



Escenas de lectura en la obra de Felisberto Hernández

Oscar Brando*

Consejo de Formación en Educación

Al comienzo de su ensayo «Sobre algunos temas en Baudelaire»¹ Walter Benjamin desarrolla un razonamiento que la crítica ha repetido sin cesar, tal vez tomado de allí, de especulaciones anteriores que Benjamin recoge y sintetiza o de elaboraciones posteriores del mismo asunto. Se trata del tema de una obra que no consigue lectores en su tiempo y que se escribe para el futuro. O, dicho de otra forma, que contiene en potencia esos lectores futuros a los que se dirige y prefigura.

Reconocemos fácilmente la primera frase del ensayo de Benjamin: «Baudelaire confiaba en lectores a los que la lectura de la lírica pone en dificultades». Eso es lo que expresaría la interpelación del poeta «Al lector» en el conocido poema de apertura de *Las flores del mal*. Completa Benjamin que en la época de Baudelaire el poeta había perdido las virtudes del vate y el público se había «vuelto más frío incluso hacia aquella poesía lírica del pasado que le era conocida». Pero también admite Benjamin que en su época, el libro maldito se había convertido en un clásico, incluso de los más editados.

Es posible generalizar y presumir que toda obra que exige al lector o lo pone en dificultades tiene el reloj adelantado. Los textos de Felisberto Hernández conversan con el lector y pretenden establecer con él una



* Oscar Brando es profesor de literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas y doctorado en Letras en la Universidad de Lille 3, Francia. Dicta cursos de Literatura Uruguaya e Hispanoamericana en centros de formación docente, es profesor invitado a los cursos de posgrado en la Facultad de Humanidades y desarrolla un programa de cultura uruguaya en la Licenciatura de Gestión Cultural del CLAEH. Es investigador asociado de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Publicó numerosos libros y artículos sobre autores uruguayos y latinoamericanos. Sus trabajos más recientes son *Obra incompleta* de Felisberto Hernández, selección y prólogo, *Escritos sobre literatura uruguaya* de Heber Raviolo, prólogo y selección, y *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*, producto de su tesis doctoral.

1. W. Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.



“Escena de escritura”, Amalia pintó a Felisberto en su deseo de convertirse en escritor.

complicidad para que siga el juego. Así «El taxi»² lo llama «colega» y lo aborda de entrada advirtiéndole que lo está mirando por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de las letras, dispuesto a jugar con él a la escondida. Según se lee, no solo se esconden y se buscan uno al otro sino que también esconden armas y evitan tropezarse, dando a la lectura un cariz de enfrentamiento en el que se corren riesgos (102). En «Tal vez un movimiento» la expresión «Tú, mi lector, o sobre todo tú, mi director de clínica...» (137) privilegia en el rol de lector al director del manicomio en el que el personaje que escribe el diario está internado. En las primeras líneas del primer texto publicado por Felisberto Hernández en 1925, «Prólogo» de *Fulano de tal* (45), se nos advierte de un hombre «consagrado como loco» a quien se define inteligente: este escribe algunas cuartillas que el narrador del relato se dispone a publicar (en un primer momento para probar la inteligencia del que escribe, finalmente, como testimonio de amistad). Como veremos con más detalle en «Las dos historias», ya, en este texto primitivo, no es fácil distinguir entre el loco que escribe y el cuerdo que lee «repetidas veces lo que escribió el consagrado» y decide publicarlo. La manera en que el texto se edita el montaje o sintaxis narrativa— pasando, sin solución de continuidad, del relato del cuerdo a la escritura del loco, propone una gramática esquizo en la que, junto con los sujetos (yo), los verbos escribir y leer quedan confundidos.

Frente a las abundantes «escenas de escritura», o que hacen referencia al acto de escribir, las de lectura son escasas en la obra de Felisberto Hernández y no siempre osan decir su nombre.³ Nada parece equivalente al prestigio del «escribir lo que no se sabe» que Felisberto expresó en el «Prólogo» de «Buenos días (Viaje a Farmi)» y en el comienzo de *Por los tiempos de Clemente Colling*, donde agrega la idea misteriosa de escribir

2. Las páginas entre paréntesis que acompañan a las citas de Felisberto Hernández corresponden a *Obra incompleta*, prólogo y selección Oscar Brando, Cruz del Sur-Ediciones del Caballo Perdido, 2015.

3. Sobre este desbalance no es fácil sentar una hipótesis que se agregue a la recurrida explicación de la puesta en abismo de la escritura en la narrativa del siglo XX como expresión de la crisis de representación. Con aproximaciones un poco vagas, tratando de definir por acumulación, diría que la escritura, en Felisberto Hernández, responde a algo vital, pulsional, corporal, interior, incontrolado, lindante con el placer, con el deseo, con el dolor, con necesidades entre físicas y anímicas. La lectura, por su parte, remitiría a un mundo intelectual, racional, mental, controlado. Creo que en el universo creador de Felisberto Hernández predomina un tono, un clima, un aire, una proclividad antiintelectual. Los narradores/protagonistas, que pueden ser músicos, escritores, conferencistas y, por ello, figuras intelectuales, no representan el papel prototípico de esa categoría y actúan contaminados por el lugar en el que se mueven y los personajes que frecuentan. Estos, o bien recorren un mundo de cosas pequeñas, mezquindades y privaciones, o, si se sitúan en el entorno artístico, lo hacen como figuras anacrónicas próximas a la foto de época o a la cursilería, desmontando toda idea de arte en términos de rigor o de exigencia.

«lo otro». En «Mur» el personaje que da título al cuento confía en que el narrador escriba su historia con este extraño argumento: «mi deseo que escriba algo sobre mi vida, es porque a mí me gusta ver las cosas turbias» (327). En el «Prólogo de un libro que nunca pude empezar» de *Fulano de tal*, se lee este párrafo magnífico: «Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuanto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse. Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble» (49).

En uno de los papeles manuscritos que José Pedro Díaz estudió y publicó en las *Obras completas* bajo el título «Estoy inventando algo que todavía no sé lo que es»⁴, se lee una cuidadosa lista de problemas que oficia de bitácora de la escritura (o de la no escritura): el escritor confiesa que no se le ocurre nada y, mientras tanto, escribe sobre su deseo de escribir que no encuentra cómo realizarse; razona enseguida su rechazo a los que quieren escribir por vanidad, porque se creen animados a hacerlo o porque lo *sienten* y deciden que lo hacen para ellos mismos; a partir del rechazo de «escribir en forma crítica, puramente consciente» aparece la posibilidad de «ponerse a escribir, simplemente como hacen los franceses», práctica que, admite, a veces le ha resultado (esta afirmación nos conduciría a interesarnos por la escritura de Felisberto en relación con las prácticas surrealistas. Ver Apéndice).



Lector in fabula

Permítaseme, en un primer movimiento, apartar la fórmula de Umberto Eco, que da título a uno de sus libros y a este capítulo, del campo teórico en que su autor la puso, próximo al concepto de lector implícito: es decir, aquel que, correlativo del autor implícito, el relato crea como espacio de lector ideal o modelo, al que debe aproximarse el lector real. Al decir «lector en fábula» quisiera referirme, simplemente, por ahora, a lo que Ricardo Piglia en *El último lector*⁵ llamó «escenas de lectura».

Si se recorre la obra de Felisberto Hernández se encontrarán algunos casos, no muchos, en los que hay un personaje escritor y otro que ha leído sus creaciones. Así sucede en «La envenenada», cuento en el que uno de los hombres que acompaña al escritor sin asunto a presenciar el espectáculo de la envenenada, ha leído muchas cosas de él (85). En «Mi cuarto en el hotel» la mucama alemana que supone loco al escritor que veranea en el hotel, dice haber visto un libro suyo en la pieza de otro pasajero, admite haberlo leído y, sin haber entendido nada, supone que debe ser bueno

4. *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*, Montevideo, Arca, 1974, p. 151 y ss.; *Obras Completas III*, Montevideo, Arca, 1983, p. 169 y ss.

5. R. Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.

(123). La señora Margarita de «La casa inundada» leyó los cuentos del escritor contratado para acompañarla, aunque se decepciona porque no tiene la cara que se había imaginado al leerlo (398).

De este pequeño muestrario podría detenerme en el relato del medio, «Mi cuarto en el hotel» (120-123), presumo que poco atendido en la obra de Felisberto. Elijamos un conjunto de claves que puedan abrir sentidos en el cuento. Para comenzar, un tópico: el descanso de tres meses —nos imaginamos el verano— en un balneario. Contra todo lo previsto nuestro personaje escritor gasta generosamente esa estadía permaneciendo dentro de su cuarto en el hotel y fundiendo en las cosas que allí lo rodean, sus experiencias: los libros que leyó, las cartas recibidas y los pensamientos, trinidad que se repite cuatro veces en el relato. Las manchas de la pared y cada objeto se graban gracias a los momentos «intensos o extraños del espíritu» que despliega en esa habitación. La relación con ese espacio se hace sospechosa, se llena de las suspicacias provocadas por el sentimiento de identidad con las cosas, agorafobia aparente que lo trasmuta enajenado en ellas, maderas de un instrumento musical viejo en el que ha tocado por años. Ellas, las cosas, también adquieren las formas de sus ensueños, de sus mansos delirios.

Ahora bien, afuera hay un mundo que, en apariencia, se puede visitar; una «Mañana» radiante, digna de una composición escolar, invita a romper la quietud depresiva y entrar en esa otra escenografía. Allí hay una mujer que parece una india, «folklore de la belleza física», el rancho, un gatito y una plantita. También su salida al mundo permite la entrada en su cuarto y en su vida de otra mujer, ahora extranjera, la mucama del hotel, que parece haber aprovechado la ausencia de nuestro personaje para limpiar el baño. El espacio aséptico de baldosas blancas abre otro compartimento: se trata del secreto de la mucama, alemana y estudiante de obstetricia, que ya no se lee como correlato de una pared manchada o del abigarramiento de las cosas. «Parecía que el secreto de su vida era difícil de descubrir porque era exterior y claro [...] Educaba a sus hijos de una manera que parecía simultáneamente profunda y superficial». A este personaje el narrador protagonista lo define como «la mujer del poema práctico». El mundo, en el relato de la mucama, se presenta como un poema pedagógico del que el protagonista quiere aprender algún verso.

No se aclara el origen de la presunción de locura que tiene la mucama del protagonista narrador. Simplemente este dice «me creía loco» y por eso «nunca había hablado conmigo». «Pero al ver que había salido a pasear se animó a hablarme». Claro que en ese punto se suma otro detalle. Violando la cronología aparente del cuento, del conocimiento que tiene la mujer sobre la condición de escritor del protagonista podría nacer un doble movimiento: el de la creencia en la locura (escribe y, por añadidura, algo que no se entiende) y el de la necesidad de contarle una historia. El orden del relato nos exige una recomposición de los acontecimientos pero no podemos dejar de considerar, como lo explica bien Piglia en su ensayo

sobre el lector, la relación entre lectura y locura (melancolía). Estamos ante un escritor que no escribe si no es esta especie de diario que vamos leyendo. Sin embargo este escritor lee. Primero da cuenta, con lectura neurótica, del espacio clausurado que lo rodea. Cuando el encierro se rompe por su salida al exterior, de la mano de la mucama ingresa el relato de una vida. Y en ese punto los trastrocamientos se aceleran: la presencia y la historia de la mujer imprimen en el protagonista un espíritu alegre: el estado de ánimo y la figura femenina se condensan en la imagen del baño limpio de baldosas blancas. Creo que en este punto —final de la parte IV— el relato se desplaza de una relación neurótica con el afuera, a un terreno de psicosis que no abandona hasta el final. Vuelto a la reclusión, si es que alguna vez salió, irrumpe la escena nocturna de desorientación en su cuarto, que se reiterará en el *Diario del sinvergüenza*; sentado al borde de la cama, a oscuras, escribe su novela mental. Oído luego el triste fin de la mucama despedida del hotel, «toda esa realidad de cosas de afuera» lo ponen de mal humor y el interior de la pieza parece haber perdido las huellas de la experiencia: la tríada de libros leídos, cartas recibidas y pensamientos, en la que conserva su cuestionada identidad.

No es difícil encontrar un parecido de familia entre el texto glosado y otros que podrían ser contemporáneos. «Hace dos días», incluido en el libro *La envenenada*, también promete la escritura de «unos momentos extraños» (94). La convulsión, que se presenta como amorosa, entrevera los tiempos, y lo que sucedió hace dos días se piensa como algo ocurrido en un pasado lejano. En él, el loco enamorado, encerrado en una pieza, persigue afanosamente declinar su locura en gestos y detalles del exterior: el color verde de las paredes, una raya en una hoja en blanco. Como perdurará luego en *El caballo perdido* o en *Tierras de la memoria*, la escritura se presenta como mediadora entre la experiencia y el recuerdo sin saber dónde quiere permanecer el sujeto. El narrador explica que «ahora» (las comillas subrayan el carácter anafórico-ordenador del adverbio) que se decide a escribirlos, los hechos ya sufrieron un alejamiento tal que se le presentan como si no le hubieran ocurrido a él.

El imperativo de transformar en palabras la experiencia (también erótica) toma forma en una expresión contundente, muchas veces reiterada por la crítica, del cuento «Elsa»: «Yo quiero decir lo que me pasa a mí. ¿Y saben por qué?, pues para ver si diciendo lo que me pasa, deja de pasarme» (96). Descripción primitiva del proceso terapéutico elaborado por el psicoanálisis, la palabra es tanto indicio de la locura como vehículo de curación. En «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días» se reitera a medias esa afirmación: «Escribo esto porque siento el deseo de escribir lo que me pasa» (106) y «para que sepan el proceso de mi pensamiento» (105), aunque al mismo tiempo se afirme, con peculiar sintaxis, que «a lo trascendental estoy curado de espanto al pretender decirlo con palabras» (105).

Piruetas narratológicas

Una pregunta pertinente para continuar la sinuosa senda de este ensayo es preguntarse qué estamos leyendo cuando leemos «Las dos historias» (112-119), un cuento que ha tenido más fortuna crítica⁶: escrito, tal vez, a principio de los años 30, fue publicado en el número 103 de la revista *Sur* de abril de 1943 y cerró el volumen *Nadie encendía las lámparas* (Buenos Aires, Sudamericana, 1947).

Volvamos por un momento, en el ya citado principio del cuento «El taxi», al diálogo estrafalario entre el escritor y el lector: «¡Si vieras con qué sonrisa cargué esta madrugada mi Parker! ¡Si supieras, sabrás que yo quiero trabajar con el que está detrás de la sonrisa! (Para mis adentros:) Qué sé yo con quién, ni con qué ni por qué quiero trabajar» (102). En «Las dos historias», del personaje que quiere escribir una historia se dice que al salir del empleo se deja llevar por una parte muy pequeña de sí mismo que le permite que se entienda con las cosas exteriores y lo lleve a su casa, mientras se entrega a pensar su querida historia. Va, pues, conducido por una fuerza incontrolada hacia su casa, moviendo en su interior sentimientos que por momentos salen hacia las cosas para luego volver a sumergirse.

Sin entusiasrnarnos demasiado con la coincidencia y, también, sin necesidad de hacernos de nuevo la pregunta sobre Felisberto y Freud (reenvío al Apéndice), en este caso por demás ociosa, la presencia de una pizarrita, catalizadora de la escritura, que observa en la juguetería en la que trabaja el promitente escritor, evoca el famoso bloc maravilloso o pizarra mágica que Freud en 1925 puso como ejemplo de la actividad mnémica y del funcionamiento del aparato psíquico perceptor.⁷ No cabe entrar aquí en el detalle del breve artículo de Freud: solo recordemos que al principio de él se proponen como mecanismos distintos de auxiliar la memoria la anotación en un papel o en una pizarra. La segunda tiene como ventaja la posibilidad de su uso ilimitado porque puede ser borrada y reescrita; y el inconveniente de su incapacidad de conservar una huella permanente. El artefacto que servirá a Freud para volver a pensar la cuestión es una novedad en su época: la pizarra o bloc maravilloso que permite escribir, borrar y volver a escribir sin que lo escrito antes se borre del todo. Freud acepta

6. Señalo, entre otros, tres estudios que me ayudaron en mis comentarios: el de Walter Mignolo, «La instancia del “yo” en “Las dos historias”» en A. Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977; el de Francis Lough, «La función de la escritura en “Las dos historias”» en *Actas del coloquio. Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, *Nadie encendía las lámparas 1947-1997, nuevas variaciones críticas*, Revista *Río de la Plata* 19, Coord. Norah Giraldi Dei Cas, París, Unesco, 1999; y sobre todo el más reciente de Gustavo Lespada en su *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Corregidor, 2014, pp. 277-289.

7. “El ‘block’ maravilloso” en S. Freud *Obras completas*, Vol. 15, Buenos Aires, Ediciones Orbis, 1988.

que, a diferencia de la memoria, la pizarra mágica no vuelve a reproducir las inscripciones borradas desde el interior (habrá que esperar a la pantalla de la computadora para que eso suceda).

El problema recurrente que se ha planteado en «La dos historias» es el de la duplicación de narradores y su relación. Dos narradores, ambos dramatizados —ya que el que al principio se maneja en tercera persona luego se expone en primera— proponen sus «historias» en formatos distintos. El primer narrador incluye en su historia la del narrador segundo de acuerdo a la reproducción de textos, extraños partes de amor, que este ha escrito en distintos tiempos. Ninguna de las dos historias tiene un fin claro. La historia de amor del narrador segundo carga una secreta angustia cuyo origen desconoce, que fastidia su escritura y al mismo tiempo resulta el motivo de su existencia (la de la escritura, por lo menos). El narrador primero dice que el motivo es que su amor se ha terminado. El personaje enamorado cree que es otro el motivo de la angustia: como el narrador de *El caballo perdido* teme a la manipulación de los recuerdos, pretende narrarlos con toda exactitud, pero sabe que no es posible. En *El caballo perdido* el conflicto se resuelve con un pacto: una vez que el protagonista descubre que su socio, manipulador de su memoria, es el mundo y que fue él quien lo ayudó a convertir los recuerdos en una cosa escrita («La escritura no es la conquista de un pasado sino de un presente» dice Echavarren⁸), la relación entre recuerdos y escritura encuentra su estabilidad.

¿No puede entenderse de manera similar «Las dos historias»? La forma incrustada en que se presentan en el cuento los fragmentos escritos por el joven que pretende atrapar una historia —¿es *su* historia?— y encerrarla en un cuaderno, hace difícil hablar de escenas de escritura. La escritura ya está y el narrador primero la incluye como si leyera por encima del hombro del otro. En dos sentidos contrarios, señalados por el tema del doble, se podría pensar esta situación: como robo que el narrador principal hace de la experiencia amorosa del otro para la confección y justificación de su texto, o, también, como una forma enajenada en que consigue elaborar *su* experiencia amorosa con la invención de un escritor fantasmal.

Gustavo Lespada, en una explicación sagaz, policial, sugiere que la figura escondida en el relato, el amigo que compite con el escritor en el amor de la mujer, es el propio narrador primero. Me recuerda a algún argumento de Agatha Christie y, aún más, a aquella «caza literaria» que proponía Ángel Rama para explicar la *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, en la que el narrador había podido apropiarse de la historia y contarla porque antes se había apropiado de la virginidad de Ángela Vicario. Supongo que la competencia, sublimada eróticamente, es siempre por la escritura.

8. Roberto Echavarren, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981. Cit. en O. Brando, prólogo a *Obra incompleta* op. cit. p. 16.

Lecturas (mudas) en voz alta

Esta otra índole de escena de lectura linda, entre mímica y palabras, con el espectáculo. Su ejemplo más recurrido es el cuento «Nadie encendía las lámparas». Tenemos la lectura pero en voz alta, con la peculiaridad de que no la oímos aunque sí seguimos, introspectivamente, el «mientras tanto» de la lectura: la mirada escruta y la imaginación metaforiza los reflejos de sol que entran y se posan sobre las cosas, las dos viudas dueñas de casa, un jarrón con flores en la otra habitación; alcanza, afuera, una estatua con palomas y en el fondo del salón, a la sobrina que recuesta sobre la pared la melena ondulada. El cuento transcurre mudo o, apenas informado por un reportativo que sintetiza el argumento. Cuento mudo y reportativo serían rasgos del relato. Ahora no estamos ante el escritor que no escribe sino ante el lector que no lee, o que lee pero no se lo escucha: debemos conformarnos con leyendas, como si se tratara de cine mudo, pero en las que no se reproduce el parlamento del personaje. En este mismo cuento igual situación sufrirá el hombre que manotea las palabras. Hacia el final, el piano va a sonar pero no lo hace y mientras la luz desaparece la gente sale y el silencio gana la escena hasta concluir en el enigmático gesto de la sobrina tomando la manga del saco del protagonista. La voz que cuenta no suena y el piano tampoco, los invitados se callan cuando la viuda llora apenas el piano se anuncia y todos entran en el murmullo que acompaña a la oscuridad. En «El balcón» el protagonista toca el piano y la muchacha primero le recita versos y luego los lee de un cuaderno. Tampoco leeremos/ escucharemos los versos de la joven ni ninguno de los chistes que el protagonista les cuenta al padre y a la hija durante las comidas.

Leer en voz alta-tocar el piano pueden ser acciones que se encadenen metonímicamente o que constituyan el modelo de representación que tantas veces reiteró Felisberto Hernández en sus giras. En el relato «La casa nueva», publicado en forma tardía, el protagonista es pianista, pero lo encontramos escribiendo taquigrafía en un café. La situación desesperada de la que quiere evadirse con la taquigrafía lo lleva a imaginarse ganándose la vida escribiendo a máquina. Sabe que escribe mal y piensa que en esa situación la gente podría pensar que toca el piano tan mal como escribe a máquina. Hay un razonamiento que hace Piglia en su libro sobre la lectura a propósito de Kafka. No sin un dejo sarcástico presume que el encuentro de Franz con Felice Bauer es el encuentro del escritor con la dactilógrafa. La escritura infinita, interminable de Kafka en sus cuadernos y papeles, la inconclusión en la que siempre estará su obra, entre otras cosas por su incapacidad de pasarla en limpio, puede encontrar en Felice su solución. Eros y escritura fueron para Kafka una pareja dilemática. Razonamiento capcioso, lo podemos adecuar a la situación de Felisberto: músico itinerante y escritor salteado, él mismo busca dos formas que puedan atrapar los signos en el espacio: la taquigrafía y

la dactilografía. El universo pitman atraviesa la desafortada escritura felisbertiana, sin conseguir un orden de la creación.

Creemos esta secuencia y creamos en ella: escribir lo que se piensa, con las dificultades que ello implica y los servicios que la taquigrafía puede dar; pasar en limpio, tal vez a máquina, sin borrar del todo las huellas del pensamiento, de su extraña sintaxis, para luego regresar en forma de lectura en voz alta, condenada a distracciones y silencios que devuelvan el texto a una inconclusión que parece su seña de identidad. Quizá esto no explique toda la literatura de Felisberto Hernández pero puede ayudar a pensar aquella zona más inestable en la que, ahora sí, sin la hipocresía del lector baudeleriano, nuestro *lector in fabula* acepte reflejarse y reconocerse en el proceso accidentado y dramático de la creación⁹.

9. Aunque en este artículo me haya desviado demasiadas veces del objetivo “escenas de lectura”, me siento en la obligación de reparar, sin carácter exhaustivo, en algunas otras que se pueden encontrar en la obra de Felisberto. En el “Diario” de *Fulano de tal* el diarista escribe que le enviaron un libro titulado *Tragedia de Intelectuales*. La síntesis de su argumento insinuaría una parodia de las conferencias reunidas por Carlos Vaz Ferreira en el libro *Moral para intelectuales*. Cuando el niño se asoma debajo de la pollera de “Mi primera maestra” esta tiene la cara tapada con un libro. En “El balcón”, además de lo comentado en el artículo, el protagonista sale para comprar un libro. En “Mur” se hace referencia a las conferencias que el narrador lee y en un momento se dice que fue a leer a la cama. En “La casa inundada” el escritor llega con una valija cargada de libros. El narrador de “Úrsula” parece trabajar escribiendo y leyendo: Úrsula lo ve leer en alguna oportunidad. Digamos, con mayor abarcadura, que todo texto que se presenta en forma de diario o de epístolas, que no son pocos desde el comienzo hasta el final, contiene, fabula o performatiza un lector interno y externo. Etcétera.



Felisberto joven
frente a un libro abierto.
(Colección FH, BNU)



Apéndice*

París-Viena-París-Montevideo

El Apéndice, como el artículo, también comienza con Baudelaire. No está lejos, a fin de cuentas, el mentado y complejo azar objetivo de los surrealistas, de los símbolos baudelaireanos que permitían al «hombre pasar a través de un bosque de símbolos» que lo miraban con miradas familiares. Veamos si se puede desglosar el asunto.

En una primera y superficial descripción, el azar objetivo no haría más que reunir un impulso interior con un signo externo. ¿Por qué se produce esa afinidad o sintonía con el signo exterior, con *ese* signo en particular? Tal vez por cierta necesidad o deseo que se abre camino en el inconsciente humano. Ahora bien, como la necesidad habita en el inconsciente el sujeto no se da cuenta de su existencia y, en consecuencia, invierte el sentido de la relación: entiende que el objeto provoca en él la reacción afectiva que lo sorprende. En principio se toma esa situación como señal externa de eventos futuros, cuando en realidad es signo externo de estados pasados. Al mismo tiempo debe considerarse que esa necesidad «olvidada» o censurada por el sujeto no consigue recordarse e irrumpe como algo siniestro en el sentido de Freud. En 1919 Freud, estudiando los mecanismos de repetición de ciertas conductas, desarrolla el concepto de lo siniestro que define como algo que fue familiar, luego se olvidó y cuando reaparece lo hace como algo ominoso, amenazador. Esto, sobre todo, porque ya fue familiar y, aunque no se recuerde en el sentido común de recuerdo, ejerce la reminiscencia que la psiquiatría había estudiado en la histeria. El retorno de lo reprimido se alía a la compulsión mecánica de la repetición. En su ensayo Freud analiza magistralmente el cuento de Hoffmann «El arenero» o «El hombre de la arena» en el que el protagonista se enamora de una muñeca. Aparte de otros comentarios muy interesantes, uno de los motivos que estudia Freud a partir del caso del arenero es la confusión entre lo vivo y lo no vivo, entre lo animado y lo inanimado (Freud está definiendo en esos años su «más allá del principio del placer»: la pulsión de muerte). Este trabajo avanza sobre los estudios de la histeria que habían ocupado a Freud desde sus primeros contactos con la psiquiatría de Charcot: la histeria era la enfermedad cuyo origen se desconocía y solo se reconocía por los signos corporales, físicos, por el tipo de teatralidad que el histérico ponía en escena. Esas pulsiones sin origen pero definitorias del mal, esa compulsión repetitiva servirá a Freud para edificar su sistema terapéutico, cambiando drásticamente la repetición compulsiva del cuerpo por la de la palabra y modificando el gran *guignol* charcotiano con sus anfiteatros en los que los histéricos hacían sus representaciones ante el cuerpo científico, por la recoleta pieza en la que se produce la transferencia entre el paciente y el terapeuta.

* Este Apéndice es deudor absoluto de la lectura del libro de Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

Tenemos entonces varios asuntos: en primer lugar la fascinación de los surrealistas por los seres inertes que parecen vivos (maniqués); por las formas in/móviles, lo explosivo-fijo, como el tren atrapado por «el delirio de la selva virgen», los corales y todo vegetal mineralizado; por los artefactos mecánicos que simulan acciones vivas pero que no hacen sino repetir aquello para lo que están programados (juguetes como el «Joven escritor» de Pierre Jacquet-Droz c. 1770). A continuación: el encuentro fortuito con un objeto que provoca un estado de ánimo y hace oscilar de lo imprevisto a lo ya visto (*déjà vu*). El proceso surrealista se mueve entre lo fortuito, lo predeterminado y lo sobredeterminado en el sentido del psicoanálisis: para decirlo de otra forma entre el azar puro (y aquí la pregunta ¿es posible?), la respuesta a algo que ya sucedió y se repite y la elección por factores que, sin estar esclarecidos, actúan como traumas que buscan en el encuentro su alivio. La compulsión inconsciente asociada a un evento real es vista como un evento real que produce un efecto inconsciente. En ese sentido los artistas surrealistas se sienten testigos angustiados o espectadores pasivos de la situación e incluso de su propio trabajo. Esto se vincula al más conocido de los procedimientos surrealistas que es la escritura automática.

¿Y Felisberto Hernández? Tal vez se refiriera a estos procedimientos del surrealismo: azar objetivo, escritura automática, cuando pensaba en «escribir como hacen los franceses». No estoy en condiciones de fechar esa anotación que José Pedro Díaz incluye en el apartado «Estoy inventando algo que todavía no sé qué es». Se trata, según describe, de un manuscrito a tinta en cuatro pequeñas hojas de libreta 9 x min. 15, que comienza «Por agarrarme de algo...». Bastaría saber el tipo de letra en que está escrito para fecharlo antes o después de 1943. Como presumo que fue escrito en los años 40 y hasta es posible en los 50, cercano a la «Explicación falsa de mis cuentos» que habría escrito por pedido de Roger Caillois, tendría dos fuentes francesas directas: la primera sería Jules Supervielle, a quien conoció luego de la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y que fue guía y mentor de su literatura futura. La fuente Supervielle lo pudo alimentar de un tipo de relato diferente al que Felisberto había practicado hasta entonces. La otra vertiente francesa, más afín a las formas liberadas del control racional y de la vigilancia de la conciencia, debió tener en la propia estadía en Francia, desde fines de 1946 hasta mediados de 1948, su desenlace. Allí pudo acercarse a estéticas de muy débil implantación en Uruguay y hasta asistir (no lo sé con seguridad) a la exposición «Le surréalisme en 1947» realizada en julio de ese año en la galería Maeght de París. Esa muestra tuvo especial inclinación por lo esotérico pero también portó, sin dudas, toda la trayectoria del movimiento en la que habían ocupado su lugar las muñecas de Hans Bellmer y los 16 maniqués que 10 artistas habían vestido en 1938, puesta en escena y anticipo de las instalaciones del arte conceptual.

