



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Entre la urdimbre y la trama: la mirada sesgada de Felisberto Hernández

Prof. David Wallace

Amelia Castillo

Febrero 2011

**Informe para optar al grado de Licenciatura en lengua y literatura hispánica,
mención literatura.**

Índice

Introducción.....	4
Las cosas, las mujeres: escribir bajo la pollera.....	12
Memoria y coleccionismo: Walter Benjamin y Felisberto Hernández.....	31
Palabras finales.....	49
Bibliografía.....	52

Empezar a escribir, *empezar*. Abandonar la pretensión de ‘experticia’. Convenir, constatar(se) la imposibilidad de llegar a esa hora de «plenitud reconcentrada, acurrucada», en que las sombras se retiran de las cosas, en las cosas. Imposibilidad de descubrir la sombra de la cosa, de capturar el momento del guiño, del intercambio silencioso que ocurre siempre a nuestras espaldas, de escudriñar aquello que se nos aparece *demasiado cerca*. Imposibilidad de aquel «riguroso contorno» que da el conocimiento a las cosas; del mediodía, quizás, del *pensador del mediodía*.¹ Imposibilidad de la tesis, finalmente; de la mathesis, de la síntesis. Imposibilidad que (se) hace posible: constatándola, se salta— saltamos, salto—del *continuum* histórico del pos-poner. Del pos-poner y volver a pos-poner. Encontrar(se) así, (en) una hora: la hora de todas las sombras y todos los espejos, de lo sin contorno, de lo misterioso, de lo otro. La hora de la engañifa, *la hora de la escritura*.²

¹La acedia medieval, pereza y melancolía del monje, advenía justamente a esa hora, por lo que se le llamaba “el demonio del mediodía”. La claridad de los contornos lleva consigo la sensación de aturdimiento: no llama a la reflexión, sino que atonta con su luz excesiva, quitándole el sentido al ejercicio de pensar.

²Esta pre-introducción, necesaria para el comienzo de esta tesis en tanto escritura, se basa en un entrecruce del párrafo final de *Por los tiempos de Clemente Colling* con el apartado llamado “Sombras breves” en Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Argentina: Taurus, 1989

Contra lo lógico de la tesis, contra la mathesis, contra la síntesis, se levanta la escritura de Felisberto³. No es solamente la profusión del detalle, lo inquisitivo de la mirada, lo persistente del recuerdo, aquello que hace que los relatos deambulen, que abunden en digresiones, que terminen abruptamente, como inacabados, que no se remitan a ninguna estructura lógica. Es que lo que se corresponde a esa estructura, a ese tipo de comprensión, no interesa: “Lo que más nos encanta de las cosas, es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. Igual que las personas: lo que más nos ilusiona de ellas es lo que nos hacen sugerir.”⁴ No es sólo lo que se sabe, entonces, lo que nos concierne, y lo que nos concierne escribir, “sino también lo otro”⁵. El misterio aparece entonces como la (i)lógica con que el sujeto felisbertiano⁶ se enfrenta al mundo, con que el narrador se relaciona con

³¿Por qué llamar a Felisberto “Felisberto”, y no “Hernández”? ¿Por qué la gran mayoría de los críticos lo llaman por el primer nombre, y no por el segundo como es de costumbre? Quizás porque *Hernández* es un nombre como cualquier otro, y su impersonalidad contrasta con la intimidad del vínculo que su misma lectura establece: Hernández es cualquiera, un *Fulano de tal*. En cambio *Felisberto* rescata la singularidad de nuestro autor: una extravagancia de nombre y personalidad que espejea lo insólito de su escritura. Decir *Felisberto*, entonces, es como un pequeño homenaje: aquí está, *no hay nadie más como él*. Su procedencia se soslaya, queda en un segundo plano: no es que carezca de apellido, de linaje, sino que simplemente no lo necesita.

⁴Hernández, Felisberto, “Drama o comedia en un acto y varios cuadros”, en *Los libros sin tapas*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2010, p. 80. Vicente Huidobro, en “El arte del sugerimiento”, propone una idea parecida: “El arte del sugerimiento, como la palabra lo dice, consiste en sugerir. No plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstrucción al intelecto del lector.” (Huidobro, Vicente, *Obra selecta*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 282) Se trata de un texto pre-vanguardista, en donde el autor conmina a otros a seguir una línea, a abandonar ciertas prácticas y endosar otras. Este sentido gregario, grupal, que será tan importante posteriormente para la vanguardia; la voluntad de instaurar una forma de escritura que sea perseguida por otros, está ausente en Felisberto: “La vanguardia de un hombre solo”, como la llamó Rosario Ferré. Pero la soledad de Felisberto, al menos en lo que se refiere a su escritura, no tiene tanto que ver con el contexto uruguayo o latinoamericano de los años 20, sino sobre todo con una intención que difiere de la de Huidobro: Felisberto no tiene ningún manifiesto, no prescribe una escritura para otros, sino que cultiva en la individualidad su propio estilo. En vez de manifiesto, poética, y a regañadientes: “Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos”, empieza, y termina señalando que “Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia.” (Hernández, Felisberto, “Explicación falsa de mis cuentos”, en Hernández, Felisberto, *Obras completas Vol. II*, México: Siglo XXI editores, 2007

⁵Hernández, Felisberto, “Por los tiempos de Clemente Colling”, en *Novelas y cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 9

⁶Digo “sujeto felisbertiano”, por la persistencia de ciertos rasgos en la mayor parte de los narradores de sus cuentos, y en sus tres *nouvelles*. Casi siempre son narradores en primera persona y protagonistas, de género masculino, niños, jóvenes, adultos; nunca viejos. Narradores “obsesivos”, como los llama Monteleone, “con los que el autor juega a enmascararse.”(Monteleone, Jorge, “Felisberto Hernández: la dilación del comienzo”, en *Los libros sin tapas*, Op. Cit, p. 8) O la búsqueda desesperada por el yo de la que habla Cortázar en su

los recuerdos, las cosas, las personas. Misterio que parece inherente a este mundo, como si no existiese en él el mediodía, la hora de los contornos; misterio que se intenta, a toda costa, violar. Entrar en el misterio, participar de los secretos, descubrir, desentrañar: el acto escritural parece volcarse contra este misterio, pero a la vez, le es deudor. Sin misterio tampoco hay escritura: eliminado, ya no hay nada que decir.

Si el acto de violar el misterio es el aguijón del sujeto y de su escritura, la circunstancia que lo permite es sin duda la mirada, la mediadora por antonomasia. Es ésta, a través de un ojo/cámara, la que registra y *la que ha registrado*. Todo el arsenal de imágenes que le entran por los ojos se va guardado en ese espacio indeterminado e impreciso que podemos llamar memoria, que se asemeja a un archivo, o aún mejor, a una colección. El mirón es entonces el coleccionista, el que se apropia, con voracidad, de restos de mundo. Y es también el que goza de la mirada, el que obtiene placer de este puro mirar sin incidir: la "orgía y lujuria de ver"⁷. Surge entonces la imagen del voyeur. ¿Es posible hablar del voyeur en la escritura felisbertiana? ¿Le devuelve el mundo al sujeto su mirada inquisitiva? La pregunta por el voyeur es la pregunta por la intransitividad.

“Difiere el voyeurismo de la mirada performativa o transitiva del acto de la devolución de la mirada que nos dan personas, animales y cosas, en una palabra, el mundo; de la relación de toma y da—dialéctica de las miradas comunicantes—que incluye el repertorio entero de las pasiones, las ideas y los sentimientos. La mirada oblicua, evasiva, escurridiza, invisible del voyeur no intercambia nada con el

“Carta en mano propia”, de un “yo” que el autor jamás acepta asimilar a su pensamiento o a su cuerpo. (Cortázar, Julio, “Carta en mano propia”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit, p. XII) Los narradores no serían nunca, entonces, Felisberto; pero también son siempre Felisberto. Con todas sus posibilidades y todas sus deformaciones, con todas sus “caras”. El mismo Monteleone, en su prólogo a *Los libros sin tapas*, luego de referirse al enmascaramiento del autor, construye una pequeña biografía, cuyos datos encontramos, casi en su totalidad, en “Por los tiempos de Clemente Colling”. No tiene sentido, entonces, entrar en aquellas distinciones entre “autor implícito” y “autor real”, y prefiero caer en el juego de las confusiones o del enmascaramiento, como bien lo llamó Monteleone. Digo sujeto felisbertiano entonces, y me refiero a ese sujeto que puede construirse a partir del complejo despliegue, puesta en escena o puesta en escritura del “yo” felisbertiano, en la multitud de narradores protagonistas que se hacen presentes en su obra.

⁷ Hernández, “Por los tiempos de Clemente Colling”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit, p. 26

mundo, en ella se ciega el acceso a la realidad. Lo que hace y que se hace es un trueque del ser por el no ser.”⁸

¿Accede el sujeto felisbertiano al mundo, a retazos de mundo, o sólo se encuentra con fanstasmagorías, con una copia de lo real que su mirada reproduce? Esta pregunta, como tantas otras que pudieran hacerse a la escritura de Felisberto, se responde en un movimiento oscilatorio que nos termina situando en un lugar sumamente ambiguo: un lugar que no tiene lugar, un no-lugar que no es sino un entre-medio, ‘cronotopos’ de la vacilación. El sujeto que se entrega a la contemplación, a quien los objetos y los recuerdos invaden para asediarlo; el que renuncia a la participación para conservar ese misterio que, una vez disipado, inaugura lo desolador⁹, tiene sin duda el sino de la intransitividad. Es el sujeto pasivo, *el que se abstiene*. Pero también es el sujeto que reflexiona sobre su propia pasividad, que se escribe e inscribe dentro de ella, abismándose.

“Hay relación entre escritura y pasividad porque la una y la otra suponen la borradura, la extenuación del sujeto: suponen un cambio de tiempo: suponen que entre ser y no ser algo que no se cumple sin embargo sucede como si hubiese ocurrido desde siempre—la ociosidad de lo neutro, la ruptura silenciosa de lo fragmentario”¹⁰.

La mirada que registra y que ha registrado: en su sentido más etimológico, el que mira será siempre el que se asombra, el que se extraña, *el que se admira*. Asombro que podría relacionarse con la mirada del niño—figura que se hace muy presente en los relatos de nuestro escritor—pero que tiene una importancia mayor que la de un *estadio*, una *época*. Ya que esta cualidad de la mirada, es decir, cierta puerilidad, cierta propensión a lo lúdico, a la sorpresa, traspasa toda la narrativa de Felisberto, y la mirada del niño o la mirada del adulto se metamorfosean en la mirada del niño/adulto: el adulto que recuerda lo que miró el niño; el adulto que mira como niño, el niño que intenta mirar como los adultos, el adulto/niño que se percata que no podrá mirar nunca como adulto, y todas las

⁸ Lihn, Enrique, “El voyeur”, en *Textos sobre arte*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. pp. 365 – 367. [Texto datado en diciembre de 1981 y publicado en el díptico de la exposición de Óscar Gacitúa, Galería del Cerro, Santiago, agosto –septiembre de 1982].

⁹ Hernández, “El caballo perdido”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit, p. 59

¹⁰ Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*. Venezuela: Monte Ávila editores, 1990, p. 20

combinaciones posibles hasta el infinito. La relación entre el adulto y el niño tiene su contraparte en la relación entre la adultez y el adulterio. La mirada del niño es ingenuamente desordenada respecto al mundo de signos; pero en el adulto (*ad-altus*: crecido, alimentado), que conoce el mundo de signos convencional, esta mirada resulta *adulterante* (*ad-alter*). Es decir, lleva lo otro—lo otro convencional—hacia una segunda otredad, que aparece como nueva. Y así, inaugura nuevamente la niñez.

“El relato”, dice Jorge Monteleone, “debería mantener una tensión digresiva y distractiva en innúmeros detalles, al modo de un policial, pero sin su congruencia, sin asociaciones que mantengan una trama secreta, sino en una pura deriva que se interrumpiera una y otra vez.”¹¹ Esta deriva, que tiene lugar en distintos niveles del relato, yo la había llamado, en otra parte, vacilación. En un primer acercamiento, me había interesado en Felisberto la vinculación con lo fantástico, que Todorov define como el momento de la vacilación entre dos órdenes, ante la irrupción de lo inexplicable en la cotidianeidad del mundo.¹² “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso.”¹³ En mi opinión, la literatura de Felisberto no es fantástica, pero sí introduce otro tipo de incertidumbre, otro tipo de vacilación: entre el significante y el significado, entre el sentido y el sinsentido. Y ya como deriva, ya como vacilación, como diría nuestro escritor, «se me entra». ¿Cómo hablar de Felisberto? ¿Cómo decir a este músico, coleccionista, mirón, niño, erótico, hombre-memoria, documentalista, materialista, escritor? ¿Cómo escribir (por) sobre su escritura, cómo escribir? ¿Cómo, si Felisberto no es un pretexto sino todo mi texto, si su escritura me pesa como un amante frente al cual quisiera ser uno siempre digno, siempre fiel? Pienso que la forma que mejor

¹¹Monteleone, Op. Cit, p. 19

¹²Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*. Argentina, Ed. Tiempo contemporáneo, 1972, p. 34

¹³Ibídem.

se presta para hablar de Felisberto es el ensayo, que es siempre pregunta, tanteo, prueba: “*el eco diferido, distorsionado, elaborado, acaso ilusorio, del texto literario.*”¹⁴

En “Literatura y escepticismo”, Pablo Oyarzún define la modernidad como el momento en que la cuestión del límite se convierte en el problema esencial de la literatura, “y en su misma posibilidad”¹⁵. Tras esta puesta en abismo, la única escritura posible es una escritura abismada, experiencia del límite, y el saber al que logramos acceder es siempre un “saber huérfano” o un “saber de incertidumbre”. Saber huérfano; saber de los desheredados. (“Fuimos herederos de esta razón sin apoyos. Nuestros padres despilfarraron los últimos restos de un patrimonio exiguo. No hubo herencia.”¹⁶) Pero también, saber huérfano que delata una escritura que porta en sí misma la orfandad.¹⁷ El “saber de incertidumbre”, es decir, el saber del no saber, es para Oyarzún aquél que, al igual que el escepticismo, recomienda “como estrategia general, la suspensión del juicio, es decir, dejar indeciso el asunto sobre el que tales opiniones versan.”¹⁸ El ensayo es entonces la experiencia o el recorrido de la incertidumbre, la suspensión o eterno diferimiento del juicio, la exposición de una subjetividad, de *un modo particular “de habérselas un yo con el mundo”*.

El ensayista, el hombre moderno por excelencia, es el sujeto perplejo, y su escritura es el *movimiento de superación de la perplejidad elemental*. Para Oyarzún este movimiento da al ensayo una *dirección de verdad*, idea que rescata también Martín Cerda, para quien el ensayista debe “esforzarse en develar lo esencial de cada objeto que lo ocupa, sin afirmar nunca dogmática o arrogantemente que su palabra es la “última palabra”, sino sólo una “palabra exacta”(Barthes)”¹⁹ No se trata entonces de un saber totalizador, sino de la verdad

¹⁴Schopf, Federico, “Más allá del optimismo crítico”, en Alonso, María Nieves, *La crítica literaria chilena*. Concepción: Editora Aníbal Pinto, 1995. pp.175-190

¹⁵ Esta cita, así como las demás sin referencia en este párrafo, viene del ensayo de Pablo Oyarzún titulado “Literatura y escepticismo”, en *La letra volada*. Santiago: UDP, 2009, pp. 11-44.

¹⁶ Wacquez, Mauricio, *Hallazgos y desarraigos*. Santiago: UDP, 2004, p. 302

¹⁷ “From the position of the holder of the scepter, the desire of writing is indicated, designated and denounced as a desire for orphanhood and parricidal subversion. Isn’t this *pharmakon* then a criminal thing, a poisoned present? The status of this orphan, whose welfare cannot be assured by any attendance or assistance, coincides with that of the *grafein* which, being nobody’s son at the instant it reaches inscription, scarcely remains a son at all and no longer recognizes it’s origin, wether legally or morally.” Derrida, Jaques, “Plato’s pharmacy”, en *Dissemination*. London, The Athlone Press, 1981, p. 77

¹⁸ Oyarzún, Op. Cit, p. 30

¹⁹ Cerda, Martín, *La palabra quebrada: Ensayo sobre el ensayo, y Escritorio*. Santiago: Tajamar editores, 2005, p. 136

del "yo mismo", *puntual y peculiar*, esto es, la verdad de un cuerpo, de un sujeto escritural que delata su lugar, volviendo con esto mismo imposible el modelo de "una verdad". El ensayista: hombre errante, perdido, huérfano:

“Desde Montaigne, en verdad, el ensayista no ha hecho otra cosa que (re)comenzar un libro imposible, donde lo esencial es siempre la pregunta, el gesto interrogante, la búsqueda, la brazada del náufrago.

Preguntar, buscar, interrogar, es de un modo u otro, reconocerse perdido. Ningún ensayista puede hoy, en consecuencia, invocar a la providencia de Dios ni la ley del Progreso universal, ni la visión total y totalitaria de la Historia, ni ninguna otra seguridad confortable. Es un hombre a la intemperie, perdido entre los escombros de un mundo histórico y los restos de una visión arrogante de sí mismo.”²⁰

El ensayo, entonces, es la forma que (me) hace posible decir, que incita el espejeo de la contaminación (in)voluntaria, el juego entre mi diferimiento y el suyo, la posibilidad de errar por entre la escritura felisbertiana, de a-cercarla, como el pianista que, frente a una obra maestra o una canción infantil, emite una serie de variaciones, que van tejiendo en torno a ese centro, a esa materia originaria, unas fabulaciones, unas deformaciones, un entramado de comprensiones, de versiones, de miradas.²¹ Para esto, he decidido dividir el trabajo en dos partes: la primera se referirá al trato de Felisberto con las cosas y las personas en su presencia, y la segunda a estas mismas cosas y personas pero tal como aparecen en la memoria. La primera, por tanto, está más cerca al acontecimiento mismo de la apropiación; del acercarse al mundo y del acercarme a Felisberto: corresponde a la etapa ingenua y asombrada de la niñez. La segunda parte trabaja a través de la memoria, que ya supone un grado más de alejamiento. Esta es la etapa adulta, donde los recuerdos vienen a asaltar al sujeto que percibe dolorosamente el desajuste con su niñez. El olvido permite al adulto adulterar los recuerdos, que se contaminan y deforman con pensamientos e imaginaciones del presente.

²⁰ Cerda, Op. Cit., p. 147

²¹ “Los textos “nos “hablan”, se meten obsesivamente en nuestro discurso, el cual está obligado a darles cabida deformándolos...” (Sollers, Philippe, *La escritura y la experiencia de los límites*. Caracas: Monte Ávila editores, 1992, p. 10

Aunque la glotonería me incita a trabajar toda la obra de Felisberto, me he enfrentado a la necesidad de acotar un corpus. Entre sus múltiples cuentos, nuestro uruguayo escribió tres novelas o relatos que han sido llamadas *nouvelles de memoire*. En 1942 publicó *Por los tiempos de Clemente Colling*; en 1943, *El caballo perdido. Tierras de la memoria*, escrita el año siguiente, sólo se publicó póstumamente. Es en estas tres novelas donde he decidido concentrar mi análisis, haciendo referencia a otros relatos en algunas ocasiones cuando me parezca necesario. En lo que corresponde a la bibliografía secundaria, he elegido trabajar con algunos teóricos, con algunos filósofos, y con algunos críticos cuyas reflexiones me han servido para establecer nexos, relaciones, o para comprender mejor los aspectos que más me interesan de la narrativa de Felisberto. En la primera parte estas referencias son diversas; en la segunda, se concentran sobre todo en un autor. La lectura de Felisberto, por un lado, y la lectura de Benjamin por el otro me han llevado a encontrar ciertas relaciones, ciertos momentos de entrecruce entre estas dos escrituras aparentemente tan disímiles. En un segundo momento, también han llamado mi atención ciertas concordancias de orden biográfico, que sólo podrían interesarle a alguien que, como el coleccionista, comienza a tomar un punto de vista “extravagante”²². Por lo tanto, la segunda parte del trabajo es la exploración de esos entrecruces, la búsqueda de ciertas figuras benjaminianas que iluminen ciertos aspectos de la escritura de Felisberto, que puedan darle giros inesperados y nuevos sentidos.

En su “Carta en mano propia”, Julio Cortázar transgrede los tiempos y establece un diálogo con Felisberto, a quien nunca llegó a conocer. Traza el mapa de sus desencuentros, con esa nostalgia de los que comprenden lo irrevocable de las posibilidades que casi permitieron encuentros extraordinarios, y que se rebelan entonces contra ese “otro tiempo” que los “hostiga con calendarios y relojes.”²³ En 1946, gracias a la ayuda de su amigo Jules Supervielle, Felisberto viajó a París, donde se quedó dos años. Su personalidad “solitaria” y su “empecinada vocación de individualista”²⁴ lo llevaron a “desaprovechar” las

²²“Todo lo que se diga desde el punto de vista del coleccionista auténtico es extravagante”. Benjamin, Walter, “Desembalando mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”, en *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1992, p. 108

²³ Cortázar, Julio, “Carta en mano propia”, en Hernández, Felisberto, *Novelas y cuentos*, Op. Cit., p. IX

²⁴ Rosario Ferré, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 11

oportunidades culturales que le ofrecía la capital francesa: durante meses, no salió de su habitación en el pequeño hotel de la Rue Rollin. Aún si hubiese salido, y por más interminablemente que hubiera caminado por los pasajes y las galerías de París, no hubiese podido encontrarse con ese otro hombre, Walter Benjamin, que ya hace más de seis años se había quitado la vida en la frontera franco-española. Sin ser Cortázar, sin dirigirme a Felisberto ni Benjamin, deseo, sin embargo, poner en diálogo a estos dos autores. Esta es la posibilidad del ensayista, del escritor, o, más humildemente, del estudiante: transgredir la gramática del tiempo; hacer dialogar a los que no se conocieron, arrancar, como dice el mismo Benjamin, fragmentos de su contexto, para que, en su nuevo ordenamiento, nos hablen de otra manera.

No pretendo hacerme cargo de la recepción de Felisberto por parte de la crítica, ni de la dimensión vanguardista de su escritura y su relación con el contexto de producción latinoamericana, aunque sí recogeré algunos aspectos de la vanguardia que señala Peter Burger y que me parecen interesantes y productivos para este trabajo. Quisiera sobre todo hablar de la escritura de Felisberto; sobre las relaciones que van apareciendo en su narrativa; sobre la vacilación y la deriva; sobre su interés por todas las cosas que están en el mundo y su intento de aprehensión de los objetos y las personas, y la borrada distinción entre estos; sobre el erotismo y la sensualidad con que se enfrenta a ellas; sobre la memoria y la visión materialista del coleccionista; sobre la mirada fragmentaria de lo alegórico. Sobre su escritura, por debajo de ella. Y quizás en esta oscilación, atisbar algo, que en el movimiento de la escritura pueda fijarse, y sin deshacer el misterio lograr ese *decir algo*.

Las cosas, las mujeres: escribir bajo la pollera

Un aspecto de la ambigüedad de los pasajes: su abundancia de espejos, que amplían el espacio como un cuento de hadas, dificultando la orientación. Pues aunque este mundo de espejos pueda tener varios e incluso infinitos significados, sigue siendo ambiguo: parpadea; es siempre este uno y jamás nada, de donde sale en seguida otro. El espacio, que se transforma, lo hace en el seno de la nada. En sus turbios y sucios espejos, las cosas intercambian una mirada Kaspar Hauser con la nada. Hay por tanto un ambiguo pestañeo desde el nirvana. Y de nuevo nos roza con frío aliento el nombre galante de Olidon Redo, que captó como nadie esta mirada de las cosas en el espejo de la nada, y como nadie supe mezclarse en el consentimiento de las cosas con el no ser. Un murmullo de miradas llena los pasajes. No hay allí cosa que no abra un pequeño ojo donde menos se espera, lo cierre parpadeando y, cuando miras de cerca, haya desaparecido.

Libro de los pasajes, Walter Benjamin.

De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas; pero de pronto el movimiento se disfrazaba de cosa quieta y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. De pronto no sólo los objetos tenían tras de sí una sombra, sino que también los hechos, los sentimientos y las ideas tenían una sombra. Y nunca se sabía bien cuándo aparecía ni dónde se colocaba.

Por los tiempos de Clemente Colling, Felisberto Hernández.

Algo que inmediatamente llama la atención en el universo felisbertiano es la multiplicidad de objetos —pianos, muñecas, escritorios, cajas de cigarrillos, puertas, estatuas, rieles, vestidos, sillas— con los que se arropa el sujeto en sus relatos. Estos objetos no se asoman en el trasfondo, como elementos que cimienten el espacio y el

ambiente en que se desplazarán las personas, sino que aparecen en el primer plano, tan protagónicos como las hermanas, las Anas, las Celinas, las Amalias, las Julias o las Irenes. Tanto así que Ángel Rama, en el artículo que escribió tras la muerte del escritor, llegó a sostener que “en ningún escritor nuestro, ni siquiera en aquellos sensuales, como Onetti, he encontrado un tan intenso e interior regusto de la vida material, como en Felisberto, aunque claro está que no en las formas naturales sino en aquellas íntimas e insólitas que esta materia puede esconder. Se le podría definir como el poeta de la materia”²⁵.

¿Desde qué perspectiva cobran importancia los objetos? ¿De qué manera se yerguen como la base del mundo Felisbertiano? “No hay novela que no circunscriba un espacio”, sostiene Martín Cerda en *La palabra quebrada*, “ni espacio novelesco que no incluya, por lo menos, un “sistema de objetos” (vestuario, amoblado, utensilios, “adornos”). Pareciera, en efecto, que toda acción novelesca requiere siempre de la presencia de las cosas.”²⁶ Así Cervantes, el inaugurador de la novela moderna, realizaría en su novela un cuidadoso catastro de de las armas, los bienes, la comida, la servidumbre. “Desde entonces no ha habido novelista que, de un modo u otro, no haya repetido el inventario de los “bienes” que sus personajes poseen, recuerdan haber poseído o desean poseer.”²⁷ En la novela picaresca, las cosas también se hacen presentes, pero esta vez como carencia; en la novela romántica son las sombras de las cosas las que hacen recordar un pasado remoto. Sin embargo, el tránsito de la representación de la cosa la termina situando en un lugar demasiado familiar, demasiado conocido, que, como señala Jacques Howlett, la esconde de los ojos del novelista.

“La familiaridad de los objetos es, en verdad, un suceso histórico circunscrito por el enorme desarrollo fabril de la sociedad burguesa y, por ende, por las diferentes etapas de la economía capitalista. En el siglo XVI, los objetos casi no tenían proyección alguna en las letras porque, en rigor, eran muy pocos los que se ofertaban en los mercados de las principales ciudades de Europa. Tres siglos más

²⁵ Rama, Ángel, “Sobre Felisberto Hernández: Burlón poeta de la materia”. Publicado originalmente en *Marcha*, Montevideo, enero de 1964, extraído el 21/08/2010 de <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rama/felisberto.htm>

²⁶ Cerda, Op. Cit, p. 91

²⁷ *Ibíd.*

tarde, en cambio, la novela constituirá un verdadero catastro de bienes, de cosas que se producen, circulan y consumen en la sociedad burguesa.”²⁸

Contra esta “dócil manipulación”, “servidumbre” y “subjetivación de las cosas” se levantaría la revolución de la nueva novela. Lo que se intenta con ella es mostrar las cosas en su “nuda realidad”, y no desde un restringido discurso religioso, cultural, económico social o utilitario: presentarlas como algo independiente tanto del narrador como de los personajes. Las cosas sólo están ahí, no imponen más que la evidencia de su propia presencia, “al margen de todos los significados que podamos atribuirles: están ahí señalando, como decía Jean Hyppolite, su propia necesidad, y constituyendo un universo internamente coherente que indistintamente nos fascina o nos aterra.”²⁹ Se evidencia aquí un tema fundamental, que parece estar siempre rondándole a la cosa como su pequeño fantasma personal: la cuestión de la utilidad, y de cómo esta afecta su representación. La familiaridad del uso, nos había dicho Jacques Howlett, esconde a la cosa de los ojos del novelista. La servidumbre de la cosa en la época de su auge dentro de la sociedad burguesa la hace finalmente desaparecer.

Por eso Heidegger, en “El origen de la obra de arte”, distingue entre las cosas y las “meras cosas”. Podemos considerar como “meras cosas” la piedra, el terrón, un pedazo de madera, pero no el martillo, el zapato y el reloj. “El «mero»”, dice Heidegger, “significa aquí en primer lugar: la cosa pura, que simplemente es cosa y nada más; el «mero» significa entonces a la vez: sólo cosa en sentido ya casi peyorativo. Las meras cosas, con exclusión hasta de las cosas de uso, valen como las propiamente dichas.”³⁰ Heidegger se enfrenta a las corrientes tradicionales de reflexión sobre la cosa, que, en su opinión, no llegan a decir su verdadera esencia. A través de la pregunta por la cosidad de la cosa, llega a la respuesta sobre lo que de útil tiene el útil, sobre lo que de obra tiene la obra, pero no

²⁸Cerda, Op. Cit, p. 92

²⁹Ibidem. Este nivel de presencia de las cosas aparece también en el cine de animación checoslovaco (Jiri Trnka, Jan Svankmajer, Jiri Barta, Vera Chytilova, etc), influido claramente por la obra de Kafka (cf. Odradek) y la leyenda del golem de Praga: un objeto que cobra vida en cuanto recibe una instrucción, y que con los desastres acaecidos a raíz de esto revela la incapacidad del hombre de controlar la esfera del lenguaje, y en particular, de controlar la relación del lenguaje con los objetos. Los objetos parecen tener mayor intimidad que nosotros mismos con el lenguaje.

³⁰Heidegger, Martín: *El origen de la obra de arte*. Santiago: Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos, 1976, p. 4

alcanza a precisar la cosidad de la cosa. No podemos pensarla como reunión de sus características o propiedades, ni aprehenderla por los sentidos, ni entenderla como materia formada para un fin. Tampoco podemos entender la “mera cosa” como todo lo que queda restada su utilidad, desapegada de su ser útil. Que la cosidad de la cosa sea tan difícil de decir, queda probado entonces para Heidegger a través del fracaso de estas tres corrientes. Pero quizás es justamente esta dificultad, esta tenacidad para sustraerse a cualquier interpretación, la esencia misma de la cosa. Las conclusiones que podríamos sacar a este respecto son, entonces, que las interpretaciones tradicionales de la cosa no bastan para dar cuenta de su ser cosa, y por otro, que la cosa demuestra una resistencia a la apertura, que muy raramente y con dificultad la cosa *se deja decir*.

“Cosa”, nos dice Corominas, viene del latín *causa*—“causa, motivo; asunto, cuestión”—que en el latín vulgar, partiendo del segundo significado, se transformó en sinónimo de *res*—“cosa”—ya en el siglo IV. “Este vocablo ha tenido multitud de acepciones especiales, de carácter gramaticalizado, que no es posible estudiar a fondo en este libro. Doy algunas breves referencias. En frases negativas se hizo sinónimo de “nada”, y con este valor se haya desde Alfonso el sabio hasta Tirso de Molina y hoy en Aragón.”³¹ Según el diccionario Latino-Español de Blau, *causa* tiene más de 20 acepciones, entre las que se encuentra “causa, principio, fuente, origen”; “Motivo alegado, razón invocada, pretexto, color, apariencia, excusa”; “motivo verdadero, causa real”. También encontramos las acepciones “Impedimento, dificultad, obstáculo”; “Enfermedad”; “Circunstancia, situación, caso”; “Partido, bando, parte, facción”; “Relación, amistad, intimidad”; “Cuestión, tema, asunto, materia”; “Ventaja, interés, utilidad, provecho.” La cosa aparece así como un archi-lexema bajo el que todo cabe: asunto, causa, pretexto, enfermedad, partido, circunstancia, intimidad, obstáculo, utilidad. Un término bajo el que todo cabe, una palabra que designa, como en el siglo XV, *nada*. Podríamos llamar “cosa”, entonces, a la “nada” en torno a la que se teje “algo”. Pero esta nada, a su vez, no es nada, sino que es causa, es *origen*. ¿Origen de qué? De todo aquello que está más allá del sujeto, más allá de su conciencia y de su aprehensión, en la nada poblada del mundo. “El objeto

³¹Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vol. CE-F. Madrid: Gredos, 1980-1991, p. 219

fascina porque está disociado de todo: de cualquier comentario o sentimiento, y no se asocia a metas futuras, ni tiene un pasado, ni está vinculado a la conciencia del sujeto.”³²

Entre las críticas de Heidegger a las corrientes tradicionales de reflexión sobre la cosa, se encuentra el ataque a la estructura sujeto-predicado que permite, con naturalidad, nombrar la cosa y hablar sobre ella. Felisberto también se rebela contra este modo de pensamiento; o más bien, se demuestra, frente a él, incapaz. Y esta incapacidad la relaciona con la niñez, con la imposibilidad de convertirse en un “adulto.” Así lo expresa el narrador de “Tierras de la memoria”, cuando se compara con sus dos compañeros de viaje. “Casi diría que desde chicos ya se veía que iban a ser personas mayores. En cambio yo me quedaría menor para toda la vida.”³³ La imposibilidad de hablar de este modo sobre las cosas, entendiendo ahora cosa en su sentido más amplio, llega a sistematizarse en la teoría de los dos trajes que los demás nos intentan calzar: el traje de vivo y el traje de bobo. El narrador, por supuesto, se adjudica el segundo:

“Yo me encontraba en un caso más raro: apenas el otro venía hacia mi lleno de simpatía, pero trayendo en los ojos la duda del traje que me pondría, yo levantaba un brazo o una pierna para calzar el traje de bobo. Al principio el otro se desconcertaba con la facilidad con que ocurrían las cosas: tal vez él hubiera puesto un traje de bobo encima de un traje de vivo. Pero no tardaba mucho en confirmar que yo tenía un solo traje...”³⁴

Esta aceptación del fracaso, de la derrota de acceder al mundo, de la imposibilidad de aprehenderlo al punto de poder “hablar sobre él” se conjuga con algo muy distinto, como si por debajo de la derrota, o gracias a ella, existiese otra posibilidad de decir.³⁵ Y esta es la posibilidad que reivindica Felisberto con su escritura, mediante el rechazo a las formas “hechas de pensamiento”, a estructuras lógicas como la de sujeto y predicado que simulan

³²Monteleone, Op. Cit., p. 27

³³Hernández, “Tierras de la memoria”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit., p. 89

³⁴Ibidem.

³⁵ Respecto a la dificultad de aprehensión: en una ocasión, comentándoselo a un amigo, me dijo que él veía dos alternativas: mentir, o aceptar la derrota, productivizarla incluso, escenificarla. Respecto a la escenificación de los fracasos, cabría recordar la introducción a las ponencias de Idelber Avelar y Pablo Oyarzún, en la Conferencia internacional “Walter Benjamin: Convergencias entre estética y teología política”, realizada del 25 y el 27 de Octubre del 2010.

un conocimiento inexistente. Como decía Oyarzún, el límite aparece como el problema fundamental de esta literatura, pero también como su posibilidad. La escritura de Felisberto, escritura del borde, da cuenta de su propio fracaso repetido. El sujeto es con respecto al mundo intransitivo, pero la escritura transgrede la univocidad de esta afirmación y juega con ella, se (de)vuelve, se abisma, le saca la lengua a la intransitividad, reivindicando la imposibilidad de lo posible o la posibilidad de lo imposible, la *poesibilidad*.³⁶

Pero en el mundo felisbertiano, el reposar cerrado en sí mismo, la impenetrabilidad, no aparece sólo como característica de las cosas, sino que también de las personas, y sobre todo, también de las mujeres. Jorge Monteleone llama la atención sobre esto en su prólogo a *Los libros sin tapas*: “En los textos de Felisberto no se trata de que un objeto cualquiera carezca de importancia, sino que puede cobrar mucha importancia un objeto cualquiera: un vestido, una pelota, un cigarrillo, un gorro. O hay cuerpos que se miran como cosas, que parecen cosas independientes del cuerpo mismo y se fusionan con otros objetos...”³⁷ En su artículo “Tocar el piano, tocar la mujer”, Frank Graziano también reparó en el empecinamiento felisbertiano de borrar “la distinción absoluta entre sujetos y objetos” y cómo se crea así una zona indecisa, donde “se mezclan las cualidades de seres vivos con las de la materia inanimada.”³⁸ Este borramiento se produce sobre todo mediante dos mecanismos. El primero es por la impenetrabilidad misma que se le adjudica al mundo, es decir, por el misterio con que se rodea tanto a las cosas como a las personas: “Y aquí se

³⁶ Este juego, que introduce Pablo Oyarzún en “Variaciones sobre el fin de la literatura”, se inserta dentro de su reflexión sobre la literatura que sólo es posible, para él, como utopía. Utopía que es a su vez lenguaje, un lenguaje concebido como “la dimensión de todo lugar”. Utopía, lenguaje y lugar se triangulan. Si el lenguaje es la dimensión de todo lugar, y el lugar se entiende como “tener lugar”, es decir, acontecer, la utopía para Oyarzún es la que “abre en el lenguaje la receptividad para el lugar”, (o, podríamos decir, para el acontecer), utopía que sólo se realiza en el lugar del lenguaje, y que se propone, justamente, sacudirlo “fuera de(l) lugar”: “La utopía cumple *en el lenguaje* un movimiento por el cual preserva o reserva, o más bien, anuncia y promete, *piensa* en el lenguaje el lugar *fuera del lenguaje*. Un movimiento que sacude al lenguaje fuera de(l) lugar.”³⁶ Oyarzún llama al movimiento dislocador del lenguaje respecto de sí mismo “*no, no*”, que lo que niega es el aquí y ahora, el *hic et nunc* del lugar, para abrirse a una *otredad radical*, la puesta en abismo o lo que Oyarzún identifica como “la imagen de la no imagen, imagen límite, límite de toda imagen”. (Oyarzún, Pablo, “Variaciones sobre el fin de la literatura”, en *La letra volada*, Op. Cit, pp. 313-322)

³⁷ Monteleone, Op. Cit, p. 25

³⁸ Graziano, Frank, “Tocar el piano, tocar la mujer”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, enero/marzo 1996, p. 129

produce lo inquietante: los objetos de Felisberto ejercen sobre él la fascinación de un rostro amado en su pura contingencia; pero al mismo tiempo el rostro amado tiene la radical alteridad e impenetrabilidad de las cosas.”³⁹ El segundo mecanismo son las comparaciones o símiles, figura predilecta de Felisberto, donde con frecuencia los términos de comparación se establecen entre sujetos y objetos. Los símiles abundan en sus tres novelas de memoria, pero podemos notar una progresión desde “Por los tiempos de Clemente Colling”, pasando por “El caballo perdido” hasta “Tierras de la Memoria”. En la primera novela, las comparaciones son menos frecuentes, y se experimenta también con otras figuras de dicción que pongan en relación las cosas con las personas (por ejemplo, “tenía algo de”, “recordaba a” o “parecía”.) También se utiliza un mecanismo que podríamos llamar de comparación condicional, encabezada por la partícula “si”. “Si la anécdota de Colling hubiera sido una alfombra que se desenrollara mientras caminábamos y mis ojos hubieran sido llamados por su trama, dibujo y color, también podría decirse que había otras cosas que llamaban los ojos; y eran algo así como bultos que se movían bajo la alfombra.”⁴⁰

En “El caballo perdido”, ya se nota un incremento de los símiles, y la preferencia por el “como” para establecer estas comparaciones. Así, en un párrafo corto cerca del final, nos encontramos con nada menos que cuatro comparaciones que van dibujando la imagen de un hombre que se ha vuelto inmovible frente a sus recuerdos.

“Solamente me había quedado la costumbre de dar pasos y de mirar cómo llegaban los pensamientos: eran *como* animales que tenían la costumbre de venir a beber a un lugar donde ya no hay más agua. Ningún pensamiento cargaba sentimientos: podía pensar, tranquilamente, en cosas tristes: solamente eran pensadas. Ahora se me acercaban los recuerdos *como* si yo estuviera tirado bajo un árbol y me cayeran hojas encima: las vería y las recordaría porque me habían caído y porque las tenía encima. Los nuevos recuerdos serían *como* atados de ropa que me pusieran en la cabeza: al seguir caminando los sentiría pesar en ella y nada más. Yo era *como*

³⁹ Monteleone, Op. Cit, p. 27

⁴⁰ Hernández, “Por los tiempos de Clemente Colling”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit., p. 38

aquél caballo perdido de la infancia; ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podría cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto.”⁴¹

En su novela “Tierras de la memoria” este mecanismo se hace aún más evidente, y los términos de las comparaciones no sólo son objetos y personas, sino muchas veces objetos y partes de personas. Se va así descomponiendo el mundo en pedazos, y es el narrador quien, como el alegórico, las va poniendo en contacto y dando un sentido.⁴² Así, por ejemplo, se compara la puerta de una casa con una cabeza: “...pero cuando estaba cerrada y yo sabía que en la habitación estaba la Mayor, con seguridad que la puerta tenía otra expresión. Era como la cara inmóvil de una cabeza que adentro tiene pensamientos que se están haciendo y uno no sabe cómo serán.”⁴³ En este caso, la comparación se establece entre un objeto y una parte de un cuerpo, pero otras veces se invierten los términos. “Las córneas de la señorita rubia eran como globos terráqueos recién comprados; y daba gusto mirar por el país azul del iris, con su capital en el centro, que era una niña muy grande”⁴⁴, o bien “...en la noche no sabía dónde dejar caer la cabeza, que se bamboleaba como un farol casi apagado.”⁴⁵ En otra ocasión la comparación se establece entre la relación de una persona con su cuerpo y la posición de dos cosas en el mundo. Así, cuando caracteriza a sus antiguos compañeros de viaje, el narrador sostiene que el mayor de ellos era capaz de “mantenerse flotando en cualquier superficie social”⁴⁶, para luego tomar esta imagen y convertirla en una comparación extendida. “Mi segundo compañero [...] estaba en su cuerpo como dentro de una muralla dormida al borde de un río; cuando alguna persona estaba del otro lado lo llamaba y él tenía que lanzarse fuera de sí, no se podía mantener a flote como el rubio; contestaba muy ligero; tartamudeaba y parecía que tragaba agua...”⁴⁷ Se parte desde un cliché (“mantenerse a flote”) y se procede a desarrollarlo hasta que cobra

⁴¹ Hernández, “El caballo perdido”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit., p. 70. La cursiva es mía.

⁴² Las comparaciones que establece Felisberto están más cerca de la metáfora que de la metonimia. Lo alegórico en su escritura no tiene que ver con la creación tropológica de estas imágenes, sino con el modo en que se concatenan. La relación entre narrador, alegoría y colección, que aquí sólo enunció, se desarrollará más extensamente en el segundo capítulo de este trabajo.

⁴³ Hernández, Felisberto, “Tierras de la memoria”, en *Obras completas Vol. III*, México: Siglo XXI editores, 2008, pp. 14-15

⁴⁴ Ibid, p. 15

⁴⁵ Ibid, p. 22

⁴⁶ Ibid, p. 25

⁴⁷ Ibid, pp. 25-26

una nueva vida. Los lugares comunes no se aniquilan, entonces, ni se evaden: se toman en serio.

Por el otro lado, contribuye a la difuminación de los límites mencionados un mecanismo que destaca Lisa Block de Behar en su libro *Una retórica del silencio*. A estas comparaciones extendidas, las llama “imágenes de ficción secundaria”. Y bien podríamos llamar así el fragmento que acabo de citar.

“El discurso ha recorrido un itinerario poco corriente: parte de una imagen, y en lugar de volver a la literalidad de su contexto, prosigue por la vía de la figura, escindida—por repetición y desarrollo autónomo—del referente que la produjo. La narración continúa en zigzag entre la primera dirección y la segunda: de la literalidad a la figura, o retenida en el plano de la figuración, y sólo después de agotada, vuelve a la literalidad del principio. El narrador va creando imágenes de ficción secundaria, varias veces verbalizadas, en las que él mismo cree.

El procedimiento se asimila a una forma de continuidad desarticulada en paralelismos que el cinematógrafo había aprovechado años atrás, y también Felisberto, sin duda, que era, además de escritor, el espectador más implicado.”⁴⁸

En el párrafo citado de “El caballo perdido” también se pueden percibir estas imágenes de ficción secundaria, que se separan de la comparación visiblemente con dos puntos. “Ahora se me acercaban los recuerdos *como* si yo estuviera tirado bajo un árbol y me cayeran hojas

⁴⁸ Lisa Block de Behar: *Una retórica del silencio*. México, Ed. Siglo Veintiuno, 1984, pp. 151-152. Esta idea del referente escindido, que se aleja de su contexto cotidiano para volcarse sobre sí mismo, es justamente la que rescatan los formalistas rusos, quienes lo designan con el nombre de literalidad, entendiendo por ella “aquellas características que convierten un texto, por su estructura y funcionamiento, en obra literaria. Tinianov considera la obra como un «sistema de factores en correlación» y procedimientos jerarquizados en dependencia de un elemento «dominante». Este elemento configura, de manera primordial, un determinado escrito como obra literaria. Para J. Mukarovski, este factor dominante es la «función estética», que hace que su componente básico, que es la lengua, deseche su carácter utilitario para convertirse en signo autónomo volcado sobre su propio mensaje artístico. Para Jakobson esta función dominante es la *función poética*. (Estébanez Calderón, Demetrio, Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza, 1999, p. 630) La idea de literalidad como procedimiento que desprende a la lengua de su carácter utilitario-comunicativo, se relaciona, como veremos en el segundo capítulo, con la colección, que también desvincula los objetos de su ser-útil.

encima: las vería y las recordaría porque me habían caído y porque las tenía encima. Los nuevos recuerdos serían *como* atados de ropa que me pudieran en la cabeza: al seguir caminando los sentiría pesar en ella y nada más.”⁴⁹

La sensualidad con la que el narrador felisbertiano se acerca al mundo cósmico y ‘femenil’; el erotismo que surge a partir del contacto fugaz con partes de objetos o partes de cuerpos, contribuye también a difuminar los límites entre ambos. “En las artes figurativas”, nos dice Mario Perniola, “el erotismo se manifiesta como una relación entre las partes cubiertas por ropa y aquellas que quedan al desnudo. Su especificidad deriva, pues, de la posibilidad de un movimiento, de un tránsito de una condición a otra...”⁵⁰ El juego entre el vestido y el desnudo, el movimiento hacia des-cubrir el misterio arropado, podemos verlo en “El caballo perdido” y “Mi primera maestra”. En ambos, es la mirada del niño la que prima, y su ambigua curiosidad por “violar los secretos de los otros”. El erotismo se establece aquí no solamente a partir del juego entre lo cubierto y lo desnudo, sino también por la tensión entre lo ignorado y lo presentido: “aspiraba a comprender lo que ya empezaba a sentir con perezosa y oscura angustia.”⁵¹ En “El caballo perdido”, el narrador-niño aprovecha los momentos en que queda solo en la sala de su profesora de piano para satisfacer su deseo inquisitivo:

“Primero se veía todo lo blanco; las fundas grandes del piano y del sofá y otras, más chicas, en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles; se sabía que eran negros porque al terminar las polleras se veían las patas. Una vez que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla; y supe que aunque toda la madera era negra el asiento era de un género verde y lustroso.”⁵²

La posibilidad de una relación erótica con los muebles se da entonces por su condición cubierta, vestida. Y de la misma manera que desea ver debajo de la pollera de la silla, el

⁴⁹ Hernández, “El caballo perdido”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit, p. 70. La cursiva y el ennegrecido son míos.

⁵⁰ Mario Perniola: “Entre vestido y desnudo” en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte segunda, Ed. Taurus, Madrid, 1991, p. 237

⁵¹ Hernández, “Por los tiempos de Clemente Colling”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit, p. 10

⁵² Hernández, “El caballo perdido”, en *Obras completas Vol. 2*, Op. Cit., p. 11

narrador-niño de “Mi primera maestra” relaciona la pollera gris de su profesora con una gallina echada, y desea meterse debajo, como los pollos.

“Esa noche, cuando estuve solo en mi cama, me acordé de la gallina con pollos y empecé a imaginarme que vivía bajo la pollera de la maestra. Al día siguiente, a la siesta, volví a pensar lo mismo: a esa hora yo no dormía; y mis padres tenían los ojos cerrados. Suponía la maestra de pie, recostada al paraíso; y yo, debajo de sus polleras le acariciaba una pierna; o más bien las dos. Sentía su calor y veía que después de terminar las medias negras que yo conocía, las piernas eran gordas como las de mi abuela y muy blancas. Todo parecía muy natural; y mientras yo la acariciaba, la señorita se quedaba tan tranquila como la gallina con los pollos. Aunque estaba debajo de la pollera yo veía, sin embargo, la cara de la maestra; y ella miraba distraída para todos lados.”⁵³

El niño espera hasta que encuentra su oportunidad: su profesora lee un libro, apoyada en el borde de una mesa con un pie levantado. Él, escondido debajo de la mesa, se decide a entrar. “No sé si llegué a tocarle las piernas; ella soltó un grito y al bajar el pie que tenía en el aire, me pisó; también sentí que me apretaba la cabeza.”⁵⁴ En el confuso momento que sigue, de entrecruce y caída de los cuerpos, alcanza a ver “un pedazo de la pierna de ella.”⁵⁵ En “Tierras de la memoria”, el narrador cuenta el mismo episodio, con algunas variaciones. En este caso, la mujer elegida no es su profesora, sino su tía.

Pollera viene del latín *pullarius*, término polisémico que significaba, entre otras cosas, “el guardián de los pollos sagrados”. A pesar de que nuestro impulso etimológico-popular nos llevaría a pensar en una asociación directa entre la gallina, que acoge bajo sus plumas a los pollitos, y la falda, que acoge a los niños, en realidad el proceso de cambio semántico fue más largo e intrincado. De referirse a la persona que cuidaba los pollos, pollera pasó a denominar el *lugar* en que se cuidaban. Esta relación es de tipo metonímico, “puesto que no descubre relaciones nuevas, sino que surge entre palabras ya relacionadas

⁵³ Hernández, Felisberto, “Mi primera maestra”, en *Primeras invenciones* (Vol. I, Obras completas). Montevideo: Arca, 1965, pp. 130-131

⁵⁴ *Ibid*, p. 132

⁵⁵ *Ibíd*em.

entre sí.”⁵⁶ La metonimia, según el Manual de Retórica de Bice Mortara Garavelli, es un proceso de “cambio de nombre...la designación de una entidad con el nombre de otra que tiene con la primera una relación de causa a efecto o viceversa, o de dependencia recíproca (continente/contenido; ocupante/lugar ocupado; propietario/cosa poseída)...”⁵⁷

El siguiente proceso de cambio semántico sería metafórico. La metáfora opera por *semejanza de sentidos*, y se define como la “sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida.”⁵⁸ En este caso, la sustitución opera entre la pollera entendida como ‘especie de cesto de mimbres o red para criar pollos’, y la pollera como un ‘enser de mimbre en forma de campana que se pone a los niños para que aprendan a andar’. Las semejanzas que podrían haber motivado una asociación entre estos dos objetos son múltiples. Ambas estaban hechas de mimbre; ambas tenían una forma ‘acampanada’. La pollera que se usaba para criar los pollos era angosta de arriba y ancha de abajo. Su forma de red permitía que los pollos picotearan el suelo, pero los cobijaba de posibles depredadores. La pollera-andador tenía una forma acampanada, y también tenía un fin protector: evitar que los niños se cayeran cuando estuviesen aprendiendo a caminar. La semejanza entonces podría ser tanto visual como emotiva. Y desde la pollera como andador, una nueva metáfora la trasladaría al campo semántico de la vestimenta.

El siguiente paso, donde pollera pasa a entenderse como ‘la falda externa del vestido femenino’⁵⁹, ocurriría nuevamente por una metonimia espacial. Ullmann da el ejemplo de “la mutación del vocablo latino *coxa* “cadera” al francés *cuisse* “muslo”⁶⁰, que se explica “por el hecho de que de que la cadera y el muslo son dos partes contiguas de nuestro cuerpo, sin fronteras definidas entre sí...”⁶¹ De manera parecida, la pollera podría haber pasado de denominar la falda interior a denominar la falda exterior, sobre todo a

⁵⁶ Ullmann, Stephen, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991, pp. 246-247

⁵⁷ Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 168-169

⁵⁸ *Ibid*, p. 181

⁵⁹ Diccionario de la Real Academia Española, versión online, en www.rae.es

⁶⁰ Ullman, Op. Cit, p. 247

⁶¹ *Ibíd*em.

medida que la moda fue avanzando y la cantidad de faldas del vestido femenino fue disminuyendo.

Como vimos antes, *pullarius* es un término polisémico, que además de significar “guardián de los pollos sagrados”, refería también al “augur de buen pasto para los pollos” y al “corruptor de la infancia.” El adjetivo *pullarius, a um* se define como “propio o relativo a las crías de animales.” Si entrelazamos estas acepciones, surge la problemática figura de un guardián que cuida a las crías, se ocupa de su alimentación y buen augurio, y al mismo tiempo las corrompe. La figura de la maestra—del lat. *Magister*: el que conduce, manda o guía; el director de costumbres, el censor; el que enseña, el pedagogo—es relacionada por el niño con su abuela: “las piernas eran gordas como las de mi abuela y muy blancas.” Si recordamos además la variación en la versión de este relato que aparece en “Tierras de la memoria”, donde la persona a quien sorprende es su tía, la mujer nos parece alguien muy familiar: la gallina Abuela, la gallina Tía, la gallina Madre. Y a pesar del susto y enojo inicial que le provoca tanto a la maestra como a la tía el descubrimiento de un niño entre sus faldas, ambos episodios terminan con risas. “Mi primera maestra” finaliza cuando el narrador recuerda esa risa y piensa: “A ella le gusta que yo me meta debajo de su pollera.”⁶² La primera maestra entonces, la primera madre/abuela/mujer que se ocupa de la enseñanza, le enseña también el descubrimiento del cuerpo, el erotismo. La pollera aparece así como un elemento ambiguo: guarda en sí el calor maternal, el cuidado, ya sea por los pollos en el campo o por los niños que recién aprenden a andar, y a la vez, contiene el misterio, la posibilidad de descubrir aquello que tapa, aquello que corrompe esa infancia cuidada; aquello de lo que no podemos prescindir.⁶³

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes le dedica un fragmento a los objetos: “todo objeto tocado por el cuerpo del ser amado se vuelve parte de ese cuerpo y el sujeto se apega a él apasionadamente.”⁶⁴ Así Werther, con la cinta que le ha regalado Carlota, de la que no quiere desprenderse aún después de la muerte. “Fuera de estos

⁶² Hernández, Felisberto, “Mi primera maestra”, en *Primeras invenciones*, Op. Cit., p. 132

⁶³ La contradicción que supone la doble intencionalidad de la pollera puede sintetizarse en la anfibología de la re-velación, siendo esta lo que se muestra y vuelve a esconderse, lo que se descubre en el instante mismo en vuelve a ser “velado”.

⁶⁴ Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009, p. 215

fetiches no hay ningún otro objeto en el mundo amoroso. Es un mundo sensualmente pobre, abstracto, deslavado, despojado; mi mirada atraviesa las cosas sin reconocer su seducción; estoy muerto a toda sensualidad, fuera de la del “cuerpo encantador.”⁶⁵ Pero el mundo felisbertiano es sensualmente rico. La mirada se posa sobre los objetos, no los atraviesa, porque en ellos está la clave, porque en ellos se acurruca la cifra. A través de los objetos se accede a los secretos de las personas. Sin embargo, no siempre se da este tránsito: en ocasiones la mirada se queda en las cosas, y estas mismas son maravillosas “por el sólo hecho de verse.”⁶⁶

Para Lisa Block de Behar, la manera en que se articula la mirada en la escritura de Felisberto tiene mucha relación con el cine. Es bien sabido que a una temprana edad, para ayudar económicamente a su familia, Felisberto se empleó como pianista para acompañar las proyecciones mudas en algunas salas de cine montevideanas. Pero más que seguir una lógica cinematográfica, Lisa Block de Behar percibe en Felisberto una verdadera “civilización del ojo”, que en su caso literario llama la atención, por marcación exagerada, de una hipertrofia de la mirada que deforma el objeto aproximándolo por medio de una atención desmesurada.⁶⁷ Se detiene el tiempo, y se mitiga el desarrollo narrativo. “Felisberto dispensa una confianza excesiva a la función óptica. Parece que no ocurriera nada; nada si no pasa por la visión, natural o mecánica: el ojo y la cámara.”⁶⁸ El ojo cobra tal importancia, que en su traer hacia sí los objetos que le interesan llega a transformarse casi en una mano. Este efecto se logra mediante la creación de imágenes sinestésicas que atribuyen a los ojos verbos que tienen que ver con el tacto. “Yo quería a mi maestra y le estaba agradecido porque me había librado de la comisaría; pero en el instante en que ella daba vuelta la cabeza, yo no podía dejar de pasarle mis ojos por sus brazos desnudos.”⁶⁹; “A medida que se iba apagando el cielo los ojos preferían ir tomando las cosas que había dentro del vagón.”⁷⁰ . “A pesar de eso noté que mientras estaba distraído, los ojos habían

⁶⁵ Barthes, Op. Cit, p. 216

⁶⁶ Hernández, “Por los tiempos de Clemente Colling”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit, p. 27

⁶⁷ Lisa Block de Behar, Op. Cit, p. 156

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Hernández, “Tierras de la memoria”, en *Obras completas Vol. III*, Op. Cit, p. 18

⁷⁰ *Ibid*, p. 23

tocado el busto del maniquí...”⁷¹; “Yo era muy tímido; estando sentado en un piano ellas se acercarán a los lados del teclado y yo tiraré y recogeré enseguida miradas fugaces, pues tendría que atender lo que estaba tocando.”⁷² Los ojos realizan lo que las manos no pueden, porque podría intervenir alguien. Mediante la sinestesia de las imágenes que el narrador se inventa, pareciera que, en esta “civilización del ojo”, la mirada logra satisfacer los deseos.

En *Por los tiempos de Clemente Colling*, el narrador realiza una verdadera apología de la mirada a partir de la “tragedia” que le suponen los ciegos. Y lo curioso es que esta tragedia, señala el narrador, sólo es capaz de entenderla mediante imágenes visuales.⁷³ “Pensaba en toda una orgía y una lujuria de ver; la reacción me llevaba primero a la grosería de la cantidad y después al refinamiento perverso de la calidad [...]”⁷⁴ Al niño le atrae el tul de los sombreros de las mujeres, porque le recuerda “un viaje hecho en coupé desde el cual y a través de las cortinillas podía mirar sin ser visto.”⁷⁵ Surge de inmediato la imagen del voyeur, aquél que disfruta de algo en lo que no participa. En el mismo fragmento citado anteriormente, en que Martín Cerda se refiere a la representación de los objetos en la novela, el autor cita a Barthes para relacionar la minuciosidad de la descripción con la figura del voyeur. “Para Roland Barthes esta minuciosidad de la mirada desde la que están narradas las novelas de Robbe-Grillet, estaría señalando que se trata de la mirada de un voyeur: de un hombre, en último trámite, que incapaz de actuar sobre el mundo, sólo puede mirarlo, observarlo, “devorarlo” obsesiva, perversa o pervertidamente.”⁷⁶ Participar, entonces, pareciera ser el acto en que el voyeur deja de

⁷¹ Hernández, “Tierras de la memoria”, en *Obras completas Vol. III*, Ed. Cit, p. 73

⁷² *Ibid*, p. 44

⁷³ “Yo, con egoísmo del que posee algo que otro no posee, pensaba en el goce de estar en la noche, después de acostado, recibiendo el ala de luz de una portátil de pantalla verde que diera sobre un libro en el que uno leyera y tuviera que imaginarse color, una escena en los trópicos, con mucho sol, todo el que uno se pudiera imaginar, sobre las montañas y sobre todos los verdes de la selva. Pensaba en toda una orgía y una lujuria de ver; la reacción me llevaba primero a la grosería de la cantidad y después al refinamiento perverso de la calidad; desde las visiones próximas o lejanas cegadoras de luz, en paisajes con arenas, con mares, con luchas de fieras, de hombres, hasta el artificio del cine; y el cine, desde un choque de aviones, hasta una de esas fugaces visiones, que aparecen fugaces al espectador pero que a las compañías cinematográficas les cuestan lentitud y sumas fabulosas; después, la visión de toda clase de microbios moviéndose en la clara luna de un lente; y después todo el arte que entra por los ojos; y hasta cuando el arte penetra en sombras espantables y es maravilloso por el solo hecho de verse.” (Hernández, “Por los tiempos de Clemente Colling”, *Novelas y Cuentos*, Op. Cit, pp. 26-27)

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibid*, p. 13

⁷⁶ Martín Cerda, Op. Cit, p. 93

serlo, en que se acerca al mundo e intercambia algo con él. Volvemos entonces a la pregunta que surgió en la introducción: ¿Es posible hablar del voyeur en la escritura felisbertiana? ¿Le devuelve el mundo al sujeto su mirada inquisitiva? La pregunta por el voyeur es la pregunta por la transitividad, por la reciprocidad, por el intercambio. ¿Accede el sujeto felisbertiano al mundo, a retazos de mundo, o sólo se encuentra con fanstasmagorías, con una copia de lo real que su mirada reproduce? En su prólogo a *Los libros sin tapas*, Jorge Monteleone parece apoyar una tesis voyeurística cuando se refiere al tratamiento de las *caras* de las amadas, en que se reconoce la misma “radical alteridad e impenetrabilidad de las cosas.”⁷⁷

“El narrador conoce su propia condición de observador amoroso y privilegiado de esa diferencia radical y única del rostro amado, porque lo *fascina*. Pero sabe también que ello supone fatalmente el desapego, la indiferencia amorosa, porque no hay destino, ni coincidencia, ni unión amorosa posible.”⁷⁸

En un cuento del *Libro sin tapas*, en que el narrador cuenta sus visitas a Irene, una mujer “con una nueva calidad de misterio”⁷⁹, ocurre un día que el narrador le toma las manos mientras ella toca piano y la besa. “No me explico cómo cambié tan pronto e inesperadamente yo mismo”, dice el narrador, “cómo se me ocurrió la idea de las manos y la realicé; cómo en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás.”⁸⁰ Pero el cuento finaliza en un tono desengañado: “Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco.”⁸¹ El intercambio es posible, entonces, pero tiene consecuencias desastrosas, no sólo para el amor, sino también para la escritura. “Mientras haya misterio, el relato comienza y recomienza.”⁸² El sujeto que oscila *entre la transitividad y la intransitividad*, que se acerca al mundo pero es incapaz de hablar de él “como los adultos”, se entrega a la pasividad de la contemplación. La pasividad: “el anonimato, la pérdida de sí, la pérdida de cualquier soberanía pero también de toda

⁷⁷ Monteleone, Op. Cit, p. 27

⁷⁸ Ibid, p. 28

⁷⁹ Hernández, “La casa de Irene”, en *Los libros sin tapas*, Op. Cit, p. 72

⁸⁰ Ibid, p. 75

⁸¹ Ibídem.

⁸² Monteleone, Op. Cit, p. 18

subordinación, la pérdida de la permanencia, el error sin lugar, la imposibilidad de la presencia, la dispersión (la separación).”⁸³ Pasividad a la que nos expone el desastre, pasividad que *es* el desastre: siempre pasado, siempre su propia inminencia. La inminencia del desastre es en Felisberto la inminencia del misterio revelado, que se escribe y se des-escribe, pero que necesariamente está *dentro* de la escritura, *dentro* del texto.⁸⁴

El deseo del niño de meterse en lo prohibido, en los secretos de los otros que los objetos esconden, el deseo de violar algo serio, el deseo de ver bajo la pollera de su maestra, de ver sin ser visto, de no incidir para no acabar con el misterio, entonces, es voyeurista. La escritura bajo la pollera, podríamos decir, es voyeurista. Pero también es más que voyeurista. La mirada que quiere entrometerse bajo la falda, como objeto de sensualidad femenina, puede ser voyeurista, pero el deseo felisbertiano va más allá del erotismo. Porque la mirada felisbertiana no desea solo violar los secretos de los otros, sino también violar las estructuras lógicas, las formas hechas de reflexión, las convenciones sociales. Violar la mirada tradicional, de la que hablaba Martín Cerda, esa mirada que hace desaparecer las cosas en su familiaridad. Violar la mirada normalizante, homogeneizante, la mirada que despoja al mundo de lo que tiene de asombroso, de misterioso, de otro. La mirada es la mirada voyeurista, pero a la vez es la mirada déctica, la mano que a-trae hacia sí el mundo, la mirada hipertrofiada, desviada, que permite ver las cosas y las personas en su estar ahí; la mirada asombrada, extrañada, ad-mirada, que “ilumina”, como los ojos del acomodador, una nueva cara del mundo.

“En aquél tiempo mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo”⁸⁵, nos dice el narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling*. “Sesgo”, según el DRAE, quiere decir “Torcido, cortado o situado oblicuamente.”⁸⁶ “Sesgo” a su vez, deriva de “sesgar”—“Cortar

⁸³ Blanchot, *Op. Cit.*, p. 22

⁸⁴ “El desastre inexperimentado, lo sustraído a cualquier posibilidad de experiencia—límite de la escritura. Es menester repetirlo: el desastre des-escribe. Ello no significa que el desastre, como fuerza de escritura, esté fuera de escritura, fuera de texto.” (Ibid, p. 14)

⁸⁵ Hernández, *Novelas y cuentos*, *Op. Cit.*, p. 12

⁸⁶ DRAE en www.rae.es

o partir en sesgo; Torcer a un lado; Atravesar algo hacia un lado”⁸⁷—que a su vez viene del antiguo *sessegar* (sosegar), y este del latín *sessicare* ‘asentar’, ‘hacer reposar’ (Derivado de *sedere*, ‘estar sentado’). Los procesos de cambio semántico que ocurrieron para que el étimo pasara a tener el sentido ‘oblicuo’ son intrincados y discutidos. Para Corominas, ‘sesgo’ con el sentido de “tranquilo, sosegado”, se aplicaba a menudo a los ríos que avanzaban por territorios llanos, que tenían una forma serpenteante:

“...era frecuente la aplicación a las aguas, y en particular a las de un río [...] Ahora bien, según el diccionario de Vieira el portugués *sesgo* significa en particular «torcido, serpeante» (corrente sesga), que es precisamente la dirección que toman los ríos que cruzan una llanura, los de corriente sosegada. He aquí que sin ninguna violencia *corrente sesga* pasaba de ‘corriente tranquila’ a ‘corriente oblicua’, y el vocablo tomaba un sentido nuevo.”⁸⁸

Otros autores derivan el sentido moderno de “sesgo” de “sesga”, que se refería a una pieza que se le añadía a los vestidos para darles más vuelo, de donde habría derivado el sentido de sesgo como ‘cortado triangularmente, oblicuamente.’⁸⁹ Este sentido *textil* de sesgo sigue vigente hoy en día. “Las telas tejidas en telar tienen hilos longitudinales en los cuales se entretejen hilos transversales”, nos dice *El ABC de la costura*. “A la dirección que siguen los hilos longitudinales se le llama la *urdimbre*”, mientras que “los hilos transversales forman la *trama* de la tela. [...] *Cualquier línea diagonal que cruce la trama y la urdimbre se denomina sesgo.*”⁹⁰

En “Hacia la imagen de Proust”, Benjamín compara el texto con un tejido, en que el recuerdo es la trama y el olvido la urdimbre. La mirada sesgada, entonces, es la mirada desviada, soslayada, oblicua, que atraviesa la trama y la urdimbre; la mirada diagonal que se entromete entre el recuerdo y el olvido. La mirada del niño es con respecto al mundo de los adultos sesgada: mira las cosas desde abajo, diagonalmente. Pero la mirada del adulto

⁸⁷ DRAE en www.rae.es

⁸⁸ Corominas, *Vol. RI-X*, Ed. Cit, p. 232

⁸⁹ *Ibídem.*

⁹⁰ Creative Publishing Internacional, *El ABC de la Costura*, p. 43, extraído el 02/01/1011 de <http://books.google.cl/books?id=cZxIkegbLYYC&lpg=PP1&ots=928iO6d-5P&dq=E1%20ABC%20de%20la%20costura&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

que atraviesa la memoria también es sesgada, porque tergiversa, porque *adultera* las relaciones entre memoria y olvido, entre lo sucedido y lo imaginado. Y es también la mirada sosegada, como el río en la llanura: el desorden, el torcimiento, no provienen de la velocidad de la acción, sino del reposo, de la deriva, de un lento repartirse sin ley por la superficie que está a la disposición. Al adulto ya no le preocupa aprehender el mundo para sí, sino que aprehender su mirada primera, la del primer sesgo y el primer asombro. Y los recuerdos que esta mirada reproduce ya lo eluden, ya lo invaden: el narrador los tendrá que ir sorteando, contemplando, manoteando: tomándolos entre las manos, finalmente, y *coleccionándolos*.

Memoria y coleccionismo: Walter Benjamin y Felisberto Hernández.

Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo no debe temer volver siempre a la misma situación, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra. Porque las "situaciones" son nada más que capas que sólo después de una investigación minuciosa dan a luz lo que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista.

“Desenterrar y recordar”, Walter Benjamin

Pero la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación pedazos del pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos y las sombras. De pronto se cae el pequeño farol en la tierra de la memoria y todo se apaga. Entonces la imaginación vuelve a ser insecto que vuela olvidando las distancias y se posa en el borde del presente.

“El caballo perdido”, Felisberto Hernández

En 1932, Walter Benjamin escribió lo siguiente: “La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio [*Bühne*]. Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido.”⁹¹ *Bühne* significa por un lado ‘escenario’, por otro ‘teatro’, y finalmente también ‘plataforma’. Por lo mismo, hay

⁹¹Benjamin, Walter, “Desenterrar y recordar”, en *Cuadros de un pensamiento* Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1992, p. 118

quienes, en vez de usar la palabra *medio*, usan la palabra *teatro*.⁹² Sin duda, mediante cualquiera de las dos acepciones, lo que se nos da a entender es que Benjamin, a la manera de Proust, diferencia entre una memoria “instrumental” o voluntaria y una memoria no-instrumental, involuntaria. El sentido teatral, si bien no necesariamente la acepción principal de *Bühne*, al menos se hace presente en el término alemán, y vuelve posible la comparación de la memoria con dicho espectáculo. La imagen del espectador pasivo, contemplativo, abierto a los caprichos del guión inextricable que se desarrolla ante sus ojos, a lo extravagante de los saltos que hacen aparecer en el escenario esta o aquella persona, este o aquél objeto, contrasta con la imagen del excavador, que, con la actividad de su pala, pareciera tener en sus manos la directriz de su destino. Pero en el fondo lo único que diferencia ambas imágenes es la esfera en la que se desarrolla el movimiento que cada una de ellas porta: en la primera son los recuerdos los que se agitan y suceden; en la segunda, la actividad del sujeto que se empeña en desenterrarlos. Pero ninguno de los dos, espectador o excavador, puede prever la próxima aparición en escena, el próximo descubrimiento que la tierra le esconde. Sin duda, Benjamin guardaba la imagen de Proust cuando construyó la suya del excavador. En *El libro de los pasajes*, recoge una cita que se refiere a “las noches de sueño profundo después de un largo agotamiento”:

“Ellas nos hacen retroceder allí donde nuestros músculos hunden y tuercen sus ramificaciones y aspiran la vida nueva, el jardín en que hemos sido niños. No hay necesidad de viajar para volver a verlo, hay que descender para recuperarlo. Lo que ha cubierto la tierra no está sobre ella, sino debajo, la excursión no basta para visitar la ciudad muerta, se necesitan excavaciones.”⁹³

La imagen de la memoria como espectáculo, a la vez que como tierra fértil en la cual se esconden pedazos de recuerdos, se hace presente también en Felisberto, quien no sólo trabaja autobiográficamente con los recuerdos de su infancia, sino que también desarrolla una reflexión sobre el recuerdo y el recordar. Como ya mencionamos, Felisberto trabajó

⁹² “Language shows clearly that memory is not an instrument for exploring the past but its theater.” Benjamin, Walter. *Selected Writings Volume II*, Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge: Harvard UP, 1999.

⁹³ Proust, Marcel, *Le Côté de Guermantes*, I, París, 1920, p. 82, en Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005, p. 408

como pianista e improvisador de cine mudo, y no nos sorprende, entonces, que para él la metáfora de la memoria esté más cerca de lo fílmico que de lo teatral. “El cine de mis recuerdos es mudo”⁹⁴, dice un narrador de Felisberto.

“El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine. No puedo pensar si la proyección es nítida, si estoy sentado muy atrás, quiénes son mis vecinos o si alguien me observa. No sé si yo mismo soy el operador; ni siquiera sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo para el momento del recuerdo.”⁹⁵

Todas estas imágenes, más que llamar la atención sobre lo recordado, vuelven sobre el acto mismo de recordar. Como en Proust, lo importante no es describir una vida como efectivamente fue, sino la vida como la recuerda el que la vivió.⁹⁶ Por eso en las tres novelas de Felisberto encontramos narraciones enmarcadas. En un nivel del relato aparecen los recuerdos, narrados por una voz adulta que se conjuga con la perspectiva infantil de ese ‘entonces’. Pero en otro, *metadieético*, aparece infaliblemente un narrador situado en el presente de la narración, que se pregunta sobre su proceso de reminiscencia, a veces con placer, a veces dolorosamente.⁹⁷ “No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos”⁹⁸, empieza diciendo el narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling*. “Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración”⁹⁹, nos dice el narrador de *El Caballo Perdido*. “Las cosas que yo tengo que imaginar son muy

⁹⁴ Hernández, “El caballo perdido”, en *Novelas y cuentos*, Ed. Cit., p. 63

⁹⁵ *Ibid*, pp. 62-63

⁹⁶ Benjamin, Walter, “The image of Proust”, en *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1969, p. 202

⁹⁷ En adelante, usaré la distinción propuesta por el psicoanálisis, que diferencia a la reminiscencia de la rememoración en tanto la primera se relaciona con el recuerdo involuntario, indisociable de la emoción (la imagen del trauma) y la segunda con la memoria voluntaria, que quiere re-construir un suceso pasado. El proceso psicoanalítico entonces va de la reminiscencia a la rememoración, que intenta inscribir estas imágenes del trauma en una historia. Esta distinción, que había establecido Bergson y que recoge también Proust, es tomada y modificada por Derrida, quien en “Memorias para Paul de Mann” distingue entre una memoria pensante, voluntaria y mecánica (la memorización) y el recuerdo, la memoria involuntaria, interiorizante: la remembranza. Como parto mi reflexión a partir de Benjamin que, a su vez, está reflexionando sobre Proust, he decidido restringirme a su terminología, sin incorporar a Derrida, pero entendiendo sin embargo a la “reminiscencia” como un proceso más cercano a la “remembranza” que a la “memorización”.

⁹⁸ Hernández, “Por los tiempos de Clemente Colling”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit., p. 9

⁹⁹ Hernández, “El caballo perdido”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit., p. 60

perezosas y tardan mucho en arreglarse para venir.”¹⁰⁰ “Ahora pienso que en aquella época yo viajaba sin recuerdos: más bien los hacía”, reflexiona el narrador de *Tierras de la memoria*, “y para hacerlos intervenía en las cosas; pero mi acción era escasa comparada con la de mis compañeros; atendía la vida como quien come distraído.”¹⁰¹

La distancia entre el entonces y el ahora corresponde al desajuste entre los ojos del niño y los ojos del adulto. “Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo: yo recuerdo los ojos que en aquél tiempo la miraban; aquellos ojos le transmiten a éstos sus imágenes.”¹⁰² Y el adulto, que depende de estas imágenes, despierta en la conciencia aguda de su incompletitud. “Cuando los ojos del niño toman una parte de las cosas, él supone que están enteras [...] Cuando el niño miraba el brazo desnudo de Celina sentía que toda ella estaba en aquel brazo.”¹⁰³ Los fragmentos del pasado que se excavan en las tierras de la memoria, arrancados “de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista.”¹⁰⁴ Pero cada objeto, cada recuerdo apunta a lo incompleto de la colección. Y esta falta obligará al sujeto a volver siempre sobre lo mismo, a hostigar la mirada del niño, iluminando la tierra de la memoria con su pequeño farol, en el esfuerzo imposible de completar la colección. En este sentido, el narrador felisbertiano, como era de esperar, se debate *entre* la reminiscencia y la rememoración: por un lado los recuerdos lo asaltan, lo invaden, le caen encima, y él es sólo espectador de su teatro; y por otro, existe una voluntad de reconstrucción, de situarlos, de escarbar en ellos, de componer sus pedazos, y entonces se convierte en el excavador. La mirada en sesgo, que atraviesa la memoria y el olvido, atraviesa también la memoria voluntaria y la memoria involuntaria.

“Él es capaz de abrir los ojos a un muerto para registrar su contenido. Él acosa y persigue los ojos de aquel niño; mira fijo y escudriña cada pieza del recuerdo como si desarmara un reloj. El niño se detiene asustado y a cada momento interrumpe su visión. Todavía el niño no sabe—y es posible que ya no lo sepa

¹⁰⁰ Hernández, “El caballo perdido”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit., p. 64

¹⁰¹ Hernández, “Tierras de la memoria”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit., p. 86

¹⁰² Hernández, “El caballo perdido” en *Novelas y cuentos*, Op. Cit, p. 63

¹⁰³ Ibid, p. 65

¹⁰⁴ Benjamin, *Cuadros de un pensamiento*, Op. Cit, p. 119

nunca más—que sus imágenes son incompletas e incongruentes; no tiene idea del tiempo y debe haber fundido muchas horas y muchas noches en una sola. Ha confundido movimientos de muchas personas; ha creído encontrar sentimientos parecidos en seres distintos y ha tenido evocaciones llenas de encanto. Los ojos de ahora saben esas cosas, pero ignoran muchas otras; ignoran que las imágenes se alimentan de movimiento y que tienen que vivir en un sentimiento dormido.”¹⁰⁵

Como dije, lo que se intenta relatar no es una vivencia, es el proceso de reminiscencia, el acto de recordar y la imprecisión del recuerdo. Y esta imprecisión, el hecho de que los recuerdos se muevan y a la vez estén como dormidos, hace posible urdir múltiples versiones, volver incesantemente a buscarlos, porque el recordar, como los recuerdos, también se alimenta de movimiento. Como señala Benjamin respecto a Proust, “lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en que su recuerdo se teje, ese largo trabajo de Penélope que es el recordar. ¿O sería mejor hablar aquí del difícil trabajo de Penélope que es el olvido?”¹⁰⁶ Para Benjamin, la memoria involuntaria de Proust se haya más cerca del olvido que del recuerdo. Y sin duda es el olvido el que posibilita al narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* tejer en torno a sus recuerdos una multiplicidad de posibilidades: es la urdimbre del tejido, como decíamos, y el recuerdo la trama. A ambos los atraviesa la mirada sesgada que presentiza las implicancias de la experiencia en tanto pone en diálogo distintos tiempos: la imagen del pasado que se conjuga con las ideas, con los pensamientos del presente. Pero como se percibe que estas ideas no pertenecen a aquél tiempo, permanecen así, como posibilidades, que van indeterminando los recuerdos, llenándolos de caras: todas las que el autor sea capaz de imaginar.

“Aquella primera tarde y muchas otras, yo me quedaba callado mirándolo; confundía tal vez lo de que era ciego, procediendo también como si fuera sordo; o tal vez me desconcertara verme escondido ante sus propios ojos y en plena luz del día; o era él que se escondía detrás de sus párpados; o sencillamente procedía con

¹⁰⁵ Hernández, “El caballo perdido”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit., p. 65

¹⁰⁶ Benjamin, Walter, “Hacia la imagen de Proust” en *Obras, Parte 2*, Madrid : Abada Editores, 2006-2007, p. 317

una naturalidad desconocida para mi porque yo no sabía cómo era no tener vista; o él procedería estando acostumbrado a la curiosidad ajena y se le confundirían de manera extraña lo de él y lo del mundo, porque en última instancia no podíamos saber cómo serían sus sensaciones y su sentimiento de las cosas con una cualidad mental en la que no entrara la vista.”¹⁰⁷

La incertidumbre de la que participa el que recuerda se hace patente en Felisberto por el uso de marcas dubitativas como “tal vez” o “quizás” y un tránsito desde el pasado imperfecto al condicional. Hay pasajes enteros, como aquél en que el narrador discute “las poses en el arte”¹⁰⁸, que se desarrollan en este tiempo. “El condicional”, nos dice el DRAE, “simple o compuesto, puede expresar, igual que el futuro, la probabilidad, pero referida al pasado, y su valor temporal equivale entonces al pretérito imperfecto o pretérito pluscuamperfecto de indicativo.”¹⁰⁹ El tiempo de la memoria es entonces el pretérito imperfecto condicional. El narrador transita entre la vivencia y las ideas que se le asocian en el acto de recordar, cuya misma probabilidad irá multiplicándolas eternamente. “Pues un acontecimiento vivido es finito, o se encuentra al menos incluido dentro de la esfera de la vivencia, pero un acontecimiento recordado es, en sí mismo, algo ilimitado, porque es una clave de todo lo sucedido antes y después de él”¹¹⁰ El relato se entrega al acto de recordar, y tal es la espontaneidad con que al narrador se le presentan los recuerdos, tal su sujeción a ellos, que llegará a llamar su condición “la enfermedad del recuerdo”¹¹¹, como el reverso de “la peste del olvido” de *Cien años de soledad*. El sujeto que se deja asaltar por los recuerdos hasta el punto de anularse, de desaparecer, se entrega a una *pasividad desmedida* que “rebasa al ser, el ser exhausto de ser—la pasividad de un pasado cumplido que nunca ha sido: el desastre entendido, sobreentendido, no como un acontecimiento del pasado, sino como un pasado

¹⁰⁷ Hernández, “Por los tiempos de Clemente Colling”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit, pp. 24-25

¹⁰⁸ Ibid, pp. 20-21

¹⁰⁹ Diccionario de la lengua española, Vigésima edición, extraído el 02/01/2011 de http://buscon.rae.es/draeI/SrvltObtenerHtml?LEMA=condicional&SUPIND=0&CAREXT=10000&NEDIC=No#condicional_simple.

¹¹⁰ Benjamin, “Hacia la imagen de Proust” en *Obras, Parte 2*, Ed. Cit., p. 318

¹¹¹ Hernández, “El caballo perdido”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit, p. 72

inmemorial (el Altísimo) que vuelve, dispersando con su regreso el tiempo presente en que se le vive como espectro.”¹¹²

En la tercera parte de su ensayo “Walter Benjamin: 1892-1940”, Hannah Arendt recoge como epígrafe una cita de *La tempestad* de Shakespeare. A partir de ella, construye la imagen del coleccionista que, como el buscador de perlas, se zambulle en las profundidades del mar para arrancar de él lo extraño y maravilloso—las perlas y los corales—y llevarlos a la superficie. No se trata de rescatar estos fragmentos para preservar intacto el pasado. El quiebre irreparable con la tradición obliga a buscar nuevas maneras de lidiar con él, y en el caso de Benjamin, esta nueva forma se dio a partir de su *citabilidad*, que nacía de la desesperanza frente al presente y el deseo de destruirlo.¹¹³ El poder de la cita, como dijo el mismo Benjamin, no es el de una fuerza conservadora, sino el de una fuerza que limpia, que arranca fuera de contexto, que destruye.¹¹⁴ La pasión de Benjamin por el coleccionismo no es ningún secreto. Ya en 1931 había aparecido en el *Literarische Welt* un ensayo corto sobre el coleccionismo, “Desembalando mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”, que, como confiesa el autor, se refiere a sí mismo: “Porque es justamente un coleccionista quien les habla y no les hablará a grandes rasgos más que de sí.”¹¹⁵ El coleccionismo, nos dice Benjamin en *El libro de los pasajes*, es una actividad de animales (pájaros, hormigas), de niños, y de viejos.¹¹⁶ Arendt también llama la atención sobre la relación entre el coleccionismo y los niños, para quienes las cosas aún no se han transformado en materiales básicos y no son valoradas por su utilidad. Y esta característica

¹¹² Blanchot, Op. Cit, p. 22

¹¹³ Arendt, Hannah, “Walter Benjamin: 1892-1940”, en Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1969, pp. 38-39

¹¹⁴ Benjamin, Walter, en Arendt, Op. Cit, p. 39 Para Derrida, “Todo «comienza», pues, por la cita, en los falsos pliegues de cierto velo, de cierta pantalla espejeante (...) La escritura, el fuego, la desaparición, el «sin fin», el número, lo innumerable, la hierba, son citas y enunciados citados sobre la necesidad de esos efectos citativos. Estos no describen la línea de una relación simple entre dos textos o dos consumaciones de fuegos, os arrastran a un desplazamiento de constelación o de laberinto. No se mantienen «en el marco de esta hoja de papel». No sólo son infinitas las remisiones, sino que os hacen circular entre textos y estructuras de remisión heterogéneas. Así las citas son a veces «citas» de «citas» (leéis aún esta palabra entre comillas antes de someterla, en su momento, a examen), remisiones laterales o directas, horizontales o verticales, casi siempre redobladas, *la mayor parte de las veces en sesgo*. (Derrida, Jacques, *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1997, pp.474-500. La cursiva es mía.)

¹¹⁵ Benjamin, Walter, “Desembalando mi biblioteca”, en *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1992, p. 105

¹¹⁶ Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005, p. 229

es fundamental dentro del coleccionismo: que el objeto “sea liberado de todas sus funciones originales.”¹¹⁷ Sobre el coleccionista

“recae la tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil. Pero les otorga sólo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres tampoco disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles.”¹¹⁸

Y, en la medida en que el objeto de la colección, redimido como cosa y no como medio para un fin, importa por su valor intrínseco, Benjamin consideraba la tarea del coleccionista como una tarea revolucionaria.¹¹⁹ “El coleccionismo es la redención de las cosas que complementará la redención del hombre.”¹²⁰ La mirada del coleccionista, como señalaba Martín Cerda respecto a Robbe-Grillet, hace aparecer las cosas, en tanto las desliga de la servicialidad que las opaca. El modelo positivo del coleccionista, que a su vez representa su culminación, debe entenderse para Benjamin según estas palabras de Marx: “La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos e indolentes, que un objeto solo es *nuestro* cuando lo tenemos, es decir, cuando existe para nosotros como capital, o cuando...lo *utilizamos*.”¹²¹ Emerge así una de las caras más problemáticas del coleccionista. Porque si bien desprende el objeto de sus ligaduras utilitarias y mercantiles, es para ponerlo bajo su propia protección, para *poseerlo*. Para el verdadero coleccionista la propiedad constituye “la relación más profunda que puede entablarse con los objetos.”¹²² Por eso, dice Benjamin, “una apología del coleccionista no debería pasar por alto este ataque: «La avaricia y la

¹¹⁷ Benjamin, *Libro de los pasajes*, Op. Cit, p. 223

¹¹⁸ Ibid, p. 44

¹¹⁹ Para Benjamin, la cosa aparece en la medida en que se libera de su servidumbre utilitaria. Para Heidegger, en cambio, la cosidad de la cosa no puede entenderse como la cosa desapegada de su ser-útil. Además, Heidegger había distinguido entre las cosas (los útiles) y las “meras cosas”, que excluían a las cosas de uso como el martillo, el zapato y el reloj. El ser útil de útil consiste justamente en su servicialidad, que es a su vez consecuencia de su *confiabilidad*: “El ser útil del útil, la confiabilidad, mantiene todas las cosas, según el modo y extensión de ella, concentradas en sí. La servicialidad del útil es, sin embargo, sólo la consecuencia de esencia de la confiabilidad.” (Heidegger, Op. Cit, p. 14) Notamos también la diferencia radical de esta posición con la de Marx, citada más arriba.

¹²⁰ Arendt, Op. Cit, p. 42, traducción propia.

¹²¹ Marx, Karl, en Benjamin, *Libro de los pasajes*, Op. Cit, p. 227

¹²² Benjamin, *Cuadros de un pensamiento*, Op. Cit, p. 116

vejez, anota Gui Patin, siempre se entienden bien. La necesidad de acumular es uno de los signos precursores de la muerte tanto en los individuos como en las sociedades...» Pero agrega Benjamin de inmediato: “¡Comparar, sin embargo, con el coleccionismo de los niños!”¹²³ Nos encontramos sin duda con una figura contradictoria: los elementos que la unen a la vejez, a la avaricia, nos enfrentan con el problemático hecho de que el coleccionista *posee*, pero las características que la unen a la niñez parecieran, en opinión de Benjamin, redimirla.

“Porque los niños tienen la capacidad de renovar la existencia y eso es, para ellos, una práctica múltiple que manejan con desenvoltura. En los niños el hecho de coleccionar sólo es uno de los procedimientos para renovar los objetos, también se los puede pintar, despegar y, así siguiendo, toda la escala de las formas en que los niños adquieren los objetos desde el mero tocarlos ascendiendo hasta el ponerles nombre. Renovar el viejo mundo—ese es el impulso más profundo que anima el deseo del coleccionista [...]”¹²⁴

Pero este proceso de renovación, como señala Arendt, se lleva a cabo de manera distinta a como sucede dentro de la tradición. El coleccionista no sistematiza, no separa lo positivo de lo negativo, lo ortodoxo de lo herético, lo relevante de lo irrelevante: para él, los objetos no valen por su calidad, sino por su unicidad, por su autenticidad. El coleccionista no discrimina, sino que nivela todas las diferencias.¹²⁵ Pero no se trata de una nivelación homogeneizadora. Más bien, cada objeto se libera tanto del valor de uso como del valor de cambio: no es que valgan “lo mismo”, sino que están liberados del valor, y por lo tanto pueden presentar sus diferencias sin verse sometidos a evaluación o comparación.

El problema de la posesión, que aparece sutilmente en “Desembalando mi biblioteca”, y más abiertamente en *El libro de los pasajes*, sobre todo a partir de las citas a Marx, llega a su clímax en “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs.” Escrito seis años después de “Desembalando mi biblioteca”, y con una clara línea marxista, se hace más difícil reconciliar este aspecto, sobre todo en un hombre que —al contrario de Benjamin,

¹²³ Benjamin, *Libro de los pasajes*, Op. Cit, p. 226

¹²⁴ Benjamin, *Cuadros de un pensamiento*, Op. Cit, pp. 107-108

¹²⁵ Arendt, Op. Cit, p. 44, traducción propia.

para quien el coleccionismo nunca llegó a ser motivo de bonanza económica— se vuelve, a través de su colección, un *millonario*. El coleccionista es coleccionista en tanto propietario: un propietario exhibicionista, que “no más que por aparecer a los ojos de todos con sus colecciones”, las lleva al mercado en reproducciones y de paso se convierte en un hombre rico. La colección de Fuchs, concluye Benjamin, no sólo le aportaba el material para sus investigaciones: también le permitió llevar “las riendas” del mercado de arte parisino.

Pero Benjamin finaliza su ensayo elogiando, como al principio, a Fuchs. Podemos considerarlo entre los grandes coleccionistas, nos dice, hombres llenos de planes, dedicados a una sola cosa. No se supera el carácter problemático del coleccionista, pero se admite tácitamente que es justamente el hecho de que todos estos fragmentos puedan ser poseídos y observados por un solo hombre lo que hace posible las luminosas calas de Fuchs (y de Benjamin, por lo demás) “El fenómeno de la colección pierde su sentido cuando pierde su sujeto. Aun cuando las colecciones públicas sean menos chocantes en cuanto a su sentido social y más útiles para la ciencia, son las colecciones privadas las que hacen justicia a los objetos.”¹²⁶ ¿Redimen entonces estas epifanías al coleccionista? ¿Redimen a Fuchs?

“...igual que el alquimista junta a su bajo deseo de hacer oro la escrutación de las sustancias químicas, en las que se reúnen los planetas y los elementos formando las imágenes del hombre espiritual, así emprendió nuestro coleccionista, al satisfacer su *bajo* deseo de posesión, la escrutación de un arte en cuyas creaciones concurren las fuerzas de producción y las masas para formar las imágenes del hombre histórico.”¹²⁷

Los bajos deseos de Fuchs se subliman alquímicamente en la medida en que su colección le permite el acceso a un conjunto fragmentado de objetos a través de los cuales realiza su análisis materialista. El coleccionista, nos dice Benjamin, “junta lo que encaja entre sí”, y “puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo.”¹²⁸ El coleccionista es entonces el polo opuesto del alegórico, quien “Ha renunciado a iluminar las cosas mediante la investigación de lo que

¹²⁶ Benjamin, “Desembalando mi biblioteca”, en *Cuadros de un pensamiento*, Op. Cit., p. 115

¹²⁷ Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Argentina: Taurus, 1989, p. 134

¹²⁸ Benjamin, *Libro de los pasajes*, Op. Cit, p. 229

les sea afín o les pertenezca. Las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado.”¹²⁹ Sin embargo, dice Benjamin,

“no por ello deja de haber en el fondo de todo coleccionista un alegórico, y en el fondo de todo alegórico un coleccionista, siendo esto más importante que todo lo que les separa. En lo que toca al coleccionista, su colección jamás está completa; y aunque sólo le faltase una pieza, todo lo coleccionado seguiría siendo por eso fragmento, como desde el principio lo son las cosas para la alegoría.”¹³⁰

Respecto al *Libro de los Pasajes*, colección de citas por antonomasia, Hannah Arendt escribe lo siguiente: “La tarea principal consistía en arrancar los fragmentos fuera de su contexto y organizarlos de nuevo de tal manera que se ilustraran mutuamente y fueran capaces de demostrar su razón de ser en un estado de deriva¹³¹, por así decirlo. Definitivamente era una especie de montaje surrealista.”¹³² El trabajo del coleccionista, entonces, se asemeja al trabajo del alegórico. Despojados de su contexto de producción, en manos del coleccionista, los objetos sufren una transformación, “a sea change”¹³³, como la llama Arendt. “Apenas los toma en sus manos parece mirar, inspirado, su pasado más remoto a través de ellos”¹³⁴, dice Benjamin en “Desembalando mi biblioteca.” Y ya en el *Libro de los pasajes*, agrega: “el contemplativo, cuya mirada estremecida recae sobre el fragmento que sostiene su mano, se convierte en alegórico”¹³⁵.

Toda pasión bordea en lo caótico, nos dice Benjamin, pero la pasión del coleccionista bordea el caos de los recuerdos. Y es justamente el recuerdo el que participa y es despedazado por el aparato alegórico. Los pedazos de saber que permanecen luego de este ataque ya no calzan: no logran formar una imagen total. Pero el alegórico—como también el coleccionista—hará el esfuerzo de juntarlos: “toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a

¹²⁹ Benjamin, *Libro de los pasajes*, Op. Cit, 229

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ El original dice “free floating”, literalmente “libre flotación”, pero lo traduzco como “deriva.”

¹³² Arendt, Op. Cit, p. 47, traducción propia.

¹³³ “Sea change” quiere decir literalmente “transformación marítima”, pero a partir del uso que le dio Shakespeare en *La Tempestad* adquirió el sentido de una ‘transformación profunda’.

¹³⁴ Benjamin, *Cuadros de un pensamiento*, Op. Cit, p. 107

¹³⁵ Benjamin, *Libro de los pasajes*, Op. Cit., p. 332.

encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever, pues no hay ninguna mediación natural entre ambos”¹³⁶.

A pesar de que en “El origen del drama barroco alemán”, Benjamin se refiere, con sus planteamientos sobre la alegoría, justamente a los “dramas barroco-alemanes”, para Peter Burger se puede entender “sin violencia el concepto de alegoría de Benjamin como una teoría del arte de vanguardia”¹³⁷, ya que, en su opinión, es justamente el contacto de Benjamin con la vanguardia lo que le permite desarrollar este concepto. Y la alegoría resulta fundamental para entender el concepto de *obra de arte inorgánica*, que articula elementos diversos del arte y de la realidad y que viene a enfrentarse a la obra de arte entendida en un sentido orgánico, es decir, la obra que demuestra un cierto tipo de unidad entre las partes y el todo: la obra de arte simbólica. Burger descompone—y simplifica—el concepto de alegoría de Benjamin en cuatro características:

- “1. Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico [...]
2. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos.
3. Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía [...]
4. También alude Benjamin al plano de la recepción. La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia [...]
”¹³⁸

Una obra entendida de este modo, constituida de fragmentos, requiere de una construcción especial, de un método de articulación. Para Burger, la construcción de la obra de arte vanguardista se lleva a cabo mediante el “montaje”. Esta técnica es diferente en cada área artística, pero aparece tanto en el cine, como en la literatura o la pintura, y contribuye a

¹³⁶ Benjamin, *Libro de los pasajes*, Op. Cit., p. 375.

¹³⁷ Burger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987, "La obra de arte vanguardista", p. 130

¹³⁸ Ibid, pp. 131-132

cambiar el estatus mismo de la obra, que ya no se entiende como signo o reflejo de una totalidad sino "*como realidad*"¹³⁹

Si pensamos en el coleccionista fundamentalmente como un coleccionista de recuerdos, podemos entender "sin violencia" a Felisberto como tal. Es como si los objetos de la colección, que desencadenan en el coleccionista toda una serie de evocaciones y relaciones, hubieran sido borrados, y sólo permaneciese su huella y el caos de los recuerdos. En sus tres novelas de memoria, es de este caos de recuerdos que el narrador toma para construir sus relatos. El coleccionista no sistematiza, no jerarquiza. Cada pieza de la colección vale por sí misma. Por lo mismo todos los recuerdos valen, todos tienen igual derecho ser tomados del montón de fragmentos y entrar en la narración. En cuanto un recuerdo aparece, es parte de la colección y participa de la fiesta del montaje, no importa que calce o no con los demás, que guarde con ellos alguna relación. Así, en "El caballo perdido", al describir la vestimenta de su profesora de piano, el brazo desnudo de Celina que salía de su batón en verano le recuerda "unas flores artificiales que hacía una señora a la vuelta de la casa."¹⁴⁰ Y este recuerdo, a su vez, trae consigo otro, de una vez que se pararon a conversar con ella. Este otro recuerdo aparece entre paréntesis; no tiene ninguna relevancia para el relato total. La señora no había aparecido hasta ahora ni vuelve a aparecer. Es simplemente una comparación que realiza el narrador y que trae consigo otro 'objeto de la colección', que se hace presente por contigüidad, metonímicamente, haciendo valer su derecho de estar ahí.

La visión alegórica desgarrar el pasado, entonces, destruye su unidad y recoge los pedazos de recuerdos que pudieron llegar hasta la playa del presente. Y el mecanismo que hila estos fragmentos es, como señalaba Burger, el montaje, que en la obra de Felisberto tiene estrecha relación con el narrador. Es su presencia constante y abrumadora, su conciencia "caprichosa" la que organiza las líneas del relato, la que es capaz de hilar los fragmentos mediante conexiones ininteligibles. Su mirada se hace indispensable, en el momento en que las cosas ya no tienen entre sí una relación natural, sino que fabricada. La (i)lógica organizadora no emana de una causalidad, sino de la particular percepción del que

¹³⁹ Burger, Op. Cit., p. 142

¹⁴⁰ Hernández, "El caballo perdido", en *Novelas y cuentos*, Op. Cit., p. 52

es capaz de mirar la colección en su conjunto. “Mis cuentos”, dice Felisberto en su «poética» “no tienen estructuras lógicas.”¹⁴¹

¿Y cómo se realiza este montaje? ¿De qué manera pueden ponerse en relación elementos de igual validez en un lenguaje que por su misma estructura obliga a jerarquizar? ¿Qué solución encontró Felisberto para “hacerle trampas a la lengua”, para llevar a cabo esa “magnífica engañifa”¹⁴² que es su literatura? Cuando abrimos por azar cualquier libro de Felisberto y nos ponemos a leer, llama la atención inmediatamente el uso del punto y coma. Tal es la predilección del autor por esta forma de puntuación, que en un solo párrafo he llegado a contar hasta 12 puntos y comas, compitiendo así con otras grandes secuaces de este signo como Proust o Virginia Woolf. Según el *Diccionario Panhispánico de dudas*, el punto y coma se usa generalmente en tres casos: Para separar los elementos de una enumeración; para separar oraciones sintácticamente independientes que tienen relación semántica (yuxtaposición); y delante de conectores adversativos, concesivos o consecutivos como pero, aunque o sin embargo¹⁴³. En *Eats, shoots and leaves*, la inglesa Lynne Truss hace una apología de este signo de puntuación que, por su carácter optativo y uso ambiguo se ha ganado muchos detractores y ha ido lentamente desapareciendo de la escritura. Llama la atención, también, respecto a su cualidad *adictiva*, ejemplificando con Virginia Woolf.¹⁴⁴ El ensayista estadounidense Lewis Thomas relaciona el punto y coma con el diferimiento y la expectativa de sentido “El punto y coma nos dice que todavía existen algunas dudas sobre la frase anterior; algo tiene que ser agregado”, escribe. “El punto nos dice que eso es todo; si no recibiste todo el sentido que querías o esperabas, de todas formas tienes todo lo que el escritor pretendió entregarte, así que avanza, o hazte a un lado. Pero con el punto y

¹⁴¹ Hernández, Felisberto, “Explicación falsa de mis cuentos”, en *Obras completas Vol. II*, México: Siglo xxi editores, 2007, p. 175

¹⁴² Barthes, Roland, *Lección inaugural*, p. 3 Extraído el 25/11/2010 de https://www.u-cursos.cl/filosofia/2008/0/FH472ASG/23/material_docente/bajar?id_material=614

¹⁴³ Real Academia Española, *Diccionario Panhispánico de dudas*, extraído el 02/01/2011 de <http://buscon.rae.es/dpdI/SrvltGUIBusDPD?lema=punto%20y%20coma>

¹⁴⁴ “As for the other experiences, the solitary ones, which people go through alone, in their bedrooms, in their offices, walking the fields and the streets of London, he had them; had left home, a mere boy, because of his monther; she lied; because he came down to tea for the fiftieth time with his hands unwashed; because he could see no future for a poet in Stroud; and so, making a confidant of his little sister, had gone to London leaving an absurd note behind him, such as great men have written, and the world has read later when the story of their struggles has become famous.” (Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, 1925, en Truss, Lynne, *Eats, shoots and leaves. The cero tolerance approach to punctuation*. USA: Gotham Books, 2004, p. 107)

coma se tiene una agradable sensación de expectativa; hay más; sigue leyendo; se aclarará.”¹⁴⁵ Pero para Paul Robinson y Kurt Vonnegut, el punto y coma debe ser evitado a toda costa. En su ensayo “La filosofía de la puntuación”, el primer autor sostiene que “puntos y comas pretenciosos e hiperactivos han alcanzado proporciones epidémicas en el mundo de la academia, donde se utilizan para sobresanar pensamiento impreciso. “Ponen dos cláusulas en algún tipo de relación, pero alivian al escritor de decir exactamente cuál es esa relación.””¹⁴⁶ Vonnegut, por el otro lado, arguye que los puntos y comas son travestis hermafroditas, que no representan nada y solo demuestran que has ido a la universidad.¹⁴⁷

Felisberto, cuyo uso exagerado del punto y coma puede ser comparado con el de Virginia Woolf, no fue a la universidad, ni hubiese considerado en lo absoluto poner dos cláusulas en una relación ambigua como algo detestable. Más bien, es justamente esta capacidad que Robinson critica la que Felisberto, como Benjamin, recoge. Poner dos cláusulas en relación, sin decir exactamente cuál es esta relación corresponde a un mecanismo alegórico: el sentido no está dado, sino que es tarea del lector construirlo. Pero no sólo se construye, sino que, como señalaba Lewis Thomas, se espera, y por tanto, *se difiere*. En “El corazón verde”, el uso del punto y coma es especialmente evidente, y por tanto lo he querido traer como ejemplo a pesar de que no sea parte de nuestro corpus. En el fragmento que citaré a continuación, uno de los narradores del relato, el narrador niño, se propone contar su visita a la casa de la abuela, pero antes se desvía en un recuento nada corto de las peripecias con su familia y los almaceneros.

“Una tarde mi madre me dijo que me llevaría a casa de una abuela que vivía en la dársena y que vería un tren eléctrico; sin embargo esa mañana yo me había portado mal; me habían mandado a buscar almidón en caja; pero yo lo traje

¹⁴⁵ “The semicolon tells you there is still some questions about the preceding full sentence; something needs to be added. The period tells you that that is that; if you didn’t get all the meaning you wanted or expected, anyway you got all the writer intended to parcel out and now you have to move along. But with the semicolon there you get a pleasant feeling of expectancy; there is more to come; read on; it will get clearer.” (Thomas, Lewis, *The Medusa and the snail*, en Truss, Op. Cit, p. 114, traducción propia.)

¹⁴⁶ “[...]“pretentious and over active” semicolons have reached epidemic proportions in the world of academe, where they are used to gloss over imprecise thought. “They place two clauses in some kind of relationship to one another but relieve the writer of saying exactly what that relation is.”” (Robinson, Paul, en Truss, Op. Cit, p. 125, traducción propia.)

¹⁴⁷ Vonnegut, Kurt, *A man without a country*. New York: Seven stories press, 2005, p. 23

suelto y me retaron; al ratito me mandaron a buscar yerba y como yo la quería en caja, los almaceneros, que eran amigos de casa, me la pusieron en una caja de botines; pero yo había cometido otra falta: me volví a casa con "la plata" y me retaron porque no había pagado; al rato me mandaron a buscar fideos con un peso; yo traje los fideos pero no quise traer el cambio porque eso era traer la plata y me retarían; en casa se alarmaron porque no había traído el cambio y me mandaron a buscarlo; entonces los almaceneros escribieron en un papelito algo que tranquilizó a mamá. Decía: "El cambio está entre los fideos."¹⁴⁸

Ya el conector “sin embargo”, que se usa para introducir el “haberse portado mal” es extraño. La madre le dice al protagonista que lo va a llevar donde su abuela, y el nexo 'sin embargo' haría pensar en el cambio de este plan. El niño se porta mal, pero no por esto deja de ir donde la abuela. El carácter ambigüatorio del punto y coma queda en evidencia: intuimos que existe una relación entre las cláusulas, pero ésta es tan débil, o tan caprichosa, que vacilamos. Al mismo tiempo, llama la atención la acumulación de sintagmas separados por puntos y comas, fragmentos de recuerdos que se van *apilando*, (como los objetos de la colección) en una estantería. Este procedimiento tiene mucho que ver con la oralidad, ya que el lenguaje oral funciona con un tipo de yuxtaposiciones muy parecido al de los punto y coma: se van presentando una serie de hechos o de frases, y por su sola concatenación el oyente construye (o no) los sentidos, las causalidades, las oposiciones, las relaciones. Y esto se hace mucho más evidente en el relato mediante la voz del niño, porque en el niño la narración todavía se encuentra desligada de una finalidad instrumental. No se trata de encontrar las causas y las consecuencias, sino de presentar las imágenes concatenadas, como en un comic. Jorge Monteleone también llama la atención sobre la relación entre la escritura de Felisberto y la oralidad:

“En su caso la oralidad es un resto, una enunciación que desestabiliza la gramática, donde el decir literario es atravesado por un rodeo que produce efectos expresivos inesperados. La falta de economía propia de la oralidad, sus redundancias y demoras, no sólo *no* son evitadas, sino que se prodigan sin “corrección”. Pero no

¹⁴⁸ Hernández, “El corazón verde”, en Obras Completas Vol. II, Ed. Cit, pp. 150-151

como estilización oral, ni siquiera como defecto tolerado, sino como resabio de oralidad en el enunciado literario, leído como un “mal castellano”, un texto con “errores”, una prosa “desprolija” que sin embargo no puede ser dicha de otro modo, porque en tal caso lo que se dice dejaría de significar.”¹⁴⁹

Misteriosa y ambigua resulta también la descripción que realiza el narrador-niño mientras camina con su madre, al pasar frente a la casa de un loco y la carnicería.

“Y enseguida pasamos por lo del loco. Era una casa sin revocar y muy vieja. En la reja de una ventana había latas atadas con alambres y detrás gritaba continuamente el loco llamando a la gente que pasaba. Él era grande, gordo y tenía una camisa a cuadros. A veces venía la mujer, que era chiquita y flaca, para hacerlo callar; pero enseguida él seguía gritando y de pronto los gritos eran roncós.

Después cruzamos frente a la carnicería: yo pasaba allí mañanas enteras esperando que me despacharan; la gente estaba callada; pero un mirlo cantaba fuerte, siempre el mismo canto, y yo me aburría mucho.”¹⁵⁰

¿La mujer chiquitita que viene a hacer callar al loco, y que torna sus gritos "roncos", es un elemento signifiante? ¿Por qué los gritos se tornan roncós? ¿Está describiendo una situación que su percepción, en ese momento, de niño, no puede entender y sólo logra constatar? Por el otro lado, es curiosa también la asociación con la carnicería. El protagonista niño confiesa pasar allí “mañanas enteras” esperando que lo “despacharan”. Despachar puede entenderse de tres maneras: despachar como enviar, como despedir, o como matar. La ambigüedad entre estos usos no permite distinguir si el niño espera que lo despachen con un envío, o que lo despachen matándolo como a los demás animales. Notamos en esta última cita, también, cómo el punto y coma aparece yuxtaponiendo tres imágenes: la del niño esperando ser despachado, la de la gente callada, y la del mirlo que cantaba fuerte. Los puntos y comas aparecen así como mecanismo de yuxtaposición en que las imágenes del recuerdo logran superponerse. El punto y coma, nos dice Lynne Truss, es

¹⁴⁹ Monteleone, Op. Cit, p. 25

¹⁵⁰ Hernández, “El corazón verde”, en *Obras Completas Vol. II*, Ed. Cit, pp. 151-152

optativo. Como signo de puntuación, es prescindible, incluso inútil. Y este signo inútil, el más discutido y discutible de los signos, es el que toma el coleccionista: con él, no tendrá que jerarquizar los elementos injerarquizables de su colección, ni subordinar el caos a una causalidad lógica. El punto y coma, dice Eric Partridge, es equivalente a tocar el piano con las manos cruzadas.¹⁵¹ Y a nadie le cae mejor dicha comparación que a Felisberto.

La figura de un ‘coleccionista de la memoria’ aparece sumamente atractiva en el análisis de la escritura de Felisberto. En la medida en que se borran los objetos como tales—los referentes, podríamos decir—y sólo quedan los fragmentos de recuerdos, el problema de la posesión también parece esfumarse. Como Benjamin, Felisberto nunca logró beneficiarse económicamente con su colección, es decir, con la escritura que le era deudora. Como Benjamin, también, sólo accedió a una fama póstuma, reservada a los “incomparables” o “inclasificables”. Al trascender este problema mediante la desposesión material del coleccionista, cobran más importancia otros aspectos, como su relación con el alegórico. “En lo que toca al coleccionista, su colección jamás está completa”, nos dice Benjamin, y es justamente esta incompletitud, la falta constante que Felisberto entrevé la que lo obliga a volver y revolver en la tierra de la memoria. Y este proceso de búsqueda y de diferimiento es el que posibilita la escritura: “La digresión, el desvío asegura que el objetivo no sea alcanzado nunca; lo fragmentario, lo inacabado, es la priesa o la entrevisión de una totalidad, por anhelada, siempre diferida. En todos estos recursos Felisberto Hernández poseía una maestría absoluta [...]”¹⁵² Los objetos de la colección son arrancados de su condición servicial, utilitaria. De la misma manera, el coleccionista de recuerdos trabaja con la memoria despojada de su utilidad, que va montando las perlas del buceador, los hallazgos del excavador o las imágenes de un teatro en el tejido tupido del relato, como destellos cristalizados en nuestra comprensión tardía.

¹⁵¹ Eric Partridge, *You have a point there*, en Truss, Op. Cit, p. 109

¹⁵² Monteleone, Op. Cit, p. 8

Palabras Finales

El coleccionismo es una de las actividades predilectas de los niños, decíamos, junto con pintar, despegar, nombrar, o simplemente tocar. Es su manera de renovar lo antiguo, explica Benjamin, de adquirir los objetos. De apropiarse del mundo, podríamos decir. Felisberto Hernández, el niño que nunca creció, que se quedó “menor para toda la vida”¹⁵³, nunca dejó de ser un coleccionista. Sus relatos, donde se amontonan objetos y personas, árboles y calles, vestidos y ferrocarriles, pensamientos e impresiones, dan cuenta de esta enorme necesidad de coleccionar, de tocar, de nombrar, de apropiarse. “Propio” viene del latín *proprius*, “lo que a uno le pertenece como suyo, de lo que no se comparte con los demás; propio.”¹⁵⁴ Pero *proprius* a su vez viene de *prope*, que significa “cerca”. Lo propio, entonces, es lo que está cerca; apropiarse del mundo es acercarlo a nosotros.¹⁵⁵ Y esto es justamente lo que hace la escritura de Felisberto: tomar con su deíctica mirada las cosas del mundo y acercarlas, desmesuradamente a veces, para hacerlas suyas, ya sea en su presencia, ya sea como aparecen en la memoria. Allí las cosas se ven entrecruzadas en el tejido con la urdimbre del olvido y la trama del recuerdo, y es la mirada del sesgo, la diagonal, la que permite la imaginación y “lo fantástico”: poder hallar el ángulo soslayado para ver las cosas—presentes y recordadas—de una forma totalmente nueva, *adulterada*.

Pero el coleccionista no toma el mundo exclusivamente para sí. Todo coleccionista, nos decía Benjamin, es un exhibicionista. Su apropiación ya no pasa por poseer aquello “que no se comparte con los demás”, sino algo que pueda ser mostrado, compartido, exhibido. La mirada felisbertiana nos acerca también a nosotros, nos hace partícipes, nos involucra en un mundo en que las cosas, los recuerdos, los pensamientos, liberados de su utilidad, se reivindicán como tales, en un movimiento en que se libera también al lenguaje,

¹⁵³ Hernández, *Novelas y cuentos*, Ed. Cit, p. 89

¹⁵⁴ Blánquez, Agustín, *Diccionario Latino-español*. Barcelona: Sopena, 1961, p. 1357

¹⁵⁵ Jorge Monteleone en el *Encuentro internacional poesía y diversidades*, realizó este análisis etimológico respecto a la poesía de Diana Bellesi. El concepto de ‘aura’ benjaminiano aparece en su opinión invertido en América Latina, donde se vuelve “la manifestación irrepetible de una cercanía”. Y es esta cercanía la se da mediante la palabra poética, que restituye el régimen social de la mirada alterada tras la dictadura. La donación poética señala la belleza comunal, y se convierte en la deixis sagrada del mundo. (Monteleone, Jorge, “El don”. *Encuentro internacional poesía y diversidades: Perspectivas críticas en el bicentenario*. Mesa 20: “La poesía de Diana Bellesi”. Miércoles 1 de Septiembre, 2010.)

destacando su valor «autónomo», la literalidad mediante la cual “trasciende la mera finalidad práctica de comunicación”¹⁵⁶ para pasar a otro lado, a otra economía, “donde no impera el poder, ni la iniciativa, ni lo inicial de una decisión”¹⁵⁷, sino solo el movimiento incesante de una escritura que se sitúa siempre *entremedio*: entre lo transitivo y lo intransitivo, lo animado y lo inanimado, el sentido y el sinsentido, la reminiscencia y la rememoración.

Abolida la economía misma del lenguaje, a la deriva en el río torcido, *sesgado* de la escritura, nada nos impide dejarnos llevar siempre por el camino más largo, con una voz que no se abstendrá de digresión alguna, que no renunciará a ninguna comparación, asociación o evocación, porque en el fondo no vamos a ninguna parte: la colección no va a completarse, los pedazos no formarán nunca una imagen total, y por tanto podemos seguir bordeando los remansos, trazado rutas inextricables entre los desechos, manoteando, desenterrando o contemplando la eterna función, iluminando con el pequeño farol en las tierras de la memoria.

¹⁵⁶ Estébanez, Op. Cit, p. 632

¹⁵⁷ Blanchot, Op. Cit, p. 25

*Velemos entonces por el sentido ausente.*¹⁵⁸

Aleteando, cayó en nuestras manos un objeto. Lo palpamos. Dijimos que no podíamos hablar sobre él, pero dijimos. La cosa en nuestras manos nos pesaba. Nos contagiaba su peso, su nada. Nos tentaba por diferentes caminos, y se desentendía. Nos llevaba lento, nos dispersaba. Nos daba vueltas, *se burlaba de nosotros*. Nos dejaba un sentimiento de insuficiencia. Hablamos de esta cosa como pudimos, intentamos (a)cercarla con la escritura, pero se nos escapó. Nos guió hacia una sala de espejos y nos dejó abandonados, con los brazos extendidos y los dedos tanteando sus superficies opacas. «Pues aunque este mundo de espejos pueda tener varios e incluso infinitos significados, sigue siendo ambiguo: parpadea; es siempre este uno y jamás nada, de donde sale en seguida otro.» Nuestro objeto, siempre adulterándose, se nos escapaba. Pero dejaba huellas. Y nosotros las seguimos, las hostigamos. Había que hacer algo. Las pistas se multiplicaban, y eran ellas mismas fin y principio, *pistas de pistas*. No le hicimos caso a nuestro objeto: ya nos había dicho que no las persiguiéramos. *Las hojas, por más murmullo que hagan, no (se) dirán nada*. Nos quedamos entonces con los troncos y la noche, con la nimiedad de nuestro gesto; con el espacio vacío de la cosa que ya no tenemos, *que se nos fue de las manos*.¹⁵⁹

¹⁵⁸ “Velar por el sentido ausente.”, nos dice Blanchot. “El saber sólo se afina y se alivia en los confines, cuando la verdad ya no constituye la instancia a la que debiera finalmente someterse. Lo no verdadero que no es lo falso, atrae el saber fuera del sistema, en el espacio de una deriva en que ya no mandan las palabras claves, en que la repetición no es un operador de sentido (sino el derrumbe de lo extremo), en que el saber, sin pasar al no saber, no depende más de sí mismo, no resulta ni produce un resultado, sino que cambia imperceptiblemente, esfumándose: no más saber, sino efecto de saber.” (Blanchot, Op. Cit., pp. 42-43)

¹⁵⁹ “Si alguna vez fui llamado o hice un movimiento instintivo hacia otra persona cuando el misterio de ella me hacía alguna seña y esa seña era desconocida por la misma persona, yo me sentía tentado a seguir una pista como escondiéndome entre árboles; y sintiendo con ternura lo pequeños que seríamos bajo tan inmensos árboles. Cuando Colling empezó a vivir en casa, me encontré con que su misterio estaba lleno de señas y de pistas; pero no era necesario seguirlas: ellas desfilaban por mi contemplación; y también concurrían o pasaban otras cosas. Como si en aquella noche de los árboles, yo olvidara la pista, mirara los troncos, oyera el viento en las copas, mirara cómo las ramas se juntaban y se separaban bajo el cielo con estrellas, pensara en que las hojas, por más murmullo que hicieran, no se dirían nada. Y cosas por el estilo.” (Hernández, “Por los tiempos de Clemente Colling”, en *Novelas y cuentos*, Op. Cit, pp. 46-47)

Bibliografía

Arendt, Hannah, "Walter Benjamin: 1892-1940", en Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1969

Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009

Benjamin, Walter, "The image of Proust" y "Unpacking my library" en *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1969

Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Argentina: Taurus, 1989

Benjamin, Walter, "Desembalando mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar", y "Desenterrar y recordar" en *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1992

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005

Benjamin, Walter, *Selected Writings, Vol. 2, part 2 (1931-1934)*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2005

Benjamin, Benjamin, "Hacia la imagen de Proust" en *Obras, Parte 2*, Madrid : Abada Editores, 2006-2007

Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*. Venezuela: Monte Ávila editores, 1990

Blánquez, Agustín, *Diccionario Latino-español*. Barcelona: Sopena, 1961

Burger, Peter, "La obra de arte vanguardista", en *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987

Cerda, Martín, *La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo) y Escritorio*. Santiago: Tajamar Editores, 2005

Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vol. CE-F. Madrid: Gredos, 1980-1991

Cortázar, Julio, “Carta en mano propia”, en Hernández, Felisberto, *Novelas y cuentos*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985

Derrida, Jaques, “Plato’s pharmacy”, en *Dissemination*. London, The Athlone Press, 1981

Diccionario de Americanismos, Lima : Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana, 2010

Diccionario de la Real Academia Española, en <http://www.rae.es/rae.html>

Eric Partridge, *You have a point there*, en Truss, Lynne. *Eats, shoots and leaves. The zero tolerance approach to punctuation*. USA: Gotham Books, 2004

Ferré, Rosario, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986

Graziano, Frank, “Tocar el piano, tocar la mujer”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, enero/marzo 1996

Heidegger, Martín: *El origen de la obra de arte*. Santiago: Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos, 1976

Hernández, Felisberto, *Novelas y cuentos*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985

Hernández, Felisberto, *Obras completas Vol. II*, México: Siglo xxi editores, 2007

Hernandez, Felisberto, *Obras completas Vol. III*, México: Siglo xxi editores, 2008

Hernández, Felisberto, *Los libros sin tapas*, Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2010

Huidobro, Vicente, *Obra selecta*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1989

Lihn, Enrique, “El voyeur”, en *Textos sobre arte*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. pp. 365 – 367. [Texto datado en diciembre de 1981 y publicado en el díptico de la exposición de Óscar Gacitúa, Galería del Cerro, Santiago, agosto –septiembre de 1982].

Lisa Block de Behar: *Una retórica del silencio*. México, Ed. Siglo Veintiuno, 1984

Mario Perniola: “Entre vestido y desnudo” en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Parte segunda, Ed. Taurus, Madrid, 1991

Monteleone, “Felisberto Hernández: la dilación del comienzo”, en *Los libros sin tapas*, Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2010

Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra, 1995

Rama, Ángel, “Sobre Felisberto Hernández: Burlón poeta de la materia”, Publicado originalmente en *Marcha*, Montevideo, enero de 1964, extraído el 21/08/2010 de <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rama/felisberto.htm>

Schopf, Federico, “Más allá del optimismo crítico”, en Alonso, María Nieves, *La crítica literaria chilena*. Concepción: Editora Aníbal Pinto, 1995

Sollers, Philippe, *La escritura y la experiencia de los límites*. Caracas: Monte Ávila editores, 1992

Thomas, Lewis, *The Medusa and the snail*, cf. Truss, Lynne, *Eats, shoots and leaves. The zero tolerance approach to punctuation*. USA: Gotham Books, 2004

Truss, Lynne, *Eats, shoots and leaves. The zero tolerance approach to punctuation*. USA: Gotham Books, 2004

Ullmann, Stephen, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid: Taurus Humanidades, 1991

Wacquez, Mauricio, *Hallazgos y desarraigos*. Santiago: UDP, 2004