

7 RELATOS DE FELISBERTO HERNANDEZ: LA INSOLITA INGENUIDAD DEL YO

por Léo-Paul Desaulniers

“HACE MUCHO tiempo leía yo un cuento en una sala antigua”, reza el comienzo de un cuento del uruguayo Felisberto Hernández. “No sé bien como es que me fui”, termina diciendo el caballo-narrador en otro. “Yo”, esta es la careta aparentemente inocente a través de la cual el narrador disfrazado mira, filtra y narra, desde *Por los Tiempos de Clemente Colling* hasta *Tierras de la Memoria*, con la única excepción de “Las Hortensias”.

Entre esos relatos, hay siete, a partir de una selección arbitraria mas no inmotivada, en los que se fijará especialmente la atención¹. Un examen preliminar de la totalidad de las narraciones de Felisberto Hernández (las conocidas desde 1942) nos llevó a deducir que se encuentra en ellas un comportamiento determinado del yo, y, de una manera particularmente clara, en los mencionados siete relatos, tendiendo a constituirlos en un tipo de discurso literario, el cual es pues posible que se lo describa como tal, a este nivel. La exposición toma la vereda contraria: lo que se dio en llamar la *insólita ingenuidad del yo* viene a convertirse en hipótesis de trabajo para el examen de un corpus. Se tratará de captar estos relatos no tanto en su diferencia como en su semejanza; el objeto no será tanto de indicar sentidos como de ejemplificar, por la obser-

¹Estos siete relatos son los siguientes: “El Balcón”, “El Acomodador”, “Menos Julia”, “La Mujer Parecida a Mí”, “Muebles ‘El Canario’”, “La Casa Inundada”, “El Cócodrilo”. Los cinco primeros serán citados según *Nadie Encendía las Lámparas*, Montevideo, Arca, 1967; los dos últimos, más “Las Hortensias” del que se hablará accesoriamente, remitirán al libro *Las Hortensias*, misma editorial, misma fecha, y que forma parte, también, de las *Obras Completas de Felisberto Hernández*.

vación de cierto número de fenómenos recurrentes, la coherencia y las consecuencias de una modesta hipótesis.

Refiérase el enunciado a acontecimientos que le suceden al propio sujeto o refiérase a acontecimientos que suceden a terceros, el *yo-pasado*² de todos los relatos de Felisberto Hernández se revela siempre como una conciencia atenta; más aún, es una conciencia que puede estar consciente de su calidad de atenta, como lo explicita si llega el caso, y no pocas veces:

“Yo estaba atento a la aparición de sentimientos, pensamientos, actos o cualquier otra cosa de la realidad, que sorprendiera las ideas que sobre ellas tenemos hechas”.

“La Casa Nueva”, en *Las Hortensias*, p. 120).

Esta conciencia atenta presencia “sentimientos, pensamientos, actos” raros, cuando no rarísimos:

— un hombre afirma que él ya ha sido caballo;

(“La Mujer Parecida a Mí”)

— una inyección trasforma a un apacible ciudadano en un receptor de publicidad;

(“Muebles ‘El Canario’”)

— un acomodador de teatro tiene la facultad de ver en la noche gracias a la luz que proyectan sus propios ojos;

(“El Acomodador”)

— un corredor de comercio tiene la facultad de llorar en el momento oportuno;

(“El Cocodrilo”)

— una mujer se considera unida a un balcón por vínculos sentimentales recíprocos;

(“El Balcón”)

— un dueño de un bazar se mete, todos los sábados, a un túnel para palpar y reconocer a oscuras objetos y caras de muchachas;

(“Menos Julia”)

²Así se designará a este personaje, involucrado en los acontecimientos narrados en tiempo pasado y que dice “yo”. Por las razones que luego se verán, parece preferible adoptar de inmediato esta designación antes que *personaje-yo* o *personaje-narrador*, las que, más imprecisas, ya pueden designar un *yo-presente*, ya un *yo-pasado*, o incluso pueden abarcar a los dos a la vez.

— una mujer vive aislada, con sus recuerdos, en una casa que ella misma ha hecho inundar.

(“La Casa Inundada”)

En los tres últimos casos, el yo-pasado presencia el comportamiento de una tercera persona, mientras que en los cuatro primeros él mismo es el protagonista. Hay que advertir desde un principio que en ningún caso el relato se presenta como un enunciado metafórico o alegórico: por ejemplo, “Muebles ‘El Canario’” no podría ser reducido a una alegoría de la sociedad de consumo, haciendo perder así el relato su propia consistencia de relato. Tampoco se presentan los textos como material psicoanalítico: entre todos estos cuentos podría ser “La Mujer Parecida a Mí” el que se asemejaría más a un relato hecho por un paciente a un siquiatra (“Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo”) pero, como toda obra literaria este texto “manifiesta su propia coherencia y no se presenta como texto lagunoso, falta-de-sentido que exigiera una interpretación psicoanalítica”³.

Tranquilamente, como alguien que dijera “yo ya he sido niño”, el yo-pasado considera pues que él ya ha sido caballo; ninguna señal de asombro ante lo insólito de esa idea: por el contrario, ese recuerdo es captado luego como lo real, y es el hecho de ser hombre que pasa a ser un recuerdo: “En este instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace algún tiempo, cuando todavía era hombre”. “Ahora, de pronto, la realidad me trae a mi actual sentido de caballo. Mis pasos tienen un eco profundo; estoy haciendo sonar un gran puente de madera” (p. 60).

El hecho de poder llorar en el momento oportuno, para el corredor de “El Cocodrilo” es, sí, un “hecho desacostumbrado” (p. 90) y él está intrigado por ello, pero no trata de darse una explicación fisiológica, patológica o psicológica: toma nota del fenómeno y no tarda nada en transformarlo en un poderoso instrumento de venta de medias para mujer, como si nada.

En “Muebles ‘El Canario’”, sin embargo, el yo-pasado se asombra y se asusta: “Pero no sólo no comprendí lo que pasaba sino que me asusté” (p. 101). ¿Susto por lo fantástico del fenómeno? No:

³Jeffrey Mehlman, “Entre psychanalyse et psychocritique”, *Poétique* N° 3 (1970): 365.

susto porque le clavan una inyección, en un tranvía, sin otro preámbulo que “Con su permiso, por favor...” El se hace preguntas, hace conjeturas, pero este deseo de comprensión racional no llega más allá de: “me dio vergüenza preguntar de qué se trataba y decidí enterarme al otro día por los diarios”; “yo no sabía bien de qué se trataba; pero estaba muy cansado y me empeciné en no hacer caso” (p. 102). Lo mismo, cuando la emisión radial empieza a retumbar en su cabeza, él se asusta primero y se asombra (“había dado un salto”; “parecía imposible que aquello sonara dentro de mi cabeza”), pero pronto después reacciona: “por último me decidí a esperar” (p. 102). Finalmente, cuando se siente desesperado por la persistencia del fenómeno, piensa preguntar, no preguntar a propósito de la naturaleza maravillosa del fenómeno sino “preguntar qué habría que hacer para anular el efecto de la inyección” (p. 103). Ni la naturaleza ni la realidad del insólito fenómeno son pues cuestionadas: para el yo-pasado, no se trata de una aventura fantástica, misteriosa, que le sucede, sino de una aventura simplemente desagradable: “un poco malhumorado por lo que me había ocurrido en el tranvía” (p. 101).

En “El Acomodador”, por el contrario, el fenómeno es agradable: “Pero en uno de aquellos días más desgraciados apareció ante mis ojos algo que me compensó de mis males” (p. 30). Por lo tanto, lejos de buscar como quitárselo de encima, el protagonista se las arregla ingeniosamente para sacarle el máximo provecho. Si tiene conciencia de lo extraordinario de esta nueva facultad (“Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario”; “¿Quién, en el mundo, veía con sus propios ojos?”), no es para asustarse de ello (“no me asusté”) ni para tratar ansiosamente de darse una explicación, sea racional, sea sobrenatural; constata el hecho, como cualquiera constata un dolor de muelas: “No me quedaba la menor duda: aquella luz salía de mis propios ojos, y se había estado desarrollando desde hacía mucho tiempo” (p. 30). Una noche, sin embargo, él se mira al espejo, donde ve con su propia luz sus ojos “de un color amarillo verdoso”, y tanto es el espanto que se desmaya: “Una noche me atacó un terror que casi me lleva a la locura” (p. 30). Pero, una vez más, el susto no es generado por la naturaleza incomprensible del fenómeno, sino por el hecho de haberse visto, lo que hace posible remediarlo

con una sencilla precaución: "Me juré no mirar nunca más aquella cara y aquellos ojos de otro mundo" (p. 31). Parecidamente, cuando, durante una de las sesiones nocturnas en la habitación de las vitrinas su "lujuria de ver" (p. 33) es interrumpida por la aparición de "una mujer blanca" que podría ser tanto un ser sobrenatural como una sonámbula, al principio él se aterroriza pero en ningún momento se le ve plantearse el problema de la realidad o de la irrealidad de lo que ven sus ojos; antes más bien, desde la segunda aparición de la mujer del candelabro, se siente sosegado ("Apareció y me sentí más tranquilo", "Al mismo tiempo yo ya sentía costumbre y ternura", p. 35) y luego ya no sueña sino que con esa noche en que la mujer le declarará su amor: "me imaginaba que una noche ella se detendría cerca de mí y se hincaría; entonces, en vez del peinador, yo sentiría sus cabellos y sus labios" (p. 36). Una noche, sin embargo, él le tira con su gorra y ella cae, como muerta, cerca suyo; mientras más la mira, más le hacen sus ojos ver un esqueleto. De nuevo se horroriza ("Ya el horror giraba en mi cabeza"), pero ello por el carácter horrible de la visión que tiene y no a causa de una posible explicación sobrenatural, ultratumbal o infernal del acontecimiento: "mis ojos empezaron a ver en los pies de ella un color amarillo verdoso parecido al de mi cara aquella noche que la vi en el espejo de mi ropero" (p. 39). El terror del yo-pasado no es un efecto de lo fantástico⁴ de la escena; para él, no hay fantástico en aquello, no hay duda, pues él conserva, en el fondo, sus tranquilas certezas: la mujer es una sonámbula, y es la luz de sus propios ojos la que produce el efecto visual de la "esqueletización".

Cuando se encuentran, el yo-pasado de "Menos Julia" y el amigo que tiene la costumbre de tocar objetos y caras de muchachas en la obscuridad, intercambian un diálogo en el que designan de la siguiente manera la "costumbre" del amigo:

Amigo: "mis..."
 yo : "alguna... rareza"
 — : "mi... enfermedad"

⁴"Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce sino las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural". Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

- : “¿qué... cosa es ésa?”
- : “mi... mal”
- : “aquello”

(p. 43)

No hay sino el neutro “aquello” que no vaya precedido de ese signo de cierta entonación vacilante que son aquí los puntos suspensivos. Los demás sustantivos se revelan inadecuados pues son palabras que encierran juicios de valor. Algún tiempo después, al yo-pasado se le ofrece la oportunidad de seguir a su amigo en la experiencia del túnel; lo sigue “sin comprender” (p. 44) pero no va provisto de las distinciones normal / anormal, sano / morbosos, cordura / locura... Esas categorías que aparentemente serán las de un personaje que permanece en la periferia del relato, el padre de Julia, no asoman nunca en el discurso del yo-pasado. Aun cuando desobedece formalmente la orden dada por su amigo, quedándose en el túnel, no lo hace con una determinada finalidad investigadora, por ejemplo para sorprender algo “inmoral”, lo hace porque sí, porque se le ocurre: “A mí se me ocurrió algo que no pude dejar de hacer: quedarme en el túnel” (p. 55).

La mujer de “La Casa Inundada”, la señora Margarita, es, para otros personajes del relato, una “atolondrada generosa” (p. 61) o una persona más o menos desquiciada por haber leído “tanto libro” (p. 70); pero el yo-pasado, él, cuando llega a esa casa no se escandaliza con aquella descomunal empresa de inundar una casa, con la extraña costumbre de la señora de no hablar sino por teléfono a la gente de su casa... El considera a esa mujerona de la misma manera que el yo-pasado de “El Acomodador” y de “El Cocodrilo” consideran sus facultades extraordinarias: un fenómeno dado, cuya realidad y normalidad no se discuten, del cual se trata simplemente de sacar partido, según la propensión del egoísmo: “Entonces me entregué a la manera de mi egoísmo; cuando estaba con ella esperaba, con buena voluntad y hasta con pereza cariñosa, que ella me dijera lo que se le antojara y entrara cómodamente en mi comprensión” (p. 67). Es notable que el yo-pasado no tenga juicios prefabricados a los cuales someter la actuación y el misterio de la señora Margarita: su deseo de comprensión es perfectamente neutro, libre de prejuicios, pasivo. La única excepción

que se hace a esta regla general de conducta se da cuando él siente disparar en sí “un resorte celoso” (p. 75) cuando la señora lo invita a salir de su casa: “A menudo me fastidiaba que la última señora Margarita me obligara a pensar en ella de una manera tan pura, y tuve la idea de que debía seguirla en todas sus locuras para que ella me confundiera entre los recuerdos del marido, y yo, después, pudiera sustituirlo” (p. 74). Todo sucede como si el deseo, “parti-pris” de la libido, llevara el juicio a tomar partido él también, abandonando parcialmente su “manera tan pura” de pensar, y lo hiciera hablar de las “locuras” —pero no de “la locura”, sin embargo— de la mujer que de alguna manera él ha llegado a desear. El episodio del “resorte celoso” no tiene quizás sino un alcance limitado en el relato, pero habrá servido para ilustrar la incompatibilidad entre la mirada ingenua y el deseo.

“El Balcón” presenta el caso de un yo-pasado que al final del relato trata de hacer entrar en razón a la joven mujer que interpreta el derrumbe del balcón como el suicidio de un enamorado traicionado.

— Yo tuve la culpa de todo. El se puso celoso la noche que yo fui a su habitación.

— ¿Quién?

— ¿Y quién va a ser? El balcón, mi balcón.

— Pero, señorita, usted piensa demasiado en eso. El ya estaba viejo. Hay cosas que caen por su propio peso.

(p. 26)

Eso de que *hay cosas que caen por su propio peso*, con su evidente intención de doble sentido, sitúa al yo-pasado en una actitud crítica, del lado de la cordura, del sentido común, frente a la joven mujer que se halla arrojada, por lo tanto, en el campo de la locura. Antes de este episodio final, sin embargo, el yo-pasado no se había asombrado nunca de la rareza de la hija, amparando incluso su mundo onírico de las sugerencias del padre (p. 23). Había manifestado además que esta idea de la hija de atribuir un alma a su balcón no podía parecerle tan extrema, ya que él mismo hacía otro tanto con otros objetos inanimados, la vajilla:

Personaje-yo

La hija

“Haría muchos años, unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma. [...] Estos seres de la vajilla tendrían que servir a toda clase de manos. [...] Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían y los llenarían de recuerdos; pero ellos tendrían que seguir sirviendo en silencio”.

(p. 17)

“que los objetos adquirirían alma a medida que entraban en relación con las personas.

Algunos de ellos antes habían sido otros y habían tenido otra alma [...], pero su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él”.

(p. 17)

Entre este momento y el momento en que dice sentencioso: “Hay cosas que caen por su propio peso”, ¿qué habrá pasado que lo haya hecho cambiar de actitud de modo tan radical? En la última página del relato se lee: “Me sentía complicado en un acto de responsabilidad para el cual no estaba preparado”. En los siete relatos que hemos examinado hasta aquí, es la primera vez que el yo-pasado se siente “complicado en un acto de responsabilidad” y es la única vez también que, traicionándose a sí mismo, se pone del lado de los que estando en su “sano” juicio condenan a los demás a estar fuera del suyo. La *responsabilidad*, aquí, no tiene poca analogía con el *resorte celoso* de “La Casa Inundada”: exactamente lo mismo que aquel deseo señalaba una alteración al juicio-sin-prejuicio, este juicio da aquí un vuelco bajo la acción de una responsabilidad inmediata.

En suma, si se sacan características comunes a los siete relatos que se han examinado, se encuentra que el yo-pasado:

- 1) tiene una percepción de los acontecimientos, fenómenos, conductas, sentimientos, que está dominada por una relativa falta de asombro (o mejor dicho por una extraña distribución del asombro) y por un extenso sentimiento no dicotómico de realidad, de naturalidad y de normalidad (conciencia ingenua);
- 2) no manifiesta ningún afán para buscar más allá de los fenómenos dados una comprensión racional global, ateniéndose más bien a una actitud de observación atenta de los hechos (actividad de la mirada).

Un personaje así, en dos palabras, es un *espectador ingenuo*. Por

supuesto, se entiende "ingenuo", aquí, no en el sentido peyorativo sino en el sentido pleno de la palabra, que no tiene poco que ver con la cualidad que se atribuye, fundamentalmente, al humorista.

En apoyo de esta designación, se señalaron indicios de que el yo-pasado abandona algo de su ingenuidad cuando, justamente, se halla forzado a salir de su papel de espectador para implicarse en lo que sucede. Como corolario, se debe notar que no hay diferencia formal de actitud, en este nivel, entre el yo-pasado como observador ingenuo de otro personaje y como observador de sí mismo. Al respecto, si sería arriesgado quizás afirmar que la señora Margarita, el amigo del túnel, la viuda del balcón, son dobles objetivados del yo, se puede decir sí, que el yo-pasado (de "El Cocodrilo", "El Acomodador", "Muebles 'El Canario' ") es desdoblado en un yo y un él⁵, como es el caso, particularmente manifiesto, del yo-caballo de "La Mujer Parecida a Mí".

* * *

Hay otro personaje (o función) del relato, de primera importancia, del cual no hemos hablado aún: el narrador. Como se trata de relatos en primera persona, el narrador está representado por un personaje que dice "yo"; un personaje que dice "yo" aquí y ahora, en el presente de la narración, y no aquel personaje-yo cuyo paso hemos seguido, que puede estar más o menos lejos en el pasado, más o menos lejos en el espacio y más o menos lejos psicológica y socialmente.

La distancia entre aquel yo-pasado y este yo-presente, el cual apunta al narrador⁶, está claramente subrayada, en los relatos que examinamos, por lo que se refiere al tiempo y al espacio:

⁵Valdría aplicar aquí al yo-pasado estas palabras que J. P. Díaz, aunque a partir de un enfoque distinto, dice el "narrador", cuyos puntos de vista lo hacen objeto a él mismo. José Pedro Díaz, "Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia", *Casa de las Américas* N° 39 (1966): 113.

⁶En oposición al yo-pasado, lo llamamos yo-presente, y no, como se hace generalmente, *narrador*, pues si bien es cierto que este yo es una manera de representación del narrador, no es más que su disfraz en el enunciado, no es "el verdadero sujeto de la enunciación, el que narra el libro. En cuanto el sujeto de la enunciación pasa a ser sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto que enuncia. [...] El narrador es innombrable: si se le quiere dar un nombre, nos

- “Hace algunos veranos empecé a tener la idea...”
(“La Mujer Parecida a Mí”, p. 59)
- “En una noche de otoño hacía un calor húmedo y yo fui a una ciudad que me era casi desconocida”.
(“El Cocodrilo”, p. 85)
- “La propaganda de estos muebles me tomó desprevenido”, “...lo que me había ocurrido en el tranvía”.
(“Muebles ‘El Canario’”, p. 101)
- “Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande”, “Yo era acomodador de un teatro...”, “Pero en uno de aquellos días...”.
(“El Acomodador”, pp. 27 y 30)
- “En mi último año de escuela...”, “Una mañana del año pasado mi hija me pidió que la esperara en una esquina...”, “El sábado siguiente, apenas habíamos entrado al túnel...”.
(“Menos Julia”, pp. 42 y 55)
- “De esos días siempre recuerdo primero...”, “Alcides me encontró en Buenos Aires...”, “Ese verano...”.
(“La Casa Inundada”, pp. 59 y 61)
- “Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano”, “Al final de uno de esos conciertos...”.
(“El Balcón”, p. 13)

Esas muestras y un sinfín de otras que podrían citarse —en ciertos relatos casi todos los párrafos comienzan por una ubicación temporal— dan la medida de la gran distancia que hay entre el yo-presente y el yo-pasado; *las distancias*, diríase más bien, pues a menudo, dentro de un mismo relato, es una distancia múltiple que se da, desde el “último año de escuela” hasta “una mañana del año pasado”.

— Distancia espacio-temporal, distancia social, ¿pero qué hay de la distancia psicológica, de la distancia entre el yo-presente y el yo-pasado, en el modo de apreciar los acontecimientos? ¿Cómo se sitúa el

deja el nombre pero no se encuentra tras éste; se refugia eternamente en el anonimato. El narrador del libro es tan huidizo como cualquier sujeto de la enunciación, el cual, por definición, no puede ser representado”. Tzvetan Todorov, “Poétique”, en *Qu'est-ce que le Structuralisme?*, Paris, Seuil, 1968, p. 121.

yo-presente frente al espectador ingenuo? De por sí, el yo-presente tiene una posición absolutamente privilegiada con respecto al yo-pasado; si acaso no conoce de un principio el final del relato, por lo menos conoce el antes y el después de los hechos referidos. En "La Casa Inundada" se refiere, en un momento dado, cómo el yo-pasado había pensado llegar a comprender a la señora Margarita:

"cuando estaba con ella esperaba, con buena voluntad y hasta con pereza cariñosa, que ella me dijera lo que se le antojara y entrara cómodamente en mi comprensión. O si no, podría ocurrir, que mientras yo vivía cerca de ella, con un descuido encantado, esa comprensión se formara despacio, en mí, y rodeara toda su persona. Y cuando estuviera en mi pieza, entregado a mis lecturas, miraría también la llanura, sin acordarme de la señora Margarita. Y desde allí, sin ninguna malicia, robaría para mí la visión del lugar y me la llevaría conmigo al terminar el verano". (p. 67).

Inmediatamente después, sin embargo, está escrito:

"Pero ocurrieron otras cosas".

Con estas simples palabras el yo-presente rechaza las hipótesis que el yo-pasado había considerado al respecto: eso deja en claro que el yo-presente tiene la facultad —y la usa aquí— de señalar en qué se ha equivocado el yo-pasado, en qué ha cometido un error de apreciación, etc. Como al empezar a leer cualquier de estos relatos, no se sabe si el yo-presente se identifica o no con la ingenuidad del yo-pasado, existe siempre la posibilidad, mientras el relato no llega a su punto final, que sea establecida o restablecida la vigencia de la

razón: $\frac{\text{normal}}{\text{raro}}$; $\frac{\text{sano}}{\text{morboso}}$; $\frac{\text{cuerdo}}{\text{loco}}$. Existe siempre la posibilidad,

hasta el final, que "la mujer parecida a mí" se acabe por un párrafo al estilo de:

"El médico, con quien hablé anoche al respecto, me dijo que debía yo iniciar mi trabajo haciendo un análisis histórico de mi inclinación a beber agua en la noche"⁷.

⁷Poco más o menos, este párrafo imaginario es efectivamente el primer párrafo del capítulo II de una novela que se presenta como la autobiografía de un

Un final tal, con todo lo que indicaría en cuanto a toma de conciencia de un estado que necesita una sicoterapia⁸, establecería una distancia psicológica enorme entre el yo-presente y el yo-pasado.

Sin embargo, éste no es nunca el caso. Muy diferente es el modo con que el yo-presente manifiesta en realidad su presencia y su actividad en el relato, siempre que lo haga explícitamente⁹:

“...algo frío que no sé por qué creí que fuera saliva”.

(“Muebles ‘El Canario’”, p. 101)

“no sé por qué pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella [la silla]”.

(“Menos Julia”, p. 43)

“no sé por qué se me ocurrió que la hija se habría quedado ciega”.

(“El Balcón”, p. 13)

En todos estos “no-sé-por-qué” hay un asombro virtual, cierto juicio sobre el pasado, la señal que el yo-presente encuentra algo insólito en el enunciado, puesto que toma la precaución de introducirle una modalización. Pero hay que fijarse bien cuál es el objeto de las intervenciones en cuestión: siempre detalles, ocurrencias sueltas, nunca el conjunto o un punto importante de la reacción del yo-pasado. Además, una modalización como “no sé por qué pensé” es en verdad el tipo mismo del juicio suspendido, el grado cero de la meta-interpretación.

paciente a su siquiatria: *La Conciencia del Señor Zeno*, de Ítalo Svevo (título original: *La coscienza di Zeno*), Santiago Rueda, Editor, Buenos Aires, 1953.

⁸“...caballo, noche y agua configuran en realidad una constelación temática que expresa la angustia ante el cambio y el tiempo”. Referido por J. P. Díaz, *op. cit.*, p. 127.

⁹Además de estas ocasiones, claro está, la voz del yo-presente ahí está siempre, ya que los demás personajes y acontecimientos (incluido el yo-pasado) no existen sino en su palabra. Además, una gran parte del texto sólo puede ser articulada, lógicamente, por él; verbigracia, estos dos enunciados de “El Cocodrilo”: “Aquella actitud tuvo algo de serio: me conmoví inesperadamente...” (p. 88): si bien es cierto que *inesperadamente* se refiere lógicamente al yo-pasado, no es lo mismo con *algo de serio*, lo cual es una clase de apreciación hecha a partir del presente de la narración. Es también del yo-presente la subordinación marcada por los dos puntos.

Una de las mejores oportunidades de meta-interpretación que se ofrezca al yo-presente se encuentra, tal vez, en "El Acomodador". Ya se sabe que el acomodador de los ojos luminosos ve venir hacia él, una noche, después varias noches sucesivas, una mujer blanca que sostiene un candelabro, silenciosa, y que se contenta con apenas rozarlo al pasar; mediante algunos sobresaltos de susto, el acomodador se ha acostumbrado muy luego a esa visión de una sonámbula que viene a visitarlo todas las noches. Cuando ella cae a sus pies, a pesar de lo horrible de la visión, él le registra todos los huesos:

"Empecé a hacer de nuevo el recorrido de aquel cuerpo; ya no era el mismo, y yo no reconocía su forma; a la altura del vientre encontré, perdida, una de sus manos, y no veía de ella nada más que los huesos. No quería mirar más y hacía un gran esfuerzo para bajar los párpados. Pero mis ojos, como dos gusanos que se movieran por su cuenta dentro de mis órbitas, siguieron revolviéndose hasta que la luz que proyectaban llegó hasta la cabeza de ella. Carecía por completo de pelo, y los huesos de la cara tenían un brillo espectral como el de un astro visto con un telescopio". (pp. 39-40).

Ya vimos la tranquilidad fundamental del yo-pasado al respecto. El yo-presente refiere la cosa sin proponer ni sugerir ninguna clase de meta-interpretación o de meta-vacilación. Sin embargo, buena era la oportunidad, y habría bastado al yo-presente cotejar ciertos elementos inquietantes: los huesos blanqueados; los ojos que son como gusanos; el mayordomo a quien desde el comienzo de la aventura "le castañeteaban los dientes postizos" (p. 35); el hecho de haber visto la sonámbula en cuestión, una noche, hablar alemán, del brazo de un extranjero; y sobre todo esa circunstancia de que la hija de casa, oficialmente, hubiérase escapado del ahogamiento ("por haberse salvado su hija de las aguas del río"), mientras que el propio yo-pasado "insistía en suponer que la hija se había ahogado" y la imaginaba ahogada, que "resplandecía de blanco" (pp. 28 y 29). Pero, si los elementos inquietantes están allí, innegablemente, no es menos innegable que el yo-presente no da muestras de inquietarse por ello en lo más mínimo. Un análisis que mostraría cómo esos elementos "sugieren lo fantástico" sería completamente erróneo: lo importante es mostrar cómo, a pesar de todos los elementos sugestivos dados, la vaci-

lación no es sugerida al yo-presente. Lo relevante, aquí, consiste en una ausencia.

De hecho, lo que piensa el yo-presente queda totalmente desconocido, neutro, transparente al yo-pasado. "Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo": "empecé a tener", ¿quiere decir eso que el yo sigue teniendo la misma idea, o no? No se sabe nada, y la pregunta no se hace. Las únicas ideas del yo-presente que se conocen bien son sus preocupaciones a propósito de su fidelidad al recuerdo:

"Tal vez por eso ahora confundo lo que ella me dijo con lo que yo pensaba. Además, me será difícil juntar todas sus palabras y no tendré más remedio que poner aquí muchas de las mías".

("La Casa Inundada", p. 69)

Todos los datos disponibles sobre el sistema de valores del yo-presente caben en estas dos frases, ahí se encuentra la única dicotomía, la única oposición maniquea: *bien o mal recordarse*. Se entiende entonces por qué las articulaciones entre las partes del relato son "de pronto", "entonces", "después", "y entonces", "en seguida", etc. ("El Balcón"): las articulaciones son temporales y no de orden lógico, pues marcar una relación lógica sería intervenir en el recuerdo, disponerlo según cierto orden del yo-presente. Por igual razón, el relato se construye generalmente en un orden estrictamente lineal, según un vector único orientado del antes hacia el después, salvo cuando los mismos recuerdos se atropellan y se presentan de manera anárquica, como es el caso en el comienzo de "La Casa Inundada":

"Pero ahora yo debo esforzarme en empezar esta historia por su verdadero principio, y no detenerme demasiado en las preferencias de los recuerdos" (p. 61).

En una palabra, el yo-presente tiende a transformarse en un puro espejo del pasado, o, mejor dicho, en una vitrina, al modo de la vitrina de "Las Hortensias", que a las muñecas "les da cierta calidad de recuerdo" (p. 27)¹⁰.

¹⁰Cf. J. P. Díaz, *op. cit.*, pp. 110-111.

Y acaso no sea una casualidad que "Las Hortensias" sea el único cuento de Felisberto Hernández que está escrito en tercera persona: un cuento, pues, en el que no hay yo-presente para servirle de vitrina a un yo-pasado; un cuento en el que el yo-espejo o yo-vitrina se halla objetivado en espejos y vitrinas de cristal; un cuento en el que tal comienzo de frase ("Y después María recordaría para siempre la tarde en que ella...", p. 33) hace pensar en el tratamiento del tiempo en *Cien Años de Soledad*... y un cuento en el que acaba por surgir la oposición cordura/locura:

"Ella le dijo, llorando, que Horacio estaba loco; los dos fueron al salón; pero no encontraron a Horacio. Lo empezaron a buscar y de pronto oyeron sus pasos en el balasto del jardín. Horacio cruzaba por encima de los canteros" (p. 57).

Y un cuento en el que la libido se pone en el escaparate: la metamorfosis del espectador.

* * *

Pero en los siete relatos que hemos examinado, no es el Horacio de "Las Hortensias" el que mira los recuerdos a través de las vitrinas, es el lector¹¹. Su papel es realmente escrito en y por el texto, y este papel suyo es también, por supuesto, un papel de espectador ingenuo; un papel que lo empuja a renunciar a ciertos puntos de referencia en demasía visibles en la "vida corriente", para poder así tocar con el dedo y reconocer objetos de la "realidad" que de otro modo pasan inadvertidos. Pero a causa de la ausencia de juego de distanciación entre el yo-presente y el yo-pasado, a causa de la conveniencia que hay en que no se le pregunte nada a Alejandro, puede suceder que el túnel sea el lugar de la vacilación del lector

¹¹Obviamente, no se puede, de ninguna manera, igualar con los hipotéticos ciudadanos-lectores, que están fuera de texto —al igual que el autor—, este lector o mejor dicho este "narratario", función del relato, el cual es la exacta correlación del narrador, el reverso del anverso, el sello de la cara, el "tú" del "yo". El narrador y el "narratario" forman parte del relato, lo constituyen, caracterizan su "modo de existencia, de circulación y de funcionamiento". Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie* Nº 3 (1969): 83.

("¿Aquello sería un retrato? ¿Y cómo podría saberse? También podría ser un espejo... Peor todavía. Me encontraba con la imaginación engañada y con cierta burla de la oscuridad"). Puede suceder que el carácter del yo del relato, desacostumbrado, contrario a las costumbres y a los modelos de conducta recibidos, dé lugar a que el lector encuentre insólita la ingenuidad de ese yo... Con todo y con eso, el papel que se le está señalado en el texto es un papel que lo constriñe a que inhiba sus categorías normal/anormal¹², si quiere entrar al relato-túnel de las tierras de la memoria.

Université de Montréal

Montréal, Québec

¹²Acerca de los personajes de los cuentos de F. Hernández, escribe Alberto Zum-Felde: "Son tipos aparentemente normales, o, al revés, aparentemente anormales"... *Índice Crítico de la Literatura Hispanoamericana — La Narrativa*, México, Guaranía, 1959, p. 461.