Y cuando recordé el instante en que Lucrecia se quedó pálida e inició un gesto con su mano, pensé que había hecho un movimiento inesperado y el cilicio se le hubiera hundido demasiado en la carne. (Hernández, III, 1983: 102).

La búsqueda positiva de un posible reordenamiento utópico de la representación y el fin del periodo clásico coincide con dos hechos históricos relevantes: la exploración y descubrimientos de los llamados “Nuevos Mundos”, la América y su caudal mitológico, pero además del desarrollo de las tecnologías de imprenta y la profusión, en primer término, de numerosas *Biblias*, ediciones, enmiendas, traducciones, versiones, etc., que en último término desplazan la realidad corporal inscrita por el libertinaje hacia una nueva disposición epistémica del saber en Occidente. Será hasta Sade cuando el cuerpo heterotópico retome su disposición frente al deseo en una nueva colocación. Es a continuación el deseo esa voluntad que ocupa el sitio que la razón buscará recuperar temporalmente con la filosofía cartesiana y su dualismo. La relación interrumpida por el deseo entre los saberes y las cosas representa una inversión (*Perversión*. Del lat. *pervertĕre*. 1. tr. Viciar con malas doctrinas o ejemplos las costumbres, la fe, el gusto, etc.; 2. tr. Perturbar el orden o estado de las cosas).⁴³ Citando a Foucault, en síntesis:

Allí se encuentra sin duda el principio de ese “libertinaje” que fue el último del mundo occidental (después empieza la época de la sexualidad): el libertino es aquel que, obedeciendo todas las fantasías del deseo y a cada uno de sus furores, puede y debe también aclarar el menor movimiento por una representación lúcida y voluntariamente puesta en obra. Hay un orden estricto de la vida libertina: toda representación debe animarse enseguida en el cuerpo vivo del deseo, todo deseo debe enunciarse en la luz pura de un discurso representativo (Foucault, 2010: 226).

directa a las cosas por medio del lenguaje. A partir de ello la poesía signará su carácter escatológico, como sostenía Jorge Cuesta, quien opinaba que la poética moderna debe elegir entre la labor del dios o del diablo. Siendo oficio diabólico el penetrar por vía de la rebelión y no la fe en la conciencia nominal del saber, que es ciencia oculta. A la luz de esta reflexión cabe explicar por qué la poesía puede ser un *mal-decír*, un nombrar las cosas “como no son”, que equivale a trastornar, *pervertir*, la relación entre las palabras y las cosas desde la perspectiva clásica.

⁴³ (RAE. Consultado on-line: [<http://dle.rae.es/?id=SlEUNIE>] Último acceso el 13-06-2018).

Tanto como si Lucrecia poseyera o no una conciencia clara del deseo que la acomete, aquel que su cilicio parece indicar, de ello es posible derivar las amenazas de envenenamiento que a continuación se ciernen sobre el viajero, merced a su sed inmarcesible, como una intentona de separación y despedida. El nacimiento de su mitología personal –y de los libros impresos– provoca una honda angustia en Lucrecia, quien desde su época no podría concebir la posibilidad de un no saber, o de un saber independiente de los acontecimientos. Recordemos a grandes rasgos que esta posibilidad se radicaba en el ejercicio de la fe, y no del empirismo cartesiano. Nuevamente, choque y síntesis de narratomancia y performatividad.

Desde la angustia que invade a Lucrecia se perfilan las opciones. Queda para *otro* mundo posible la fácil solución de detener todo ese futuro histórico deshaciéndose simplemente de ese viajero incómodo. Sin embargo, agotado y corrompido, el narrador abandona voluntariamente su misión antes de fusionarse con las leyendas del envenenamiento borgiano. Vive para contarla, digamos.⁴⁴

“Lucrecia”, “La mujer parecida a mí”, “Las Hortensias”, “La casa inundada”, y “El balcón”, entre otros, parecen seguir y llevar a su éxtasis la agonía hernandiana ante la separación. No consta que Felisberto Hernández haya transitado en sentido estricto, como sí ocurre a Macedonio, por la tragedia vital de una muerte amorosa; una pena absoluta.⁴⁵ Sin embargo, la separación fue una experiencia que sí le acechó sin

⁴⁴ “No es ya el triunfo irónico de la representación sobre la semejanza; es la oscura violencia repetida del deseo que agita los límites de la representación” (Foucault, 2010: 227).

⁴⁵ Cfr. Bueno, Mónica (2015). “El corazón de Eros: la figura de la Eterna”, en: revista *CELEHIS*, año 24, núm. 30, pp. 37-52, diciembre de 2015, Universidad Nacional Mar del Plata. Disponible en:

descanso, junto al fracaso y la penuria económica. No sólo porque conste a través de su biografía la inestabilidad de sus relaciones interpersonales y sus diversos casamientos, uniones y separaciones, sino porque gran parte de su literatura se encuentra impregnada de una visión de naturaleza existencial sobre las relaciones humanas y sus imposibilidades –sobre todo comunicativas– donde por ciertos momentos se llega a presentir una metafísica, cuyo objeto es con todo derecho la investigación de la libertad o acaso del mal humano, quizá incluso la concurrencia de ambas, donde se vive una muerte simbólica en la separación de los amigos, la pareja o los congéneres. Considérese al respecto el siguiente fragmento extraído del programa metafísico macedoniano:

No hago una metafísica por voluptuosidad de pensar, sino para hallar el cómo de una eternidad de figura humana que amo. Es posible que Schopenhauer o Hegel no tuvieran alguien corporal amado cuya muerte no quisieron, y cuyo cómo de la no muerte no creyeran posible hallar. Si no se tiene a quién, sin haber hallado la Persona que merece la Total Intelección y Eternidad Reconocible... (Fernández cit. por Muñoz, 2013: 101).

Queda para la adivinación de las claves lucrecianas aquello que puede considerarse un equivalente del preciado misterio felisbertiano, una conciencia oblicua que vigila el desarrollo del texto-planta, en un proceso que no debe ser interrumpido o interrogado prematuramente, que debe ser apenas presentido, pues un contacto súbito y directo con el fantasma de Lucrecia destruiría la pureza intencional del encuentro. Felisberto no perdona ni concede posibilidad de una verosimilitud. Sospechosamente ingenuo, su narrador procede al encuentro con sumo tacto, previa mediación de ropajes, ventanas y atmósferas opacas, así como descripciones simples que son más bien una divagación

[<http://www.scielo.org.ar/pdf/celehis/n30/n30a03.pdf>]. Consultado por última vez el 26 de diciembre de 2018.

pretextual para no caer en la tentación fácil de describir a Lucrecia física o psicológicamente (aquí historiarla es *falsificarla* y falsear el ejercicio narrativo).⁴⁶

Sus descripciones nos conducen a referentes contextuales; los referentes motivan ciertas acciones en los personajes-memoria; tales acciones describen y detallan la apariencia o aparición de caracteres, con una fiabilidad que la elaboración subjetiva no puede adquirir, porque no es libremente objetiva, en el sentido de que se halla sujeta a una voluntad enajenante, desconocida o impuesta desde fuera, supuestamente con la finalidad de no objetivizar al personaje, sino por el contrario, de intentar captar su inmediatez subjetiva; de aproximarse lo más posible a la espontaneidad vivencial, inscrita, como afirma a su vez Foucault, en la fenomenología del deseo:

El espíritu oscuro pero obstinado de un pueblo que habla, la violencia y el esfuerzo incesante de la vida, la fuerza sorda de las necesidades escapan al modo de ser de la representación. Y ésta será duplicada, limitada, bordeada, quizá mistificada, y en todo caso regida desde el exterior por el enorme empuje de una libertad, de un deseo o de una voluntad que se dan como envés metafísico de la conciencia. (2010: 226).

Queda claro que, una vez evocada la presencia de Lucrecia, corporalizada, deviene en el sufrimiento común a los cuerpos, su “disciplinamiento” en torno a un saber, reservado a un tiempo al que no pertenecerá, y que se encuentra cifrado en el texto que ha de comunicarle el narrador mensajero, así como referido en la curiosidad del saber aquello que dirán sobre ella esos “libros futuros”, de los que le han hablado. A partir de aquí comienza el desencuentro, su declive hacia el ocaso de las simbologías que conforman su leyenda (su historicidad). Por ello resulta enriquecedor abordar su relato

⁴⁶ “¿Cómo pueden esos habitualmente representados como Otro reapropiarse de sus imágenes, restablecer sus propios lugares y reclamar sus propios cuerpos, en especial cuando han sido desplazados sistemáticamente de la posición de autor o de autoridad?” (Nichols, 1997: 301).

desde una perspectiva performática.⁴⁷ Centrada en el proceso productivo de la subjetividad de los personajes más que en el relato como un producto del discurso. Lucrecia adquiere nuevamente su consistencia ontológica en la plenitud de su evocación narrativa, lo cual nos lleva de nuevo, por una parte, a esa Vera toda evocada por la conciencia infinita de D'Athol, así como a Elena Obieta –La Eterna, rediviva-mente perpetua en la memoria del *Museo* Macedoniano. Sin embargo, por otra parte, no cabe un desenlace rotundo ni mucho menos feliz para el modelo de Felisberto. Lucrecia también anticipa en cierto modo a Aura duplicada, quien se va debilitando a medida que el relato acumula sus notas históricas, llevando al lector al terreno de su asociacionismo psicológico personal, esa desbandada interpretativa en que el texto se convierte en pretexto de su propio discurso, y donde el encanto del puro acontecer ficcional ya no puede alcanzarle.

Si, contra toda advertencia, esperásemos recibir un cuento fantástico, con “Lucrecia”, Felisberto nos decepciona como lectores modelo. Los fantasmas extraídos del pasado son demasiado palpables como personajes reales. La pesadilla previsible no acaba por desencadenarse. La relación entre el viajero y Lucrecia no termina de formar un nudo climático en el argumento. En un escenario misterioso entre la memoria, el recuerdo o lo soñado, los lectores de Felisberto terminamos convertidos en espectadores fantasmas, contemplando el ir y venir de otros fantasmas que pretenden dialogar frente a nosotros. Entre estos espectros de la memoria el más notable es por supuesto Lucrecia. Ceserani

⁴⁷ La distinción entre poder negativo y poder positivo es pertinente. “Para Foucault el poder no es una sustancia, es una de las formas que los individuos contraen para relacionarse. El poder positivo de Foucault es una relación estratégica ejercida por las diferentes fuerzas sociales que atraviesan los cuerpos y los lugares en los que el poder inventa sus posibilidades de ejercicio conforme a diferentes sistemas de relaciones, conexiones, distribuciones, transmisiones. El poder se ejerce a través de relaciones como las familiares, las sexuales, las vecinales, las laborales.” (Lechuga, 2008: 115-117).

conjetura una hipótesis que subordina el efecto de lo fantástico a la decadencia del Romanticismo en torno al ideal de la mujer amada:

Existe una relación no casual entre la formación y la difusión de la idea del amor romántico y el nacimiento de algunos de los géneros literarios mayores de principios del siglo XIX, como la narración histórica, la narración de ambiente rústico y la narración fantástica. El amor romántico nacido con las transformaciones sociales y culturales de finales del siglo XVIII, se presenta como un modelo sumamente contradictorio; remite todas las energías y pulsiones del eros a un ideal proyectivo y absoluto de unión perfecta entre dos cuerpos y dos almas y elabora procedimientos de lirismo, sublimación y exaltación fantástica. Pero, por otra parte, choca constantemente con una realidad dura y mediocre que demuestra sistemáticamente la absoluta irrealizabilidad del ideal [...] La sublimación más pura y perfecta del amor romántico sólo puede darse en aquella condición en que dos cuerpos se hayan transformado totalmente en dos almas y la unión eterna quede fijada y garantizada por la muerte (1999: 146-147).

Desde esta perspectiva se antoja una comparación temática de este relato con *La invención de Morel*, de Bioy Casares: ¿La visión romántica nos conduce a la contemplación de un universo ilusorio, en que la mujer amada es un fantasma o un holograma? O acaso el texto literario es apenas una maquinaria irrecuperable, cuyo lenguaje hace girar sin esperanza alguna versión del mundo en la memoria. El escritor toma su lugar voluntariamente en este juego de hologramas. Bioy sentencia melancólico: *“Tal vez el cielo esté en la memoria de los hombres”*.

d) El desencuentro no fue casual

Para Felisberto, como lo muestra el primer tercio de su obra hasta “La envenenada” y aún en “Tierras de la memoria”, los resabios de la soledad y la imposibilidad existencial de comunicación entre los seres humanos van a volcarse en la amenaza de lo indecible, personificado en los recuerdos invasores o la ambigüedad de la muerte, que se manifiesta

al mismo tiempo ausente de lo que ella misma parece señalar. Doble amenaza del sinsentido. La muerte es el borde del decir y el saber, pero al mismo tiempo emana una gravedad insípida que demanda cualquier sentido –la *vida* o la *invención*–, parece decirnos. Cabe señalar al respecto esa visión de la muerte de la niña, que ocurre hacia el fin del relato de Lucrecia:

La tierra negra, recién removida, estaba rodeada por palitos blancos de un corralito que parecía una cuna. La cruz estaba un poco inclinada de frente y como si mirara hacia abajo. El soldado estaba a unos metros de mí y no se había bajado de la mula. Yo me empecé a sentir mal; miraba hacia la tierra, pero como suponía que el soldado me miraba a mí, no sabía qué hacer. No se me ocurría ningún rito en homenaje a la niña; de buena gana hubiera perfumado la tierra regándola con el vino. Pero no sabía qué pensaría el soldado (Hernández, III, 1983: 105).

Ante la muerte, el escritor pierde toda referencia positiva, pero no permanece en el silencio místico, termina por referirse a la imposibilidad de su representación, no en referencia, sino a través del acto performático. No puede decirse algo desde la muerte para la que no hay saber, pero la presencia le recusa y aún puede constituirse en el indicio de su imposibilidad. El ejercicio de una escritura “libre de asunto”, ambición común para Felisberto y Macedonio, abre la puerta a la redención de la ausencia, a la toda presencia del ser apenas ocultado. Leemos en “La envenenada”: “...entonces, como una de las tantas veces que en otros días se había asomado a la puerta de su casa, llegó a la siguiente conclusión: ‘si quiero asunto tengo que meterme en la vida’” (Hernández, I, 1983: 69-70).

Espectáculo imposible multiplicado de ausencias que nos envía de vuelta a una relectura de *Nadie encendía las lámparas*, en “Lucrecia” no se juega tanto el cómo leer,

sino el acto mismo de presenciar lo leído -de prestarse a la presencia, paradójicamente “ausente”; de habitarla-, como ocurre además ejemplarmente en “Genealogía”:

La elipse volvió a detenerse. El cuadrilátero volvió a llegar hasta la elipse. El eclipse volvió a ocurrir. Pero fue el último: fue el eclipse eterno. La elipse quedó encerrada entre el cuadrilátero en un vértigo de velocidad. Fueron muy armoniosas las curvas de la elipse entre los ángulos del cuadrilátero y así pasaron todo el tiempo de sus vidas jóvenes. Cuando fueron viejos no se les importó más de la forma y la elipse se volvió una circunferencia encerrada en un triángulo. Marcharon cada vez más lentamente hasta que se detuvieron. Cuando murieron el triángulo desunió sus lados tendiendo a formar una línea horizontal. La circunferencia se abrió, quedó hecha una línea curva y después una recta. Los dos unidos fueron otra línea superpuesta a la que les sirvió de camino. Y así, lentamente, se llenó el espacio de muchas líneas horizontales infinitas. (Hernández, I, 1983: 36).

La síntesis, o esa tercera vía mencionada por Foucault, en torno a la imagen o bien el concepto del ser humano, ya en su papel de personaje histórico o de narrador tenebroso, atraviesa como en un plano cartesiano los ejes trascendentales y empíricos del saber de y desde la vida misma, aun si la disposición de la conciencia es modificada en las formas de su realidad. Existe una disposición práctica o pragmática del ser que oscila entre el acceso directo al saber, es decir la *fe* como vía, y el ir sabiendo lo *por saber*, un tanto a tropezones, en tanto saber de sí con base en la experiencia vital. A través de “Lucrecia”, Felisberto Hernández, como Macedonio, topa directamente con la filosofía –y la *psico-filosofía*– de William James, tanto si en alguna medida el ser es o no es algo dado, adquiere en el ámbito de sus posibilidades la intención de ser haciéndose, produciéndose, atendiendo tanto a los contenidos inscritos por la cultura en la fe, como a una investigación del sí mismo “en progreso”.

El texto ficcional puede también conformarse en un instrumento de reelaboración del ser, del *self*, según Jung, puesto que –y he aquí el más “fantástico” de todos los temas

felisbertianos—, en concordancia con la hipótesis narratomántica del *texto-tarot*: el pensarse, en cuanto este ser inventado por sí mismo, no omite la posibilidad de elaborarse tanto a futuro como a pasado. Retornar a un pasado que comenzábamos a olvidar o que amenaza con escapárse nos, es una empresa tan asombrosa como necesaria, a cada vez que el exceso de la vida o de fe amenaza con fijar o fosilizar nuestra experiencia *toda posible* de la realidad. Ya Della Mirandola sostuvo que entre las cualidades del *ser no fijado* puede éste darse una naturaleza propia en cuanto obra de arte. Y Gorostiza lo subraya diciendo: “*el hombre puede trazarse caminos de salvación.*”

2. “EL BALCÓN”: PODERES DEL TEXTO FRACASADO

En el amor cuerdo cada uno adivina el ser oculto cardinal del otro y, negándose a creer en el simple ser cotidiano, crea un espejo en el que el amante o el amado ve una imagen que copiar en la vida cotidiana.

-Yeats

a) Lo fantástico suicidado

Como lo es la ausencia, el *fracaso* es otro de los grandes temas de Felisberto. Sus personajes más entrañables, tales como el “acomodador”, la Sra. Margarita o su narrador invitado, el “Cocodrilo” o el insólito “Mur”, son esencialmente un retrato de vidas sórdidas o existencias marginales; seres que transitan, aparentemente, sin ser notados por la vida, como por sobre la delgada línea de que divide la memoria de la ausencia. Fuera de la *historia*. Esta percepción del fracaso, hipotéticamente, permite a Felisberto un mejor manejo del “misterio” que, en teoría, funciona como centro gravitacional de su discurso narrativo. A través del fracaso, estos personajes limítrofes escapan a la vida, a ese oscuro deseo sin historia, para inscribirse la dimensión heterotópica del discurso, mediante la crítica y el rechazo del ser *producto-productivo*. Ferré nos recuerda así esta propiedad de la literatura hernandiana:

Perdida la fe en la comunicación y en la comprensión humanas, Felisberto pone toda su esperanza en el “espectáculo misterioso” de la literatura, y ve este espectáculo como un fenómeno con existencia propia, independiente del (e indiferente al) hombre. El escritor es para él sólo un recopilador fortuito, escogido al azar por los personajes, para que le dé permanencia y palpabilidad estética (en la medida en que un libro y sus percederas páginas puedan tenerla) al “misterio” de la literatura,

recopilador cuyo nombre e historia particulares no tienen ninguna importancia (1986: 92).

Lo asombroso en Felisberto, lo que abre espacio a esa duda que antecede al pensar, es una sospecha o una conciencia fundacional: la del fracaso absoluto –un suicidio– de la Representación; en la fórmula moderna de una imposibilidad por comunicar la esencia de aquello que se desea nombrar con exactitud. Nuevamente, aquí salta a la palestra ficcional hernandiana un acontecimiento de naturaleza discursiva en su relación con la fenomenología de la percepción, la representabilidad –*palpabilidad estética*–, y la expresión o comunicación de los diversos estados del ser. Pero, ante este fracaso, que implica fundamentalmente la pérdida de una positividad reflexiva del saber en la modernidad, el lenguaje adquiere una nueva disposición en el orden del conocimiento, cuyo propósito no será ya el referir directamente a lo nombrado, sino afirmar su existencia propia, *aludiendo* a todo aquello que sin ser inmediato a la percepción, puede llegar a saberse desde la apertura del sentido, como propuso en su momento la fenomenología descrita por Husserl, pero también recorriendo el *ser-nombre* de las cosas con el propósito de vivificar el poder poético del lenguaje.

Rosario Ferré (1986: 4-45) señalaba atinadamente esta hipótesis, al menos en principio, al esbozar un modelo progresivo de la teoría ficcional hernandiana, notando que entre la escritura de “La envenenada” y “El caballo perdido” se abre un cisma insalvable en la voz de la primera conciencia, –introspectiva– del “narrador-escritor”, que evoluciona el problema constante de la referencialidad discursiva del “misterio” en la forma de una transición de la investigación de los pensamientos concientes hacia los inconcientes. Según Ferré, esta transformación es, para el narrador de “El caballo

perdido”, producto de una “crisis existencial y literaria, producida por la excesiva obsesión con los recuerdos y el proceso mismo de rememoración” (1986: 44).

Pero, desde mi perspectiva, Ferré se limita en su alcance teórico suscribiendo el resultado de esta crisis a una pretensión formalizadora del relato hacía la práctica de lo fantástico, pues, siguiendo a José Pedro Díaz (1947), asegura que Felisberto recurre al género como una vía de solución a los problemas planteados por la aparición de estos nuevos núcleos temáticos, y no atina a desarrollar las implicaciones trascendentes que arroja la reflexión de Díaz, separándolas de esa pretendida genealogía del relato en su aspecto discursivo, donde lo que sobresale es precisamente la nueva preocupación por el “modo de ese diálogo” y no por el “diálogo mismo”:

...lo fantástico aparece como un modo de superar el callejón en el que [Felisberto Hernández] quedó encerrado en aquel momento crítico [...] allí comprendió que su asunto no era la narración objetiva, ni siquiera la evocación de tiempos pasados, sino la objetivación de sus propios íntimos movimientos espirituales en relación con los temas aparentes de la narración; ni siquiera el diálogo mismo con los recuerdos, sino el modo de ese diálogo. (Díaz, cit. por Ferré, 1986: 45).

Por mi parte, pretendo demostrar a través de este análisis que, para ese momento – no sólo el momento en que Felisberto escribe “El caballo perdido” sino justamente a medio camino en la escritura de este relato– nuestro autor ya ha aventajado a sus primeros críticos en un paso esencial: el quiebre existencial de su narrador señala ya el horizonte de *superación* de la práctica del género fantástico, es decir, rechazará desde aquí la pura condescendencia por el ejercicio literario referencial, el adocenado a la tradición histórica, sin importar su grado mimético en torno a lo real. Como explicaré en su momento, la supuesta crisis concienical sufrida por Felisberto narrador en “El caballo perdido” es de otra naturaleza: sus implicaciones no son psicológicas, sino simbólicas,

relacionándose más con una conciencia crítica de la representación que con una “frustración” por cierto fracaso de la primera referencialidad ficcional pretendida, aquella del modelo utópico. Foucault precisa esta hipótesis en torno a un posible fracaso del proceso referencial en la modernidad, mismo en el que se insertaría ejemplarmente nuestro narrador perdido:

No hay que olvidar que la importancia cada vez más marcada de lo inconsciente para nada compromete al primado de la representación. Esta primacía plantea, sin embargo, un importante problema. Ahora que los saberes empíricos como los de la vida, el trabajo y el lenguaje escapan a su ley, ahora que se trata de definir fuera de su campo el modo de ser del hombre, ¿qué es la representación si no un fenómeno de orden empírico que se produce en el hombre y que se podría analizar como tal? Y si la representación se produce en el hombre, ¿qué diferencia hay entre ella y la conciencia? (2010: 375).

“El balcón” continúa la línea investigativa de Hernández con respecto a las posibilidades últimas –*metafísica*– de la ficcionalidad, ya ensayadas en “La envenenada” y “El caballo perdido”. El suicidio de la mujer envenenada y su fenomenología discursiva se reflejan en la ruptura de identidades que ocurre entre Celina y su alumno posteriormente, donde el conflicto es vivido por Felisberto adulto como una muerte del contacto infantil con la realidad. A través de esta pérdida ontológica dual de lo *fundante* en el ser, la vida y el conocer, es que se afirma el instrumento lingüístico como única propiedad de los hechos descritos, en tanto registro de la experiencia. Concluye así Foucault: “La cultura occidental ha constituido, con frecuencia, bajo el nombre de hombre, un ser que, por un solo y único juego de razones, debe ser dominio positivo del *saber* y no puede ser objeto de *ciencia*” (2010: 378).

Puede decirse que Felisberto recurre a la conciencia de esta pérdida de afirmación, en tanto vacío, para liberar al texto literario instalando al lenguaje como un fenómeno objetivo. Durante el primer tratamiento del relato, el balcón es a la vez fondo y figura para la joven; todo sentido *empírico* lo atraviesa o desemboca en él. Todo discurso es activado a través de él. Posteriormente, su ausencia se personifica en el hueco que acoge al ser de la representación positiva, y su caída –a la vez que su ausencia– reduplica la hipótesis foucaultiana sobre el vínculo entre la finitud y el campo *inconciente* que posibilita la representabilidad.

Desde esta perspectiva, adquiere relevancia la distinción entre categorizar una práctica ficcional a través de cierta idea obsoleta de representabilidad, a través de la genealogía literaria, y, por otro lado, corroborar el funcionamiento del texto en cuanto máquina autónoma de *pensar el lenguaje*, punto último donde cobra importancia la tesis de *Las palabras y las cosas*. Al respecto, señala Foucault, en el apartado de “El ser del lenguaje”:

El lenguaje no será sino un caso particular de la representación (para los clásicos) o de la significación (para nosotros). Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo. Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece, pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo *visto* y lo *leído*, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y sólo a ver; la oreja solo a oír. El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice (2010: 60-61).

Contrario a lo que ocurre muchas veces respecto a escritores de naturaleza fantástica, para Hernández la exposición narrativa no tiene nada de ingenua. Sabiendo que, para la conciencia, en términos tanto ficcionales como psicológicos y simbólicos, no

puede existir lo fantástico si la fantasía del escritor es también real: una *realidad de la conciencia*, de lo perceptible y del campo de *lo que es posible saber*.

Esta inquietud para Hernández va a manifestarse en “El balcón” dentro de la práctica textual que Rosario Ferré (1986) denomina “el misterio de los personajes”, como uno de los temas más importantes del tratamiento ficcional para el autor uruguayo. Asimismo, señala Ferré el deslinde del autor por el tema fantástico como eje del relato, como consecuencia de un nuevo afán por explorar tanto las vidas posibles de sus personajes como su propia actitud de conciencia hacia ellos, en su triple papel de autor, narrador y a veces personaje: “El escritor-narrador señala aquí que el ‘misterio’ de los personajes se encuentra relacionado al ‘misterio’ de la creación poética, y la ambigüedad del relato se resuelve a favor de la existencia literaria de los personajes.” (Ferré, 1986:36). De aquí en adelante es que surgen tres saberes primeros que pueden darse a cada personaje a partir de su exploración, como lo subraya Foucault; la vida, el trabajo y el lenguaje, pero estos van a desplegarse en el discurso de la modernidad en una especie de sentido inverso de representación, no a partir del propio ser personaje, sino a través de la positividad correspondiente que se les opone en forma de análisis: sociológico, psicoanalítico y simbólico.

b) La voluntad de narrar

El periodo clásico es regido por la escritura y ésta a su vez por el fundamento literario, con el hombre como centro de la verdad. Pero la modernidad hace pasar el saber a través de las ciencias, y al mismo tiempo, el saber del ser no alcanza a ser reducido a ninguna

de estas positividadades. No resulta sencillo para Felisberto, en términos de esta moderna relación disfuncional entre representabilidad y referencia, el confiarse a un modelo de escritura trastornado por el desplazamiento moderno del discurso, en que lo enunciado no se corresponde inmediatamente con la realidad de su pensar como, según Foucault, ocurriría en el periodo clásico, en que la viveza de lo real estaría animada por la inmediatez del lenguaje.

A partir de “El caballo perdido”, Felisberto parece ya no estar de acuerdo con esa, *la literatura*, señalándola oblicuamente. “El balcón” es en efecto una aguda sátira, donde una tertulia poética que no acaba por comenzar deriva, pantagruélicamente, en una sesión de “cuentos de borrachos”. Conforme la charla se relaja, los actores implicados se transforman, la voz narrativa comienza a cosificarlos y los empuja peligrosamente al automatismo; empiezan a comportarse como muñecos o maniquís. En términos estrictos, sólo una de ellos se mantiene en pie de lucha contra esta cosificación: la mujer, quien, hasta no apoderarse literalmente del relato, parece no dar tregua a su invitado, acosándolo con toda arma literaria a su disposición. En un principio, el pianista, invitado a ese extraño recinto más por curiosidad que por cualquier otra intención, se muestra reacio a los poderes simbólicos de su anfitriona. Ésta, para potencializar su deseo, recurre a la estratagema del balcón. La idea principal, sin necesidad de penetrar al relato por la vía fantástica, nos dice simplemente que la joven, su invitado y el balcón, conforman la tríada semiótica referencial por definición, característica de nuestro pensamiento simbólico clásico; por esto, ella le necesitaba.

El relato intentaría señalarnos así, como lo hace Foucault, los diferentes momentos históricos del discurso. La joven anfitriona representa, como Lucrecia, una conciencia representativa clásica, pues supone en primer lugar que su invitado tiene por fuerza que acceder a su modelo anterior de discurso. Poco a poco, en principio, se dará cuenta de que el narrador no logra entrar en la dimensión íntima, unívoca, de su lenguaje, y pronto advierte que necesitará acudir al modelo tríadico semiótico para comunicarse con el incrédulo pianista. Entonces le aplica el “ver para creer” del balcón amigo, a través del cual la joven intenta validar su extraña percepción de los acontecimientos. Hace del balcón un *representamen* y convierte así a su huésped en su *interpretante* particular. Pero la perspicacia de esta mujer no se detiene allí, y podríamos asumir que, por encontrarse en el centro fenomenológico del proceso significativo, posee la conciencia de correr todo el riesgo de convertirse a su vez en otro *signo*: de ser desplazada. Cuando se ha dado cuenta que, en su afán por integrar al invitado a su visión de mundo, se ha puesto ella misma en el sitio de una relación ficcional –aquella en la que el signo refiere siempre a un *ausente*–, es que se propondrá llevar a cabo una tarea perversa: tendrá que *deshacerse* incluso de su mejor amigo.

En términos generales, imaginemos la disposición de esta puesta en escena, para no obviar además la atmósfera espectacular que Felisberto gusta enmarcar sus obras: un *happening*. El juego del suicidio –escenificación del sinsentido que refleja el pensamiento existencialista– parece lograrse a través de la aparente confusión entre la realidad fáctica y la realidad ficcional. El suicidio confirmará la ficción, pero también implica a la realidad en cuanto ficción sobrepuesta o impostada. Para Ferré (1986) “El balcón” se estructura como un juego de “cajas chinas”, que termina por invertir –en un

juego verbal que nada envidia a las ficciones borgianas— las categorías estructurales del relato: la joven personaje se revela como la verdadera autora de la historia del balcón, al apropiarse del discurso narrativo, luego del suicidio —gran fracaso— de aquel.

Todo es vanguardia en este recinto poético. Los colores de la vidriera resignifican a los seres percibidos. El juego de las sombrillas invita a las adivinanzas y metáforas. Se adivina que cada cosa refiere a otra cosa. Pero no se cumple la identidad pretendida, la comunicación se estanca en una babelia literaria que desarma la intención de realidad: a medio camino, se entabla un combate ante la significación que adivina o propone el otro, apelando a la imposición de cierta voluntad de verdad. El balcón —ya animado— se objetiva en la araña espía. Siguiendo a Ferré, si todos los elementos del texto —por ende, del lenguaje— estaban hasta ese punto mediados por la “coloración” de aquella vidriera del balcón, resulta que al desaparecer este motivo arquitectónico y referencial no cabría nuevamente la interpretabilidad semiótica contra la cual, como vimos en el caso de “Lucrecia”, nos advierte la ficcionalidad hernandiana. Lo fantástico pasa a ser sólo una sobre lectura del texto.

En lo concerniente al aspecto performático, en primer término, destaca en ciertos pasajes del relato, no sólo el problema de la personificación de determinados objetos al entrar en contacto con la conciencia narrativa, sino particularmente, la relación de conciencia que adquieren al entrar en contacto con la corporalidad del personaje, pues en ese momento pareciera que el tiempo natural del discurso narrativo se ralentizara y el espacio sufriera también extrañas dilataciones. Esta preocupación es ejemplificada el por el narrador de “El balcón”, quien, al momento de sentarse a la mesa como invitado,

experimenta emociones y reflexiones encontradas con respecto a los utensilios, objetos, que se ofrecen a su disposición, pero que al mismo tiempo le obligan a usarlos como tales:

Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos. Haría muchos años, unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma. Después de mucho andar ellos encontrarían colocación en algún parador. Estos seres de la vajilla tendrían que servir a toda clase de manos. Cualquiera de ellas echaría los alimentos en las caras lisas y brillosas de los platos; obligarían a las jarras a llenar y volcar sus caderas; y a los cubiertos a hundirse en la carne, a deshacerla y a llevar los pedazos a la boca. Por último los seres de la vajilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones. Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían y los llenarían de recuerdos; pero ellos tendrían que seguir sirviendo en silencio. (Hernández, 1983: 64).

El narrador parece aprovechar estas digresiones como una oportunidad para comenzar a consolidar su discurso *lateral*, no el del relato progresivo, causal, sino ese que no puede ser referido más que por su aproximación al sesgo. Una peculiaridad en la ficcionalidad de Felisberto que salta a la vista a la luz de estas consideraciones es, no sólo su abordaje semi conciente del acontecimiento narrativo, también además el no asumir desde la voz de su narrador al relato como un objeto ya sabido, un pastiche montado artificialmente por su autor.

De este modo, Felisberto nos lleva de vuelta a su principal preocupación ficcional: ¿cómo socavar los principios y mecanismos objetivizantes de la narrativa, para conseguir su propia originalidad? ¿Cómo liberar no sólo a sus personajes del molde literario, sino además a todo el lenguaje, a toda expresión de lo pensado; lograr esa *palpabilidad estética* sin derivar en la realización —identidad con la realidad— o confusión con la cosa misma?

Para Ferré, por ejemplo, de acuerdo con su exposición teórica, la solución vendría de la mano con el *leer* el acontecimiento en clave fantástica, lo cual implica encontrar o imponer el requisito de la separación de planos discursivos en conflicto, pero también de adscribir el discurso ficcional del autor a un modelo que no asume nunca totalmente. Esta tentativa es harto difícil de aplicar al relato hernandiano, pues en todo caso, dado el modelo estructural de resolución entre realidad y fantasía, se hallaría más allegado al modelo de lo real maravilloso, como sucede ejemplarmente en otras literaturas latinoamericanas, a partir de Alejo Carpentier, por ejemplo, o inclusive de lo insólito.

Suárez Coalla (1994) ejemplifica en su estudio sobre lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares el tránsito progresivo del autor de *La invención de Morel* desde los temas privilegiados de lo sobrenatural hacia el terreno de la llamada “cotidianidad fantástica”, en que el planteamiento conflictivo de los diversos estratos de la realidad se lleva a cabo sin la intervención de elementos de naturaleza artificial, como pueden ser las máquinas del tiempo o la presencia de seres sobrenaturales o maravillosos. Coalla indica que la escritura fantástica cotidiana de Casares lo coloca en la posición de escritor *realista de historias fantásticas* (1994: 247). Felisberto podría compartir esta afinidad, aunque en su caso me parece importante señalar que transita, desde sus etapas diferenciadas como autor, tanto por esta categoría mencionada como por la inversa, la de un: *escritor fantástico de realidades*. ¿Cómo entonces, si hemos propuesto desvincularlo de la práctica de este género literario, podría considerársele así?

c) Una conciencia que salta al vacío

Como en “Lucrecia”, Hernández nos coloca, no obstante, frente a un elemento que podría considerarse fantástico en sentido propio, justo en el punto en que el sentido capaz de ser expresado por la conciencia narrativa se vuelve obscuro, o bien donde ésta ya no alcanza a describir objetivamente su propia interpretación del acontecimiento. De hecho, según la teoría de la ficcionalidad en Felisberto, como la propongo, no recurre en estricto sentido a este recurso, a menos que su lector caiga por sí mismo en la trampa de tomar los sucesos *literariamente*, es decir, a través de ese discurso instituido por la tradición, en el cual los hechos aparentan sólo ser representados.

Como veremos, una vez cancelada para Felisberto la opción identitaria de la representación, aparece precisamente el “misterio”, que sería una suerte de fenomenología abstracta del alcance propio del saber sobre el relato. El suicidio del balcón conformaría un acto del pensamiento reactivo a la conciencia, que termina por rechazar su reflexión de vacío de sentido. La conciencia lógica, inscrita en el texto literario, demandaría una correlación de sentido para el hecho descrito. Pero, para encontrar *el resto de los sentidos posibles*, Felisberto desafía incluso este principio narrativo, el de la verosimilitud ficcional. Es por el rechazo de este pacto narrativo, piedra de toque en la práctica ficcional moderna, que Felisberto asegurará, en la “Explicación falsa...”, que él mismo no sabe cómo hace sus cuentos-planta, porque éstos se logran mejor haciéndose por sí mismos: “Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca

improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance...” (Hernández, 1983: 175-176).

Un recurso que diferencia al relato de Hernández y lo distingue de cualquier otro modelo ficcional, es su opción por el puro instrumento lingüístico como aproximación, como tentativa de sondeo, de toda semejanza entre lo descrito y lo dicho. En el ejemplo anterior, si lo que es el cuento no puede ser dicho, el decir que el cuento es una planta, es proponer en lugar de la referencia, una manera propia del experimentar lo que el cuento pueda ser.

Con ello, Felisberto –quien, como ya explicamos, tiene para sí como principio la clausura de la identidad entre los acontecimientos y el lenguaje en que pueden describirse– lograría idealmente un doble movimiento ficcional; en principio exploraría otra manera de acercarse al fenómeno narrativo, privilegiando un modelo vivencial del texto literario, y no se limitaría a darse a entender a través de un discurso ya modelado de antemano, como sería el de alguno de los géneros conocidos. En segundo término, al ser consciente del problema de la ruptura moderna de la representación, donde el ser ya no es garantía de sentido, podría idealmente devolver al lenguaje su antigua aura de poder *nominal*. Esta posibilidad, como describe Foucault, existía en la época clásica, donde toda representación tendía a su realización postergada:

La tarea fundamental del “discurso” clásico es *atribuir un nombre a las cosas y nombrar su ser en este nombre*. Durante dos siglos, el discurso occidental fue el lugar de la ontología. Al nombrar el ser de toda representación en general, era filosofía: teoría del conocimiento y análisis de las ideas. Al atribuir a cada cosa representada el nombre que le convenía y que, por encima de todo el campo de la representación, disponía la red de una lengua bien hecha, era ciencia –nomenclatura y taxonomía–. (2010: 139).

En “El balcón” observamos el recurso a este fenómeno ontológico de la nomenclatura ya desde el inicio. Cuando el hombre viejo se acerca al pianista por primera vez, no puede explicarle cómo es que su hija *quisiera* escucharlo y cómo es que no puede hacerlo, no es sino hasta que el pianista ha barajado algunas opciones más o menos congruentes que el viejo encuentra la fórmula aproximativa a su pensamiento. Pero, asombrosamente, Felisberto logra con ello incrementar el espesor referencial del acontecimiento en lugar de limitarse a referirlo tácitamente. Merced a esta dilatación digresiva del proceso comunicativo, la frase “ella no puede salir” cobra una dinámica capaz de trastornar por completo la narración:

Después de un largo intervalo me dijo:

–Yo lamento que mi hija no pueda escuchar su música.

No sé por qué se me ocurrió que la hija se habría quedado ciega; y en seguida me di cuenta que una ciega podía oír, que más bien podía haberse quedado sorda, o no estar en la ciudad y de pronto me detuve en la idea de que podría haberse muerto. Sin embargo aquella noche yo era feliz; en aquella ciudad todas las cosas eran lentas; sin ruido y yo iba atravesando, con el anciano, penumbras de reflejos verdosos. (Hernández, 1983: 60).

Al haberse enfrentado previamente a la imposibilidad del saber ante la finitud –es el caso de “La envenenada”–, Felisberto supo prever que si hubiese admitido una solución prematura a estos conflictos estéticos, habría corrido con la suerte de llenar ese vacío fundamental con la sola profusión de los simbolismos, a diferencia de Onetti, por ejemplo, quien al reconocerse desgarrado de cualquier posibilidad de sentido, recurre a la acumulación de invenciones que abandonan ese territorio de la nada para recrear nuevamente las superficies del mundo en su reflejo especular.

En conclusión, de acuerdo con el estudio de Monges (1994: 124): “Comprobamos que el relato no es ‘insólito’ en el sentido que lo define Todorov, en la medida en que la protagonista es infaliblemente fiel a su propio mundo y no hace el menor esfuerzo por explicarlo. Su realidad es tan total y rica que destruye el encasillamiento de ‘lo fantástico’”. Con “El balcón”, podemos decir que Felisberto ha sobrepasado su tendencia a lo fantástico, la cual se venía acentuando y declina finalmente hacia “La envenenada”. A partir de ahí, ya no se entregará a la práctica de este género narrativo así como así, porque hacerlo habría constituido ceder a los pretextos que le asediaban en cuanto escritor, a las impurezas que la conciencia no vigilante da por añadir y deformar, o a una referencialidad que asume imposiblemente la identidad de su objeto como su realidad.

d) Texto sin salida, texto sin razón

La hipótesis de los referentes indesignables en Felisberto Hernández mencionada por Block de Behar (1984) también limitaría el recurso hermenéutico a los paradigmas genealógicos. Puesto que, aun cuando no existe por resolver en el relato una separación determinante de planos en conflicto, tampoco sabemos a ciencia cierta qué es aquello que nos está siendo señalado por su resolución. El acontecimiento referido por el texto en Felisberto parece ocurrir siempre *en otra parte*.

Baste señalar al respecto que “El balcón” que leemos no es aún el cuento de “El balcón”, ni es su equivalente. Es a lo sumo su antecedente o bien inclusive la descripción performática del acto de escritura previo –pero también simultáneo, en términos de atemporalidad de la conciencia– al relato. Sólo accedemos superficialmente al verdadero

cuento del balcón: “La viuda del balcón”, gracias a la insistencia de la joven, quien se perfila como la verdadera narradora de esa historia, al apropiársela. Sin embargo, para nosotros, la trama de este nuevo relato queda destinada a la incógnita. Como el amigo balcón, hemos terminado por ser arrojados fuera de esta historia, puesto que no nos encontraremos nunca en el mismo nivel discursivo en que existe su autora. Pero ¿qué ha ocurrido entonces? Como yo propongo para este apartado, aquí Hernández nos concede una lección de fenomenología narrativa: la experiencia puede ser dicha, pero sólo lo dicho es experiencia del acontecimiento. El acontecimiento es referible, pero su inmediatez no puede comunicarse.

De acuerdo con esta línea tenemos que, en cuanto intento de descripción de la experiencia, la narrativización encubre la intencionalidad de la conciencia subjetiva, que lucha por expresarse, dados los efectos perversos a que se sujeta la lógica textual – *sucesividad, temporalidad, espacialidad, etcétera*–. Como ocurre en “La envenenada”, en “El balcón” y posteriormente en “La casa inundada”, Felisberto únicamente nos entrega escrito el testimonio de los sucesos que rodean el acontecimiento del texto verdadero, es decir, no nos entrega un relato concreto y prefigurado, sino que nos ofrece elementos para imaginar otras versiones posibles del relato. Nos da en cierta forma la posibilidad de elegir, de vivenciar, nuestra percepción individual, antes que ofrecernos un producto acabado o *fijado*.

En términos formales, como bien lo señala la teoría fenomenológica gestáltica, la narrativización es la única herramienta de acceso para la representabilidad de la experiencia subjetiva, pero la interpretación es al mismo tiempo su límite abisal. El captar

la intencionalidad del sujeto se centra por una parte en el ejercicio de la *epojé*, o total suspensión de la conciencia interpretativa, y a la vez en la percepción articulada del campo en la relación fondo y figura, es decir, de la percepción de aquellos elementos que aun estando a la mano de la conciencia del sujeto, permanecen oscuros por la atención que se presta a los elementos más inmediatos, significativos o útiles. Por tanto no se trata aquí tanto de entender lo que dice el texto-planta, sino de captar cuál es la intención de que diga eso. No lo sabemos, porque este modelo de relato es predominantemente vivencial, no interpretativo. De ahí que, sólo a través de la experiencia del relato base, pueda surgir la verdadera historia del balcón, misma que es tan inmediata que cierra enseguida su relato contextual y finaliza el proceso discursivo.

Un procedimiento que podría generar un efecto fantástico consistiría en superar el propio pensamiento fantástico, como el recurso a una solución aceptable para una conciencia que rechaza vomitivamente el vacío: lo fantástico sería admitir que no ocurre ningún hecho insólito ni contrario a la realidad en la mecánica suicida del balcón. Pero, si despojásemos a nuestro pensar actual de su fatídico asociacionismo simbólico, ¿nos quedaría *algo* por decir? Foucault nos lleva nuevamente al paradigma actual de nuestra interpretación:

En la época moderna, la literatura es lo que compensa (y no lo que confirma) el funcionamiento significativo del lenguaje [...] Poco importa que se la analice por el lado del significado (de lo que quiere decir, de sus "ideas", de lo que promete o de aquello con lo que se compromete) o por el del significante (con ayuda de esquemas tomados de la lingüística o del psicoanálisis): esto no es más que un episodio [...] Tales modos de desciframiento conciernen a una situación clásica del lenguaje, la que reinó durante el siglo XVII, cuando el régimen de los signos se convirtió en binario y cuando se reflexionó sobre la significación en la forma de la representación; entonces la literatura estaba constituida por un significante y un significado y merecía ser analizada como tal (2010: 61-62).

En esta vertiente observamos un paralelismo entre los postulados ficcionales de “El balcón” y un relato de Clarice Lispector, “La quinta historia”; un acontecimiento referido indirectamente por la simultaneidad de sus variantes posibles, cuya actualización parece aplazarse en su realización. Ambos relatos encuentran como apoyo el despliegue de una red de elementos de tipo simbólico, como la tela de una araña o la proliferación exponencial de las cucarachas bíblicas, cuya referencialidad se tiende en cuanto trampa por la finitud del texto. También las cucarachas semejan a los pensamientos intrusos que acosan a la pureza de contacto de la intencionalidad ficcional de Felisberto.

c) Una narratomancia anunciada

En un ensayo crítico sobre este texto, Monges Nicolau (1994) concluye, después de realizar un recorrido analítico de “El balcón” con base en la poética fenomenológica de Bachelard, que, si bien es lícito hablar de elementos de naturaleza fantástica en este relato, el encadenamiento causal de estos no llega a ser determinante para hablar de él como un relato de naturaleza fantástica en términos genéricos. Monges sostiene en cambio que: “El balcón de la hija no es un espacio inerte, es un recinto mítico y una morada de su alma que nos desplaza hacia una visión ontológica del ser y del estar en el mundo” (1994: 109).

Monges argumenta, en resumen, que finalmente los elementos ficcionales del relato no terminan por cohesionarse en una determinada categoría de oposiciones de conflicto, como propone Campra. A nivel de la historia y del argumento no encontramos una modalización particular que remita a cierto choque entre una realidad y su no realidad:

“Las condensaciones, los desplazamientos, las desviaciones, las fragmentaciones y otros fenómenos utilizados por Felisberto tampoco entran dentro de los parámetros de lo fantástico enunciados por Todorov, sino que nos llevan a un nivel más de índole ontológica [...]” (Monges, 1994: 106).

El elemento negativo en que se sostiene esta hipótesis ontológica es notoriamente el suicidio del balcón. Este suicidio, aquí, es percibido tanto en la forma del fracaso como de la ausencia. (Qué es un balcón, si no un espacio *ahuecado*, cuya función radica en su ausencia). En principio nos impacta este suceso vertiginoso. Quisiéramos saber qué quiere decir o hallarle algún otro sentido; simbólico, metafórico o, al menos, una explicación puramente referencial.

En el campo de la narratomancia, tal vez no resultara ocioso observar en este relato una correspondencia oblicua entre elementos psicológicos y arquitectónicos en los que el suicidio del balcón, por matizarse de una connotación positiva con respecto a la apertura de posibilidades ficcionales metatextuales, se relaciona con una carta del tarot, la *Torre*, un edificio representado en el acto de estar siendo destruido por el rayo, donde se aprecian dos personajes –o un mismo personaje en dos facetas– cayendo de lo alto, pero guardando un gesto pictórico de relativa calma, incluso sonriente. Al respecto, Monges sostiene en su interpretación: “Hay que recordar que, dentro de una perspectiva hermenéutico-fenomenológica, la caída es como una ascensión al revés, porque en el momento de caer el soñador se yergue hacia la altura, la luz y la paz.” (1994: 123).

Felisberto, en ciertos pasajes de su obra, nos escribe a semejanza de un tarot, donde ciertas “respuestas” se van estructurando en niveles aparentemente ilógicos, no por ser irracionales ni desordenados, sino porque escapan al ámbito de una conciencia lógica, fatalmente asociativa, enclaustrada en la referencialidad melancólica de una imposibilidad analógica. Vínculos semejantes podrían rastrearse hacia otros relatos, por ejemplo: “La pelota”, con la carta de la *Luna*; “Lucrecia”, para la carta de la *Sacerdotisa* o *Papisa*, etc. Aquí, el narrador, previo a la escena de la caída, anticipa una inversión onírica correspondiente, en un proceso de balance ligado a sus expectativas de lo porvenir y lo pasado:

En seguida de acostarme quise saber qué cosas estaba haciendo yo con mi vida en aquellos días; recibí de la memoria algunos acontecimientos de los días anteriores, y pensé en personas que estaban muy lejos de allí. Después empecé a deslizarme con tristeza y con cierta impudicia por algo que era como las tripas del silencio.

A la mañana siguiente hice un recorrido sonriente y casi feliz de las cosas de mi vida. (Hernández, II, 1983: 68).

También es preciso destacar el aspecto performático, conformación de una nueva subjetividad, que precede a esta evocación. Al ser conducido a su habitación de invitado, en el momento en que la hiperestesia ficcional ha alcanzado su punto culminante, la realidad de los cuerpos se intensifica:

Todavía el anciano hacía crujir la escalera de madera con sus pasos cuando yo ya me sentía solo con mi cuerpo. Él –mi cuerpo- había atraído hacia sí todas aquellas comidas y todo aquel alcohol como un animal tragando a otros; y ahora tendría que luchar con ellos toda la noche. Lo desnudé completamente y lo hice pasear descalzo por la habitación. (Hernández, II, 1983: 68).

Llegados a este punto, ahondar en el deseo como se presenta a la conciencia, equivale más o menos a reflejar el deseo del autor o el del lector, lo que terminaría por

dar derecho de piso a una lectura hermenéutica o interpretativa. En este punto, en que la “mala conciencia” pretende desplegar su mirada, aparece el problema de los celos del balcón. Hecho que concuerda con la línea descriptiva donde planteamos que para existir en cuanto tal el balcón ha de representar un vacío, pero que además es en cierta forma equivalente a la araña en tanto personaje, pues comparten como rasgo primario la visión filtrada, una por la diversidad funcional de sus ojos y lo otro debido a los colores de sus cristales.

Como araña que interrumpe el libre darse del acontecimiento, la conciencia del espectador guiada hasta aquí por la hiperestesia ficcional se convence falsamente de la equivalencia “fantástica” entre balcón y araña, donde en el espectáculo de los celos asiste a un nuevo desplazamiento del deseo de adentrarse en el sentido del texto. La vida en el balcón, que componía el fundamento primero de la representación analógica, es decir, donde ver a través del rojo significaba violencia y ver por el verde era sinónimo de vida de campo, da paso a una conciencia de naturaleza crítica-irónica que transforma – nuevamente en recurso a la *finitud*– la representabilidad del ser en la reflexión de su ausencia: la súbita ausencia del balcón permite a la mujer asumir su nueva identidad en cuanto “*viuda de...*”, para una vez más desplegar la intencionalidad de narrar la experiencia del ser, que por definición no podrá ser referida textualmente de nuevo.⁴⁸

La posibilidad de que en el punto culminante del espectáculo, donde la semilla del nuevo cuento del balcón –que se ha desprendido de la conciencia que le tenía bajo

⁴⁸ “Al igual que el odio y sus mitologías de lo inmutable, la argumentación narrativa y expositiva tiene como objetivo anular las incertidumbres del tiempo [...] Las narrativas imparten una predeterminación al paso del tiempo; limitan el devenir de los acontecimientos a los que son pertinentes para la resolución del conflicto dramático que construye la propia narrativa”. (Nichols, 1997: 301).

vigilancia– termina por romper con la insostenible hipertrofia de la referencialidad ficcional, ocurre en la irrupción de la araña –trampa o un guiño posible a *Los cantos de Maldoror*– donde el lector, ya saturado de interpretaciones extratextuales, interrumpe el acontecimiento más oscuro de la narración. Esa araña con sus posibles múltiples ojos se ha venido arrastrando hasta el relato, como si desde un inicio ella misma hubiese narrado distintas escenas del acontecimiento desde todos los rincones de la casa. En este punto, los personajes ya vivificados en la evocación se acercan un tanto esquivamente a una culminación erótica del deseo que, en opinión de Foucault, incide y deforma los procesos referenciales en la modernidad, puesto que ese deseo no tiene la intención de comunicar, sino que refleja su propia sombra sobre el no saber.

En conclusión, “El balcón” evoluciona la tecnología ficcional de Felisberto. Paradójicamente, esta expulsión, tanto del balcón como del lector, facilita la “entrada en la vida”, que buscaba el narrador de “La envenenada”, pero al mismo tiempo, esta vida sólo alcanza a ser descrita desde el reverso que el acontecimiento despliega en su interior. Y es justamente ese doble movimiento el que permite, a semejanza de un *darse cuenta*, potenciar el impulso del lenguaje, en su cualidad de interrogador de las existencias subjetivas de los personajes. Observamos de qué manera la performatividad permite la impugnación del exceso de conciencia aplicado al desarrollo del texto-planta y cómo Felisberto logra trascender el límite interpretativo del relato a través de su narratomancia, que le permite abordar el texto de manera semi conciente, recurso que continuará aplicando en adelante.

3. “LA MUJER PARECIDA A MÍ”: PODERES DE UN TEXTO SIN PODER

“No, no se puede buscar el “yo” por la mañana, hay que esperar a la noche, a la hora en que salen los fantasmas.”

-Felisberto Hernández

a) El ensueño humanista

Para concluir la presente tesis, a través del capítulo tercero, es pertinente discutir tanto el proceso transformacional de deshumanización del narrador-caballo como el referente discursivo en que se inserta, es decir la ficcionalidad en la que se realiza dicha transformación y, por último, su propósito tentativo. Será finalmente sobre este modelo que se concrete el desplazamiento hacia el lenguaje y la corporalidad como nuevos polos de la representación moderna. No ya como vehículo de ésta, sino en su nueva dualidad, subjetiva y objetiva a la vez, como supone Foucault, al asegurar que en el pensamiento moderno: “Se instaura una forma de reflexión muy alejada del cartesianismo y del análisis kantiano, en la que se plantea por primera vez la interrogación acerca del ser del hombre en esta dimensión de acuerdo con la cual el pensamiento se dirige a lo impensado y se articula en él” (2010: 338).

Nuevamente, para un primer acercamiento, tenemos que Felisberto nos plantea un interrogante de naturaleza fantástica, la supuesta transmigración desde un cuerpo humano hacia otro de naturaleza animal. Sin embargo, como ocurre en “Lucrecia”, a medida que el relato progresa Felisberto parece interesarse cada vez menos por el

desarrollo de ese pretexto fantástico inicial y aprovecha para modalizar su discurso hacia los campos performáticos y narratománticos; hacia lo que aun sin ser, podría ser sabido. Este nuevo narrador caballo enfatiza con persistencia tanto su condición corporal como sus expectativas negativas de lo porvenir, mediante una nueva relación de conciencia invertida frente a elementos como el agua o la vegetación:

Yo iba arropado en mi carne cansada y me dolían las articulaciones próximas a los cascos. A veces olvidaba la combinación de mis manos con mis patas traseras, daba un traspies y estaba a punto de caerme.

De pronto sentía olor a agua; pero era un agua pútrida que había en una laguna cercana. Mis ojos eran también como lagunas y en sus superficies lacrimosas e inclinadas se reflejaban simultáneamente cosas grandes y chicas, próximas y lejanas (Hernández, 1983: 111).

El progreso semántico del relato no conduce a la resolución de esta trasmigración ni a la trasposición fantástica de planos discursivos realidad-sueño, que además tampoco suponen un motivo de conflicto mayor para el narrador soñante, que termina por aceptarlos casi naturalmente. Como en Lucrecia, el cambio entre estados de realidad se lleva a cabo rápida y tácitamente. Sin demora en la acumulación de detalles contextuales de apoyo. Como el narrador que va en busca de un relato *por conocer*, el soñador se entrega a sus sueños con un afán investigador. Por su interés en la búsqueda y encuentro con personajes que aún no conoce, como ocurre en “Lucrecia”, suponemos que un primer misterio que Felisberto nos propone en “La mujer parecida a mí” podría ser el de una *identidad* pretendida.

El primer dato de esta inquietud nos es ofrecido reiteradamente gracias a la descripción de las primeras impresiones del caballo inmerso, al “otro lado” del sueño. Que en sentido estricto representa un reverso de la conciencia, pero además que implica

un más allá del cuerpo, como un objeto del cual hipotéticamente sería posible sustraerse a través del dormir. El contacto con las sombras, especialmente la propia, modela la profunda (*anti-*) identidad que permea las relaciones entre los seres y las cosas de este modelo alterno de realidad representable: “De un lado me seguía la luna; en el lado opuesto se arrastraba mi sombra...”; “En dirección contraria venían llegando, con gran esfuerzo, los árboles, y mi sombra se estrechaba contra la de ellos”; “Mi única ocupación era distinguir las sombras malas y las amenazas de los animales y los hombres...”; “Fue él quien me dio la ilusión de que todavía podía ser feliz. Me tapaba los ojos con una bolsa...” (Hernández, 1983: 111).

Contrario a lo que ocurre a través del encuentro con el propio reflejo, el encuentro con la sombra conforma el espacio de una alteridad fundacional. Es un encuentro, heterotópico, con la propia otredad. El tema de la identidad, a través de lo *parecido*, es una idea que articula por entero este relato. Partiendo del supuesto de que, como hemos subrayado, la obra literaria de Hernández es el resultado de una formación intelectual progresiva, que aun permaneciendo fuera de la inscripción -nuevamente, *utópica*- en ese saber “certificado” de su época y su entorno inmediatos, colocó no obstante su misma inquietud en el centro crítico de esta indagación cuyo centro es, más que el ser humano, la intelección de éste a través de su *imagen posible*:

A la tarde vino el novio de la maestra; estaba mejor dispuesto hacia mí; me acarició el cuello y yo me dí cuenta, por la manera de darme los golpecitos, que se trataba de un muchacho simpático. Ella también me acarició; pero me hacía daño; no sabía acariciar a un caballo; me pasaba las manos con demasiada suavidad y me producía cosquillas desagradables. En una de las veces que me tocó la parte de adelante de la cabeza, yo dije para mí: “¿Se habrá dado cuenta que ahí es donde nos parecemos?” Después el novio fue del lado de afuera y nos sacó una fotografía a ella y a mí asomados a la ventana. (Hernández, II, 1983: 118).

El propósito de dicha fotografía es revelador. Hacia 1960, Jean-Paul Sartre opinó que lo realmente fantástico del siglo XX era el ser humano. Foucault sostuvo esta opinión, partiendo del siglo XIX y añadió también la sospecha de que esta invención de dos siglos se encuentra actualmente llegando a su fin –o bien ha llegado ya. La ficcionalidad herandiana excede lo fantástico en el momento en que el lenguaje pasa a tomar el lugar del sujeto como objeto de *su* reflexión, es decir, como vehículo de una imagen posible del ser humano. “La mujer parecida a mí” aborda esta inquietud, siendo claramente un relato modelo de entre o de posguerras. Ante la amenaza de disolución del concepto renacentista del ser humano, es a partir de los años treinta del siglo XX que la nueva disposición semiológica de la modernidad se conforma a partir un saber lingüístico, mismo que configura las aproximaciones al ser en tanto objeto de análisis. Como Foucault se preguntará:

¿Es acaso nuestra tarea futura el avanzar hacia un modo de pensamiento, desconocido hasta el presente en nuestra cultura, que permitiría reflexionar a la vez, sin discontinuidad ni contradicción, sobre el ser del hombre y el ser del lenguaje? [...] Pero también es posible que se excluya para siempre el derecho de pensar a la vez el ser del lenguaje y el ser del hombre, es posible que haya allí una especie de hueco imborrable (precisamente aquel en el que existimos y hablamos), y sería necesario remitir hacia el reino de las quimeras cualquier antropología en la que se planteara la cuestión del ser del lenguaje, toda concepción del lenguaje o de la significación que intentara reunir, manifestar y liberar el ser propio del hombre. Quizás sea allí donde está enraizada la elección filosófica más importante de nuestra época (2010: 350).

Es decir, que el ser moderno no es ya experiencia directa de sí, sino a condición de un modelo relativista del lenguaje (metalingüístico), con que es posible construirse alguna identidad inestable. Debatido entre lo idéntico y lo parecido, pero condenado a la permanente ininteligibilidad de sí, el ser moderno supone admitir solo dos posibilidades de expresión: el ser encerrado en el lenguaje o el ser expulsado del lenguaje. En el primer

caso, persistir en la razón subjetiva, es arriesgarse al error empírico. En el segundo, la entrega al sin sentido abre las puertas a la mística, multiplica las alternativas trascendentes, sin fijar ninguna de ellas, o devuelve al ser a su sórdida experiencia inmediata.

En consecuencia con la hipótesis del acercamiento felisbertiano a la problemática lingüística a partir del segundo tercio del siglo XX, me he permitido extender el presente análisis, tomando como base “La mujer parecida a mí,” a la reflexión sobre algunos de los contactos que a lo largo de esta época comienzan a explorar filosofía y lingüística. Este progreso, como lo señala acertadamente “La mujer parecida a mí” se fundamenta en una misma interrogante que se empareja y exige asimismo la filosofía de madurez de Macedonio, a partir de los años treinta y cuarenta. La problemática de la expresión, la comunicabilidad, o inteligibilidad del “estado de ser”. El tema lingüístico en relación con el discurso y la representación aparece con frecuencia, donde menos se lo espera, en el relato hernandiano, y opino que no se le ha prestado la debida atención crítica desde esta postura, por ejemplo:

A los pocos días nos encontramos con un negrito y Alejandro le preguntó:
-¿Qué nombre le pondremos al caballo?
El negrito hacía esfuerzo por recordar algo. Al fin dijo:
-¿Cómo nos enseñó la maestra que había que decir cuando una cosa era linda?
-Ah, ya sé -dijo Alejandro-, “ajetivo”. (Hernández, II, 1983: 120).

Puesto que la semiología y su lingüística señalarán el desplazamiento de la antigua posición de privilegio de lo humano como núcleo del pensamiento, cabe entonces tratar de responder: ¿qué posición tomará y cómo habrá de tratarse el fenómeno literario con respecto a esta ruptura? Aquí el problema de *lo parecido* no se limita a la pretensión

de encontrar una fórmula de identidad entre lo pensado –pensable– y la palabra que lo liga. El teorema crítico felisbertiano es de un grado mayor, diríase: *¿cómo se pueden corresponder la representación –perdida– y el reverso, el no saber –lo no sabido–, del pensar?* De acuerdo con Muñoz (2013: 219):

La teoría del signo y sus dos componentes básicos, el significante y el significado, ha llevado a señalar la presencia de la palabra [en cuanto signo] tanto en el “habla oral” como en lo que podría llamarse “habla mental”, así lo sostiene Delacroix. Hay, en efecto, una palabra interior con la que pensamos muy frecuentemente: “La palabra no es necesaria al denominado pensamiento” (Muñoz, 2013: 219).

Al respecto, aquí el efecto que interesa a Felisberto es exclusivamente la posibilidad narrativa, el decir el acontecimiento: es el ser del lenguaje, y no ya el ser humano, el que ha venido interrogando verticalmente toda la obra hernandiana. Respecto a ello, cabe preguntarse también: *¿cómo salir de la narrativa utópica, que presupone la estabilidad subjetiva del autor-narrador, para dejar hablar al lenguaje mismo?* Y, además, *¿qué ocurre en la realidad, que efectos se producen sobre ella, y sobre el propio pensar, si esto fuese posible?*

b) La máquina de desear

“Hemos convertido un proceso en una finalidad. El fin de todo proceso no radica en su propia continuación hasta el infinito, sino en su realización. El proceso debe tender a su realización, pero no a cierta horrible extremidad en la que el cuerpo y el alma acaban por perecer.”

-D.H. Lawrence, *La Verge d’Aron*.

“Es mejor perecer por los extremos que por las extremidades”.

-Jean Baudrillard.

Nueva vuelta de tuerca. Foucault sostiene que la obra de Sade, específicamente *Juliette* y *Justine*, ocupa en la modernidad una posición similar a la que tuvo *El Quijote* con relación al periodo clásico, es decir, inauguran cada una su propio desplazamiento de lo representable con respecto al saber, dando lugar a nuevos modelos del discurso. La función de *El Quijote* habría sido la de instalar al ser humano en el polo de la representación Renacentista, clausurando el pensamiento medieval basado en las semejanzas o signaturas. Mientras que Sade a su vez clausura el renacentismo, instalando al *deseo*⁴⁹ en las antípodas de la representación positiva del ser. Según Foucault (2010: 227): “No es ya el triunfo irónico de la representación sobre la semejanza; es la oscura violencia repetida del deseo que agita los límites de la representación”.

No obstante, para nosotros sus lectores, Felisberto ha querido que el fundamento secreto de la vida de sus relatos pueda ser, al menos momentáneamente, cifrado en una categoría estable, es decir, de alguna forma debía señalar –sin develar– esa fuerza constante que arroja al texto por sobre sus propios límites. El consabido “misterio” en Felisberto Hernández guarda en cierta medida la potencia misma del deseo, se aproxima a él, acosa al relato desde sus fronteras, en tanto que se concibe como un impulso irresistible hacia el desborde inmanente del texto. También el interpretar, el teorizar acerca del texto literario, más aún, el aceptar la escritura como tal pretendiendo validarla a través de otros textos, es ceder a la tentación del deseo, de cierta forma, de un impulso por reescribir y apropiarse de otros textos e ideas, pero además por el doble movimiento

⁴⁹ “El espíritu oscuro pero obstinado de un pueblo que habla, la violencia y el esfuerzo incesante de la vida, la fuerza sorda de las necesidades, escapan al modo de ser de la representación. Y esta será duplicada, limitada, bordeada, quizá mistificada, y en todo caso regida desde el exterior por el enorme empuje de una libertad de un deseo o de una voluntad que se da como envés metafísico de la conciencia.” (Foucault, 2010: 226).

que amenaza nuestros frágiles supuestos existenciales: apropiarnos de otros textos y teorizar sobre ellos creando nuevos textos puede ser una forma paliativa de conjurar la disolución conceptual que nos amenaza desde el exterior de nuestro lenguaje, y también por los poderes de ese lenguaje ya *emancipado* inclusive de nosotros mismos: “La dispersión del lenguaje está ligada, en efecto, de un modo fundamental, a este acontecimiento arqueológico que puede designarse por la desaparición del Discurso” (Foucault, 2010: 321).

Una de las amenazas, si no la principal, que acosan tanto al narrador caballo como a la mujer parecida a él, es precisamente la tentación imposible del ser; la posibilidad de ser fijados en una *estabilidad identitaria* que ya no puede ser. Y este problema ambivalente es denunciado justo por el novio de la mujer. Si el caballo aceptase permanecer finalmente junto a la mujer y renunciara a sus rebeldías, estaría denegando su potencia transformacional y por ende traicionando la libertad del texto al que pertenece. Puesto a elegir entre su experiencia y la descripción de esa experiencia, acabaría por redundar en su ambigüedad fundamental, empírica o trascendente. La misma amenaza acaba por cernirse sobre la mujer, puesto que su novio pretende forzarla a realizar una sola elección: él o el caballo. El debate, visto desde el orden social, es reducido tajantemente a una mera cuestión “absurda”, por ser contraria a la necesidad lógica: “A mí me parece que Tomasa se expone demasiado llevando ese caballo a casa de ella. Ya las de Zubiría iban diciendo que una mujer sola en su casa, con un caballo que no piensa utilizar para nada, no tiene sentido; y mamá también dice que ese caballo le va a traer muchas dificultades” (Hernández, II, 1983: 116).

Así, el deseo va configurándose como esa necesidad sorda que escapa a la identidad estable del ser, que desafía las fronteras utópicas que ciñen al individuo en cuanto tal, como son su sociología, su inconsciente y su lenguaje. El deseo aparece como el salto inevitable hacia la oscuridad de lo que queda *por saber*. La fuerza del deseo es el misterio múltiple que señala las alternativas, las decisiones y los destinos, pero el individuo, si se lo propone, puede además optar por una tercera alternativa: la pura contemplación desinteresada del deseo en tanto motor de toda relación transformacional. Kafka deseaba señalar esta intransitividad radical del ser en la forma de una *indestructibilidad* humana. Lautréamont la describió por el simple abandono absoluto a sus fuerzas telúricas. La estructuración estética de la individualidad transitaría idealmente por estas alternativas, en un ciclo de apropiación y abandono de cada posible por realizar. El caballo errante elige fatalmente no elegir, pero continúa con su sueño, al tiempo que lo desecha. Para él apenas queda una imagen: aquella de lo que hubiera podido ser y, para remarcar su condición, lamenta finalmente no ser hombre, para llevarse –apropiarse– el retrato físicamente:

Yo ya iba a alegrarme de pensar que no les costaría nada, cuando sentí que él hablaba de casamiento; y al final, ya fuera de sí y en actitud de marcharse, dijo: “O el caballo o yo”.

Al principio la cabeza se me iba cayendo sobre la ventana colorada que daba al dormitorio de ella. Pero después, y en pocos instantes, decidí mi vida. Me iría. Había empezado a ser noble y no quería vivir en un aire que cada día se iría ensuciando más. Si me quedaba llegaría a ser un caballo indeseable. Ella misma tendría para mí, después, momentos de vacilación.

No sé bien cómo es que me fui. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato. (Hernández, II, 1983: 124).

En comparación con “El caballo perdido”, la conclusión para “La mujer parecida a mí” sólo es ligeramente menos despiadada. En el relato de Celina, toda posibilidad de identidad entre el ser y su representación, toda animación analógica del deseo sobre los

cuerpos, queda clausurada. En su reverso, su relato especular, queda al menos una posibilidad estética para el análisis de lo vivido: una fotografía que *se parece* a la cosa verdadera. Ciertamente, no es posible recuperar el ensueño identitario a través de la lógica instrumental, aunque ocasionalmente rescatemos de él alguna imagen querida, pero esta denegación voluntaria de la experiencia y de su comprensión abre ciertamente otro espacio, un hueco textual -o un balcón *suicidado*-, en el que la trascendencia supuestamente podría hallar alguna conformidad.

De vuelta al problema expuesto por Foucault con respecto a la interpretación, ¿cómo leer antes y cómo después de la irrupción del deseo en la trama del ser? A Pierre Menard le justifica el espacio hipertextual entre su Quijote y el primero de Cervantes, como al Quijote de Cervantes lo ha ensalzando nuestra vulgaridad. Si el ser humano es apenas un capítulo brevísimo en la trama del pensamiento, entonces la *perversión* –ser mal-dichos, mal-leídos o mal-comprendidos: *maldecidos*– es ahora el reflejo sordo que nos devuelve el vacío de nuestra imagen arbitraria. No es casual que “La mujer parecida a mí” sea un texto prefigurado *Oniricum res* y que este sueño gire alrededor de una inocente fotografía: ¿“*selfis*”?

Pero, pensar que el ser humano *ha sido* siempre, esa es la gran perversión, lo que está por definición volteado del revés. Perversión sobre perversión: la sospecha comprobable de que en el epílogo del ser humano nuestro reflejo ya no solo se niegue a devolvernos nuestra imagen histórica, sino además de que, en lugar de reconocernos en ese hueco que nos haría posibles, nos encontremos cayendo sin fin en la *hipermultiplicación* sucedánea de todo aquello que no somos.

c) Del otro lado del espejo

Sin embargo, el ser que se vuelve lenguaje, sujeto y objeto de un saber positivo, corre el riesgo de relativizar sus fundamentos y confianzas conceptuales. Por ello propongo que, en “La mujer parecida a mí” el carácter del narrador caballo refleja tres rebeldías inherentes al discurso de la modernidad, ya señaladas por Foucault (2010: 369-370); tres desconfianzas fundacionales de ruptura que conforman en su conjunto la denominada *analítica de la finitud*. Primero, la de función-norma, en el orden psicológico, trasgredida por el sueño como antítesis del sujeto productivo. El dormilón soñador se instala en el orden puro del pensamiento, como sujeto pasivo de sus representaciones, rechazando la norma utilitaria del individuo funcional despierto; segundo, la de conflicto-regla, de orden sociológico, impugnada por la vagabundez y la dislocación corporal, características del sujeto socialmente disfuncional. Entonces, si la vida es armónica y agresiva, el caballo, fragmentario y perezoso, nómada y “mal hecho”, incomoda al ser institucional por su pasividad recalcitrante, e intenta probar que la vida misma, mirada desde la anti identidad del ser, no siempre hace las cosas bien del todo.

La tercera rebeldía, de naturaleza discursiva, es la de la relación significación-sistema, en el orden simbólico, como una experiencia de la representación que en su límite se halla negada ya, clausurada al ser en su interioridad; que se ha transformado en una experiencia externa, un lenguaje, que le sobrepasa, poniendo en tela de juicio el papel de la razón cartesiana; refutando el “pienso, luego, existo” y sugiriendo, acorde con la hipótesis vivencial de la ficcionalidad hernandiana, el “soy cuando dejo de pensar”, de

sesgo orientalista. Por ello, una de las cuestiones existenciales que nos plantea este relato –sin solicitarnos aún resolverla– es análoga al famoso “Sueño de la mariposa” atribuido a Chuang Tzu. Sin además olvidar que existe en la historia de la literatura un modelo previo en el que ya se había presentado esta misma tríada rebelde en forma ejemplar: nuestro *Quijote* es la sombra reversible del infausto –cuasi “metafísico”– caballo que monta. Afirma al respecto Foucault (2010: 64): “*Don Quijote* esboza lo negativo del mundo renacentista: la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio.”

El rumbo del caballo sin causa traza la vía negativa a un acceso empírico-trascendente del acontecimiento, denunciando nuevamente la condición quijotesca del hombre-texto, que a su vez señala la sospecha de su desplazamiento en el orden de la representación. Merced a un proceso *sui generis* de reducción fenomenológica, esta *caballeidad*, lograda por recurso de la razón “racional” a la lógica de *lo más real* (sin ceder a la tentación de lo surreal pero menos a la del surrealismo), ya de entrada comunica el texto desde el otro lugar, su límite total, señalado por la frontera heterotópica.

Con “La mujer parecida a mí” Felisberto nos estaría sugiriendo que el ciclo abierto por el *Quijote*, esta separación objetiva entre el ser humano y la fantasía, estaría por fin llegando a su término. El lenguaje dormido estaría al fin recuperándose de su breve letargo renacentista y el lugar usurpado por la imagen del hombre estaría al fin siendo recuperado por los antiguos poderes de la representación. Foucault expresa así el primer

cambio de paradigma entre los periodos clásico y renacentista, que coincide con la aparición del *Quijote*:

A medida que las cosas se enrollan sobre sí mismas, pidiendo solamente a su devenir el principio de su inteligibilidad y abandonando el espacio de la representación, el hombre, a su vez, entra por vez primera, en el campo del saber occidental. Por extraño que parezca, el hombre -cuyo conocimiento es considerado por los ingenuos como la más vieja búsqueda desde Sócrates- es indudablemente sólo un desgarrón en el orden de las cosas, en todo caso, una configuración trazada por la nueva disposición que ha tomado recientemente el saber (2010: 17).

El tema del *Quijote* pone además sobre la mesa otro tema analizado profundamente por Foucault, este es el de la *locura*. El filósofo francés demostró que este fenómeno no se ha presentado de manera homogénea a lo largo de la civilización, sino que ha venido emparejado a los fenómenos del discurso y la representación, es decir, que la locura, es esencialmente un fenómeno discursivo. Una experiencia de los límites del discurso en el sujeto para cada periodo histórico. No es en la muerte, sino en la experiencia de la locura, donde el ser encuentra la mayor amenaza de su aniquilación. Esta locura debe ser absoluta si pierde al sujeto, en primer término, con respecto a todo saber, pero es de un mayor grado solo a consecuencia de interrumpir además la recursividad del individuo al fundamento incógnito de la representación, ya que aquí el sujeto alienado pierde, además de su voluntad deseante, la intuición de toda alteridad modal. De ahí quizá la fijeza, inmovilidad del pensamiento, de ciertos insanos que se “han quedado” personificados sin salida en un carácter. Destino al que parece llegar finalmente Horacio, el narrador de “Las Hortensias”.

A diferencia de Horacio, el caballo –perdido– ha entrado de lleno a persistir en el *perderse* a sí mismo, pero además de arriesgarse a ser mal leído, a reflejar la ausencia

humana en el rastro de un texto prescindible. Este decir desde las orillas ya puede considerarse un oficio de perversidad, un decir mal las cosas o un *maldecir*, puesto que se habla saliendo del lugar del ser humano, de la razón empírica. Con “La mujer parecida a mí” Felisberto entra, desde este nuevo posicionamiento, en el problema de comunicar no sólo lo que quiere expresar, que ya es bastante problema para la conciencia, sino además de no borrarse a sí mismo, de no anularse tautológicamente o contradecirse en lo dicho.

Cabe señalar como una de las preocupaciones más hondas de Felisberto, –quizá uno de los núcleos menos accesibles de su teoría ficcional, puesto que para llegar a él hemos sugerido renunciar no sólo al entorno del discurso fantástico, sino también a su interpretabilidad– es el puente tendido, entre los lenguajes del pensamiento y los de la representación, sobre el sinsentido. Por ejemplo, en “Tal vez un movimiento”, nos recuerda que:

Cualquiera de los locos que hay aquí, tienen una idea fija. Pero yo soy un loco que tiene más bien, una idea movida. Pero si como dije ayer, mi idea de cada instante es distinta, ¿cómo reconozco al mismo tiempo que es una misma idea? ¿Tengo que imaginarme algo común en las ideas de cada instante? Sí, a esa cosa común empezaría a llamarle movimiento. ¿Entonces tendría que tener otra idea de movimiento? No, yo quiero tener como idea importante, como la que más me preocupa, la idea de movimiento. Realizar esa idea sería realizar un movimiento... (Hernández, I, 1983: 130).

“La mujer parecida a mí” no es un título ingenuo. Lo que se parece a algo se encuentra muy lejos de ser la cosa misma a que se quiere referir. La frase cifra o señala el rastro del choque entre el ser y *lo que parece ser*. De acuerdo con mi propuesta, la hipótesis que pretende responder al problema planteado hasta aquí es la misma que

Macedonio Fernández elabora como *afección*,⁵⁰ en tanto uno de los recursos, o “mística” del ser, por el cual puede superarse el nivel racional instrumental; una tecnología discursiva a través de la cual lograría expresarse una concepción inteligible, no contradictoria, del propio ser –y del ser del acontecimiento– a partir de otra representación posible de sí. En su aspecto metafísico, comprendido aquí como investigación de la posibilidad de pensar al ser, Macedonio sintetiza este procedimiento en las siguientes palabras:

La metafísica comienza cuando se pierde la impresión de familiaridad del ser y se propone descubrir la causa concienical de ello. ... la causa procede de las que también llamo impresiones: 1) de necesidad del darse de un fenómeno en un lugar y momento dados; 2) de identidad y reconocibilidad del mundo; 3) de unidad del mundo; 4) ... de identidad del yo. Revocadas todas estas impresiones o dogmas, se tiene el estado místico, es decir, el mismo estado en que se hallan los hombres premetafísicos y los animales (Fernández, cit. por Flammersfeld, 1993: 407).

La indagación y la formación filosófica autodidacta de Felisberto se apoyó, hasta donde consta, en el centro de gravedad de la autoridad filosófica de Carlos Vaz Ferreira, quien no pocas veces funge como guía e interlocutor de Hernández respecto a estas cuestiones. No se ha probado hasta ahora el misterio de las coincidencias y divergencias, de los puntos críticos de contacto, entre la filosofía narrativa de Felisberto y la narrativa filosófica de Macedonio Fernández, apenas si ha despertado la curiosidad de algunos comentaristas la aliteración que se presta a confundir sus dos peculiares nombres y su espacio geográfico. Esta confusión irá mucho más lejos, llegando a superar la casualidad, a partir de la síntesis que puede lograrse *grosso modo* en esta investigación.⁵¹

⁵⁰ “Pero, ¿qué es la afección? Es algo que existe sintiente con la misma intensidad y variedad haya o no el Mundo o Presentación, el que es asunto de ciencia causal. Su ámbito parece ser el Ensueño, ocasión en que el Mundo (la Presentación) cesa y la Afección fluye libre y variadamente. Entonces se le asocian las imágenes de la Presentación o Mundo (o Cosmos) pero sin ninguna eficiencia causal” (Muñoz, 2013: 246).

⁵¹ “El vínculo entre pensamiento y lenguaje fue uno de los temas que abordó Carlos Vaz Ferreira en varios artículos, y especialmente en su libro *Lógica viva*. En este aspecto, son muy interesantes ciertas similitudes

d) Una fenomenología de la *afección Siesta*

La Siesta, dormir del perfil, dormir de lo individual, es el hecho mayor de las Cosas, el mayor dato de la inteligibilidad. Nos dice «Ahora sé tú el deslumbrado que ve». En otra hora lo real y la inteligencia se son extraños.

-Macedonio Fernández

Todavía en “La mujer parecida a mí” hay una voz narrativa estable, aunque desdoblada; una conciencia de la que puede decirse que lucha por hacerse una representación, una reflexión de sí sobre su imagen de ser, tomando ésta en su carácter de desterrada, de expulsada de los nuevos polos epistémicos de la ontología (*post-*) moderna. La única forma de testimoniar la sospecha de este trazo fenomenológico es la *transformación*. Quizá del modo en que el supremo mal maldororiano apoya su justificación en la transformación disolutoria de una pretendida responsabilidad de la razón conceptual humana: al borrarse el ser humano, queda abierta la puerta a la resolución del mal por su propia saturación. Por su fundamental *ficcionalidad*. La hipotética dislocación ontológica del narrador caballo, con respecto al acontecimiento, posibilitaría suspender temporalmente las reglas utópicas de la ficcionalidad autoritaria (incluido el género fantástico), misma que había venido suponiendo que, incluso el reverso del saber, aquello que hemos venido denominando lo no sabido o “lo por saber”, podría siquiera expresarse conservando la subjetividad autor-*itaria* del hombre como núcleo del discurso.

que se pueden establecer entre Macedonio y el filósofo uruguayo. Una de ellas es el papel que jugaron en ambos las nuevas concepciones respecto del lenguaje que pusieron en circulación W. James y Henri Bergson frente a las doctrinas tradicionales como la de Aristóteles” (Muñoz, 2013: 193).

Pero, puesto que la representación del ser humano ha sido “tomada”, es preciso huir de esa toma o ubicarse en los límites de su referencia, aunque solo sea para señalar su condición ficcional. Huella de su desaparición, pero más bien de su *nunca haber estado*: denuncia de la construcción conceptual del ser humano en torno al problema del pensamiento a través de los siglos humanistas. Una hipótesis posible parte de esta transformación, fusión entre el ser humano y la *caballeidad*, que es salida del ser. Esta fuga, en “La mujer parecida a mí”, se da a través de una descolocación -inversión aparente- entre los estados de vigilia y de sueño. Aparente porque en realidad toma la forma de un modelo medio, que es el de la denominada *ensoñación*. O bien, de esa ensoñación mística que Macedonio llamará “No toda es vigilia la de los ojos abiertos”, y que posteriormente, en su periodo estético, pasará a simplificar en la Siesta y la afección, su fenomenología consecuente. A esta dicotomía se refiere Muñoz, cuando explica:

Pero habría que distinguir la Afección en “cuerpo dormido” de la Afección en “cuerpo despierto”. Una “percepción” dada en el primer caso “exige siempre el comentario en imágenes”. El estado de Ensueño actúa como “imaginero de los sueños”. Esas imágenes, esos sueños son la Realidad. Al pasar al estado de vigilia, la Afección sufre, para Macedonio, “un pequeño capricho”: cree que las imágenes que le proveen los sentidos son la Realidad, y así, para la Afección en cuerpo dormido la Realidad son los sueños, y en cuerpo despierto son las sensaciones (2013: 217).

El punto de quiebre en el modelo ficcional felisbertiano, en que pasa a aceptar y modelar una imposibilidad respecto a la representación, se da previamente en “El caballo perdido”, hacia la parte final. En el punto de ruptura de la *toda identidad* anhelada en Celina. Mientras vive en el niño la fe en la relación analógica con su maestra, los objetos son aprehensibles, representables, vívidos; esta vida secreta de los objetos se da al ser con toda naturalidad. Pero, pasado el punto de desencuentro, donde se le revela la imposibilidad de continuar habitando el espacio erótico –con respecto a la vida que anima

a la casa de Celina y sus objetos habitantes— con el *otro*, el poder de la representación parece volverle la espalda al adulto. Los objetos le niegan sus poderes eróticos y tiene que recurrir a la mirada antigua del niño. Sin embargo, como adulto ha de pagar cierto precio por pedir prestada esa mirada y sus cualidades. Véase el siguiente pasaje en dicho relato, “El caballo perdido”:

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 aquel 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; quieren tomar una cosa y se quedan sin ninguna; 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. Si se le antoja articular los labios para ver si encuentra palabras, los movimientos son tan falsos como los de una torpe muñeca de cuerda.

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. (Hernández, II, 1983: 36).

El costo de persistir en esa dislocación perceptiva, en busca de una expresión del pensamiento, es la transformación en el *caballo perdido*, un nuevo modelo del ser en que la supresión del antiguo espíritu racional reabre la vía representativa, la que sin embargo no ha contener un significado particular, una verdad unívoca que logre aprehender la imagen mutable del ser humano, sino que, paradójicamente, multiplica (a semejanza de un tarot, donde el caballo solitario puede ser representado *narratomáticamente* por cartas como *El loco*, *El ahorcado* o *El ermitaño*) la posibilidad ficcional de los acontecimientos: el saber de las cosas se transforma, a través de la interrogación llevada a cabo por la maquinaria lingüística –texto– sobre el no saber, en el *ser por saber* de las cosas.

Y sin embargo la renuncia a la identidad fija, éxito o progreso de base racional por el individuo socializante, se transforma, vista desde afuera, en una libertad corrompida que –inestabilidad de la identidad, fracaso o errancia espiritual–, no obstante, abre la puerta al tercer modelo vivencial foucaultiano, basado en el ser experiencial como constructo estético o cultural, obra en progreso, sin esperanza de realización personal. Felisberto plasma con gran fidelidad en “El caballo perdido” las fases detonantes de su proceso de transformación concienical. Nos entrega por ejemplo este fragmento (mismo que, sin lugar a duda, podría explicar con asombrosa precisión las primeras páginas de “La metamorfosis” Kafkiana (*Die Verwandlung*):

Pero hace pocos días, al anochecer, se inauguró en mí una función sin anuncio previo. No sé si la compañía teatral se había equivocado de teatro, o sencillamente lo había asaltado. Si a mi estado de aquel anochecer le llamara enfermedad, diría que yo no sabía que estaba predispuesto a tenerla; y si esa enfermedad fuera un castigo, diría que habían equivocado la persona del delito. No era el caso que yo sintiera cerca de mí un socio: durante unas horas, yo, completamente yo, fui otra persona: la enfermedad traía consigo la condición de cambiarme. Yo estaba en la situación de alguien que toda la vida ha supuesto que la locura es de una manera; y un buen día, cuando se siente atacado por ella se da cuenta de que la locura no sólo no es como él se imaginaba, sino que el que la sufre, es otro, se ha vuelto otro, y a ese otro no le interesa saber cómo es la locura: él se encuentra metido en ella o ella se ha puesto en él y nada más. (Hernández, II, 1983: 37).

Pero las consecuencias posteriores, resultado de esta deconstrucción fenomenológica del pensamiento, toman forma hasta “La mujer parecida a mí”. Por ello propongo que aquí Felisberto encuentra en la afección macedoniana un recurso narrativo que salva momentáneamente esa contradicción del ser transformado, arrojado –abyecto– más allá de la representación. La afección, como la esboza Macedonio Fernández, pretende liberar al ser sujeto de su asociacionismo representacional; es decir, en este modelo de ensoñación o de *mística*, el ser autor puede desujetarse –*desubjetivarse*– en su dependencia de los discursos utópicos (incluido lo fantástico, en cuanto género

literario) para referirse a una no verdad, una fenomenología crítica del discurso deseante que Hernández cifra en su “misterio”. La relación entre “El caballo perdido” y “La mujer parecida a mí”, mediante el tránsito evolutivo entre dos modelos de conocer, transversaliza el progreso de la teoría concienical de Felisberto y de su tecnología ficcional.

Similares inquietudes, a medio camino entre literatura, filosofía y psicología, ligan a Felisberto y a Macedonio en nuestra historia del pensar latinoamericano. Mientras que el primero estructura su originalidad narrativa gracias a su poderosa intuición ontológica, el segundo pretende apuntalar su pensar filosófico y metafísico a través de la narrativa “mística”, es decir, de un modelo ficcional tendiente a provocar cierto pretendido estado de conmoción de conciencia, como apunta Flammersfeld:

“Para Macedonio, los años treinta con su vida más tranquila y solitaria inician otro periodo de transición: hacia una mayor madurez de su pensamiento [...] Nueva es la idea fundamental de la novelística: que mediante la narrativa se puede provocar un estado de conmoción concienical en el lector que le llevaría a dudar más profunda e intensamente que el raciocinio metafísico de la dicotomía entre yo y no-yo y por lo tanto acercarse al estado místico” (1993: 402).

El asombro concienical en Felisberto se encuentra más bien relacionado con una disposición atípica en la semántica del lenguaje, heterotopía modalizada por el espesor de un discurso específico. El de Felisberto es, como ya mencionamos, un lenguaje de choque, afirmado en la aglutinación colateral de los “referentes inefables”: la necesidad de apuntar hacia todo aquello que, aún sin ser sabido, permanece sin conceptuar; todo pensamiento que apenas dicho, no es todavía lo dicho; ese movimiento que, pensado –*deseado*–, no es todavía el movimiento. Tanto para el autor uruguayo como para el pensador argentino, el estado de asombro del ser sería tal vez una experiencia de ese

territorio que, como pensaba Nietzsche, es disputado por las fuerzas reactivas de la conciencia y las fuerzas activas de la percepción corporal, es decir, de la vida inscrita por el cuerpo en el ejercicio de su performatividad.

Felisberto apunta a esta intencionalidad a través de ciertos pasajes en los que resalta la primacía de lo vívido sobre los datos que la conciencia es capaz de ofrecer, por ejemplo, en el fragmento -fuertemente macedoniano- titulado “Cartas a los muertos”, dice: “Y por último quiero prevenirlo contra los discursos en los banquetes; ni los improvise, ni los escriba. Diga que como está emocionado prefiere recitar un poema de antes. Y después de ellos quédese Ud. en silencio y verá que todo lo ponen ellos; será precisamente lo que le falta a Ud.: vida, amplia y misteriosa vida.” (Fernández, III, 2010: 228); y también en “No debo tener...”, donde concluye: Por eso al pensar en mi muerte digo ‘a tipo muerto, cuenta liquidada’. Pero ahora que tengo el corazón caliente quiero hablar de la vida, de la vida que aspira a estirarse más allá de la muerte.” (Hernández, III, 1983: 235).

Por poseer su vida propia, el texto ficcional es para Hernández otro cuerpo, igualmente sometido a la tensión performática entre las fuerzas de reacción y de acción. Es decir, habría una conciencia propia del relato, de naturaleza lógica, que pretende idealmente su autoconservación, a través de una identidad subjetiva con el concepto positivo de Relato, entiéndase Novela, Cuento, etc., o sea *texto literario* en cuanto tal, determinado por la tradición y el género. Sería precisamente a través de este artificio socializado, constructo utópico, que el lenguaje nacería condenado, manchado de

muerte, puesto que se le coloca al servicio de un saber exterior, de una experiencia redundante, en la que hemos girado durante poco más o menos dos siglos, sin solución.

La teoría ficcional hernandiana pretendería hipotéticamente devolver al lenguaje su función catalizadora, su potencia corporal, de signo activo. Sólo merced a esta fuerza de apropiación, a través del deseo, una vez clausuradas las expectativas de retorno del universo analógico de la representación, el lenguaje revivido lograría de cierta forma expandir su naturaleza erótica al ámbito de la experiencia del ser: el estado “místico” sería el ser experimentándose a sí mismo en el acto de proyectarse. Diferente del ser que ha cedido su vida a la sola reactividad lógica de su conciencia instrumental, fuente, parece decirnos Felisberto desde dicha postura, de toda la separación, de todo desencuentro, de toda imposibilidad de habitación en el *otro*, que implica negativamente una expulsión fatal del ser del mundo y del lenguaje: *lo abyecto*.

e) Poderes de la abyección

*Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el
límite de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco,
me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras
Esbozos de mi cultura.*

-Julia Kristeva

En uno de los pasajes más enigmáticos de la narrativa de Hernández, Horacio, protagonista de “Las Hortensias”, parece encarar su fatídica disolución –*¿locura?*–, supuestamente traicionado por su propia esposa, merced a una apropiación del

mecanismo escenográfico de las representaciones con maniqués: Horacio es convertido a su vez en otro maniquí, una suerte de autómata dislocado, cuyo primer impulso es huir, tocar, reconocer, chocar, con otros límites de su representación:

Horacio no debe haber oído la voz de María pidiéndole perdón. Apenas sintió aquella mano sobre la suya levantó la cabeza, con el cuerpo rígido y empezó a abrir la boca moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas. María le tomó un brazo; él lo separó con terror, comenzó a hacer movimientos de los pies para volver su cuerpo, como el día en que María pintada de negra había soltado aquella carcajada. Ella se volvió a asustar y lanzó un grito. Horacio tropezó con una de las monjas y la hizo caer; después se dirigió al salón pero sin atinar a salir por la pequeña puerta. Al tropezar con el cristal de la vitrina sus manos golpeaban el vidrio como pájaros contra una ventana cerrada. (Hernández, II, 1983: 233).

Hasta este desenlace, para Horacio, todo el sistema escenográfico de las vitrinas – mezcla perfecta de narratomancia y performatividad– había consistido en componer la historia de las personajes maniqués con base en sus posiciones corporales y mensajes espontáneos. Este juego, quizá el más serio de todos los imaginables, es complicado previamente en el punto de quiebre por la incidencia del deseo en la trama de los acontecimientos. La pretendida sexualización orgánica de la muñeca María no es tal, se limita a funcionar como un catalizador onírico del deseo de discurso, sino hasta la intervención de María esposa, el ser real por definición, que no puede ser descrito, concretado o constreñido en una experiencia totalizante de su finitud. A partir de ahí, desde el juego terrible de María suplantando a la muñeca María, confundándose con ella, Horacio, los maniqués y su esposa entablarán una lucha a muerte, a aniquilación.

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto (Kristeva, 1988: 12).

En la confusión de niveles de representación que termina por ahogar a Horacio, María aparece, en principio, como quien toma el papel de manipulador del deseo; del deseo como un aplazamiento indefinido del acontecimiento: *seducción*. María se desplaza libremente (como una “espía”) entre las categorías de sujeto y objeto, tomando alternativa y simultáneamente el papel de esposa y muñeca a voluntad. Pero no llegamos a conocerla. María se nos revela, y tal vez por ello su traición final no nos conmueve, como un espacio vacío de sentido; podría pensarse que las escenas con las muñecas son una suerte de ejecución cabalística destinada a recrear un acontecimiento oculto. Este mensaje estaría destinado a señalar, al cabo de diversas combinaciones, *cómo* podría ser María. La muñeca María podría funcionar entonces como un ensayo dadaísta destinado a acortar el espacio entre la *identidad* de María y Horacio, como lo sugiere su función enraizante dentro de la cama de los esposos.

Para Horacio las cosas se complican, y no resultan como cabría esperarlas. El vacío representado por el otro se extiende ante sus tentativas de asalto. Su pretendida compañera se revela como otro artefacto, una máquina disfrazada de discursividad activa, ante la cual la conciencia reactiva del ser, del yo, se hace pedazos. María es el cuerpo, la realidad potencial del otro, y conforma asimismo una subjetividad transformacional, que no puede ser objetivada en la articulación de un nombre estable. La confusión y la locura comienzan para Horacio justo en la multiplicidad y vacuidad de ese nombre plural, carente de sentido, con el que suelen etiquetarse las corporalidades inscritas.

Felisberto suele preocuparse en su narrativa por invertir la jerarquía tradicional entre el protagonismo de sus personajes principales y secundarios a través del nombre. De tal modo que los primeros no suelen ser destacados por sus apelativos, mientras que los otros, los marginales, los heterotópicos, los *de abajo*, llevan nombres curiosísimos, tales como “Tamarinda”: la sirvienta de “El balcón”; “Mur”, apócope de “El Murciélago”; o “Walter”, el mayordomo de Horacio en “Las Hortensias”. *Felisberto* no es un nombre curioso por mucho menos. Entonces hay algo, tal vez el misterio inscrito en “Las Hortensias”, relacionado con cierta capacidad por decir, por nombrar algo que se escapa en el acto de decirlo. El solo hecho de aludir a una de las muñecas en cuanto “espía” nos da una idea de la dimensión del problema.

Cierta incapacidad de nombrar parece corresponderse con una pretendida conversión fóbica, que descolocaría al ser deseante de su posición subjetiva frente a su objeto de deseo, como explica Kristeva (1988: 12): “La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo.” Nuevamente, es en el relato “La envenenada” donde encontramos un fragmento que expone esta problemática, la de ser el narrador un personaje arrojado, abyectado, del fundamento del ser:

Él se diferenciaba de los demás literatos, en que ellos ignoraban los misterios y casualidades de la vida y la muerte, pero se empeñaban en averiguarlo; en cambio para él no significaba nada haber sabido el porqué de esos misterios y casualidades, si con eso no se evitaba la muerte. En total: no se le importaban la vida, ni su misterio anterior ni el posterior, tampoco le importaba saber cuándo moriría ni de qué; el momento de la muerte sería para él como el momento de arrojar: no le gustaba arrojar y hacía todo lo posible por evitarlo, pero cuando el primer vómito le venía ya

no pensaba: estaba pendiente del vómito y nada más. También es cierto que un pequeñísimo instante antes del primer vómito pensaba en que iba a vomitar. (Hernández, I, 1983: 79).

Horacio, enloquecido –nombrado *loco*– en el instante mismo en que “cruzaba por encima de los canteros”, es ya un *caballo perdido*: arrojado de sí, en pos de su vertiginosa abyección existencial. Kristeva nos ofrece nuevamente la clave a través de la cual comprendemos por fin la relación entre discurso y representación en la ficcionalidad hernandiana, a través de esta figura *perversa* del pensamiento:

Pero esta palabra “miedo” –bruma fluida, viscosidad inasible–, no bien advenida se deshace como un espejismo e impregna de inexistencia, de resplandor alucinatorio y fantasmático, todas las palabras del lenguaje. De esta manera, al poner entre paréntesis al miedo, el discurso sólo podrá sostenerse a condición de ser confrontado incesantemente con este otro lado, peso rechazante y rechazado, fondo de memoria inaccesible e íntimo: lo abyecto (Kristeva, 1988: 14).

f) Felisberto Hernández: ¿un fracaso bienaventurado?

El fracaso, comprendido como la carencia –o renuncia personal– de *poder*, es un tópico frecuente al hablar tanto de los personajes y situaciones en la obra de Felisberto, como además del propio escritor. No obstante, hay en esta obra ejemplos diversos de determinados usos del poder, como podría ser el caso de aquel vendedor de medias, que decide usar patéticamente su habilidad para llorar, como un constructo performático negativo, para incrementar sus ventas, dando cuenta del poder activo del discurso corporal. El vendedor escenifica, pues, una renuncia voluntaria a su pretendido deseo, el de vender, logrando, paradójicamente, realizarlo a través de dicha renuncia. Cabe señalar que a través de este acto -actuación- aparentemente banal, Felisberto señala una vía de acceso al pensamiento del otro, suponiendo una identidad momentánea entre el

deseo de los sujetos. ¿Es este vendedor de medias un sujeto *perverso*? ¿Es entonces, por su naturaleza, esta perversión un recurso al instrumento semi conciente del lenguaje a partir del cual puede estructurarse otro modelo del discurso y por lo tanto otro concepto del ser?

En apariencia. De acuerdo con esta hipótesis, tergiversar -pervertir- el acontecimiento, la representación, como es dado lógicamente al sujeto, no sólo apunta hacia el provocar determinados estados de conmoción, de crisis concienical, sino que, tomando en cuenta la fundamental perversión del constructo conceptual -la Cultura, en tanto artificio (sociológico-psicológico-lingüístico) *ficcional* tendiente a la sujeción o alienación del individuo- toda sobremodalización, toda intensificación del caos babélico fundacional, si bien no restauraría el orden analógico de las semejanzas rotas, sí podría idealmente empujarnos con mayor celeridad hacia la superación de nuestros caducos paradigmas redundantes de conocimiento.

Resultaba necesario, pues, hallar un modelo alternativo desde el cual pudieran cuestionarse aquellos modelos del ser basados exclusivamente en la perspectiva positiva, utópica, del conocimiento empírico instrumental y científico, dado este cambio en la estructura de nuestros saberes a partir del siglo XIX. Puesto que esta perversidad sobre la que -refiriéndome, ya desafortunadamente, a un tiempo clausurado- imaginamos construir nuestras identidades a lo largo de los pasados siglos, no hizo sino contribuir, como bien lo señaló el movimiento existencialista consecuente, a configurarnos no ya como individuos por realizar, sino como imposibles no realizados: como nada. Como *vértigo* y *vacío*. ¿Era necesario, tal vez entonces, fracasar un poco más o un poco mejor

cada uno, por el bien de todos? La renuncia voluntaria del narrador caballo a su domesticación en “La mujer parecida a mí” parece sustentar esta opción, invirtiendo perversamente -pervirtiendo- el mérito de las diversas experiencias, cuando él, limítrofe redomado, ha comenzado a “ser noble”; al renunciar, ha optado por todas sus alternativas eligiendo ninguna en particular: “Mi trabajo será continuado por los que sufren”, se supone que dijo Jung antes de morir.

III. CONCLUSIÓN GENERAL

La tesis expuesta por Michael Foucault en *Las palabras y las cosas* con respecto al orden de la representación clásica y moderna es aplicable al análisis del discurso ficcional felisbertiano, a través de los términos de *narratomancia* y *performatividad*, en tanto constructos conceptuales que nos permiten apuntar un nuevo marco teórico aplicable a la comprensión del fenómeno literario moderno en su aspecto comunicativo. Como expresan Sartre y Todorov, el discurso de lo fantástico clásico fue dependiente del ser humano y su representación, del cual emana la reflexión con respecto a su verdad y su finitud. Si, como sucedió entre la época clásica y la moderna, ha ocurrido durante el siglo XX un nuevo desplazamiento de la episteme occidental, gracias al desarrollo de la lingüística y la semiótica, entre otras ciencias del lenguaje, entonces nos encontramos ya en el centro de nuevos modelos de conocimiento, y esto deberá acarrear en consecuencia otro pensamiento sobre el ser humano a partir de algún modelo de lenguaje.

“Lucrecia” nos muestra el conflicto que surge a partir de la trasgresión sociológica, conflicto-regla, del discurso. Tal vez nunca podremos reconstruir el discurso perdido de la Representación, como afirma Foucault. De modo que, ese viaje en el tiempo que supone el recurrir a la interpretación de otros fragmentos textuales, esa Historia, que es además una búsqueda personal, intento de recuperación del sentido de la memoria, estaría destinado al fracaso. Las distancias que melancólicamente nos separan de ciertos acontecimientos no son en estricto sentido de carácter temporal, sino lingüístico. Asimismo, la soledad o la incompreensión que nos separa de otros seres, ciertamente de

los que fueron queridos, se corresponde con una distancia ahondada por el devenir del discurso. Celina, la maestra de piano, es irrecuperable para Felisberto, en tanto que debido a cierta ruptura entre sus identidades, no podría al cabo de los años -pero además entre el instante mismo y el siguiente inmediato- recomponer la imagen de aquella mujer prefigurada por el deseo.

“El balcón” se corresponde con la ruptura del plano psicológico, la trasgresión función-norma. Se trata de un relato donde Felisberto ya coloca de plano al lenguaje como centro gravitacional de la representación. Este lenguaje transversal modela los acercamientos a la identidad subjetiva: a través de la vidriera y sus colores se asignan los valores individuales, del mismo modo en que a través del lenguaje literario se van modelando las expectativas, lo que todavía el propio individuo no sabe o bien no ha terminado por reconocer. El suicidio del balcón se corresponde con la ausencia del mecanismo de Representación, de modo que, el hueco por el que es sustituido, se convierte en la clave transformacional del lenguaje, ya que permite a su vez un nuevo modelo del discurso: el nuevo relato, “La viuda del Balcón”.

El recurso al poder discursivo de la corporalidad es también explorado en este relato. Al penetrar en el lenguaje literario, los personajes se ven objetivizados, son reducidos en su espontaneidad vivencial, y ocasionalmente comienzan a padecer los efectos de una automatización, contra la que buscan rebelarse. El tratamiento felisbertiano de la trasposición de planos entre sujetos y objetos, de acuerdo con mi exposición, se relaciona directamente con una contaminación interpretativa del texto, cuya causa es una lectura literaria del relato. Leer literariamente un texto, equivaldría para Felisberto a considerar

al ser humano como un objeto, un constructo conceptual. Foucault afirma que este modelo surge con el renacimiento y a su vez sospecha que concluirá posiblemente al término de nuestra modernidad. Para Hernández, de cierta forma, el ser es fundamentalmente vivencial, es un pretendido modelado de la experiencia a través de sus alternativas, lo que hace surgir al cabo de las posibilidades una idea del ser, pero misma que no debe confundirse jamás con ese otro múltiple, abierto a sus transformaciones, que se sería detrás de sus máscaras, detrás de sus personas.

Como modelo de estas posibilidades del ser estructuradas por el lenguaje, y además por el texto como ser e instrumento para la indagación del aspecto trascendente del ser humano al mismo tiempo, el campo narratomántico del discurso se apoyaría sobre las posibilidades no concretadas de transformación del discurso. El texto -sin denominarlo literario, texto del pensar-, apunta a una disposición alternativa del campo empírico del conocimiento, particularmente, del conocimiento de sí. La perspectiva dislocante, heterotópica, del discurso, permite en teoría la apropiación de una experiencia ficcional del saber. Para Felisberto, el misterio, en tanto célula vital del relato, lo importante no es interpretar las posibilidades contextuales del texto, sino aprehender el acontecimiento en lo profundo del espíritu vital; a dejar vivir al texto sus múltiples experiencias.

Finalmente, “La mujer parecida a mí” apunta a mostrar la tercera contraciencia descrita por Foucault con respecto a la analítica de la finitud. La de relación significación-sistema, de orden simbólico o lingüístico. En primer lugar, Felisberto parece encarar el problema literario desde una originalidad marginal, es decir que, por demostrar que posee una conciencia diferente del proceso ficcional, no pretende realizar la idea de un relato

tradicional. Los aportes filosóficos y psicológicos sirven al escritor para modelar un texto fenomenológico, a través del cual puede aproximar, ejemplificar o ensayar ciertos estados, ciertas formas de lo pensado. Pero debido a ello, y en gran medida conciente de su propia incredulidad como narrador, también busca concretar una exploración, en tanto acontecimiento, del reverso de la realidad que puede saberse. Hernández critica de esta forma el modelo empírico del saber, y se asume como un personaje basado en sí mismo, que tal vez por ello llega a confundirse con algunos de sus personajes narradores. Felisberto, tanto en su narrativa como en persona, elige en cierta forma -y es aquí donde el tema del fracaso recupera todo su espesor dramático- no conformarse solamente con la dualidad empírico trascendente del modelo humano renacentista, sino que va a encaminar sus esfuerzos a concebirse como ser en progreso. Esos constantes viajes a las tierras de la memoria, esas idas y regresos, son un intento por depurar o aportar nuevos elementos personales a una experiencia refigurada de sí.

El modelo ficcional y discursivo de “La mujer parecida a mí” es altamente relevante en su aspecto lingüístico. A partir de la trasposición del plano real al onírico, el narrador accede a una representación profunda, reversible de sí, que en teoría le permite modelarse con respecto a otra experiencia. Como Jung, Felisberto fue un gran indagador de los sueños, y como el analista, nos permite suponer que coincide con él en cuanto al aspecto verosímil y terapéutico de la ensoñación. Jung señalaba que, por ser real para la psique, el sueño modela la experiencia de lo real en el mundo. Asimismo, para Macedonio Fernández, el sueño es la verdadera realidad de la psique, en tanto que la vigilia es apenas un estado de confusión causal. A partir de ello, para este relato, Felisberto prefigura otra exploración del acontecimiento, que impacta por su

cuestionamiento del modelo empírico de lo real del mundo, el cual se confronta con ese otro modelo alternativo, curiosamente más “noble”, gracias a una intensificación, apertura narratomántica y performática, de la negación trascendente a través de la potencialidad de cierta re-corporalización; es decir, que a través de este sueño, gracias al desplazamiento corporal, la conciencia lógica se apaga, y logra despertarse el poder activo del cuerpo. El narrador convertido en caballo es incluso capaz de rebelarse contra sus dominantes e incluso atacarlos. Cierta filosofía nietzschiana permea esta trasfiguración, apropiación de los poderes activos del ser. Y finalmente, mera coincidencia, señala oblicuamente el consabido episodio ocurrido entre el filósofo y aquel caballo al que deseó proteger alguna vez, instalado ya en los bordes del delirio.

Me parece que la primera lección que puede extraerse a partir de estas consideraciones es la lectura global de la narrativa fantástica del siglo XX como una empresa de desubjetivación, que en su devenir va configurándose alrededor del lenguaje como núcleo de todo lo posible por realizarse. De acuerdo con mi concepto de narratomancia, la superación de la noción del ser humano viene dada por la conciencia y la trasgresión de los límites que se había auto impuesto, y por la consecuente admisión de que gracias a su finitud inherente no puede proyectarse un futuro previsible, es decir, cancela la expectativa de ser depositario de un conocimiento estable de sí o del mundo, pero explota a la vez esa multiplicidad espiritual que la objetivación positiva del lenguaje científico resta al carácter trascendente del ser.

El ser humano, al ponderar el lenguaje como soporte de cualquier verdad temporal, deberá debatir -como lo hace Felisberto- no sólo qué es, qué debe hacer o qué puede

esperar sino, además, como sugiere Lacan: ¿quién es este que habla? y desde dónde lo hace. El considerar que el lenguaje mismo ha pasado a convertirse en su propio autor es recorrer las narrativas del siglo XX a partir de nuestras vanguardias, así como admitir que no leeremos la Comedia como la conocieron los hombres del Renacimiento, implica reconocer que llegará el tiempo en que no podremos seguir leyendo a nuestros autores del siglo XX a partir de nuestros viejos códigos de representabilidad interpretativa.

Gran parte de la obra de Hernández sugiere estas posibilidades. Macedonio Fernández lo prefiguró en sus propios términos. Pensó que *Museo de la Novela de la Eterna* sería una obra que iría cobrando vida propia a partir de la muerte de su autor. Y sus expectativas se han visto colmadas. Hoy, Macedonio Fernández es la literatura argentina, en el sentido que le atribuye Fernández Moreno.⁵² Borges aventura a su vez que *El Quijote* fue inicialmente un libro ameno, y a Nierenstein Souza como a Pierre Menard, el tiempo termina por corregirles la plana. Cabe, desde esta perspectiva, interrogarse sobre la naturaleza lingüística del tiempo y si no habremos de empezar a medir otro tiempo distinto al lado del que ya usamos, lejos de la historia, que sería uno de la vida del lenguaje. La teoría del texto-planta corresponde a esta visión. Hablándonos de la oscuridad en que se desenvuelve la percepción de lo dicho. Pretender saber de lo que se habla es jugarse un modelo posible de la representación, ya se piense con mayor o menor certeza si las palabras en que se comunica la experiencia corresponden, guardan identidad, con las cosas, los movimientos, que intentan designar.

⁵² “A la larga, la poesía de Macedonio ha resultado ser la raíz de casi toda la poesía ulteriormente válida de su país (poesía precisamente existencial). En cuanto a su narrativa, “secularizada” en cierto modo por Borges, es el sustento de toda la narrativa fantástica argentina, y es también uno de los sustentos mediatos de la gran narrativa latinoamericana actual, que se funda y realiza en el contrapunto entre un lenguaje torturado y la restallante realidad existencial de nuestra América.” (Fernández Moreno, 1993: LXXX).

Del mismo modo en que esta inquietud aparece ya en una filosofía como aquella de los actos de habla, también la filosofía destinada a interrogar los actos del ser debería tener lugar en cierto corpus teórico. Acaso Felisberto se lo plantea en estos términos, ¿quién o qué es el ser bajo la vigilancia del lenguaje? Una constante ficcional del relato felisbertiano es precisamente esa direccionalidad referencial que el acontecer verbal imprime a los actos del ser. El misterio yace en la expectativa de la multiplicidad de posibles que guarda el no decir, el sugerir, el acicatear lo no sabido para maravillarse en la contemplación de sus efectos. Kafka lo expuso con sabiduría y las “redes sociales” se han hartado de ello: No es necesario que salgas de casa. Ni siquiera hagas nada. No puede hacer otra cosa. El mundo se retorcerá de éxtasis frente a ti.

Ya lo estamos viendo actualmente, habiendo superado la barrera del milenio. Los nuevos modelos ciber sociales de obtención, acumulación y tratamiento masivos de datos parecen indiferentes a los valores cultivados por el hombre a través del pensamiento humanista del Renacimiento. Los denominados algoritmos digitales son lenguajes que se han colocado en la exterioridad del ser, a partir de los cuales nos configuramos como posibles realizados de una simulación predictiva, pero que ya no nos representan como nos representábamos a nosotros mismos hasta el siglo pasado. El lenguaje algorítmico es más revolucionario que lo que fue cualquier revolución del siglo XX, puesto que, idealmente, puede anticiparse a nuestra toma de decisiones. El *big data* es el traidor perfecto a la causa de la razón lógica y sus aparentes desaciertos.

Puesto que el ser humano ha comenzado a perder su centro de gravedad en la reflexión empírica y trascendente, primero gracias a la objetividad superior del saber lingüístico y en segundo término debido a la proliferación de los lenguajes cibernéticos, estamos en posibilidades de debatir toda nuestra crítica hermenéutica o comparativa. Así como nuestro papel de traductores de los sentidos posibles del texto. Hernández nos lo advierte en varios momentos: nada de interrumpir con detalles. Nada de querer conocer cuál es el misterio antes de que haya caído el telón. El ser humano no es ya una máquina de sentidos, es apenas una pieza instrumental de esa otra máquina de pensar. El animal simbólico ha muerto. Viva el animal simbólico.

Pensar lo fantástico desde la exterioridad del ser es inoperante. Acá no se da en principio la desestabilización entre órdenes del acontecer, puesto que nos encontramos ya en el ámbito de un orden coherente. El escritor comienza presuponiendo que la realidad que describe a través del texto es su realidad, y que se corresponde totalmente con su experiencia del mundo. El escritor que sabiendo esto se empeña en crear lo fantástico es un decorador, un efectista. Lo real maravilloso consiste en la exposición de mi realidad a través de mi discurso. Mi acto de habla es verdadero. Pero este debate de géneros es ajeno a la narrativa de Felisberto. Su conflicto no desanda estratos de la realidad para después entrechocarlos. Tampoco parece interesado en la teoría borgiana o cortazariana de una realidad más real envuelta en capas culturales. Su fantasía es de orden ontológica: ¿cómo es el ser del lenguaje? Pero, además: ¿cómo es el ser del lenguaje del pensar?

¿Cómo es Lucrecia en su tiempo-lenguaje? ¿Cómo es la viuda del balcón-lenguaje? ¿Cómo es esa mujer-caballo-lenguaje cuando nadie la observa? Falta en el cuento felisbertiano, como en el kafkiano, la llave referencial: el ser humano como instrumento socializado del discurso utópico. Faltan las palabras que sancionan una cuentística ejemplar. Faltan los premios, las antologías, la sociocrítica, las tesis doctorales de la academia anglosajona. La hernandiana es una obra heterotópica, pensada y enraizada en la rebeldía. Es un caballo dislocado cuyos miembros vagabundos persisten en tirar en diferentes direcciones. Una obra que no se pone de acuerdo, pero que no concuerda con la digestión teórico crítica ni sus procesos renacentistas.

Puede decirse que en el porvenir se recordará que hubo un periodo durante el cual la máquina textual se retroalimentaba comparando sus productos; buscando sus marcas y sus señales de correspondencia; imaginando una vida del texto a partir de su sombra analógica. Lucrecia se pregunta, una vez más, cómo serán esos libros del futuro y lo que de ella dirán, desplazando tal vez el interrogante hacia un efecto menos definido, por supuesto, para ella, inaprehensible: ¿Cómo serán esos libros...? ...si llegasen a ser. Lucrecia intuye con perspicacia que el reinado de la representación clásica no es inamovible, las cosas van a terminar por significar otras cosas. Los ojos gastados de llorar ya no corresponderán a los ojos gastados de llorar. La representación suicidada da paso al suicidio del texto: ya no escribimos lo que queremos que sea leído. *¿Escribimos lo que los otros van queriendo leer, sobre el vacío y el vértigo del lenguaje?*

BIBLIOGRAFÍA:

- Álamo Felices, Francisco (2014). "El concepto de ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales", *Revista de Literatura*, 2014, enero-junio, vol. LXXVI, núm. 151, pp. 17-37, ISSN: 0034-849X.
- Alazraki, J.; Bellemin-Noel, J; et al. (2001). *Teorías de lo fantástico*, (David Roas, Comp.), Arco Libros, Madrid.
- Bech, J., M. (2001). *De Husserl a Heidegger*, Ediciones Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Bioy Casares, A. (1984). *La invención de Morel*, (pról. Jorge Luis Borges), Cátedra, Madrid.
- Bruner, Jerome (1996). *Realidad mental y mundos posibles*, Gedisa, Barcelona.
- Bueno, Mónica (2015). "El corazón de Eros: la figura de la Eterna", revista *CELEHIS*, año 24, núm. 30, diciembre 2015, pp. 37-52, Universidad Nacional Mar del Plata, Consultado el 26 de diciembre de 2018, disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/celehis/n30/n30a03.pdf>
- Block de Behar, Lisa (1984). "Familiaridad y extrañeza: la repetición-fragmentación narrativa de Felisberto Hernández", en: *Una retórica del silencio. Funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo XXI, pp. 147-63. (En Sosnowsky, S. *Lectura crítica de la literatura americana, vanguardias y tomas de posesión*, Ayacucho, Caracas, 1997.
- Ceserani, Remo (1999). *Lo fantástico*, Visor, Barcelona.
- Deleuze, G. (2002). *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, Barcelona.
- Dolezel, L.; Iser, F.; et al. (1997). *Teorías de la ficción literaria*, (A. Garrido Domínguez, Comp.), Arco Libros, Madrid.
- Ferré, Rosario (1986). "El acomodador" *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, Fondo de Cultura Económica, México, (Tierra Firme).
- Fernández, Macedonio (1993). *Museo de la Novela de la Eterna*, (Sel. y Pról. César Fernández Moreno), 2ª ed., Ayacucho, Caracas.
- (1996). *Museo de la Novela de la Eterna*, (Camblong, A.M. y De Obieta, A. coord.), 2ª ed., ALLCA XX, Madrid, (Archivos FCE, 25).
- (2004). *Manera de una psique sin cuerpo. Relatos, poesía y metafísica*, TusQuets, Barcelona.
- (2008). *Textos selectos*, Corregidor, Buenos Aires.

- Fernández Moreno, César (1962). *Introducción a la poesía*, FCE, México.
- Flammersfeld, Waltraut (1993). "Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández", en MF, *Museo de la Novela de la Eterna*, Ayacucho, Caracas, (Sel. y Pról. César Fernández Moreno).
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, 2ª ed., México.
- González Dueñas, Daniel (1993). *Aperturas sobre el extrañamiento*, Conaculta, México.
- Hernández, Felisberto (1983). *Obras completas*. Siglo XXI, México.
- Kripke, Saul (1995). *El nombrar y la necesidad*, México, UNAM, 2ª. ed. (Margarita M. Valdés. trad.).
- Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México.
- Larre Borges, Ana Inés (1983). "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", en *Revista de la Biblioteca Nacional*, No. 22, cit. en J. P. Díaz, *Felisberto Hernández, el espectáculo imaginario*, I, Arca, Montevideo.
- Lechuga, Graciela (2008). *Foucault*, UAM, México.
- Monges Nicolau, Graciela (1994). *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, UNAM, México.
- Montero Anzola, Jaime (2007). "La fenomenología de la conciencia en E. Husserl", *Universitas Philosophica*, vol. 24, núm. 48, junio, 2007, pp. 127-147, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Muñoz, Marisa Alejandra (2013). *Macedonio Fernández, filósofo: el sujeto, la experiencia y el amor*, (pról. Andrés Roig), Corregidor, Buenos Aires.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.
- Paz, Octavio (1985). *Los hijos del limo. Vuelta*, Oveja Negra, Colombia.
- Sessa, Lucio (2013). "Felisberto Hernández y "las" filosofías", en Autores Varios, *Felisberto Hernández, dossier*, Ediciones del Sur.
- Sánchez Rolón, E.; Fuentes Krafczyk, F. O. (Eds.) (2013). *Fronteras heterotópicas: Literatura hispanoamericana contemporánea*, UADG, México.
- Suárez Coalla, Francisca (1994). *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, UAEM, México.
- Steiner, George (2004). *Un prefacio a la Biblia hebrea* (María Condor Trad.), Siruela, Madrid.

Rubio, Cecilia (2012). "Las im(posibilidades) de lo fantástico y de la "inquietante extrañeza" en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar." Revista *Acta Literaria*, núm. 44, I Sem. 2012, pp. 89-103, Universidad de Concepción, Chile.