



Erotismo, memoria y escritura. *El caballo perdido* de Felisberto Hernández

Gustavo Lespada*

Universidad de Buenos Aires

La escritura es el arte de la digresión. La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden.

Severo Sarduy



193

El objeto del Eros

Ni bien concluido *Por los tiempos de Clemente Colling*, Felisberto acomete su segundo relato de la memoria, esta vez utilizando recuerdos anteriores, de cuando tenía diez años y tomaba clases de piano con Celina Moulié —en el relato simplemente «Celina»—. Aunque persisten la digresión y las proyecciones de la subjetividad, los mecanismos narrativos se encuentran más aceptados y la tendencia al lenguaje poético es más evidente.

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.¹

* Gustavo Lespada es Doctor en Letras (UBA), docente e investigador de la Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires, y autor de los siguientes libros: *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (2014); *Tributo de la sombra* (2013), *Las palabras y lo inefable* (2012); *Nafragio* (2005); *Esa promiscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana* (2002); e *Hilo de Ariadna* (1999); editó y prologó una antología poética de César Vallejo (2013) y una antología de relatos de Felisberto Hernández (2010) y co-editó una antología crítica de Noé Jitrik, *Suspender toda certeza* (1997); además de participar en revistas académicas y diversas ediciones colectivas, nacionales e internacionales.



Nos introduce sin preámbulos en el recuerdo —el imperfecto de los verbos opera como un pasado no concluido— que despliega la percepción infantil; percepción colmada de un erotismo fresco y desbordante que recorre los objetos de la casa de Celina. Como para recordarnos que estamos ante un texto, desde el inicio se insiste en el efecto contrastivo, cuya dinámica de lo blanco y lo negro hunde sus paradigmas en la sexualidad aún incierta del infante: blancura de las fundas y del papel asociada a la blancura de los cuerpos femeninos;² negrura de los muebles y la tinta vinculada a los *oscuros* secretos que esconden las mujeres bajo sus ropas. Si observamos con detenimiento esa impregnación de sensualidad sobre las cosas en el párrafo citado, podremos reponer un mecanismo narrativo de sustitución y desplazamiento que no tiene nada de ingenuo.

El desvío metafórico permite reemplazar las inocuas «fundas» de la primera oración por las insinuantes «polleras» en la segunda —la analogía entre ambos términos reside en que comparten la función de cubrir, aunque el primero se aplique a objetos y las polleras cubran zonas erógenas—, lo cual habilita el posterior tratamiento asociativo de la catacresis «patas» (de los muebles) como si fuesen *piernas de una femenina* silla, en la cláusula tercera. Como es sabido, las catacresis son figuras impropias que provienen de un uso extensivo de la expresión con la finalidad de cubrir insuficiencias léxicas. Estos *abusos* —atendiendo a la etimología del término— del tipo de «los *dientes* del peine», «el *cuello* de la botella» o «las *patas* de la mesa» son figuras vulgarizadas —especie de metáforas dormidas— que se han incorporado al léxico cotidiano, al punto que muchos lingüistas les niegan su condición de figura porque carecen de una expresión equivalente en la lengua. Al despertar el aspecto figurado de la catacresis y luego utilizar ese sentido figurado como propio se provoca la animación del objeto, o sea, *la feminidad de la silla*, lo cual habilita al niño a llevar a cabo su acto

Premio Internacional Juan Rulfo 2003 – Colección Archivos (UNESCO), en la categoría «ensayo literario»; Primera mención (ensayo) del concurso *Revista Temas* de La Habana en 2012; Premio de la Academia de Letras del Uruguay, categoría ensayo, en 1997.

1. Felisberto Hernández, *El caballo perdido*, en *Obras completas* – Vol. 2, México, Siglo XXI, 1998, p. 11. Todas las citas responden a esta edición indicándose el número de página entre paréntesis.

2. Además de las referencias a “la mujer de mármol” y el contraste en la descripción de Celina que “traía severamente ajustado de *negro* su cuerpo alto y delgado como si se hubiese pasado las manos muchas veces por encima de las curvas que hacía el corsé para que no quedara la menor arruga en el paño grueso del vestido. [...] Después venía la cara muy *blanca*, los ojos muy *negros*, la frente muy *blanca* y el pelo muy *negro*, formando un peinado redondo como el de una reina que había visto en unas monedas y que parecía un gran budín *quemado*” (17), hay otra descripción cercana donde lo contrastivo se da entre una hija y el oficio del padre: “Ella era hija de un *carbonero*, muy *blanca*, rubia, con unos cachetes naturalmente rojos y las frutas de cera parecían como hijas de ella” (18).

transgresivo y ufanarse de haberle visto el «género verde» del asiento como si se tratara de una prenda íntima. Como señala Roberto Echavarren, «la sustitución de *funda* por *pollera* da la dimensión de la transgresión» (Echavarren: 71).

Efectivamente, levantarle la «pollera» a los muebles, la disposición «a violar algún secreto de la sala» junto a la relación fetichista con el busto de mármol, constituyen algunas de las marcas del desplazamiento metonímico del deseo sobre los objetos, sin dejar de tener en cuenta que para Lacan «el deseo es una metonimia»; lo que más nos importa es la forma figurada en que la pulsión se articula en la escritura y de qué manera ese desplazamiento figurativo hacia lo otro *significa*.³ Pero así como en la fantasía del niño el busto convoca el deseo subyacente porque *representa* una mujer real, el texto también *levanta su pollera* enseñándonos por momentos la verdadera pulsión: «Yo había tomado a la *mujer* del pelo con una mano para acariciarla con la otra» —esta vez la sustitución es la de «busto» por «mujer». Más adelante el narrador nos dice que «en aquella mujer» —refiriéndose a la escultura— se confundía algo conocido y algo desconocido, «sobre todo lo que tenía que ver con Celina»; he aquí a la mujer *verdadera* que lo fascina y —en tanto objeto prohibido— provoca el desplazamiento del erotismo. Pero pronto el sustituto se torna insuficiente, la escultura lo desilusiona por la burda imitación y las limitaciones de su estética:

Pero en el placer que yo sentía al acariciar su cuello se confundían muchas cosas más. Me *desilusionaban* los ojos. Para imitar el iris y la niña habían agujereado el mármol y parecían los de un *pescado*. Daba fastidio que no se hubieran tomado el trabajo de imitar las rayitas del pelo: aquello era una masa de mármol que *enfriaba* las manos. Cuando *ya iba a empezar el seno se terminaba el busto* y empezaba un cubo en el que se apoyaba toda la figura. Además, en el lugar donde iba a empezar *el seno* había una flor tan dura que si uno pasaba los dedos apurados podía *cortarse*. (13; los destacados son míos)

La copia es rechazada. No se le encuentra sentido a la duplicación, que además es fría y sin vida. Vuelto sobre la propia textualidad, el gesto implicaría una toma de posición respecto de la *mímesis realista*, en tanto método que se propone «la representación objetiva de la realidad» y en tanto técnica de una «transparencia» que proscribe cualquier forma de expresión subjetiva (Wellek: 195). La decepción se produce en el personaje-narrador

3. Para Lacan (1966: 179-213), que descubre en el inconsciente toda la estructura del lenguaje, el síntoma es metáfora (“una palabra por otra”), en tanto que *el deseo se constituye como una metonimia* puesto que siempre es “deseo de otra cosa”. Se trata de ese deslizamiento sustitutivo por el cual la conexión entre los significantes hacen posible la elisión que “instala *la falta del ser* en la relación de objeto”, mientras que la significación se carga con el deseo dirigido hacia esa misma falta a la que sostiene.

por el fingimiento que implica *simular* en vez de *crear*. Porque toda mimesis, en tanto transcripción de lo *real* en lo simbólico, siempre será *ilusoria*, dependiendo, como toda ilusión, de una relación variable entre el emisor y el receptor. Lo opuesto a esta actitud mimética es la opacidad del narrador en la diégesis o relato.

No solo no se ha esculpido una obra singular, sino que la escultura es percibida como un monumento a la *desilusión* por el niño —sus propios ojos se desilusionan porque los de ella parecen los de un pescado y el «busto» se interrumpe justamente al comenzar el *busto*. Desilusión al descubrir que el «verosímil realista» es solo una convención particular, una *falsificación* que intenta tomar por *reales* las formas de la representación. Desilusión paradójica que la mojigatería del interdicto ha impuesto: el busto también es fragmentario, pero como resultado de una censura que impone un límite (cortante) para los dedos que se atrevan a llegar al borde. Este «corte» es el aspecto negativo del fragmento, aquél que remite a la fractura. La imaginación del infante deberá reponer lo que ha sido escamoteado, como una manera de completar la obra en la recepción: «al mirarla de más lejos y como de paso, la volvía a ver entera y a tener un instante de confusión» (13). La *confusión* revela la *fusión* con el objeto; su animación provocada por el deseo.

En esta narrativa frecuentemente los objetos escapan de su función empírica —de su *uso*— para adquirir propiedades y significaciones vinculadas a sus poseedores, al punto de resultar animados y hasta llegar a aproximarse a la categoría de personajes. Baudrillard ha desplegado la dimensión significativa del objeto más allá de su carácter pragmático, poniendo en evidencia las marcas de la estratificación social y las estrategias de dominio que residen en su distribución y valoración, así como todas las connotaciones que poseen, justamente, en su aspecto ocioso, superfluo y decorativo, es decir, en su no-funcionalidad.⁴ Ello explicaría, en parte, la fascinación del niño por los objetos ajenos y su posesión —sexual, simbólica— a través del mecanismo figurativo de la animación, que no sería otra cosa que poner en superficie los rasgos distintivos que esos objetos detentan. A su vez resulta coherente que esta apropiación, aunque figurada y simbólica —es decir, *disfrazada*—, se manifieste como una transgresión.

Pero volvamos al relato. El rigor que le impone al niño la prescripción internalizada de la ley (bíblica, tradicional, «no codiciarás la mujer del prójimo», en tanto *propiedad* privada) se evidencia en la mirada del

4. Baudrillard (1971: 37-75) analiza “la práctica de los objetos” en tanto índices de pertenencia y más allá de su consideración utilitaria, al hablar de tácticas o estrategias de clase en torno a la posesión de los bienes que establecen los límites de las oportunidades sociales, señala la discriminación que conlleva *el consumo*, en el que percibe una institución y una moral y, como tal, una estrategia de poder.

esposo-guardián del retrato que, a la manera de un panóptico, lo vigila en su deambular por toda la sala. Principalmente se cargan de admonición sus ojos cuando el niño *le* mira a la esposa que le «expresaba dulzura» con «todas sus partes». Recordemos que siempre es el acto trasgresor el que evidencia a *la ley* que de otra forma permanece invisible.

Cuando yo tenía la preocupación de no poder mirarla a gusto porque al lado estaba el marido, los ojos de ella tenían una expresión y una manera de entrar en los míos que equivalía a aconsejarme: «no le hagas caso yo te comprendo, mi querido. (14)

El conflicto con el retrato compuesto —en tanto representa el goce y su represión—, reside en que por un lado la tentación de la mujer se presenta «como un gran postre que por cualquier parte que se probara tuviera rico gusto» y, por el otro, el marido de recios bigotes le impone un límite humillante e inaceptable. La animación del objeto, en este caso del cuadro, pareciera cobrar intensidad en relación directa con el peligro que implica: en la complicidad de la mujer del retrato con *su voyeur*, aparece cifrado el adulterio, la infracción de otro mandamiento y del contrato matrimonial. Tal vez porque en la intuición del infante ya se encuentre inscripto el choque entre la prohibición y la libertad que exige la realización sexual; el signo paradójico del erotismo que requiere de la transgresión y su condena, como lo ha formulado Georges Bataille.⁵

Por otra parte, a la ley solo puede conocerse desafiándola, provocándola —como anota Foucault—, lo cual, junto con el concepto de que el interdicto está para ser excedido y que se realice la práctica *como transgresión*, ilustran el movimiento irresistible del deseo hacia ese límite, hacia ese *afuera* donde la ley se encuentra cada vez más retirada e invisible. La ley es mucho más que el precepto, la coerción o el artículo; es una presencia externa, disimulada e informe que subyuga como el canto de las sirenas. Es esa invisibilidad que el niño busca que se manifieste en los objetos o en la seducción de la maestra. Porque la ley *es* también el deseo de la ley: la ley es aquello hacia lo que necesariamente se dirige cada gesto en la medida en que *es la sombra misma del gesto que se insinúa*. Entonces, finalmente, se manifestará en el «reverso del castigo», en ese juego ambivalente de miedo, atracción y recelo (Foucault: 1989, 43-54).

5. Bataille (1960: 106-7, 144) sostiene que el límite se da para ser excedido y que el miedo *no indica la verdadera decisión*. Si experimentamos el miedo —dice Bataille— es porque se trata de responder a la voluntad inscripta en nosotros de transgredir el interdicto, puesto que la noción de placer se mezcla con el misterio en el *tabú*, expresión de la prohibición que determina el placer al mismo tiempo que lo condena. Esta concepción es acorde con la teoría freudiana que había percibido el carácter estimulante del obstáculo (natural o convencional) en la concreción del goce, y que la importancia psíquica de un instinto *crece con su prohibición* (Freud: 91-106).

Se habla de «traición» y de «malos pensamientos», a la vez que el castigo y la humillación indican la aceptación de la culpa: el niño *sabe* que hay un límite y el miedo del marido —que solo puede ser neutralizado en parte con el recuerdo de su abuela— está expresando la decisión de franquear ese límite, su *voluntad* de transgredirlo. En la percepción culpable del niño se revela el sentimiento del pecado que goza de la prohibición. Según Bataille, se trata de la *sensibilidad religiosa* que asocia estrechamente deseo y miedo, placer y angustia. Esta ambivalencia, que funda el interdicto junto con el deseo de infringirlo, es *inherente a la experiencia interna del erotismo*, que solo será vivido en plenitud al consumarse la transgresión (Bataille, 2001: 349).

En la sala de Celina había muchas *cosas* que me provocaban el deseo de buscar *secretos*. Ya el hecho de estar solo en un lugar desconocido, era una de ellas. Además el saber que todo lo que había allí pertenecía a Celina, que ella era tan severa y que *apretaría* tan fuertemente sus secretos me *aceleraba* con una extraña emoción, el *deseo* de descubrir o *violar* secretos. (16; los destacados son míos)



Estos deslizamientos entre diferentes órdenes toman a veces la forma de la *sinestesia*, ese tipo de metáfora que consiste en transferir significados de un dominio sensorial a otro. Operación que permite —en este caso— una especie de diseminación del *eros*, o expansión de la libido, en franca identificación con el carácter pletórico del personaje. Así nos encontramos con que, en lugar de decir que Celina «guardaría» o «escondería» sus secretos, aparece *apretándolos*. Por eso no es de sorprender que enseguida aparezca el *deseo* de «violar» esos secretos. Otro ejemplo: «Debe haber sido en uno de esos momentos que me *rozaron* la atención, como de paso, las insinuantes ondulaciones de las curvas de las mujeres» (16); donde leemos «rozaron» en lugar de «llamaron la atención» —como sería de esperar en un registro no marcado—, incorporando a la imagen visual una impresión táctil, lo cual, como es notorio, acentúa la sensualidad de la frase. Como podemos apreciar, *no se describe*. No estamos frente a un relato que *se refiera* al despertar sexual de un púber. No, este texto posee un principio más activo: *no refiere*, sino que *confiere* un erotismo tan pujante como desviado al relato. A los momentos de paroxismo sobrevienen instancias de ralentización. Entonces la imagen se torna decididamente poética y una tenue *animación* de obertura se inicia en las ventanas.

Como estábamos en invierno, pronto era la noche. Pero las *ventanas* no la habían visto entrar: se habían quedado *distráidas contemplando* hasta último momento la *claridad* del cielo. La noche *subía del piso* y de entre los muebles, donde se esparcían las almas negras de las sillas. Y entonces empezaban a flotar tranquilas, *como* pequeños fantasmas inofensivos, las fundas blancas. (18; los destacados son míos)

Pero ni siquiera cuando cede el erotismo en el atardecer el texto se permite descansar en los lugares comunes: aquí la noche *no cae* —como suele *caer* en los relatos— sino que *sube* desde el piso, desde el lugar de la sombra o *las almas negras* de las sillas, para sorprender por la espalda a las distraídas ventanas. Dentro de esta lógica *protopopéyica* es comprensible que las ventanas se *distraigan* en la luz del cielo, ya que hasta que se enciendan las luces interiores, siempre son el lugar más claro del *adentro*: las que mantienen la conexión con el *afuera*, los ojos de la casa.

Desde la focalización en la precocidad del niño hemos asistido a la proyección de su *libido* sobre los objetos de la casa que, en tanto *ajena*, se torna *misteriosa y deseable*.⁶ Hurgar en los secretos de la sala, acariciar el busto a escondidas, así como la interdicción en el trato impuesta por Celina («este caballero ya va siendo grande y habrá que darle la mano»), constituyen las señales de un cambio inminente y traumático: el ingreso a la adolescencia. Señales externas corroboran que este estado trasciende la subjetividad del narrador; como si Celina supiera lo que le sucede al discípulo y frente a su deseo reforzara los límites. La escena del castigo adquiere, entonces, la naturaleza de un acto represivo como soporte del enunciado verbal que ha cancelado los besos. El amor por Celina se manifiesta viciado por concepciones de poder y dominio.



Quando Celina estaba sentada a mi lado yo nunca me atrevía a mirarla. Endurecía el cuerpo *como* si estuviera sentado en un carricoche, con *el freno trancado* y ante un caballo. (Si era *lerdo* lo castigarían para que se apurara; y si era *brioso*, tal vez disparara desbocado y entonces las *consecuencias* serían peores.) Únicamente cuando ella hablaba con mi abuela y apoyaba el antebrazo en una madera del piano, yo aprovechaba a mirarle una mano. Y al mismo tiempo ya los ojos se habían fijado en el paño negro de la manga que le llegaba hasta la muñeca. (19; los destacados son míos)

No la mira por temor a que el deseo le aflore a los ojos y lo delate; al fin de cuentas Celina *también* representa la ley. La proximidad de la maestra —en tanto mujer— abre un abismo de turbación entre los dos. En contraposición con el *misterio* que encarna Celina —lo de «encarnar» aquí *no es* metafórico— en la abuela reside lo propio, lo harto conocido y por tanto carente de interés: «[mi abuela] Era *más mía* que Celina; pero en aquellos momentos ocupaba el espacio oscuro de algo *demasiado sabido* y olvidado» (20). En tanto *ajena*, distante y llena de secretos Celina personifica todo lo que se desea poseer, que a la letra significa *conocer*. Pero la maestra de piano es quien ha puesto *el freno* a su deseo, y si ella *sujeta*

6. Como señala Jorge Panesi, la casa —ese objeto privilegiado que contiene a todos los otros, ese archiobjeto— en esta narrativa siempre es ajena: “la casa propia es siempre ajena, *impropia*” (Panesi: 12-15).

las riendas en el carricoche, a él le espera el triste destino del *caballo* ante una encrucijada irresoluble: será castigado si es *lerdo* —es decir, si no se manifiesta como sujeto *activo*—, pero si no pudiera contener su *brío* de macho y se desbocara —esto es: si diera *rienda suelta* a su deseo—, las consecuencias serían aún peores.

«La mujer parecida a mí» es otro relato de Felisberto en el cual el erotismo y la figura del caballo juegan un rol protagónico. Comienza así: «Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo», y a partir de esa cláusula se inicia la narración de las penurias por las que ha tenido que pasar para sobrevivir en el mundo de los hombres. Hasta que en un pueblo conoce a una maestra que se le parece y se produce su humanización definitiva, es decir, su metamorfosis en hombre. Esta transformación encuentra su clímax en una escena inverosímil en la que la maestra introduce al caballo en su dormitorio. Como en varios relatos de Felisberto todo allí parece estar cifrado. No es casual que uno de los momentos de mayor autoconciencia del personaje sobrevenga luego de las caricias y otros signos inequívocos de erotismo en la alcoba de la mujer, puesto que el erotismo es algo exclusivamente humano: la diferencia con la sexualidad animal. Es, además, una situación límite que conmueve los propios fundamentos de la existencia. La elección del objeto de deseo con el cual nos identificamos implica una proyección de la subjetividad en la que se compromete la totalidad del ser. He analizado exhaustivamente este cuento en otro lugar (Lespada: 2014, 254-269).

Pero volvamos a *El caballo perdido*. Un nuevo motivo acompaña, como un microrrelato en función isotópica, la secuencia principal: el del lápiz rojo. No es de extrañar que el lápiz, en tanto objeto de Celina, sea deseado por el niño (22; «quería que me compraran otro igual»), lo curioso es cómo el deseo se transfiere al lápiz que cobra vida —por medio de otra prosopopeya— entre los dedos de Celina. Los mismos dedos que toman los del niño durante la lección: «el lápiz estaba *deseando* que lo dejaran escribir» y, como Celina no lo soltaba, «se movía *ansioso* entre los dedos que lo sujetaban» y «registraba entre las patas de las notas buscando *un lugar blanco donde morder*». A esta altura del relato lo *blanco* contiene en su paradigma la piel de Celina —en tanto que las patas de las notas se asocian a las de las sillas con *polleras*— y los verbos volitivos *husmear*, *morder*, *mamar* descargan su erotismo en el objeto. Nuevamente la fórmula: deseo y sujeción. Solo que la voracidad erótica ahora se vuelca «sobre el blanco del papel», como prefigurando algún tipo de sublimación compensatoria en la escritura.

Esta situación de crisis del infante se precipita por un acto de violencia que provoca un quiebre en la relación con la profesora, quien —disconforme con su rendimiento— una vez se enojó, pegándole en las manos con el mismo lápiz que había sido erotizado. El golpe devuelve al lápiz su condición de objeto, es decir, anula la producción imaginaria, la ficción. El golpe pone las cosas en su lugar; evidencia la imposibilidad de satisfacer

el deseo. El golpe instauro el límite, la solución de continuidad, la incongruencia. El golpe establece el desfase entre dos dimensiones: la fantasía y la realidad. Además, es como si este episodio del castigo constituyera la bisagra entre dos instancias temporales inconciliables: el paraíso perdido de la infancia, cuando fuera «el niño de Celina», y la etapa adulta signada por la frustración, la inconsistencia y el desencuentro que lo llevará a ser «el hombre de la cola de paja» (41).

Una vez ella me repetía una cosa que mi cabeza entendía pero las manos no. Llegó un momento en que Celina se enojó y vi aumentar su ira más rápidamente que de costumbre. Me tomó tan distraído como si me hubiera olvidado algo en el fuego y de pronto lo sintiera derramarse. En el apuro ya ella había tomado aquel lápiz rojo tan lindo y yo sentía sonar su madera contra los huesos de mis dedos, sin darme tiempo a saber que me pegaba. Tenía que atender muchas cosas que me asaltaban a la vez; pero ya me había empezado a crecer un dolor que no tenía más remedio que atender en primer término. (22-23)

Como vemos, no se evoca el episodio desde el punto de vista del adulto sino que se lo narra respetando la secuencia con que debió de fijarse en la mente del niño: el enojo de la profesora, el desconcierto del alumno, el acto de tomar el lápiz y el sonido de la madera contra los dedos, para solo después, al final de la frase, dejar que aparezca la conjugación del verbo *pegar*. Sorpresa, imágenes visuales y acústicas para llegar a la comprensión —*saber*— de estar siendo golpeado apenas antes de sentir el *dolor*. Insistimos en la dinámica del procedimiento, puesto que más que una descripción se trata de una *puesta en escena*, de la *actuación* del acontecimiento que, al reducir la distancia temporal entre el narrador y el niño, transforma el recuerdo en presencia, lo cual, como es obvio, aumenta la intensidad narrativa. Con el golpe cae el último velo y el incipiente varón queda al desnudo:

¿Cómo era que Celina me pegaba y *me dominaba*, cuando era yo el que me había hecho la *secreta promesa de dominarla*? Hacía mucho que yo tenía la esperanza de que ella se *enamorara de mí* —si es que no lo estaba ya. Y aquella suposición de hacía un instante —la de que me tendría lástima— fue la que atrajo y apresuró este pensamiento antagónico: mi propósito íntimo de dominarla. (23; los destacados son míos)

La linealidad progresiva de la retrospección se detiene como un reloj descompuesto. El golpe le ha provocado una herida narcisista. La humillación y el trauma arrastran a la superficie otro conflicto adherido a la fantasía del niño: el rol subalterno que ocupa la mujer en la sociedad patriarcal. El castigo deja al descubierto las relaciones de dominación, subyacentes bajo el ropaje del amor: obsérvese la analogía que se establece entre «dominarla» y «que ella se enamorara de mí». La sociedad ya ha inculcado su estructura machista en el cachorro de hombre, de ahí el azoramiento

inicial al descubrirse en el rol pasivo y dominado, propio de lo femenino: su situación *no se corresponde* con el mundo. Como señala Foucault (1992: 126-139), la sexualidad posee un alto grado instrumental respecto del ejercicio del poder: utilizable para múltiples maniobras y capaz de servir de sustento a las más variadas estrategias. Lo que el niño intuye, pero aún no puede comprender con claridad, es que su sexualidad está siendo restringida, pedagogizada en el seno de lo familiar.

Su «historia había sido bien triste» porque él siente que Celina le ha «inspirado el deseo» de ser *una novedad interesante*; y ahora lo desalienta a pesar de todas sus poses estudiadas para diferenciarse —de su madre y de toda connotación femenina— y poder conquistarla (24-25). Inspiración y novedad se adhieren al deseo en esa construcción imaginaria en la cual también se prefigura una estética que busca la *diferencia* aunque confiese sus «poses», es decir, una *postura* que no es «natural» ni ingenua sino *estudiada*, conforme y en función de la mirada del otro (a), en suma, su manera de *ser-para-el-otro*. Tal vez porque al igual que el deseo esa mirada *es constitutiva*: sin esa mirada no hay interacción, no hay perspectiva, ni configuración textual.

Es preciso advertir el efecto del golpe de Celina sobre el texto —a la manera de un deslizamiento metonímico de lo semántico a lo formal—, que pareciera homologar el sentimiento de constricción del narrador al dilatar la intimidad de ese momento —por más de una página— como una onda expansiva y silenciosa, para dar cuenta de los procesos y sensaciones más sutiles e instalar la idea de un tiempo estático, muerto, de superficie lunar.

El castigo pone fin a la transgresión. La violencia ha clausurado la pulsión erótica del niño al establecer la diferencia insalvable con su profesora y restaurar un orden frustrante: *el de la legalidad de los adultos*. La contundencia del golpe altera el imaginario infantil: «Primero yo estaba tan tranquilo *como* un vaso de agua encima de una mesa; después *ella* había pasado muy cerca y sin darse cuenta había tropezado con la mesa y había agitado el agua del vaso» (25). Obsérvese la singular convivencia del personaje («ella»: Celina) con elementos figurados (tropieza con «la mesa» y agita «el agua del vaso», ambos «objetos imaginarios») que provienen de la comparación del narrador.

Como yo era niño tenía la libertad de andar alrededor de los muebles donde esas personas estaban sentadas; y lo mismo me dejaban andar alrededor de las palabras que ellas utilizaban. Pero ahora yo no tenía más ganas de buscar secretos. Después de la lección en que Celina me pegó con el lápiz, nos tratábamos con el cuidado de los que al caminar esquivan pedazos de cosas rotas. (27)

El castigo cambia todo: la *libertad* es reemplazada por el miedo y el recelo. Aquel derecho a deambular alrededor de muebles y *palabras* buscando secretos ahora se ha trocado en un esquivar *cosas rotas*: las palabras

han cobrado consistencia en su homologación con los muebles, pero solo para que se vuelvan frágiles y haya que evitar pisarlas; fragilidad que se traduce en aprensión y desconfianza. Lo curioso es que la represión que había sido causada por una supuesta falla en el aprendizaje se ha transformado en represión del deseo. Aunque tal vez no sea casual; tal vez este y no otro era su objeto. Tal vez la profesora —que ya advirtió algo cuando estableció la veda de los besos— ha elegido un camino indirecto para reprimir el verdadero peligro que encierra el deseo: el trastrocamiento de un orden jerárquico.⁷

Este episodio termina con las transferencias ambiguas porque el orden restaurado de los adultos requiere compartimentos estancos, semas diferenciados y unívocos. Se cancela la seducción de los secretos a la vez que se ponen al descubierto las relaciones de dominación que subyacen en los vínculos conyugales y las estructuras familiares. Como una forma de venganza, el niño empieza a pensar en las personas como si fueran muebles: así cuenta que una tía era como un *ropero de espejos*: «no había nada que no cayera en sus espejos y había que consultarla hasta para vestirse»; y a continuación afirma que «el piano era una buena persona», que con unos pocos dedos «apretaba muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros» (28).

Como podemos advertir esta cosificación de las personas y humanización de los objetos se da en proximidad con relaciones de poder y represión que involucran a la familia y, por contigüidad, a todo el espectro social. Otra huella del corte impuesto por el castigo es que el infante ahora deberá recurrir al sueño para lograr manifestar el deseo a través de sus mecanismos transaccionales:

Una noche tuve un sueño extraño. Estaba en el comedor de Celina. Había una *familia de muebles rubios*: el aparador y una mesa con todas sus sillas alrededor. Después Celina corría alrededor de la mesa; era un poco distinta, daba brincos como *una niña* y yo la corría con un *palito* que tenía un papel envuelto en la punta. (28, los destacados son míos)

El sueño parece un último y desesperado intento de transformar a Celina en un igual —se la representa *como* una niña— para poder realizar el deseo, las fantasías apenas disfrazadas en las que se han invertido los roles y el niño ejerce un papel dominante al perseguirla con «un palito»

7. Deleuze y Guattari (1974: 121-125) afirman que el deseo no es reprimido porque sea deseo del padre o de la madre sino que ese enmascaramiento repulsivo forma parte de la represión, puesto que “toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad”, y más adelante concluyen que “el deseo en su esencia es revolucionario” y que “ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía se vean comprometidas”.

que además de ser el sustituto del lápiz rojo se carga de simbología fálica y de dominio. Pero el sueño no llega a consumarse —ni a interpretarse— porque entonces aparece la vigilia, la censura; el relato se interrumpe y nunca vuelve a recuperar la linealidad.

Esta tendencia a la frustración también responde a la lógica del sueño. La evocación de la ruptura con Celina no solo pone de manifiesto el final de la infancia concebida como *época de la inocencia* («ella tenía mi inocencia en sus manos»; 27) sino que, también, interrumpe la supuesta *ingenuidad* narrativa, propia del artificio realista. Al fragmentar la linealidad temporal e introducir las complejidades del trasvasamiento de la memoria a la escritura y la inevitable distorsión que los encuadres del presente imprimen a los materiales del pasado, se deconstruye la ilusión de estar asistiendo a los hechos tal cual ocurrieron. José Pedro Díaz ha destacado la trascendencia narrativa de este pasaje, en el que la irrupción del conflicto del personaje-narrador altera radicalmente el relato de la memoria (Díaz: 1965, 106).

La escritura (biográfica) cuestionada

A partir de este momento recuerdos, ideas, pensamientos y secretos adquieren autonomía respecto del *Yo* narrador. Como si el cambio a nivel temático exigiera un cambio en el orden de lo formal: con ese sueño culmina algo y empieza un asunto de otro orden. Pero además, si bien no hay marcas gráficas que titulen ambas partes, en el orden del paratexto tal separación existe, puesto que en la edición original se intercaló una página en blanco entre el último párrafo citado y el que comienza con la cláusula: «Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración». Lamentablemente, en ediciones posteriores esta página en blanco no fue respetada, reduciéndosela a una separación mínima que suele pasar inadvertida (Hernández: 1943, 43-44).

La mencionada interrupción («no sólo no puedo escribir sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora») retrae el relato al presente enunciativo para problematizar no solo la capacidad de la escritura de dar cuenta de lo sucedido, sino hasta la posibilidad misma de recordar, llegando al extremo de la disgregación del propio emisor. En la primera parte, aun dentro del registro de la primera persona, había una percepción del *otro* y, por momentos, hasta una relación dialógica que permitía el ingreso enriquecedor de lo distinto. Pero si antes teníamos un narrador que ejercía una actividad retrospectiva —a veces superpuesta con el sujeto del enunciado—, ahora estamos ante la atomización del presente enunciativo, es decir, del sujeto de la enunciación. En suma, la primera parte es un relato inscrito en relaciones temporales y espaciales: el ámbito de la casa de Celina, el trayecto recorrido con la abuela. En esa narración primera existe —como observa Bajtín en Dostoievski— una conciencia

que despliega «un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí», y en la que la visión del personaje prevalece por encima de la valoración que el mundo pudiera tener de él, como las posibles «condenas morales» a sus transgresiones (Bajtín, 1988: 71-111).

En cambio en la segunda parte, aquella interacción constitutiva con el entorno ya no existe. Se sustituye la sala de Celina por el espacio de la subjetividad. La bifurcación constante de un enfoque —por momentos *desflechado*— discrimina los distintos componentes del *Yo* adulto de esta segunda parte; un *Yo* que contempla los recuerdos como si fueran personajes ajenos a su voluntad. Más aún, son sus propios recuerdos quienes no lo reconocen a él. La retrospección se trueca en inestable introspección; el observador forma parte del objeto observado. Ya no hay progresión temporal —los recuerdos entran sin pedir permiso, de cualquier manera y en cualquier orden— en tanto que el espacio solo es interior y además está invadido, ocupado. Estamos frente a un verdadero caos porque la emisión retrocede, avanza, se atasca, se autocuestiona y se *aliena* respecto de lo narrado. Y puesto que el orden temporal de un relato surge de la sucesión con que se disponen los acontecimientos narrados, en esta segunda parte el predominio de discordancias y anacronías impiden la reconstrucción de la temporalidad del relato (Genette: 1989, 91-92).

Al desplazamiento entre el sentido literal y el figurado, a la disolución de la frontera entre seres animados y objetos, a la abolición del fluir del tiempo debemos agregar la suspensión de otra categoría fundamental, la del espacio: ya no existe solución de continuidad entre el adentro y el afuera. Esto tiene como consecuencias una desintegración volitiva y un cuestionamiento de la unidad existencial, del ser como totalidad. Desintegración existencial que también se traduce en desintegración formal —tema y estructura decaen paralelos—: el narrador empieza a deshilacharse hasta quedar reducido a ese filamento delgado y agónico, al que ya todo, recuerdos y mundo, le es ajeno. Resulta coherente, entonces, que esta pérdida conduzca al final del cuento, porque *donde no hay integración en la unidad de acción tampoco hay relato* (Bremond: 1970, 87-109).

Y fue una noche en que me desperté angustiado cuando me di cuenta de que no estaba solo en mi pieza: el otro sería un amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo: bien podría ser un socio. Yo sentía la angustia del que descubre que sin saberlo ha estado trabajando a medias con otro y que ha sido el otro el que se ha encargado de todo. [...] ¡Con razón yo desconfiaba de la precisión que había en el relato cuando aparecía Celina! (31)

Este proceso de disociación ha sido relacionado con el inquietante tema del doble; expresión de aquello percibido como propio pero que a la vez escapa a nuestro control racional, en tanto duplicación que nos confronta (Díaz: 1991, 116). Claro que aquí no reviste el grado perturbador de una

aparición siniestra. Este «socio» no se presenta bajo signos diabólicos ni requiere de pacto esotérico alguno con lo sobrenatural. Esta disociación es de otro tipo. Se acerca más a una percepción filosófica del caos y la multiplicidad del ser, de las máscaras que alientan bajo el pronombre personal, de la discordancia interna figurada como una intrusión. Aquí la duplicidad se manifiesta de diferentes grados y maneras, sobre todo respecto de pensamientos, sentimientos y hasta del propio cuerpo, al que en varios relatos el narrador percibe como un *otro*, independiente y con sus propias leyes.

Ahora bien, que los recuerdos adquieran autonomía del sujeto, es decir, que se comporten como personajes autónomos que deambulan por la conciencia sin el consentimiento del narrador es un procedimiento que se encuentra en las antípodas de las técnicas miméticas, puesto que en vez de simular transparencia expresiva para presentarnos los acontecimientos se nos está diciendo que los recuerdos *no son lo real*, que no se puede acceder a los hechos: «yo estaba condenado a ser alguien de ahora; y si quisiera repetir aquellos hechos, jamás serían los mismos» (41). El relato del recuerdo no se rige por las leyes físicas porque la escritura es de *otro orden*.



En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante que Celina *entra* y yo no sé que la estoy recordando. Ella entra, sencillamente; y en ese momento yo estoy ocupado en sentirla. [...] Celina no siempre entra en el recuerdo como entraba por la puerta de la sala: a veces *entra estando* ya sentada al costado del piano o en el momento de encender la lámpara. (32; destacados míos)

La autonomía distante de Celina tal vez señale que ni en el recuerdo el narrador ha conseguido someterla. La tajante diferencia entre hechos y subjetividad queda plasmada en la transgresión de la sintaxis, la normativa de la lengua: Celina «*entra estando* ya sentada». Desde el punto de vista lógico se entra o ya se está, no pueden ser verdaderas ambas posibilidades a la vez —según el principio de tercero excluido. Como la fragmentariedad del recuerdo —que a veces comienza con la imagen de Celina ya sentada frente al piano— pudo haber sido enunciada de diferentes formas, la recurrencia al escándalo lógico —de juntar la acción de un verbo que denota ingreso a un lugar con un gerundio que expresa la permanencia en ese mismo lugar— puede leerse en función de destacar las limitaciones expresivas de una lógica causal y dicotómica.

Un narrador que es *otro*

Si bien es cierto que *El caballo perdido* es un relato en primera persona, por momentos muy cercano a un monólogo interior con un narrador homodiegético, percibimos que en la segunda parte esta discordia interior del personaje —además de haber dos referencias a la locura—, esta bifurcación del *Yo* adquiere características metadieгéticas bien definidas,

en tanto el problema de la emisión y la continuidad secuencial del relato aparecen tratados explícitamente a nivel de la trama, esto es, desempeñando una función en la diégesis. Aunque en gran parte de la literatura contemporánea —sobre todo cuando se abandona la convencional «transparencia»— el narrador puede ser estudiado en su grado de omnisciencia según sus manifestaciones, su distancia de los personajes o el manejo de la información, lo infrecuente es esta colocación del *Yo* enunciativo ante la vista, obturando con su problemática la focalización del relato en los recuerdos. Es como si hubiéramos estado mirando una película de súper-8 y de pronto la pantalla se poblara de globos y de cráteres: el celuloide se ha quemado y los ojos se vuelven hacia el proyector.

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. No me extrañaría que hubiera sido la misma Celina: desde aquellos tiempos yo podía haber salido de su lado con hilos que se alargan hacia el futuro y ella todavía los maneja. [...] El cine de mis recuerdos es mudo. Si para recordar me puedo poner los ojos viejos, mis oídos son sordos a los recuerdos. (32-33)



Todo relato puede ser reducido en última instancia a una mirada, una mirada que supone (necesita) una distancia, una perspectiva. Una *mirada imaginaria* que no solo da cuenta del mundo visible sino también de lo que esa visibilidad desplaza o esconde, es decir, de lo *in-visible*. Como dice Edmond Jabès, *es lo que no se ve lo que nos permite ver*, lo que es dicho lo es siempre en función de lo que jamás será expresado (Jabès: 64). Así como el silencio interviene en la música. El lenguaje poético hace de *lo inefable* su objeto y su transformación en retórica: una retórica de lo *no dicho*.

En esta segunda parte no hay mirada o, en todo caso, hay una opacidad que responde a la focalización centrada en el «modo de mirar»: hay disección del ojo. Y hay escritura sobre esa *imposibilidad* de la mirada, hay, en suma, escritura sobre la máquina de producir escritura, *pliegue sobre pliegue*. Texto referencial y autorreferencial se unen en un plisado constante en el que ambos discursos se impregnan y contaminan mutuamente.⁸

Yo mismo, con mis ojos de *ahora* no la recuerdo: yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban; aquellos ojos le transmiten a éstos sus imágenes,

8. Deleuze —siguiendo a Leibniz— atribuye al pliegue el rasgo distintivo del barroco, no solo en su aspecto laberíntico y recargado como proliferación divergente hacia mundos posibles, sino como la cohesión que provoca el doblez capaz de unir y conectar texturas, materiales realmente separados y distintos (Deleuze, 1989).

y también transmiten el sentimiento en que se mueven las imágenes. En ese sentimiento hay una ternura original. *Los ojos del niño* están asombrados pero no miran con fijeza. Celina tan pronto traza un movimiento como termina de hacerlo; pero esos movimientos no rozan ningún aire en ningún espacio: son movimientos de ojos que recuerdan. (32; los destacados son míos)

Se ha producido un desplazamiento a nivel del narrador. Si en la primera parte el procedimiento retrospectivo encarnaba en el niño a la manera de una puesta en escena *ahora*, aunque se trata del mismo narrador, se menciona al niño en tercera persona para acentuar la distancia temporal con el adulto del presente. Claro que la revelación de este «ahora» aparece hacia el final, cuando la narración desemboca en un vacío: el *presente* es el lugar del despojo y el silencio.

Pero no solo este narrador se escinde de aquel niño; detrás de la primera persona un irreductible conglomerado puja por manifestarse. Además de la enajenación que recae sobre partes del cuerpo, recuerdos y sentimientos, encontramos en el sujeto transpronominal varios agentes involucrados en la narración: 1) el niño, con la frescura del procedimiento y la primera persona retrospectiva —verbos pretéritos— hasta el episodio del castigo, luego del cual será mencionado por la tercera persona; 2) el Yo-narrador, que evoca los recuerdos de la infancia y luego los confronta con su triste e inestable realidad de adulto, esta vez en un pretérito de adulto, cada vez más inmediato al presente que asume en los últimos párrafos; 3) ese *otro* percibido como un «socio», que viene a encarnar a las convenciones sociales, al *deber ser*, al propio mundo con sus codificaciones y coordinadas espacio-temporales; 4) un centinela —que el narrador ha formado con un pedazo de sí mismo para que le cuide los recuerdos— al que debe vigilar a su vez para que no se duerma; 5) una instancia intermedia a la que denomina «el prestamista» (38). Veamos un pasaje pródigo en esta dispersión que acontece al *Yo* narrativo.

Pero ¿por qué es que *yo*, sintiéndome yo mismo, veo de pronto todo distinto? ¿Será que mi *socio* se pone mis ojos? ¿Será que tenemos ojos comunes? ¿Mi *centinela* se habrá quedado dormido y él le habrá robado mis ojos? ¿Acaso no le es suficiente ver lo que ocurre en la calle a través de las ventanas de mi habitación sino que también quiere ver a través de mis ojos? Él es capaz de abrir los ojos de 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 nunca más— que sus imágenes son *incompletas e incongruentes; no tiene idea del tiempo y debe haber fundido muchas horas y muchas noches en una sola*. Ha *confundido* movimientos de muchas personas; ha creído encontrar *sentimientos parecidos en seres distintos* y ha tenido *equivocaciones* llenas de encanto. (35-36; los destacados son míos)

Nuevamente se reivindica la incompletud y la incongruencia del relato, mientras que se desacredita la fidelidad de los acontecimientos narrados o, en todo caso, que la *fidelidad* no es fotográfica, sino de otro tipo. Se menciona el artificio narrativo para que la *confusión* del niño no se confunda con una *reproducción mimética —biográfica*, realista— de los hechos: esa «fundición» de muchas noches en una sola es lo que se denomina relato *iterativo*, un procedimiento lingüístico tradicional que consiste en contar una sola vez lo que ha sucedido «n» veces (Genette, 1989: 175). Decididamente, no es la anécdota, de anclaje más o menos referencial o biográfico, lo que es importante en este relato, sino que son los procedimientos ficcionales, poéticos, los que sostienen al texto, los que le aportan su especificidad y singularidad, en suma, los que lo constituyen como un producto estético, literario.

Por otra parte, la narración es consciente de este aspecto y lo explica: en el propio relato abundan las alusiones figuradas al trabajo de la escritura —que se ha realizado junto con el «socio»— y su actividad, no de *reproducción* o *representación* —lo cual hablaría de un sometimiento al campo referencial de los hechos—, sino de *invención*. Se menciona la capacidad de «inventar recipientes» que pudieran contener la «poca agua» de los recuerdos, y en la lucha que entablan los pensamientos con ellos. Veámoslo en el texto:

Después habíamos *inventado* una embarcación para cruzar el río y llegar a la isla donde estaba la casa de Celina. Habíamos llevado *pensamientos que luchaban cuerpo a cuerpo con los recuerdos*; en su lucha habían derribado y *cambiado* de posición muchas cosas; y es posible que haya habido objetos que se perdieran bajo los muebles. También debemos haber perdido otros por el camino; porque cuando abríamos el saco del botín, todo se había cambiado por menos, quedaban unos poquitos huesos y se nos caía el pequeño farol en la tierra de la memoria.

Sin embargo, a la mañana siguiente volvíamos a convertir en cosa escrita *lo poco* que habíamos juntado en la noche. (48; los destacados son míos)

Observemos que la autorreferencialidad —enfocada sobre los mecanismos de producción del texto— utiliza los mismos recursos metonímicos y figurativos que la ficción retrospectiva de la infancia, además de hacer alusión a la escasez o a la carencia a partir de la cual se realiza el trabajo de la escritura: ese hacer obra con *lo poco*.

El protagonista toma conciencia de no ser dueño de sí mismo ni de su historia, de sentirse en el mundo con la orfandad de aquel «caballo perdido» que encontraran con su abuela. La imagen de ese caballo que deambula extraviado en la noche se comporta como figuración del propio relato, fatalmente: *ese* caballo ya no volverá a reencontrarse con su dueño como tampoco el narrador podrá recuperar las vivencias del pasado. En su condición de

perdido el caballo funciona como la metáfora de la fugacidad irreversible de la existencia, y en el desplazamiento de la acepción de «extravío» —que conserva cierta esperanza de recuperación— del adjetivo hacia la de «pérdida» —definitiva, irrecuperable—, pareciera resumirse el sentido del texto.

Las imágenes del pasado se deforman «como vistas en espejos ordinarios» porque el tiempo no se recupera, ni siquiera se lleva consigo: aquellos ojos de niño ya no existen; apenas, dice, *el recuerdo* mediado de «los ojos que en aquel tiempo la miraban» (32). La inocencia que tuvo Celina entre sus manos es solo una evocación vaga que intenta ser defendida de los trastrocamientos del «socio»; ese intruso sobre quien recaen las sospechas de haber modificado, juzgado o evaluado los recuerdos con parámetros foráneos, ajenos a los del niño. En este pasaje se torna evidente la voluntad narrativa de romper con la ilusoria continuidad e identificación entre los dos Yoes, propias de la autobiografía.

El abismo entre el adulto que está «condenado a ser» y aquel amor de la infancia es infranqueable, esta es la escisión que parte en dos al relato y provoca que la segunda parte contradiga a la primera: la imposibilidad de escribir un texto autobiográfico, es decir, un relato que cumpla con las condiciones mínimas de representación de todo lo vivido. Opuesta a la vida fáctica —que se caracteriza por la multiplicidad y diseminación— la autobiografía, según Gusdorf, tiene como especificidad presentarse como *un lugar de concentración* con el fin de *reconstituir la unidad de una vida*. La distancia temporal hace posible esta operación que transforma la naturaleza dinámica y dispersa de lo vivido en una unidad coherente y consecutiva.⁹ Aquí no encontramos una relación pautaada cronológicamente ni un desarrollo consecutivo y unitario que tienda a reponer, en forma sistemática, la historia del individuo llamado Felisberto Hernández; así como tampoco podemos aceptar que en este relato la *literariedad* sea algo «secundario» respecto de su significación antropológica, sino al revés: son sus recursos poético-ficcionales los que fundamentan los sentidos del texto.

El caballo y todo lo perdido

El tópico existencialista de *la vida como condena* es señalado de diversas maneras, pero la comparación con el «caballo perdido» aumenta la desolación del tropo con la carga de la derrota. Veamos cómo evoluciona la imagen del caballo. Primero encontramos al narrador comparando su postura —junto a Celina— frente al piano «como si estuviera sentado

9. G. Gusdorf afirma que “la autobiografía propiamente dicha se impone como programa reconstituir la unidad de una vida a lo largo del tiempo”, y que “la función literaria en cuanto tal, si de verdad queremos comprender la esencia de la autobiografía, resulta secundaria en relación a la significación antropológica” (Gusdorf: 97-111).

en un carricoche, con el freno trancado y ante un caballo» al que tal vez castigarían (19). Hay una nueva mención, después del episodio del golpe, cuando regresa con su abuela y encuentran al caballo deambulando en la noche. La asociación se torna en desamparo cuando el narrador de la segunda parte, con «el lomo cargado de remordimientos», reconoce que su voluntad de dominio —sobre Celina, de estar en el pescante tirando de las riendas— era solo una ilusión que se ha trastocado brutalmente: «Yo era como *aquel caballo perdido* de la infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto» (43).

El «socio» —la duplicación del narrador en la segunda parte— es *el representante de las personas que habitaban el mundo*, que no siempre es hostil ni ladrón, a veces lo cuida y reprende como una madre, y otras veces se presenta en forma de amigos que lo «ayudaban a escribir» con sabios consejos (45). Sin embargo, la escritura es un trabajo que requiere de soledad y delicadeza, y sospecha que el socio entraría en la casa del recuerdo «haciendo mucho ruido y espantaría el silencio que se había posado sobre los objetos», además de alterar los recuerdos con «ideas de la ciudad». Pero a lo que más teme es a «las cosas que suprimiría» y «la crueldad con que limpiaría sus secretos», despojándolos de «su real imprecisión, como si quitara lo absurdo y fantástico a un sueño». Este pasaje pareciera cifrar la defensa de su estética llena «de repeticiones e imperfecciones» pero que *le son propias*, es decir, auténticas —a la manera de «He decidido leer un cuento mío...»—, como aludiendo al difícil equilibrio entre la adaptación necesaria para no ser excluido del mundo, pero tampoco dejarse deglutir por él.¹⁰ Al final, resignado, el narrador termina aceptando ese desdoblamiento, y las aprensiones hacia el socio se mitigan:

Como yo quería entrar en el mundo, me propuse arreglarme con él y dejé que un poco de mi ternura se derramara por encima de todas las cosas y las personas. Entonces descubrí que *mi socio era el mundo*. De nada valía que quisiera separarme de él. De él había recibido *las comidas y las palabras*. Además cuando mi socio no era más que el representante de alguna persona —ahora él representaba al mundo entero—, mientras yo escribía los recuerdos de Celina, él fue un camarada infatigable y me ayudó a convertir los recuerdos —sin suprimir los que cargaban remordimientos— en *una cosa escrita*. Y eso me hizo mucho bien. (47-48; los destacados son míos)

El mundo: nada menos que *eso* era el socio. El mundo de los renunciamentos y las concesiones que implica sobrevivir; el mundo que, como

10. “Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos [...] con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean mi manera más rica de expresión” (Hernández, 1978, vol. 3: 277).

Jehová a Abraham, le ha exigido que sacrifique al niño. El mundo como un «socio» —antes que un amigo—, o sea, poniendo el énfasis en la relación basada en términos contractuales, que remiten a transacciones comerciales —metáforas y comparaciones insisten en instalar un tono mercantilista a través de figuras como «compañías», «empresarios» y «prestamistas», junto a las de «robo» y «especulación»—, es decir, relaciones en las que predomina la lógica especulativa y utilitaria de la mayor ganancia. Pero si al comienzo el narrador lo percibía como un intruso y un *adversario* sospechado de adulterar los materiales de la memoria, la posterior *asociación* lo transforma en un *aliado* («de él había recibido las comidas y las palabras»), a la vez que supone aceptar la propia infidelidad, la traición a sus recuerdos.

Como una ley inexorable, la poesía del niño ha claudicado ante el pragmatismo del adulto, pero en esa pérdida también hay un legado, una entrega que, aunque deformada y desleída, sobrevive en el relato. La relación es ambigua y contradictoria, porque también se le reconoce al «socio» la restitución del mundo, y no solo de la sociabilidad sino también de la *ayuda* en función de transformar los recuerdos en texto —en tanto *producto* que pueda colocarse en el *mercado*—, cuyos mecanismos generativos construyan sus propios lectores.



Pero yo sé que la lámpara que Celina encendía aquellas noches no es la misma que ahora se enciende en el recuerdo. [...] Por eso es que ellos *no se acuerdan* de mí. Pero yo los recuerdo a todos y con ellos he crecido y he cruzado el aire de muchos tiempos, caminos y ciudades. Ahora, cuando los recuerdos se esconden en el aire oscuro de la noche y sólo se enciende aquella lámpara, vuelvo a darme cuenta de que ellos *no me reconocen* y que la ternura, además de haberse vuelto lejana también se ha vuelto ajena. [...] Sin embargo yo creo que *aquel niño se fue con ellos* y todos juntos viven con *otras personas* y es a ellos a quienes los muebles recuerdan. (49; destacados míos)

El ayer tiene su propia vida, inalcanzable y ajena, por consiguiente todo lo que se ha escrito hasta aquí no es «la verdad» de lo sucedido; tal vez porque no haya *la verdad*, sino apenas tanteos en lo oscuro, imágenes tan inasibles como la del caballo deambulando sin destino en la noche. Los recuerdos no solo han cobrado autonomía, sino que además han invertido la relación, como si la actividad —de la memoria— hubiera pasado a ellos ante la desintegración del sujeto. La separación del niño del adulto cobra toda su dimensión trágica en el desgarramiento que se cifra en el «se fue con ellos»; con *aquellos que no lo reconocen*, que miran a través de él «como si hubiera alguien atrás», es decir, que le niegan la pertenencia al grupo que, por otra parte, nuevamente, incorpora la mezcla de semas de distinto orden: «recuerdos» y «personas» *viven* juntos. El rechazo no se produce porque se trate de entidades incompatibles —como ideas, objetos y personas—; sino que no lo aceptan por su abandono, porque él se ha vuelto *otro*,

porque no les ha sido fiel, porque los ha traicionado en su metamorfosis de adulto.

La identificación final con el «socio» implica, en cierto sentido, una deslealtad y una caída, un renunciamiento, y hasta se ha interpretado como una muerte cifrada. Pero si queremos que nuestra lectura contemple todos los términos del relato, recordemos que, además de la desolación y el duelo por lo perdido, el cierre contiene el reconocimiento de una herencia, la constatación de haberse quedado con «algo» de aquel niño, y que de ese *algo* proviene también la toma de conciencia de la degradación del mundo del adulto. Además, la muerte implicaría la conclusión de la pérdida, el cierre definitivo, en tanto que en este final la narración se apaga bajo el signo de una condena inapelable y agónica, pero que no concluye.

Ahora *yo soy otro*, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. *Me he quedado con algo de él* y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo encontrar las miradas que aquellos «habitantes» pusieron en él. (49; los destacados son míos)

Desde el «Je est un autre» de Rimbaud, el extrañamiento, la alienación de percibirse como *un otro* (acentuada por la unión de la primera persona del pronombre con la conjugación verbal de la tercera), el salto al abismo



FELISBERTO HERNANDEZ

EL CABALLO PERDIDO

Esos movimientos no rozan
ningún aire en ningún espa-
cio: son movimientos de ojos
que recuerdan.

Primera edición de *El caballo
perdido*, con la faja ideada
como promoción del libro.

MONTEVIDEO

del *Yo* lírico sobre el límite individual de la existencia es un tema recurrente en la poesía. A su vez, refiriéndose al «acto autobiográfico», Nicolás Rosa invierte este desdoblamiento, señalando que lo fundacional del género es esa transformación del «Yo [que] se escribe a sí mismo como otro» en un «Él» que escribe al otro como si fuera él mismo (Rosa: 51).

Lo que pareciera plantear esta segunda parte es justamente la imposibilidad de acceder a ese *otro* y mucho menos de llamarlo «Yo», o sea que no solo no se cumple con la premisa principal del género sino que se cuestiona la propia confiabilidad del sujeto. Y se la cuestiona no solo desde la representación, sino desde una posición ontológica, en tanto problema insoluble de la existencia. Por otra parte, esa ajenidad frente a los propios estados de conciencia es una forma de negar la supremacía de la razón como control jerárquico del ser: en los relatos de Felisberto *el sujeto está suelto*, valga el oxímoron, de ahí el carácter divergente de su prosa. El individuo no es *uno* sino varios: un conglomerado de elementos dispares capaces de actuar en forma autónoma respecto de la conciencia o de cualquier principio rector, ya sea que lo llamemos mente o espíritu.

Recapitemos: en la primera parte, el relato de los recuerdos infantiles posee una homogeneidad discursiva, poética, en torno a las vivencias del infante enamorado de su profesora de piano. A partir del episodio del castigo, el texto se transforma en el cuestionamiento a la posibilidad de articulación del recuerdo, o sea, que se invalida a sí mismo. Para ello no solo se siembra el equívoco, la duda, y hasta se contradice a la memoria —la amnesia bastaría para invalidar a la *anamnesis*—, sino que en un gesto más radical aún, se hace pedazos al propio narrador, se desquicia la instancia generadora del texto. No en vano se menciona a la locura.

Desolación y paradoja. El intento de reconciliación con el pasado fracasa, no hay retorno posible a la inocencia: hemos sido expulsados para siempre del paraíso. El *Yo* se encuentra disperso y hundido en una insuperable orfandad existencial; imposibilitado de retener una verdad por medio de una narración cuyas condiciones de legibilidad son puestas en tela de juicio. El relato se transforma así en el cuestionamiento de toda ingenuidad narrativa: conservar el orden lineal, unívoco y progresivo en aras de la coherencia y legibilidad implica tantas concesiones y simulaciones —del tipo «hagamos de cuenta...»— que, inevitablemente, se desemboca en un código traidor, mentiroso: *la vida no es un texto lineal y homogéneo*. Lo paradójico es que este «fracaso» resulta narrado por el propio texto, que recurre a un metalenguaje para dar cuenta de lo irreversible de la existencia y de todo lo inefable que rodea a la palabra. Siempre habrá *lo no dicho*, el resto, la falta. Pero siempre estará también el arte, la literatura alerta para asediar el estupor y la impotencia ante lo inconmensurable de la vida.



- BAJTÍN, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires: Fondo de Cultura, 1988.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo* (1957), Buenos Aires: Sur, 1960.
- , “El erotismo y el cuestionamiento del ser”, en *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean, “La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase”, en AA. VV., *Los objetos*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1971.
- BREMOND, Claude, “La lógica de los posibles narrativos”, en *Análisis estructural del relato*, Comunicaciones N.º 8, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- DELEUZE, Gilles, *El pliegue*, Barcelona: Paidós, 1989.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Barral, 1974.
- DÍAZ, José Pedro, “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, Introducción a *Tierras de la memoria*, Montevideo: Arca, 1965.
- , *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, 1*, Montevideo: Arca, 1991.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1981.
- ECHAVARREN, Roberto, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- FOUCAULT, Michel, “¿Dónde está la ley, qué hace la ley?”, en *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-textos, 1989.
- , *Historia de la sexualidad. 1-la voluntad de saber*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1992.
- FREUD, Sigmund, *Psicología de la vida erótica*, en *Obras completas*, Vol. XIII, México: Iztaccihuatl, 1977.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.
- GUSDORF, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 29, Barcelona, diciembre de 1991.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *El caballo perdido*, Montevideo: González Panizza Hnos., 1943.
- , *Obras completas* (3 vol.), México: Siglo XXI, 1998.
- JABÈS, Edmond, *El pequeño libro de la subversión fuera de toda sospecha*, Madrid: Trotta, 2008.
- LACAN, Jacques, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en *Escritos I* (1966), México: Siglo XXI, 1979.
- LESPADA, Gustavo, *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- PANESI, Jorge, *Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- ROSA, Nicolás, *El arte del olvido*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- WELLEK, René, “El concepto de realismo en la investigación literaria”, en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona: Laia, 1983.