

LA ESCRITURA COMO COMPROMISO: EN BUSCA DE LA
IDENTIDAD EN EL CABALLO PERDIDO

Frank Lough

University of Kent - November 1993

Se ha dicho muchas veces que Felisberto Hernández es un escritor singular; en palabras de Italo Calvino, 'Felisberto no se parece a ninguno' (1974). Aunque haya alguna verdad en esta observación, no deja de ser cierto que el escritor uruguayo comparte con muchos otros escritores del siglo veinte una reacción ante el mundo caracterizada por la inseguridad y el relativismo. Uno de los temas fundamentales en toda la narrativa de Hernández es el del misterio (Lasarte 1981, 46), lo que no se sabe de las personas y cosas ajenas. En sus primeros 'cuentos intelectuales', el misterio se revela como una necesidad vital para que los hombres se entretengan y no se aburran. Como dice el protagonista onomástico de 'La piedra filosofal': 'Una de las maneras interesantes de entretenerles la vida es: darles un poco de curiosidad satisfecha y otro poco de duda' (OC, I, 29). En *El caballo perdido*, escrito muchos años más tarde, la problemática del misterio caracteriza no sólo al mundo y a los otros sino también al propio ser del narrador. El misterio existe porque la memoria no sirve para crear con toda fidelidad una identidad estable para el individuo. Al querer definirse como persona, el narrador tiene que hacer frente al misterio, y para ello se sirve de la escritura.

Francisco Lasarte y José Pedro Díaz ya han señalado la importancia que tiene *El caballo perdido* desde el punto de vista del quehacer literario de Hernández. Lasarte, además, ve en la segunda parte del cuento 'lo más difícil de Felisberto' (Rela, 66), e interpreta la crisis del narrador como un paso definitivo que da Hernández hacia la publicación de 'cuentos más originales y autónomos' (Rela: 73). Las posibilidades interpretativas de la crisis que forma el eje de *El caballo perdido* son múltiples, aunque todas toman como base el proceso memorativo y el acto de escribir. En este corto estudio, yo quisiera proponer una lectura del cuento - algo distinta de la que ofrece Lasarte - que parte de las ideas sobre la memoria del filósofo Henri Bergson. Por una parte, se sabe que Hernández había leído a Bergson (Antúnez: 13, n.7) y, por otra, muchos son los críticos que han visto paralelos entre las obras de Proust, muy influidas por el filósofo francés, y este escritor uruguayo. También hay que tener en cuenta la importancia de la filosofía para Hernández. Su amistad con Carlos Vaz Ferreira es muy conocida, y Ana Inés Larre Borges ha comentado que Hernández tuvo una preparación filosófica más que literaria (citado en Díaz: 101). Además, nuestro cuentista mismo escribe en *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*: 'No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos' (OC: III, 212). *El caballo perdido* es, entre otras cosas, un cuento que plasma en las experiencias íntimas de un narrador-protagonista una visión filosófica de la subjetividad. Para entrar en la materia, entonces, cabe hacer algún comentario sobre el narrador y su forma de darse a conocer al lector.

La complejidad temática de *El caballo perdido* se refleja en las tortuosas relaciones entre las distintas voces representadas en el texto. La mayoría de los estudios que se han hecho del cuento se basan sobre las relaciones entre las tres modalidades de la personalidad del narrador - el niño, el narrador adulto (el yo del

texto) y su socio. Sería conveniente, sin embargo, hablar de otra voz, la que organiza toda la materia del cuento que se le ofrece al lector. Este no es el narrador que se identifica con el 'yo' del texto y que en la segunda parte intenta describir sus experiencias en el momento en que ocurren. La distancia que separa esta otra voz y la del narrador-protagonista, se nota cuando en la narrativa se revela la limitada comprensión de éste. Por ejemplo, cuando al lector se le dice que 'los ojos de ahora saben estas cosas, pero ignoran muchas otras; ignoran que las imágenes se alimentan de movimiento y que tienen que vivir en un sentimiento dormido' (OC: II, 36), se le revela al mismo tiempo la existencia de un ser consciente de la ignorancia de otro; en otros términos, el lector escucha la voz de un narrador que ha podido intelectualizar las experiencias que ha tenido en algún momento anterior. El presente del verbo, junto con la referencia a 'ahora', se revela por lo que es, una técnica literaria que intenta hacer más inmediata la narración de una ocurrencia pretérita. Esta distancia entre el narrador-protagonista y el narrador actual también influye sobre la forma en que el lector puede entender la estructura del cuento.

La estructura de *El caballo perdido* se centra en lo que se ha definido como el momento de ruptura de la narrativa, cuando el narrador-protagonista abandona su intento de evocar un episodio de su niñez para profundizar no en las memorias en sí sino en el proceso de la rememoración. Lo importante aquí, sin embargo, es que esta ruptura en la narrativa existe a un nivel y no a otro: existe al nivel anecdótico del narrador-protagonista que recuerda su niñez, pero no al nivel de la lógica de la narrativa (Sturgess 1992) del cuento en su totalidad. Habría que distinguir aquí entre la lógica narrativa que percibe el lector cuando inicia la lectura del cuento y otra lógica que el texto le impone en el momento de "ruptura", una segunda lógica que engloba la primera y que no se puede entender plenamente hasta el final del cuento. En otras palabras, al leer la primera parte de *El caballo perdido* el lector acepta la lógica de una

narrativa autobiográfica basada en la evocación del pasado del narrador. Cuando el mismo narrador pierde confianza en su propia narrativa y empieza a indagar en su forma de evocar el pasado el lector tiene la sensación de una ruptura en la narrativa. Lo que no entiende en ese momento - porque sigue pendiente del desarrollo de la crisis del narrador-protagonista y por lo tanto queda atrapado en el tiempo de la narración - es que la lógica narrativa del cuento le tenía preparado este sorprendente paso para enfocar mejor los temas principales del cuento - el cómo se recuerda y no el qué, y la relación entre memoria, identidad y escritura. De no ser así, no existiría la unidad temática y estructural entre las dos partes del cuento que ha estudiado tan detalladamente Roberto Echevarren. En la segunda parte de *El caballo perdido* el narrador-protagonista empieza un diálogo consigo mismo sobre el valor de la forma narrativa de la primera. Esta primera parte, entonces, sirve de materia para un debate que al final, y a pesar de las dudas del narrador-protagonista que ocasionan la crisis, permite la revaloración y reintegración en la narración de lo narrado ahí. La segunda parte del cuento no representa un rechazo de la forma en que se presentan las memorias de la primera, pese al papel que ha tenido el socio del narrador en su escritura, sino su justificación, pero, eso sí, desde una perspectiva que no es la del narrador-protagonista cuando empieza su narración.

Cuando el narrador-protagonista interrumpe la evocación de sus memorias es porque se le ocurre una serie de ideas sobre el proceso de recordar su pasado y su forma de concretarlo en el texto. Primero se da cuenta de que, después de dedicar mucho tiempo a la actividad de recordar el pasado, 'había empezado a vivir hacia atrás', de tal manera que le era cada vez más difícil 'vivir en este tiempo de ahora' (28-29). Su distancia psicológica del presente la percibe él mismo en su inactividad - 'prefería pasar el día y la noche sentado o acostado' - que llega a ser total cuando abandona 'la última amarra con el presente', el acto de escribir. El peligro que encierra esta

inactividad es la locura: 'Si me quedo mucho tiempo recordando esos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco'. Las dificultades que experimenta aquí el narrador-protagonista pueden explicarse dentro del marco de las ideas de Bergson, para quien la memoria es el elemento clave en la creación de la personalidad y la subjetividad. (La locura aquí se puede entender en términos literales y no sólo como metáfora del miedo de la posibilidad de perder su identidad como escritor, como sugiere Lasarte (1982, 68)).

El punto de partida para Bergson es la identificación de la relación que existe entre percepción (con referencia a los cinco sentidos) y memoria. Para él, 'Notre perception, à l'état pur, ferait donc véritablement partie des choses' (57), o sea que los cinco sentidos humanos operan como filtros, y cada uno de ellos sólo deja pasar cierto tipo de información de entre toda la que emana del mundo en que vivimos. Como todos los sentidos juntos no son capaces de captar toda esta información, esto implica que 'La représentation est toujours là, mais toujours virtuelle, neutralisée, au moment où elle passerait à l'acte, par l'obligation de se continuer et de se perdre en autres choses. Ce qu'il faut pour obtenir cette conversion, ce n'est pas éclairer l'objet, mais au contraire en obscurcir certains côtés, le diminuer de la plus grande partie de lui-même, de manière que le résidu, au lieu de demeurer embôité dans l'entourage comme une chose, s'en détache comme un tableau' (27-8). La idea del misterio, central en el mundo narrativo de Hernández, es pues una consecuencia inevitable de las condiciones de vida del ser humano por la simple razón de que el hombre es incapaz de percibir todas las facetas de la realidad que le circunda. Al mismo tiempo, Bergson mantiene que sólo es posible la percepción porque la memoria es capaz de relacionar estímulos parecidos pero separados en el tiempo. Esta memoria forma la base de la subjetividad: 'La mémoire, pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent ... la mémoire est ce

qui communique surtout a la perception son caractère subjectif (67). Mientras que la memoria importa al presente una imagen del pasado, también es el caso que el proceso de recordar implica una retirada parcial del presente: 'Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix a l'inutile, il faut vouloir rêver' (79-80). Recordar es como soñar, y soñar lleva a la inactividad y a una retirada del momento de ahora, como le ocurre al narrador-protagonista de *El caballo perdido*. Es más, en un caso extremo como éste existe el peligro de la locura, porque 'le rêve imite de tout point l'aliénation... tous les symptômes psychologiques de la folie se retrouvent dans le rêve' (191).

La única salida que se le ofrece al narrador es la de volver a coger su última amarra con el presente y empezar a escribir de nuevo, o sea, decide transformar su inactividad en actividad al dar forma escrita en el presente a sus recuerdos. Es entonces cuando se le ocurre una idea que pone en tela de juicio la forma en que han quedado las memorias evocadas en la primera parte del cuento:

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. No acertaba a reconocerme del todo a mí mismo, no sabía bien qué movimientos temperamentales parecidos había en aquellos hechos y los que se produjeron después; si entre unos y otros había algo equivalente; si unos y otros serían distintos disfraces de un mismo misterio. (30)

Comprender esto es para el narrador un paso importante hacia su descubrimiento de que no fue él sino su socio quien escribió la

narración que forma la primera parte de *El caballo perdido*. Siente fragmentarse su identidad cuando empieza a darse cuenta de la naturaleza problemática de su memoria. Para Bergson, la personalidad consiste en la totalidad de los recuerdos (181). La memoria en sí no tiene ningún vínculo con el presente, pero puede dar lugar a la creación de una imagen que sí existe en el momento actual. Pero esto significa que es imposible recrear el pasado. El pasado no puede ser más que un recuerdo del pasado que se actualiza en el presente, y la forma que tiene la imagen del pasado en el presente viene dictada por todas las experiencias, todos los recuerdos, que separan ese pasado y este presente y que han contribuido a la formación de la persona que existe ahora. Por eso, siguiendo el argumento de Bergson, no pueden existir dos recuerdos que sean exactamente iguales (183), lo que significa que dos recuerdos del mismo hecho en el pasado evocados en dos momentos distintos también serán diferentes: 'nous avons cru apercevoir ... mille et mille plans de conscience différents, mille répétitions intégrales et pourtant diverses de la totalité de notre expérience vécue' (270). La crisis que sufre el narrador de *El caballo perdido* radica en su naciente comprensión de la imposibilidad de recrear el pasado de una forma adecuada y estable y, por consiguiente, de identificarse o definirse a sí mismo. Como él mismo reconoce hacia el final del cuento, su 'enfermedad del recuerdo' fue causada por sus remordimientos (véase el estudio de Echevarren) y su deseo de 'comprender algo de mi destino a través de las relaciones que había entre distintos recuerdos de distintas épocas.... Y el placer más grande estaba en registrar distintos recuerdos para ver si encontraba un secreto que les fuera común' (45-46). Poco después de formular sus dudas iniciales el narrador se da cuenta de que su intento de hacerlo en la primera parte del cuento responde a las necesidades artísticas de la narrativa más que a la verdad autobiográfica que pensaba escribir. De ahí el conflicto entre su socio, que representa las demandas pragmáticas del escritor en el mundo - '¡Con razón yo

desconfiaba de la precisión que había en el relato cuando aparecía Celina!' (33) - y el yo privado que busca una verdad personal.

Cuando el narrador se da cuenta por primera vez de la presencia de su socio, no ha entendido todas las implicaciones de sus ideas. Piensa que podría captar mejor el pasado evitando la influencia de su socio, así que intenta sumergirse en sus recuerdos y, a la vez, esconderse del otro. Pero descubre que es imposible. Primero, porque él no controla los recuerdos que se le presentan, así que el mismo hecho se le presenta de diferentes formas: 'Celina no siempre entra en el recuerdo como entraba por la puerta de su sala: a veces entra estando ya sentada al costado del piano o en el momento de encender la lámpara' (32). Segundo, porque lo que recuerda no es a Celina o el mundo en que vivía sino las percepciones del niño que él había sido: 'Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo; yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban; aquéllos ojos le transmiten a estos sus imágenes, y también transmiten el sentimiento en que se mueven las imágenes' (32). Además, las imágenes incompletas e inocentes que le ofrecen su memoria no corresponden a los hechos que desea recordar en la actualidad. No consigue ver el mundo del niño, con todas sus equivocaciones 'llenas de encanto' (36), a través de sus ojos maduros; tiene que mirarlo como si todo ocurriera en otra habitación a la que ya no tiene acceso directo, o como él dice, se dio cuenta de que 'no podía tener acceso a la ceremonia de las estirpes que vivían bajo el mismo cielo de inocencia' (42). Es interesante notar aquí la importancia de esta experiencia en la narrativa de Hernández ya que en algunos de los cuentos que escribió después de *El caballo perdido* los protagonistas adultos son mucho más conscientes de la necesidad de crear recuerdos para el futuro mientras viven el presente. Hacen lo que no hizo el niño de *El caballo perdido* - y lo que el narrador adulto desea que hubiera hecho - porque no sabía nada de la importancia de los recuerdos.

Al final del cuento y cuando se ha recuperado, el narrador-protagonista recurre a una imagen muy expresiva para resumir su intento de captar el pasado sin la influencia de su socio:

quería volver a llevar savia a plantas, raíces o tejidos que ya debían estar muertos o disgregados. Los dedos de la conciencia no sólo encontraban raíces de antes sino que descubrían nuevas conexiones; encontraban nuevos musgos y trataban de seguir las ramazones; pero los dedos de la conciencia entraban en un agua en que estaban sumergidas las puntas; y como esas terminaciones eran muy sutiles y los dedos no tenían una sensibilidad bastante fina, el agua confundía la dirección de las raíces y los dedos perdían la pista. (46-47)

Esta imagen capta perfectamente la idea bergsoniana del número infinito de conexiones potenciales entre los recuerdos que hace posible la memoria. La imposibilidad de tener presente todas estas conexiones al mismo tiempo impide al individuo tener conciencia de la totalidad de los recuerdos. Desde esta perspectiva la identidad tiene un carácter fluido que puede ser difícil de determinar. Lo curioso de la imagen que utiliza Hernández es que se construye sobre el sentido del tacto, cuando el mayor interés en *El caballo perdido* y en muchos otros cuentos está en la mirada y los ojos (otro hecho curioso ya que muchos de los protagonistas de Hernández, como él mismo, son músicos). Como dice el narrador de *El caballo perdido*: 'El cine de mis recuerdos es mudo. Si para recordar me puedo poner los ojos viejos, mis oídos son sordos a los recuerdos' (33). El uso de una imagen táctil corresponde al interés que muestra el niño en el busto de la mujer al principio del cuento y a la acción principal de 'Menos Julia'. Quizás no sea una pura casualidad el hecho de que para Bergson los dos sentidos más importante fueran precisamente la vista y el tacto (218).

Al final del cuento el narrador resuelve su problema hasta cierto punto cuando piensa aceptar la influencia de su socio y seguir escribiendo. Esta actitud representa un compromiso, y es tal vez el único posible (no comparto del todo la idea sugerida por Francisco Lasarte (1981, 58) de una 'relación antagónica' que se resuelve en síntesis). Por una parte, la influencia del socio le ata al mundo y le protege de la locura. Por otra, trabajar junto con el socio supone la aceptación de cierta falta de autenticidad en la escritura, la misma falta que el narrador quería rechazar en su momento de crisis. Pero al mismo tiempo le ofrece una salida de la imposibilidad de conocerse dada la naturaleza necesariamente fluida de la idea de la identidad construida sobre la base de los recuerdos. Con la ayuda del socio, el narrador consigue dar *una* forma - no la única pero por lo menos *una* forma - a lo informe, y así crea para sí mismo una identidad propia:

Cuando yo sacaba un poco de agua en una vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en qué contenerla y me había consolado contemplando el agua en las variadas formas de los cacharros. (48)

El narrador-protagonista confiesa que 'convertir los recuerdos ... en una cosa escrita' le 'hizo mucho bien', a pesar de que lo que *inventaron* él y su socio no puede representar con toda fidelidad los hechos originales:

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 perdieron bajo los muebles. También debemos de haber perdido otros por el camino ... (48)

Por lo tanto, la escritura, el acto de 'convertir en cosa escrita lo poco que habíamos juntado' (48), da cuerpo físico a lo inmaterial de los recuerdos y le permite al narrador-protagonista crear una identidad estable para sí mismo, y para el mundo, aunque tiene que reconocer que sólo puede crear una estabilidad precaria que, además, encierra cierta falta de autenticidad. Este compromiso no le satisface del todo pero no encuentra otra forma de evitar perderse en la locura de los recuerdos. En todo caso, ya no puede tener confianza en que los recuerdos representan el pasado que añora. Es inevitable, entonces, que el narrador empiece a sentir que ha perdido contacto con el niño que quería evocar en la primera parte del cuento: 'Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo' (49). Después de perder confianza en su capacidad de recordar su niñez, el narrador pierde contacto con el niño que él fue -o por lo menos el que en un momento pensaba que fue. Lo único que le queda es la *invención* creada con la ayuda de su socio, o sea, la primera parte de *El caballo perdido*. Irónicamente, la crisis motivada en parte por la falta de confianza del narrador-protagonista en la fiabilidad de esta primera parte de la narrativa le lleva a un compromiso que le hace revalorarla de nuevo y reivindicarla con todas sus imperfecciones. Este proceso conlleva el rechazo de toda creencia en alguna verdad absoluta, en relación no sólo con el mundo sino también con la idea de la identidad, y apunta hacia un relativismo que infunde gran parte de la narrativa de Hernández, un relativismo que, junto con su interés en la escritura como forma de definir la realidad, revela una sensibilidad artística muy propia del siglo veinte.

Obras Consultadas

- Antúñez, R. 1985. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, México: Editorial Katún.
- Bergson, H. 1914. *Matière et Memoire*, París: Librairie Félix Alcan.
- Calvino, Italo. 'Felisberto no se parece a nadie', en Rela, W. 1982, 2-3.
- Díaz, J.P. 1986. *El espectáculo imaginario*, Montevideo: Arca.
- Echevarren, R. 1981. *El espacio de la verdad: práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hérmendez, F. 1983. *Obras completas*, Vols. I-III, México: Siglo XXI.
- Lasarte, F. 1981. *Felisberto Hernández y la escritura del otro*, Madrid: Insula.
- 'Función de "misterio" y "memoria" en la obra de Felisberto Hernández' en Rela, W. 1982, 55-77.
- Rela, W. (ed.) 1982. *Felisberto Hernández. Valoración crítica*, Montevideo: Ciencias
- Sicard, A. (ed.) 1977. *Feliberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Avila.
- Sturgess, J. M. S. 1992. *Narrativity: Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press.