

Los laberintos de la memoria en la narrativa de Felisberto Hernández

Piedad LUNA TOVAR. Universidad de León

El estudio de la obra del escritor uruguayo Felisberto Hernández entraña ciertos riesgos debido, por una parte, a la originalidad de su lenguaje y, por otro, a la dificultad de clasificarla dentro de los géneros tradicionales. A esto debemos añadir también la propia opinión del autor sobre la índole de su producción narrativa a la que considera materia poética. Estas dificultades, sin embargo, no son un obstáculo insalvable para el análisis de su obra desde los paradigmas literarios habituales aunque sin olvidar en ningún momento su condición de «raro», calificación que, por otra parte, se concedió él mismo en numerosas ocasiones, dentro y fuera de sus textos.

La carrera artística de Hernández comenzó en 1.925, época en la que dos corrientes se repartían el dominio literario en Uruguay, el regionalismo, variante del realismo, y la vanguardia cuya producción, en este país, no fue precisamente prolífica. Situado lejos del regionalismo, llamado nativismo en Uruguay, y sin integrarse en ninguno de los grupos vanguardistas, Felisberto partió a la búsqueda de una expresión propia, sin abanderamientos, consecuente con su formación académica y su extracción social. Su vida, tanto personal como artística, estuvo siempre apartada de compromisos sociales y políticos y, más bien, militó en una especie de individualismo de clase media rioplatense.

Ciertas características de su producción literaria, un léxico escaso, sintaxis en ocasiones incorrecta, el «texto inacabado» como lo definió Rocío Antúnez, fueron algunos de los argumentos esgrimidos por sus defensores para calificarlo de renovador en la línea de otro escritor rioplatense, Roberto Arlt. Paradójicamente, éstas fueron las razones que motivaron las críticas más duras contra su forma de concebir la literatura y cuyo máximo representante fue Emir Rodríguez Monegal. Este atribuyó los rasgos propios de la obra de Felisberto, no a un modo peculiar de hacer literatura sino a deficiencias en su formación, al uso vulgar de métodos científicos como el psicoanálisis y la antropología, y por encima de todo a su imperdonable desdén por el realismo, imperfecciones que, a su juicio, privaban a su obra de interés literario.

Tendrían que pasar algunos años todavía para que, escritores más jóvenes como Cortázar o Fuentes, hicieran pública su admiración por uno de los fundadores de la modernidad hispanoamericana, por un miembro más de la «constelación de renovadores» en palabras de Angel Rama.

El propósito de esta ponencia es analizar los mecanismos que permiten al autor rescatar del pasado sus datos biográficos, a través de la memoria personal, y convertirlos en una obra literaria. Dejando aparte sus textos iniciales y los relatos fantásticos de la tercera etapa, centraré mi estudio en las tres novelas que dedica Felisberto al tema de la memoria y que pertenecen a su segunda época literaria.

Por los tiempos de Clemente Colling (En adelante PLTCC) Fue publicada en 1942 con la ayuda de sus amigos. Es su primera novela y en ella recuerda su relación con un profesor de música ciego y la influencia que éste tuvo en su vida.

El caballo perdido (En adelante ECP) Publicada en 1943. Narra la historia de su primera maestra de música, la señorita Celina, y el despertar de los sentidos a través del mundo «misterioso» de su profesora.

Tierras de la Memoria (En adelante TDLM) Fue escrita en 1944 y publicadas algunas partes en revistas e incluso leídas por él mismo en la radio, pero la versión íntegra sólo vio la luz en 1.967, cuando Felisberto ya había fallecido. En este relato, un viaje en tren para dar un concierto en Argentina es el pretexto para la evocación de otro que realizó en la adolescencia.

En las tres novelas, y de acuerdo con sus conocimientos acerca del análisis psicológico y antropológico, Felisberto analiza con minuciosidad su conciencia en busca de recuerdos que surgen sin selección previa y que se convierten en imágenes literarias de especial singularidad. Este proceso es señalado por el propio autor al inicio de PLTCC:

No sé muy bien por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. ...Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos. Y además reclaman la atención algunos muy tontos... Algunos parece que protestan contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. Y entonces reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significaciones nuevas. (1990, 49)

La *infancia* y la *adolescencia* son el depósito principal de historias que esperan su turno para ser recordadas y transportadas hasta el presente del narrador donde son transformadas.

Efectivamente, aunque el arranque del relato está en los acontecimientos de ciertas etapas de su vida, no puede decirse que Felisberto pretenda ofrecer un tes-

testimonio cronológico y veraz de los mismos, puesto que éstos son sometidos a un proceso creador que los aparta del género biográfico tradicional. Del carácter ambiguo y escasamente fiel a la realidad de los hechos nos da información abundante el autor en las tres novelas, baste como ejemplo el comentario que hace el narrador de ECP a propósito de la veracidad de las cosas recordadas:

La mayor parte de ellas no habían ocurrido en aquellos tiempos de Celina, sino ahora, hace poco, mientras recordaba, mientras escribía y mientras me llegaban relaciones oscuras o no comprendidas del todo, entre los hechos que ocurrieron en aquellos tiempos y los que ocurrieron después en todos los años que seguí viviendo. (1990,109)

Es, pues, evidente que el interés del narrador no es el relato concatenado de sucesos verificables sino la conquista de un estado de ensueño que permita al adulto atrapar la inocencia de la infancia y ver, a través de su mirada, un universo maravilloso que le rescate de la angustia del mundo real. El estado de ensoñación permanece mientras dura el relato y se desvanece al final ante la evidencia de la realidad:

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 (.....); pero no puedo encontrar las miradas que aquellos «habitantes» pusieron en él. (1990,123)

Así nos encontramos ante un autorretrato impresionista, pintado con los recuerdos que el autor ha seleccionado de la paleta posible de los sucesos de su vida y combinado según un propósito artístico y no exclusivamente biográfico. Su intención no es escribir sus memorias sino utilizar la evocación como recurso literario y experimentar fórmulas nuevas.

Nos hallamos, por tanto, ante una serie de motivos más o menos limitados, los recuerdos, y ante una voluntad creadora que selecciona y modifica estos materiales básicos hasta convertirlos en obra literaria. Esta transformación la lleva a cabo el autor a través de diferentes procedimientos narrativos que me propongo analizar en el curso de esta ponencia y que son básicamente tres: el punto de vista, las distorsiones temporales y los recursos estilísticos.

El primero de ellos, el punto de vista adoptado por el narrador modifica sustancialmente el significado del relato. La materia biográfica que está en la base de estas novelas exige la presencia de un relator protagonista, implicado activamente en la historia, se trata, según la terminología de Genette, de un narrador homodiegético que refiere los hechos desde su perspectiva equiscente. Es también susceptible de otra clasificación según el grado de relación con el propio discurso literario; de esta manera podemos decir que es, además, metadiegético porque forma parte del discurso y además decide sobre su proceso como lo demuestran las palabras del propio narrador al inicio de PLTCC: «pero no creo que solamente deba

escribir sobre lo que sé sino también lo otro» o, cuando, como veremos más adelante, advierte en ECP de un cambio en el desarrollo del relato. Este tipo de narrador homodiegético y metadiegético es el patrón utilizado por Felisberto en las tres obras pero con ciertos matices distintivos en cada una de ellas. En virtud de este elemento diferenciador, la clasificación del narrador, podemos establecer ciertas disparidades entre las tres novelas.

En PLTCC encontramos un narrador homodiegético que refiere los acontecimientos de su vida sin reflexión sobre el proceso creativo. En las otras dos, en cambio el narrador metadiegético introduce interpolaciones sobre el acto de la escritura. Esta transformación del foco narrativo se lleva a cabo en ECP mediante una pausa en el proceso de escribir, y marca un antes y un después en el relato con la presencia de dos narradores distintos cuya coexistencia determina el carácter del discurso : «Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración» (p.108). Este particular punto de vista se explica por el deseo del narrador de sustraerse a una presentación demasiado realista de los recuerdos que amenaza con dejarle anclado en el pasado, “sin querer había empezado a vivir hacia atrás”. Esta certeza provoca en él la angustia de la locura y el único medio de sustraerse a ella es recuperar los recuerdos y transportarlos hasta el presente como él mismo señala: «remar con todas mis fuerzas hasta el presente» (p.109) Su interés, a partir de este momento, se centra en captar las sensaciones que experimenta durante el proceso de la memoria y materializarlas en palabras.

Para justificar este cambio en la intención y en el carácter del relato, el autor crea un narrador competidor, “el socio”, de quien sólo conocemos su existencia y su trabajo a través del otro, a quien el *yo* que narra atribuye el carácter veraz y realista de todo lo anterior. El antagonismo preside desde ese momento la tarea de recordar y el *yo narrador* previene al lector de las informaciones que proporciona su opuesto: «he tenido que hacer guardia alrededor de mí mismo para que él, mi socio, no entre en el instante de los recuerdos»(p.112). El *yo narrador* se rebela contra el puro discurso memorístico del “socio” cuando dice: « con razón yo desconfiaba de la precisión que había en el relato..” (p.110) y traspasa ese límite impreciso en que los acontecimientos de la infancia pueden haber sido ciertos o quizás soñados: “al niño no se le importa si las imágenes son parecidas a las de la vida real o si son completas; él procede como si lo fueran”. (p.113)

A partir de la aparición del antagonista el relato cambia de tono, es menos biográfico, más fragmentado, y se convierte en una pugna entre dos modos de captar los acontecimientos pasados, la del “socio” inmovilista , notario de la realidad que “detiene las imágenes como si pinchara mariposas en un álbum”(p.113). y la del “yo narrador”, desertor voluntario de la veracidad y de la precisión, que se rebela contra la atrofia de las imágenes detenidas en la memoria. El objetivo de éste último es la recuperación parcial de la materia evocada, preservada de la actuación del “prestamista”, como califica en algún momento al «socio» y seleccionada por

una mirada fragmentaria e inocente “cuando los ojos del niño toman una parte de las cosas, él supone que están enteras” (p.113) Los recuerdos, entonces, se organizan sobre el escenario de un teatro donde llevan a cabo una función dramática: “de pronto se detenían, empezaban una escena de nuevo.”. En el curso de esta representación, los objetos rememorados cobran autonomía y se alejan del narrador como de alguien extraño a ellos, como él mismo lo describe: “vivían una cualidad de existencia que no me permitía tocarlos, hablarles ni ser escuchado”. La inocencia del niño encierra los hechos fascinantes del pasado en un tiempo impreciso e inaccesible para el adulto y provoca en éste una tremenda angustia por la certeza de que existen otros recuerdos, que en sus propias palabras, “estaban cargados de remordimientos”. En ese momento descubre que el “socio” es su propia conciencia y que forma parte de sí mismo, “de nada valía que quisiera separarme de él” (p.122) señala, acepta que es él quien le ha proporcionado una visión universal de sus recuerdos, y le reconoce como responsable del mecanismo intelectual que le permite captar la evanescencia de sus memorias y convertirlas en relato, así escribe: “él fue un camarada infatigable y me ayudó a convertir los recuerdos –sin suprimir los que cargaban remordimientos– en una cosa escrita». (p.122).

La pugna entre los dos narradores es la lucha del hombre por integrar sus opuestos ensueño y conciencia, imaginación y realidad con la intención de lograr la unidad integral de la persona.

En cuanto al segundo de los recursos citados, las distorsiones temporales, se observa un tratamiento similar en las tres novelas. El modelo básico utilizado por el autor es la analepsis o retrospección producida por la evocación y que provoca una alteración del orden cronológico del relato. Esta técnica es fundamental en las narraciones autobiográficas y que tienen como hilo conductor la rememoración de hechos pasados.

El orden cronológico se ve alterado por las continuas idas y venidas del momento de la narración al de la evocación. El relato arranca en tiempo presente para sumergirse rápidamente en la corriente de los recuerdos y solamente abandona el pasado cuando la memoria debe organizarse nuevamente o cuando un cambio importante debe ser introducido en la narración. Este es el caso de ECP, cuando el narrador paraliza, como hemos visto, el relato del pasado para dar cuenta de un cambio en el desarrollo del mismo «Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora»(p.108). En PLTCC esa recuperación del tiempo es explícita, como lo demuestran estas palabras: «En este tiempo presente en que ahora vivo aquellos recuerdos...» (p.73)

En TDLM el salto cronológico se realiza mediante el recurso estructural del viaje. Un trayecto en tren permite a la memoria rescatar otro anterior y disponer sobre ese itinerario los recuerdos, las experiencias y las reflexiones deseadas. Fuerzas

que discurren en sentidos opuestos, cuanto más avanza el tren presente más retrocede el de la evocación.

La analepsis, aun siendo el recurso fundamental de organización del tiempo en estas novelas, no es la única forma de distorsión temporal y aparecen, al menos, otras dos dignas de reseña: el análisis y la digresión.

Si es posible una asociación de ideas, se podrían relacionar estas técnicas con dos conceptos que tienen que ver con la medida del tiempo en el lenguaje musical: el *tempo lento* y el *tempo detenido*. No es disparatado pensar que su amplia formación musical pudiera haber influido, al menos instintivamente, en la creación del ritmo narrativo. De esta manera hablaremos de análisis o *tempo lento* cuando el tiempo de la historia es menor que el tiempo de la narración. Esta fórmula basada en la demora en los detalles, en la lentitud del proceso narrado, ralentiza el curso del enunciado hasta el punto de percibir el relato como una proyección en cámara lenta. Así lo comprobamos cuando narra su encuentro diario con su profesora de piano o más aún con motivo del estudio de una partitura musical. La lectura de apenas unas líneas de pentagrama origina un extenso pasaje narrativo.

En cuanto a la digresión se observa una paralización del discurrir temporal de la narración, el *tempo detenido* de la música marca el ritmo de las numerosas reflexiones acerca de los sentimientos y los pensamientos del narrador. Una de las digresiones más frecuentes en estas novelas son las reflexiones metalingüísticas que constituyen un auténtico inventario de principios estéticos insertado en el proceso narrativo.

La descripción es otra de las apariencias de la digresión, la relación detallada de los objetos de la sala de Celina en ECP, los lugares transitados de su ciudad en PLTCC o el retrato que traza de la «recitadora» en TDLM. Esta técnica de acercamiento y paralización del enfoque está estrechamente relacionada con el punto de vista del narrador, es decir con la intención de ofrecer un relato parcial y sesgado de la historia y con el deseo de concebirla narración como un mosaico de imágenes ampliadas y espacios oscuros que la ensoñación intenta eludir. Meras excusas para presentar un mundo maravilloso más sensible a la imaginación que a los ojos. Este movimiento de aproximación y alejamiento que regula el tiempo de estas novelas se desarrolla en espacios externos al círculo vital del narrador: la casa de Celina en ECP, la casa de las «longevas» en PLTCC, Chile y Argentina en TDLM. Las descripciones de estos lugares están lejos de ser un referente de la realidad y sirven más bien de soporte al estado de ensoñación que su recuerdo produce en el narrador. Consciente de la manipulación de la que es capaz la evocación, él mismo previene de la vaguedad de sus impresiones. Así lo observamos en PLTCC cuando rememora un concierto de su profesor de música y al tiempo de describir la sala dice:

Intentaba inventarme un lugar de la sala donde hubiera sido posible que

hubiera estado sentado, para ver si se producía alguna simpatía entre lo que imaginaba ahora y lo que fue realmente...Pero fue inútil, no sólo no encontraba lo que buscaba, sino que hasta se me confundía la sala. (1990, 64-65)

Por último trataré de los recursos estilísticos más significativos en las tres obras estudiadas. Aunque el lenguaje metafórico es fundamental en la obra de Felisberto y ésta no podría entenderse sin comprender las claves de su particular elaboración, hay que señalar que estas novelas que me ocupan presentan también otro tipo de lenguaje que se podría identificar con el habla coloquial rioplatense y que marca la diferencia entre el protagonista y los personajes secundarios que pertenecen casi siempre a estratos medios-bajos de la sociedad de Montevideo. Tal como ocurre en PLTCC cuando una lavandera dice: «dejáte de cumplimientos y entrá; ya con lo del lazarillo me quisiste tapiar» o en TDLM cuando habla del gesto del Mandolín «el labio rodearía el pucho como un festón».

Este uso del lenguaje propio de su entorno social, salpicado de una sintaxis a veces vulgar y de un léxico localista, fue precisamente uno de los reproches más severos que le hizo una parte de la crítica a Felisberto y que probablemente constituyese un acicate en la búsqueda de una expresión más personal y renovadora, alejada de movimientos y grupos de presión intelectual. Personalmente creo que este uso mitad voluntario y mitad espontáneo constituye uno de los atractivos de su prosa por la originalidad que confiere a su escritura.

Felisberto mostró siempre interés por la palabra. Abandonada la música como medio de expresión artística, la literatura se convirtió en el laboratorio donde experimentó con el lenguaje todas las formas posibles de comunicación. Consciente de su escasa formación académica, su empeño residió tanto en el hecho de escribir como en el de investigar los mecanismos que provocaban el acto de la escritura. El desarrollo de esta práctica le llevó con frecuencia a las digresiones metalingüísticas, ya tratadas anteriormente, que bajo la forma de metáforas encierran verdaderos ejercicios de experimentación lingüística. Una muestra excepcional es el fragmento de los abedules en TDLM en el que el autor, a través de la mirada ingenua e ignorante del niño, indaga en el origen de la palabra y juega a convertirla en significante despojándola de su propio significado en favor de deliberadas asociaciones de ideas:

...pensaba en cómo habrían hecho para ponerle nombres a las cosas... También pudiera haber sido que las gentes de antes ya tuvieran nombres pensados y después los repartieran entre las cosas. Si fuera así yo le hubiera puesto el nombre de abedules a las caricias que hiciera un brazo blanco: *abe* sería la parte abultada del brazo blanco y los *dules* serían los dedos que lo acariciaban. (1990,274)

Felisberto establece su propio código lingüístico, invención que le permite transgredir las reglas semánticas de selección para crear imágenes con una notable capacidad evocadora pero que no resisten un intento de explicación lógica. Sin embargo Hernández se refugia en la inocencia del niño, en el poder de ensoñación de la infancia para crear asociaciones que, lejos de la mirada de éste, resultarían absurdas. Así encontramos metáforas puras como «el piano era una buena persona»; personificaciones en «los muebles rubios» o incluso cosificaciones como «tenía una tía que era como un ropero de espejos» Objetos y personas viven en una zona fronteriza de realidad/irrealidad que determina su carácter ambiguo y cuya esencia natural se ve alterada por la existencia de este lenguaje metafórico de muy particular factura que es el soporte lingüístico para su intención de convertir en material literario los acontecimientos vividos, tesis que he pretendido justificar a lo largo de esta ponencia.

Todos estos elementos estudiados forman el engranaje de un mecanismo intelectual que trata los recuerdos fuera de su exclusiva significación cronológica, que admite lo asombroso y permite emerger lo sobrenatural convirtiéndose en el principio de creación estética de Felisberto que considera la memoria como una tierra donde el autor planta los elementos necesarios para la creación, sin que éstos sean conscientes de su esencia y su función y por el acto creativo del escritor fructifican en forma de obra literaria. Así lo recoge en ECP:

Pero la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. (1990,111)

El poder creativo de la memoria fue el motor de arranque para las novelas de esta segunda época. Constituyen, como hemos visto, tres ejemplos de literatura basados en el género biográfico en los que su autor ensayó un modo nuevo de enfrentarse al discurso narrativo. Mediante el análisis de la conciencia, el narrador extrae los recuerdos que la memoria contiene, los selecciona y los transforma en materia literaria. Pero, lo que hace de estas novelas algo profundamente innovador es el hecho de ser no sólo testimonio del oficio de escritor y auténtica declaración de sus principios creadores, sino también el pretexto para convertir el acto mismo de la escritura en una peripecia narrativa.

Las críticas negativas que recibieron estas novelas provocaron una crisis en el escritor uruguayo que comenzó a dudar de la validez de una literatura basada en la memoria poniendo fin a esta etapa.

Sin embargo, la importancia de este periodo está fuera de toda duda porque supuso el afianzamiento de Felisberto como escritor ya que estas novelas son las primeras producciones extensas de su carrera. Además, la originalidad de estas obras, lograda merced al empleo de un lenguaje poderosamente imaginativo, se

encuentra en el origen de la creación de los textos de su 3ª etapa, los cuentos fantásticos y que le valieron a Felisberto el reconocimiento y la admiración dentro y fuera de Uruguay.

Obras citadas

Hernández, Felisberto. 1990. *Por los tiempos de Clemente Colling. Narraciones Incompletas*. Madrid. Ediciones Siruela.

— 1990. *El caballo perdido. Narraciones Incompletas*. Madrid. Ediciones Siruela.

— 1990. *Tierras de la memoria. Narraciones Incompletas*. Madrid. Ediciones Siruela.