
Mónica Salinas

Responsable del Departamento de Letras y Profesora de Teoría Literaria en la Universidad de Montevideo.
Escritora, crítica literaria y ensayista.

Felisberto Hernández: mirar desde la periferia

Los críticos han analizado profusa y exhaustivamente la obra de Felisberto Hernández. Hay una llamativa desproporción entre el aparente descuido que ostenta su prosa y los análisis eruditos de que ésta ha sido objeto. En el presente artículo, propongo una interpretación de las “distracciones” hernandianas como signos de la intención exploratoria del narrador, en busca de un lugar donde radicar su actividad enunciativa.

Voces en el desierto

Como Felisberto Hernández, el narrador-protagonista de sus textos es pianista y escritor. No es eso todo lo que comparte con quien lo engendró: también es un hombre callado, de imaginación pródiga, que se complace en transitar las orillas de las ciudades, de las casas e historias ajenas, de la creación literaria. Se ha dicho que es un “outsider”¹, esto es, un marginal; prefiero, por razones que expondré— el término “merodeador”.

Si elegí esta palabra para aludir al peculiar hablante y actante de los cuentos de Hernández, es porque expresa cabalmente dos de sus notas singulares: su andar errabundo (en sentido recto y, más aún, en el metafórico) y sus malas

1 Jason Wilson se refiere a Felisberto —a mi juicio, identificando autor con narrador— como “outsider chaplinesco”, en la ponencia “Felisberto Hernández: inexplicables tonterías”, incluida en: SICARD, A.(ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997, pp. 337 a 353.

intenciones. En cuanto al primero, puede atribuirse, en el sentido recto –que implica la posibilidad de referir la ficción a nuestra percepción de la realidad–, a su condición de concertista y profesor de piano a domicilio. La mayoría de los relatos de Hernández se demora en la relación de giras artísticas por pueblos somnolientos e innominados, y de clases en casas habitadas por mujeres extravagantes, donde el pianista permanece apenas lo suficiente para entrever el misterio que alojan. La espera dilatada e incierta, los pasos descaminados y la soledad son signos de esa existencia errante, surcada por encuentros breves y tan excéntricos, tan ajenos al centro –es decir, a la norma– como las mujeres con quienes se relaciona. Así, aunque logre entrar en un recinto, el protagonista acaba, inevitablemente, solo, como si su presencia desplazara a los otros, o la ausencia de éstos lo convocara; para el merodeador de los relatos de Hernández, el prójimo siempre está distante:

Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano. En esa época casi todo un barrio se iba a un balneario cercano. Una de las casas abandonadas era muy antigua; en ella habían instalado un hotel y apenas empezaba el verano la casa se ponía triste, iba perdiendo sus mejores familias y quedaba habitada nada más que por los sirvientes. Si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste en seguida se hubiese apagado en el musgo (El balcón”, p. 51)².

A primera lectura, la cita precedente puede parecer inadecuada para confirmar la hipótesis del merodeador. En apariencia, algo ha cambiado en la situación del protagonista: se denomina a sí mismo “visitante”. Su relación con el lugar físico no deja de ser transitoria, pero adquiere legitimidad. El vínculo del visitante con el ámbito donde ingresa es reconocido por sus habitantes estables; no es uno de ellos, pero se les allega con ánimo propicio al conocimiento y con disposición amigable; no pertenece al sitio común, pero busca establecer con éste una conexión lícita, admitida. Tal actitud suele tener como correlato la hospitalidad de los moradores permanentes.

Pero, si se lee atentamente, se descubrirá el fragmento de texto citado no confirma esa acepción del vocablo “visitante”. Con pericia narrativa –que probablemente tenga como modelo el relato cinematográfico antes que el literario–, el enunciador reduce progresivamente el campo de visión: ciudad, barrio, casa. Ésta es el término del acercamiento, término que la mirada-enunciación recorre con minucia. Aunque en la casa se ha instalado un hotel, el narrador insiste en referirse a ella como “la casa”, esto es, sitio donde transcurre, se recluye y preserva la vida privada. La intimidad, la reserva hogareña se adecua a la índole

2 Cuando no indico entre paréntesis el título del libro donde se incluye el relato citado, debe entenderse que pertenece a *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1975. En cambio, toda vez que la cita corresponde a Obras completas lo señalo en el cuerpo de mi texto.

de los residentes: familias. Y es precisamente aquí donde se halla la más rica veta significativa del pasaje. En el verano, cuando el protagonista visita la ciudad, la casa pierde “sus mejores familias”. Cabe inferir, pues, que allí permanecen las peores, las discordes con un ideal de familia que seguramente es de recibo en los estratos céntricos de la sociedad. Con estos grupos familiares de orden inferior y con los sirvientes, convive el protagonista durante su estancia en la ciudad. En el nivel sintáctico tanto como en el semántico, la manera en que está formulada la referencia a los sirvientes es reveladora. Se los menciona al final de un enunciado extenso cuyo sujeto es la casa, y como parte del sintagma “quedaba habitada nada más que por los sirvientes”, donde la desinencia verbal obliga a evocar el sujeto oracional y subraya, así, la función complementaria de la expresión “por los sirvientes”. En el plano del significado, los sirvientes –meros complementos de la casa y de aquellos a quienes sirven– aparecen aquí como restos de una vida socialmente digna. La presencia de los sirvientes no mitiga la tristeza de la casa ni su silencio: “Si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste en seguida se hubiese apagado en el musgo”, comenta el narrador. También él es insignificante e inaudible. Visita una ciudad y un barrio sigilosos, en ausencia de sus ocupantes principales. No es un huésped; su sitio es el jardín enmudecido por el musgo, fuera de la casa. La locución hipotética “si yo me hubiera...” propone una situación virtual que da cuenta de la realidad con mayor contundencia que una expresión constativa: la circunstancia condicional –“me hubiera escondido detrás de ella [la casa] y soltado un grito”– es contingente; su consecuencia –“éste [el grito] en seguida se hubiese apagado en el musgo”– se presenta como inevitable. El grito no podría haber devenido otra cosa que silencio, voz sofocada. Es el clamor imposible del desoído, de quien carece de derechos (en este sentido empleamos con frecuencia el giro “tener voz”) porque no tiene lugar, porque es ajeno a las relaciones de pertenencia: el protagonista no pertenece a la ciudad ni a la casa, ni éstas, a él.

Triunfo del que ve

No creo preciso enfatizar la distancia entre el narrador-protagonista del cuento y los miembros de las familias que se alojan en el hotel. En cambio, considero pertinente el análisis de las afinidades y disparidades entre el personaje principal y los sirvientes. La desenvoltura con que Hernández emplea el término “sirviente” es llamativa, en particular para los lectores de nuestro tiempo, que asistimos a cambios en el repertorio léxico de las lenguas, ligados a una curiosa asepsia en la interrelación social. Pero aun en los textos donde el autor no hace uso de la palabra “sirviente”, la función de servicio está claramente demarcada y asignada a un plano social subalterno. Esta depreciación del sirviente –que no entiendo como juicio de valor por parte de Felisberto, sino como su interpretación de hechos y conductas sociales– se evidencia en varios personajes de sus relatos: la enana de “El balcón” que, al tomar los objetos de la mesa, los despoja de su dignidad; el mayordomo de “El acomodador”, sometido al poder terrible

e inhumano del protagonista; éste mismo, empleado en un teatro, corriendo de un lugar a otro como “un ratón debajo de muebles viejos”, saludando a “los caballeros” y “las damas” “en paso de minué”, precipitándose a contar las propinas. Sin embargo, esta visión de los servidores tiene fisuras por donde asoman fragmentos de otra realidad, tal como sucede en la obra toda de Felisberto Hernández. El acomodador, por ejemplo, oculta su desdén bajo tales trajes y reverencias:

Siempre esperaba una propina sorprendente, y sabía inclinar la cabeza con respeto y desprecio. No importaba que ellos no sospecharan todo lo superior que era yo. Ahora yo me sentía como un solterón de flor en el ojal que estuviera de vuelta de muchas cosas; y era feliz viendo damas en trajes diversos; y confusiones en el instante de encenderse el escenario y quedar en penumbra la platea. Después yo corría a contar las propinas; y por último salía a registrar la ciudad (“El acomodador”, pp. 87y 88).

Hay en esta autodescripción una dualidad manifiesta; dualidad, no ambigüedad, pues el respeto y el desprecio corresponden a esferas distintas. El primero es sólo aparente y se expresa en el gesto, en la actuación arreglada al rol de servidor. El segundo, en cambio, es efecto de su primacía natural sobre los demás individuos: tan sólo a él le ha sido concedida la luz que fulgura “como el triunfo de una enfermedad desconocida” (“El acomodador”, p. 91) y le permite apropiarse todo lo visible. Porque posee esta luz, le es posible “registrar” la ciudad; y advirtamos que el término indica dos tipos de actividad: la prolija observación indagatoria y la consignación de sus resultados. ¿Qué busca el acomodador en la ciudad? ¿Qué, el protagonista de “El balcón” en la casa donde no quedan más que los sirvientes? En mi opinión, un punto de vista. Busca un sitio desde donde ejercer la única prerrogativa de que goza, la de mirar. Dos emplazamientos, un lugar elevado o un sitio escondido, parecerían ser los más adecuados a este fin. Es verdad que el narrador-protagonista conoce la experiencia de observar desde lo alto –de igual modo que Felisberto, ha subido a muchos escenarios–, pero esta posición encumbrada le resulta incómoda y excesiva como un traje holgado: él se asemeja a “un ratón debajo de muebles viejos” (“El acomodador”, p. 87), a un pantano donde se hunden las palabras ajenas (“El acomodador”, p. 90). Parece decir que su lugar son las superficies a ras de tierra, y que los seres destinados a recorrer el suelo deben encontrar en él puntos estratégicos para contemplar el mundo.

La mirada desde la que se gestan los relatos de Felisberto Hernández parte siempre del llano. Aun en los textos donde el personaje se sitúa, siquiera transitoriamente, en las alturas de un escenario o una escalera (“Mi primer concierto”, “El cocodrilo”, “Las hortensias”, “La casa inundada”), el enunciador-observador –verdadero actante de la narración pues su palabra-mirada inaugura y conforma el espacio discursivo– necesita “acomodarse” en terrenos bajos: “Veo

mejor desde el piso”, explica el portentoso personaje de uno de los cuentos (“El acomodador”, p. 95). Es como tenderse sobre la tierra para que el campo de visión alcance sus límites últimos, para que los ojos se atrevan a poseer el mundo hasta entonces indomeñable y ajeno. En este mudo universo de ficción, donde el musgo ahoga los sonidos, la mirada se yergue, potente. El sujeto se escinde: como hablante desatendido, queda a merced del dominio de aquellos cuya voz es oída –los miembros de “las mejores familias”–; como observador, asume el mando, se apodera de objetos y cuerpos, de espacios, de voluntades. La función del primero es servir, sumiso y reverente, inclinando la cabeza con respeto. La del segundo, develar lo que ha permanecido oculto, exponer oscuros secretos cuyos portadores le inspiran desprecio. Uno, se enferma de silencio (“El acomodador”, p. 90); el otro, enciende las tinieblas con sus ojos y sonrío ante el descubrimiento del inusitado don: “¿Quién, en el mundo, veía con sus propios ojos en la oscuridad?” (“El acomodador”, p. 91)

Oficio de merodeador

Puesto que una luz tan reveladora es un arma ominosa, quien la posee no es bienvenido por sus congéneres menos agraciados. Por eso visita las ciudades cuando sus moradores las han abandonado; y necesita excusas para ingresar en casas ajenas: referir la historia de una mujer que ha anegado su casa, o despertar los pianos somnolientos de las señoras burguesas, por ejemplo. No se instala en ningún lugar; merodea, alimenta su “enfermedad desconocida”.

A ese menester puede remitir el título con que fueron dados a conocer los primeros ejercicios literarios de Hernández: *Libro sin tapas*³. Eludo aquí, con conciencia plena, las circunstancias en que se editaron estos textos, para añadir mi interpretación de ese título a las ya formuladas –muchas y diversas–, entre éstas, la de su autor. Un libro sin tapas es zona sin vallado ni señales de advertencia; se ofrece al reconocimiento de quien quiera entrar, se rinde al escrutinio de la mirada. De este modo, el lector puede ejercer también, sin trabas, el oficio de merodeador. Felisberto asienta un sentido del título en el epígrafe: “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él” (*Obras completas*, t. I, p. 79). El uso de la forma impersonal –“se puede”– señala, ante todo, la voluntad de renunciar a la autoridad del “yo” creador y, en el contexto de la producción de Hernández, consiente la equivalencia entre escritura, lectura y mirada. De igual manera que la escritura, la lectura es un acto de refundación del lenguaje y de su conexión con lo referido; proyecta una luz desusada sobre lo existente (algo que el término “realidad” no satisface), al mismo tiempo que sobre la habilidad de la expresión verbal para declararlo, enmascararlo o encubrirlo.

3 *Libro sin tapas* fue editado por primera vez en Rocha, Uruguay, Imprenta “La palabra”, 1929. En la edición de las *Obras completas* de Felisberto Hernández realizada por Arca/Calicanto en 1981 –de donde cito–, se incluyen bajo el título *Los libros sin tapas* varias obras del autor: *Fulano de tal* (1ª ed. 1925), *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* (1ª ed. 1930), *La envenenada* (1ª ed. 1931).

En verdad, la mayoría de los libros de Hernández, aunque lleven tapas, carecen de esa clase de títulos que explicitan con autenticidad una intención significativa. Dado que sus nombres proceden de alguno de los relatos que los componen, el conjunto invita a la exploración, y aun la requiere, en busca de la cifra que, según las convenciones interpretativas de recibo, debería hallarse en ese nombre. Pero, por lo general, éste no es clave, núcleo ni gozne. No explica, origina o articula. El título es sólo otra distracción que desvía del sendero principal y conduce a un paraje donde no encontraremos temas sino motivos. “La casa inundada” nos induce a atender a la extravagancia de la señora Margarita, descuidando el fluir del propio texto, la “avenida” verbal por donde transcurre, lento y espeso, el sentido; “Nadie encendía las lámparas” nos señala una oscuridad mentirosa, porque la luz errática de la narración alumbra, como a capricho, imágenes de fértil sugestión.

Excéntrico, desplazado, el narrador busca deslizar y descentrar también la mirada del lector. Hay en el inicio de “Las Hortensias” una muestra de esta traslación inagotable que corrobora la inasibilidad cognitiva del mundo y la consiguiente insatisfacción del observador, que procura compensar mediante la voraz proyección de sus sentidos:

*Él [Horacio, el protagonista] trataría de dormir un poco antes de la cena; su cuarto oscuro separaría las preocupaciones del día de los placeres que esperaba de la noche. Oyó con simpatía, como en la infancia, el ruido atenuado de las máquinas y se durmió. En el sueño vio una luz que salía de la pantalla y daba sobre una mesa. Alrededor de la mesa había hombres de pie. Uno de ellos estaba vestido de frac y decía: ‘Es necesario que la marcha de la sangre cambie de mano; en vez de ir por las arterias y venir por las venas, debe ir por las venas y venir por las arterias’. Todos aplaudieron e hicieron exclamaciones; entonces el hombre vestido de frac fue a un patio, montó a caballo y al salir galopando, en medio de las exclamaciones, las herraduras sacaban chispas contra las piedras. Al despertar, el hombre de la casa negra recordó el sueño, reconoció en la marcha de la sangre lo que en ese mismo día había oído decir –en este país los vehículos cambiarían de mano– y tuvo una sonrisa. Después se vistió de frac, volvió a recordar al hombre del sueño y fue al comedor. Se acercó a su mujer y mientras le metía las manos abiertas en el pelo, decía:
–Siempre me olvido de traer un lente para ver cómo son las plantas que hay en el verde de estos ojos; pero ya sé que el color de la piel lo consigues frotándote con aceitunas” (Las hortensias, p. 8)⁴.*

4 Barcelona, Lumen, 1974. Este texto fue editado por primera vez junto con otros del mismo autor en *Las hortensias y otros relatos*, Montevideo, Arca, 1966.

El pasaje citado se abre con una separación y una fuga: preocupaciones y placeres se distribuyen en ámbitos adversos –recinto privado contra recinto público; sueño contra vigilia– y la dicotomía semántica se completa con los términos noche / día, a través de los cuales la oposición adquiere materialidad y se convierte en objeto de aprehensión visual. La mirada narrativa se aposenta en el sueño, donde se producen varias traslaciones: la luz de la pantalla se extiende hasta la mesa; la circulación de la sangre cambia de sentido, inversión a la que se suma la metonimia discursiva (de la representación visual que el sueño anunciaba, se deriva hacia la proposición verbal), pues el cambio no se actualiza en el espacio onírico sino que se detiene en el enunciado de uno de sus personajes; el escenario del sueño se modifica cuando el orador deja su sitio ante la mesa y se dirige hacia un patio, movimiento que incorpora estos dos nuevos elementos a la serie preocupaciones-recinto público-vigilia-día / placeres-recinto privado-sueño-noche. El retorno a la vigilia depara otros desplazamientos. Horacio (“el hombre de la casa negra”, designación igualmente traslaticia por cuanto el sujeto es identificado por referencia al lugar donde reside), vestido de frac, recuerda el sueño habitado por un hombre con la misma indumentaria; la evocación delata la fragilidad de los lindes y el fácil tránsito entre ambas esferas. Por fin, la serie antes indicada se confirma y reorganiza en dos deslizamientos: ojos-plantas; ojos-aceitunas. La verdad misteriosa, reservada, del color de los ojos de la mujer, se contrapone (con la marca sintáctico-semántica “pero ya sé”) al matiz impostado de la piel. Al tiempo que corrobora la existencia de dos dimensiones que ocasionalmente se comunican –una, reclusa en el fuero interior; la otra, ligada a la exterioridad de la convivencia con otros individuos–, manifiesta la autenticidad recóndita de la primera y la índole falaz de la segunda.

¿Cómo podría el “yo” del narrador permanecer intacto en esta enunciación donde únicamente el movimiento es constante? La teoría literaria contemporánea advierte acerca de la función meramente relacional de las personas gramaticales en el texto de ficción (tal vez deba afirmarse lo mismo de todo texto, pues la sintaxis no es más que puesta en relación), donde la referencialidad extratextual es suplantada por la intratextual. Si sólo el cotexto puede informar acerca de la identidad de los sujetos de los enunciados, el “yo” y el “él” valdrán como signos ocasionales del punto de vista narrativo o, en otras palabras y para ser más fiel a la mecánica de los relatos de Hernández, apenas indicaciones del lugar de procedencia de la mirada. Ya se designe por medio del “yo”, o se distancie en esa postergación de la identidad que representa el “él”, el sujeto de la enunciación es en toda circunstancia una fuente de percepciones, recuerdos e ideaciones, irreductible a la definición personal; por consiguiente, su discursar verbal no se sujeta a la lógica –ni a la cronológica– del discurso organizado a partir del signo pronominal. Como ejemplo, hay entre las *Obras completas* del autor publicadas por Arca/Calicanto, un texto titulado “Tal vez un movimiento”, parte de un conjunto que se presenta bajo el rótulo “Inéditos anteriores a 1944”. Con silueta de diario íntimo, la invención hernandiana sacrifica la noción de persona en beneficio de la gestación y la expresión de ideas, procesos esencialmente dinámicos, insumisos, transpersonales:

Pero si como dije ayer, mi idea de cada instante es distinta, ¿cómo reconozco al mismo tiempo que es una misma idea? ¿Tengo que imaginarme algo común en las ideas de cada instante? Sí, a esa cosa común empezaría a llamarle movimiento. ¿Entonces tendría que tener otra idea, la de movimiento? No, yo quiero tener como idea importante, como la que más me preocupa, la idea de movimiento. Realizar esa idea sería realizar un movimiento. ¿Pero qué movimiento? ¿Un movimiento de qué? Realizar un movimiento de una idea. Pero la idea de por sí, ¿no describe un movimiento? Sí, pero yo quiero describirla con otra cosa que no sea la idea, pero que me haga sentir la idea moviéndose. No entiendo. Pues bien, yo quiero ver moverse una idea fuera de mí. Claro que para eso tendré que representármela dentro de mí y entonces parecerían dos ideas simultáneas. ¿Pero otra idea moviéndose fuera de mí con persona y todo?

¿La idea que está fuera de mí no necesita ser producida por otra persona? No, señor, yo no sé por qué cosa necesita ser producida, pero quiero que sea producida por lo que fuera, aunque intervinieran pedazos de personas y de cosas para dar el movimiento de una idea; que yo sienta que es una idea que se mueve, que vive, y no ideas muertas; y que esté fuera de mí (Obras completas, t. I, p. 184).

Perdonables descuidos

Mientras ejerce el poder de la mirada, el enunciador de los relatos renuncia al de la posesión de las ideas. También, al dominio académico de la palabra. Afirmar que Felisberto Hernández escribe en forma incorrecta, implicaría equiparar el texto literario con un aparato diseñado con el limitado propósito de cumplir eficientemente una tarea única y específica; concepción utilitaria que supone la unión regulada de las partes y el control del funcionamiento con arreglo a esquemas operativos inamovibles. Tal reduccionismo utilitarista no se aviene al hecho literario, cuya singularidad resulta –a mi juicio– de su indeterminación funcional, que en la praxis comunicativa no resulta en la carencia sino en la pluralidad de funciones.

La escritura de Hernández no sólo es marginal y descentrada en cuanto respecta al punto de vista narrativo, a la configuración identitaria del narrador y de los personajes, a la elección y tratamiento de los temas; lo es también –aunque parcialmente– con referencia a la norma lingüística. Pero la norma es una demarcación pragmática del potencial de la lengua. A medio camino entre el paradigma virtual cuyo destino es su concreción y vivificación en el habla, y ésta última, mutable y heterogénea, la norma es instrumento de igualación, de nivelación; su fin es consagrar acuerdos e impedir disensiones. Ciertamente, la norma lingüística no tiene la primacía en la configuración del texto literario; no la tuvo nunca. Y cuando lectores y crítica celebran los valores de una obra, y la

continuidad de este aprecio en el decurso del tiempo los ratifica y enaltece, no se debe a la corrección de su lenguaje sino a otras cualidades de éste (sugestividad semántica y fónica, por ejemplo) y a la integridad del “universo” que en la obra se informa y postula.

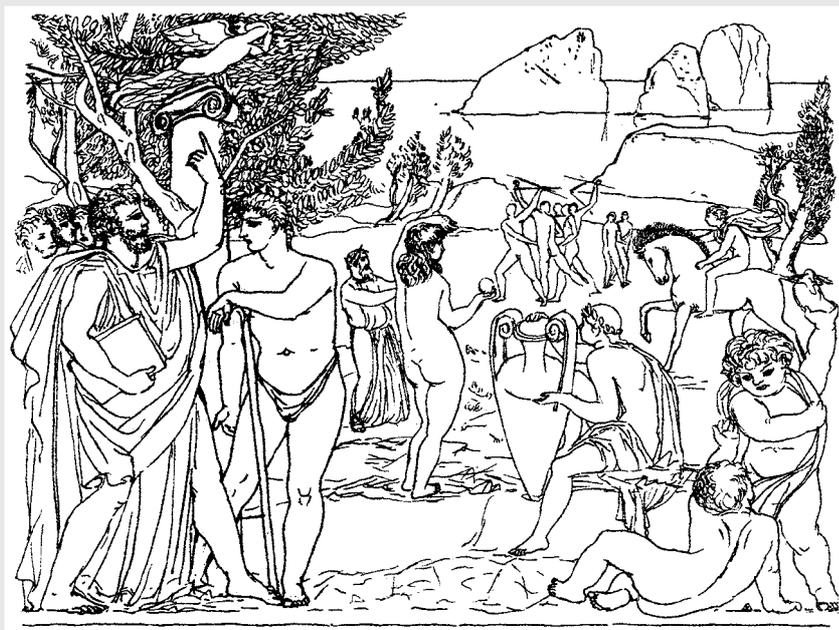
El universo de la producción literaria hernandiana es un todo cabalmente conformado. Esa unidad de ideación y composición deriva, paradójicamente, de la recurrencia de un mirar que se niega a radicarse y que, en sus pertinaces distracciones (en las que intervienen también estímulos sensoriales de otros órdenes) desborda el continente del saber normatizado, central, y se aventura en los caliginosos arrabales de lo a-normal. Así lo entiende Cortázar, quien afirma en su prólogo –de justa fama– a *La casa inundada y otros cuentos*:

...Felisberto pertenece a esa estirpe espiritual que alguna vez calificó de presocrática, y para la cual las operaciones mentales sólo intervienen como articulación y fijación de otro tipo de contacto con la realidad. Al igual que los eleatas, Lezama [José Lezama Lima] y Filiberto se conectan con las cosas (porque de alguna manera todo es cosa en ellos, palabra o muebles o pasiones o pensamientos son a la vez tangibles e inefables, sueño y vigilia) desde una intuición que sólo puede ser instalada en el lenguaje por obra de la imagen poética, del encuentro fortuito de la máquina de coser y del paraguas sobre la mesa de disecciones. Como en los eleatas, los sentidos no parecen sometidos a las facultades intelectuales para el proceso del conocimiento, sino que entran y salen de las cosas con el ritmo del aire en los pulmones, y el paso de ese conocimiento a la palabra, la comunicación, se opera dentro de ese mismo ritmo y con la mínima mediatización posible. A partir de ese contacto sin trabas todo el resto –descripción, narración, anécdota– se sirve naturalmente de la razón y del discurso, llamados a una labor subsidiaria a la que no están acostumbrados; así la tradición de Occidente ve invertirse cada tanto su escala habitual de valores... (pp. 5 y 6).

Pues bien: la palabra que subsigue y prolonga la percepción, como una frase musical se enlaza a la anterior en el hilo armónico de la melodía, no puede –según hace notar Cortázar– plegarse a los dictados de la norma lingüística. Los descuidos verbales de Felisberto Hernández son, por consiguiente, signos de una actividad perceptiva desaforada e invasiva que se hunde en la entraña de las cosas y que la comunicación por la palabra registra, pero no contiene ni aquietar; o, en términos del análisis del discurso, elementos modales que remiten a la instancia de enunciación del texto cuyas huellas quedan impresas en el enunciado. Sólo que la novedad de la obra de este «presocrático» narrador uruguayo exige una reformulación de los términos teóricos: el enunciado no existe aquí sino como enunciación, infatigable proceso. El texto no es un producto íntegro que espera al lector desde la seguridad de su constitución inmutable; es, en cambio, un espacio textual agitado, aluvional, que no cesa de gestarse. Toda

huella es transitoria en estas arenas movedizas. Y el paradigma lingüístico –la norma- tropieza en tan inciertos suelos como el acomodador en la sala a oscuras. Más ágil que la palabra, la mirada «entra y sale de las cosas» persiguiendo sus preciosos secretos, destinada al perpetuo afán y a la desposesión, al merodeo como designio creativo.

Reseñas



Los paraísos encontrados
Javier Aranguren

**La literatura en la
estética de Hans Urs Von
Baltasar**
Cecilia Avenatti

Repensar la cultura
J. L. González Quirós