

## FELISBERTO HERNÁNDEZ: UN PEREGRINO EN LA PENUMBRA

Por *María Ángeles Martín Peón*

... Habían adoptado un tono de resignación frente al silencio de los misterios eternos, y habían llegado siempre a la misma conclusión: hasta aquí y no más sin caer en la contradicción, el absurdo, el misticismo, el éxtasis o la locura. Esta frontera marcaba el confín de la razón y el umbral del silencio.

(Amos Oz, *Tocar el agua, tocar el viento*)

**Y** es así como nuestra condición de hombres nos lleva –según palabras del propio Felisberto– a retroceder ante esa *verdad*, aferrándonos a una naturaleza tan *blanda* como propia, en la que confluirán *misterio* y *duda* para continuar «el tráfico entre los vivos y los muertos», puesto que «se ha hecho para los vivos y no para los muertos el por qué metafísico y las reflexiones sobre la vida y la muerte». Ante esa zona *oscura*, la incompetencia de los mecanismos lógicos nos invita a la intervención de una mirada *distraída* y peculiar *ensoñación*, capaces de salvar el absurdo con el ejercicio de la voluntad *imaginante*.

Podría ser éste un planteamiento o propuesta curiosamente seminal, de cómo y bajo qué condiciones determinantes para realidad y sujeto resultaría viable esa captura –o apenas roce– de la, tantas veces vapuleada por empujones de la crítica, categoría de lo *fantástico*.

En primer lugar, el haber hecho referencia a una cualidad *blanda* de la naturaleza humana, nos obligará también a hacerlo, con brevedad notoria, a determinadas obras en las que el autor distribuía propiedades de mayor, menor, o *dureza* nula, entre el conjunto de los seres existentes. Una posesión casi absoluta de solidez y molicie vendrían a definir respectivamente los reinos de lo inanimado y animado.

En uno de sus relatos, Felisberto se sirve de voz, reflexiones y monólogo de

la piedra, a la que, como representante del primero de estos extremos, capacita para ponernos en antecedentes del diseño y tensión de la realidad a la que nos enfrentamos: «En este planeta hay un extremo de cosas blandas y es el espíritu del hombre. Yo soy el extremo contrario: el de las cosas duras»<sup>1</sup>.

Más adelante, una vez admitida la asociación identificativa entre sensibilidad y blandura, se pondrá de manifiesto el modo en que precisamente ésta ha de permitir al hombre retroceder ante la solución de todas sus interrogaciones vitales, puesto que, según anunciábamos al comienzo del estudio, la condición humana concebida por nuestro escritor, preferirá la permanencia y hasta persistencia en el arcano: no le hace falta «aclarar todo el misterio», pero sí «distraerse y soñar en aclararlo»<sup>2</sup>.

Las causas de esta actitud habremos de hallarlas en la propia tejedura del mundo que se nos oferta: un mundo sin sentido, propósito o finalidad, que nos haría caer de rodillas ante el *absurdo*, de bruces sobre lo *enajenado*, y con la inercia comburente de la *cosificación*, si por los mecanismos “tradicionales” de la inteligencia, por la convocatoria de la racionalidad, llegáramos a una comprensión del cosmos: a partir de aquí se elige la *penumbra*.

La TRANSGRESIÓN de dichas fronteras nos hace pensar en ese campo casi *magnético*, también constatado por Octavio Paz, en el que «Todo está vivo: todo habla o hace signos, los objetos y las palabras se unen o separan conforme a ciertas llamadas misteriosas»<sup>3</sup>.

No obstante, a pesar de ciertos planteamientos similares a los de Vanguardia – especialmente concomitantes en el caso del Surrealismo– o los pertinentes del *vidente* (*poète maudit*), nuestro autor parece no sentirse en posesión de una *sobreconsciencia* que, según se ha dicho, esté alerta o sea conocedora de lo que ocurre en las capas subterráneas de lo mental. En opinión de Yurkievich, la ausencia de esta propiedad será la que rinda todo un homenaje a la contemplación de ese *Yo abúllico*, incapaz, y decidido a no perder el sentido *distraído* de las cosas.

Otro aspecto que los distancia radica tanto en la revelación que Felisberto no llegará a entever con el ejercicio de la *escritura automática* –“instrumento” fundamental entre los seguidores de André Breton–, como en aquella voluntad de caos, que nutría los convulsos cuerpos poéticos de Baudelaire y violentaba las visiones de Rimbaud con la autoridad y omnipotencia de un *desorden de los sentidos*, que en el uruguayo se querrá aquietar con el seguimiento *moroso* de lo imprevisto.

Pero ese punto de encuentro de contrarios (tensión, polaridad) al que hacíamos referencia, sí conserva para el presente autor potencias y actualizaciones

---

<sup>1</sup> Felisberto Hernández, *La piedra filosofal*, en *Primeras Invenciones*, Montevideo, Ed. Arca, 1969, pág.36.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 39.

<sup>3</sup> Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1983, pág. 34.

comunes al trastorno que el Surrealismo y los *malditos* causan, acusan o constatan respecto a una compacidad no tan “magra”, o poco prieta, con que la realidad se exhibe, con que la realidad se inhibe: facilita lo *intermedio*, multiplica ejemplos de un entorno subvertido (en mayor o menor grado) en el que hacen mella la *fragmentación* (cercana al *collage* pictórico y al *découpage* cinematográfico) e *inversión* del sistema de valores establecido con su consecuente primacía de lo *otro* (asentamiento para la *deconstrucción*), fomenta canalizaciones de una visión *pueril*, el designio de lo *analógico* (contradanza opuesta al método de concatenaciones racionales), la ruptura del sistema de relación causal, un desecho y desprecio de lo utilitario, o, finalmente, el empleo del *humor*.

Respecto al humor, haremos una pequeña llamada de atención acerca de la cualidad que desde 1939, con la salida a la luz de *L'Anthologie de l'humour noir*<sup>4</sup>, brilló como peligrosa gema, cuajó, y se propagó a través de diferentes vías de expresión: fue *negro* para los surrealistas, en la medida en que aunque, según se nos recuerda en el estudio de Durozoi y Lecherbonnier, simule y di-simule superar la contradicción existente entre mente y mundo, una *negra* lucidez la que «suscita su aparición en el mismo momento en que su resolución parece accesible»<sup>5</sup>. Frente a calificativo tal, absorberemos sin salir de la obra arriba citada, un contraste de fluidos, cromatismos y conceptos por los que descubramos el color que el *azar objetivo* luce ante nuestra plástica curiosidad:

La esfinge negra del humor objetivo no podría dejar de encontrarse, por el camino polvoriento, el camino del porvenir, con la esfinge blanca del azar objetivo, y (...) toda la creación humana ulterior (será) el fruto de su abrazo<sup>6</sup>.

En cierto modo, este contraste cromático se repetirá con la oposición que Felisberto Hernández registra tanto en el ámbito de lo *misterioso*, como en elementos que se incluyen –o no– en éste, y que generalmente se presentan asociados a un “juego” de luces y sombras:

Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Éste se diferenciaba del otro en que el otro tentaba a destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Nos referimos al libro de A. Breton publicado en 1939, aumentado en 1947 y reeditado en el año 1966.

<sup>5</sup> G.Durozoi / B. Lecherbonnier, *El Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 215.

<sup>6</sup> A. Breton, en *Ibidem*, págs. 217, 218.

<sup>7</sup> Felisberto Hernández, en *La casa de Irene*, citado por Enriqueta Morillas Ventura en *La narrativa de Felisberto Hernández*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1983, pág. 91.

Negro y blanco –aquí– son además referentes de la actitud que el sujeto experimenta, adopta o manifiesta en su aprehensión de lo desconocido. Se corresponderán con una respuesta de ansiedad ante la *amenaza* para el individuo que el primero representa, frente al carácter inocuo y relajación consecutiva con la que el segundo invita a perseguir, disfrutar y hasta renovar esa especie de connubio entre lo mágico y real.

Inserta en arquitecturas o resortes de constitución ternaria por las que **sujeto–lenguaje–realidad** entienden o nos hacen entender el mundo, he de aprovechar el guiño óptico de un sistema de “proyecciones” que, con motivo de cierto acercamiento a la obra del creacionista Vicente Huidobro, diseñara a fin de visualizar las tres presencias: *hombre, poeta* y *magó*, que, de alguna manera, articulan *Altazor*. El punto más cercano a Felisberto sería, con probabilidad el señalado en la figura 1.

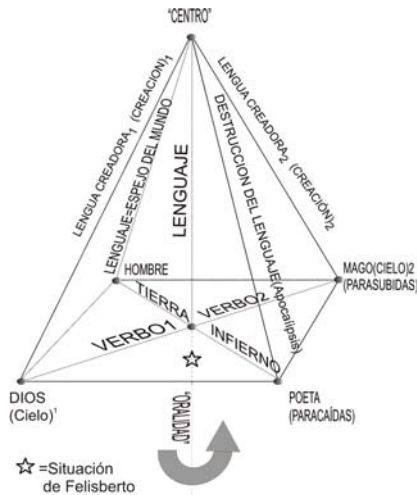


FIGURA 1

La situación sobre el eje del lenguaje que, respecto a un concepto cuya complejidad podría ser superada por la de su terminología (*centro, nada, absoluto, esencia...*) ascenderá o descenderá (según lo cree, según lo exprese), “baja”, en el caso de nuestro autor, hasta registros en los que lo oral adquiera o mantenga su determinada forma.

La explicación de esa falta de “embellecimiento literario” en sus textos se justificaría, sin dificultad, por el hecho de que el uruguayo vaya a encontrar precisamente en lo “feo”, “descuidado”, la manera más rica de manifestación<sup>8</sup>: una

<sup>8</sup> La fidelidad al habla imprimirá en los relatos de Felisberto sellos de “garantía” respecto al traslado entre experiencia vital y literatura. Sobre sus cuentos él mismo asegura: «fueron hechos para ser leídos por mí como quien cuenta algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con lenguaje natural lleno de repeticiones e imperfecciones que me son

aparente ausencia de trabajo o repujado estético a favor de la naturalidad, remite a la prefiguración oral (escritos “frescos”, sin correcciones y, por tanto, “transparentes” a una *materia prima* anterior a la escritura (“viva”), que tensionalmente habrá de articularse entre lo inmediato circundante y todo aquello que el autor extrae de sus “entrañas”).

Si ese *extrañamiento* permanente fue pasando de mano en mano, prestidigitado a la manera de Baudelaire, Rimbaud o Lautréamont –por citar algunos–, F. Hernández parece colocarse en un punto intermedio<sup>9</sup> a causa de su proximidad respecto a lo cotidiano (intersección y permanencia de los dos *órdenes*). Muy distinto es el trato de los *paraísos artificiales* (inmersión “de lleno” en las dimensiones de lo *oculto*) que requieren, exigen o desprenden grados más elevados de esteticidad, hasta poder reproducir la delectación que de una alucinación buscada, del rimbaudiano e intencional *desorden de los sentidos*, del “infierno”, mana.


En el caso de la técnica de *escritura automática* venerada por los surrealistas, a pesar de su espontaneidad, de que su impresión de lenguaje incontrolado manifieste una capacidad creadora (en contraste con la que para éstos se mutila cuando media el burilado literario), que nos pueda estar recordando la lozanía de Felisberto, los aleja ese factor de volición, que es objetivo y fin en el método vanguardista para desvelar los mecanismos del subconsciente con una deliberada búsqueda de estudio sobre el mismo.

Volviendo al almacén gráfico de la pirámide de *Altazor*, ni los poetas a los que hemos hecho alusión ni mucho menos Felisberto (poético en la medida en que su impulso re–descubre la cosa, el ser y la palabra en el preciso instante en que son concebidos), llegarían a utilizar o siquiera procurar –tras una *caída* también *oblicua*– aquel *parasubidas* con el que el protagonista huidobriano, tras invertir la dependencia entre los términos **lenguaje–mundo**, conseguiría convertirse en vicedios, en ese absoluto creador (hablar=crear) desde la *Nada*, al que condujo todo un proceso de destrucción sistemática llevada hasta últimas e “irreversibles” consecuencias.

Visto cómo la realidad se configura, cómo es intervenida y hasta interviene al individuo que, en su relación con ella modifica, es atrapado o huye, hemos de enfrentarnos, desde la circunstancia de nuestro escritor, a una textura de *pugna* ya anunciada al referirnos a los *campos magnéticos*, a las comunicantes zonas de Octavio Paz<sup>10</sup>, sobre la que los perfiles polares se desdibujan a favor de un *punto* “vélico” en Cortázar, o del bretoniano *point de l’espirit*, «donde la vida y la

---

propias» (declaraciones citadas por E. Morillas Ventura, en *Julio Cortázar/ Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón*, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 364–366, pág. 140).

<sup>9</sup> Punto que señalaremos con  en la figura 1.

<sup>10</sup> Véase pág. 2

muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable dejan de percibirse como contradicción»<sup>11</sup>; es, en definitiva, el dominio de lo *fluctuante*, el de ese entorno dinamizado por una serie de *convergencias* y *divergencias* que continuamente nos predisponen a la *sorpresa*, al contacto con una *poética del extrañamiento* que denuncia –al igual que la irrupción de la categoría de lo *siniestro* (*Unheimlich*)<sup>12</sup> en un mundo “bellamente” lógico o familiar– la existencia de *otro orden* “paralelo”, al que quizás deberíamos considerar *oblicuo*.

Si estos límites aludidos: **vida/muerte, animado/inanimado, vigilia/ sueño...** se *traspasan* (Caillois), si el mundo de lo imaginario *invade* cartografías de lo real (Louis Vax) propiciando *vacilación* (Todorov) o una *ambigüedad* que representa *amenaza* y sensación de terror en las calidades de lector o personaje (responsable activa de que se defina una *dimensión problemática* (Ana María Barrenechea) tras el choque entre términos de **normalidad/ anormalidad**)), podremos hablar del apresamiento teórico de esa tan discutida y ya anunciada **categoría de lo fantástico**<sup>13</sup>. Su holgura, pero a la vez exactitud, nos permitirá además la inclusión de términos de contraste, observaciones y un escueto “inventario” de motivos, por los que diverja de otros conceptos con los que sí comparte privilegio u osadía de los *poderes de la imaginación*<sup>14</sup>:

#### A.–LO MÁGICO.

#### B.–LO MARAVILLOSO.

A pesar de que una mayoría crítica (Todorov, Caillois...) ha insistido en separarlos y vincular la acepción de maravilloso con el cuento de hadas, y la de lo *fantástico* con la narrativa germinada en el XIX (dejando constancia de que el primero asiste al mundo de lo real sin destruir su coherencia, sin que lo sobrenatural aterre por inscribirse en un contexto en el que el hombre se habitúa a la metamorfosis, milagro y magia), en el sistema de Felisberto parecerán desarrollarse de una forma complementaria. En ocasiones como en *Juan Méndez o almacén de ideas o diario en pocos días*, hallaremos pistas de este tipo; sirvan de ejemplo las

---

<sup>11</sup> Texto correspondiente al *Segundo Manifiesto* de André Breton, citado por G. Durozoi ..., *op. cit.*, pág. 87

<sup>12</sup> Denominación de Freud, recogida por Eugenio Trías en *Lo Bello y lo Siniestro*.

<sup>13</sup> Lo *fantástico*, tal y como se ha planteado y plantea, no se considera un género, sino categoría estética.

<sup>14</sup> Nos remitimos al subtítulo de la obra de Roger Caillois: *Imágenes, Imágenes*, Barcelona, Edhasa, 1970.

puestas en boca de una mujer que «necesita apoyar su persona y su espíritu para poder volar en lo maravillosamente fantástico»<sup>15</sup>.

### C.–CON OTRO TIPO DE RELATOS:

#### 1. EL POLICIACO

Mantienen la idea del *suspense* (en el escritor estudiado se tratará más bien de una *suspensión*), la del dato que falta por descubrir, pero se desamistan, bien a causa de la técnica empleada: según se vaya de lo irracional a lo racional (*fantástico*) o viceversa (policial), bien por el propio tratamiento de la figura del héroe (en opinión de la Dra. Enriqueta Morillas, el que aparece inscrito en lo *fantástico* establecerá su signo de marginación en extensiones que abarcan todo el ámbito de la realidad. El policial, en cambio, habrá de limitarse a un espacio demarcadamente social).

#### 2. UTÓPICO

Comparten el abandono de lugares comunes, corrientes, ordinarios (sociedad ideal, en éste). Sin embargo, mientras la utopía funciona a través de la inteligencia, en el otro caso habrá de hacerse a través del terror (la transformación del mundo que nos pertenece, la conversión monstruosa de lo que nos rodea, representa una amenaza).

#### 3. ALEGORÍA O FÁBULA

Se asienta en ambos una doble presencia articulada por lo real, y aquello que no lo es (alegórico, simbólico...). La diferencia estriba en que si dentro del presente apartado no van a operar transgresiones efectivas en el orden de lo normal, puesto que las dos esferas —de claros y nítidos contornos— se mantienen separadas, el relato *fantástico* será previsible víctima de esa extraña invasión de *lo otro*, que en el ámbito de lo real tendrá lugar.

**D.** Con “prácticas”, que, como las correspondientes a métodos de psiquiatría, psicoanálisis, exhibiciones de levitación, telequinesia o espiritismo, reconocerán este tipo de *fenómenos*. Sin embargo, la índole, el rigor más o menos científico por el que éstos se rigen, los conduce a una incesante búsqueda para obtener explicaciones satisfactorias del misterio, que Felisberto sustituye por un deseo de permanencia en la con-fusión y duda. Hay además en los primeros una valoración de las manifestacio-

---

<sup>15</sup> Felisberto Hernández, *Juan Méndez o almacén de ideas o diario en pocos días*, en *Primeras invenciones*, op. cit. págs. 120–121.

nes fantásticas exclusivamente limitada a formas de alucinación y enfermedad, que resultarían inconcebibles en el sistema de nuestro escritor.

Con esta esquemática presentación acabamos de recomponer a escala racional y con alargado embaste, retazos que en la naturaleza y cuerpo de la realidad nos advierten de la *grieta*.

Resta ahora cierta exposición, oreo y supervivencia conceptual tras la “puesta en escena” de esa serie de mecanismos, con los que precisamente al sujeto se le habrá de castigar, recompensar o permitir un “reservado” acceso a ella.

Para reproducir las exigencias de *distracción* del individuo, en tanto que parece ser ése el estado en que lo *fantástico* nos roza, hemos de adelantarnos nuevamente al texto y recurrir al embate visual para que, con la promesa de que “nadie encienda las lámparas”<sup>16</sup>, se nos reserve lugar e indefinida hora en la participación de un tan extraño como *extrañado* cosmos (Ver gráficos en págs. 317-319).

Será precisamente esa mirada distraída la que, lejos de seguir una trayectoria convencional sobre ejes adecuadamente horizontales (espacio, tiempo...), adecuadamente verticales (causalidad, principio de identidad...), irrumpa en un plano no frecuentado, para unificar —con su poder tangente— o desmembrar; porque desmiembra, en la medida en que se trata de algo con capacidad “punzante”, encargado de atravesar esa realidad cotidiana que, sin resultado, parece querer imponerse en sus relatos.

Además de un “intento” de conservación de lo cotidiano, habrá cierto aprovechamiento de la anécdota, que nos conduce y guía hacia temas recurrentes, cuyas conexiones habitualmente se efectúan a nivel de su particular dimensión biográfica; esto es, el musical y el literario.

Éste último fluye por una peculiar vertiente, cuya inclinación se debería a esa práctica repetida y hasta imprescindible en Felisberto, que no fue otra que la de la lectura pública de sus propios cuentos. En diferentes ocasiones nos recordará tal carácter inescusable —todo un rasgo genético—, bajo el que su escritura había sido concebida: entre **Yo-narrador** y **Yo-intérprete** se lleva a cabo una fusión que ata sus creaciones al espacio público, e intensifica las propiedades de su enfoque al de la búsqueda e inmediatez de actos propios de la comunicación. De este modo, observaremos ciertas coincidencias —ausentes en la exclusiva de un Yo-narrador—, que aparecen simultáneamente compartidas por el peso, papel, medidas y funciones —según la vemos pertinentes— entre emisor y receptor. Nuestro uruguayo resultará explícito a este respecto:

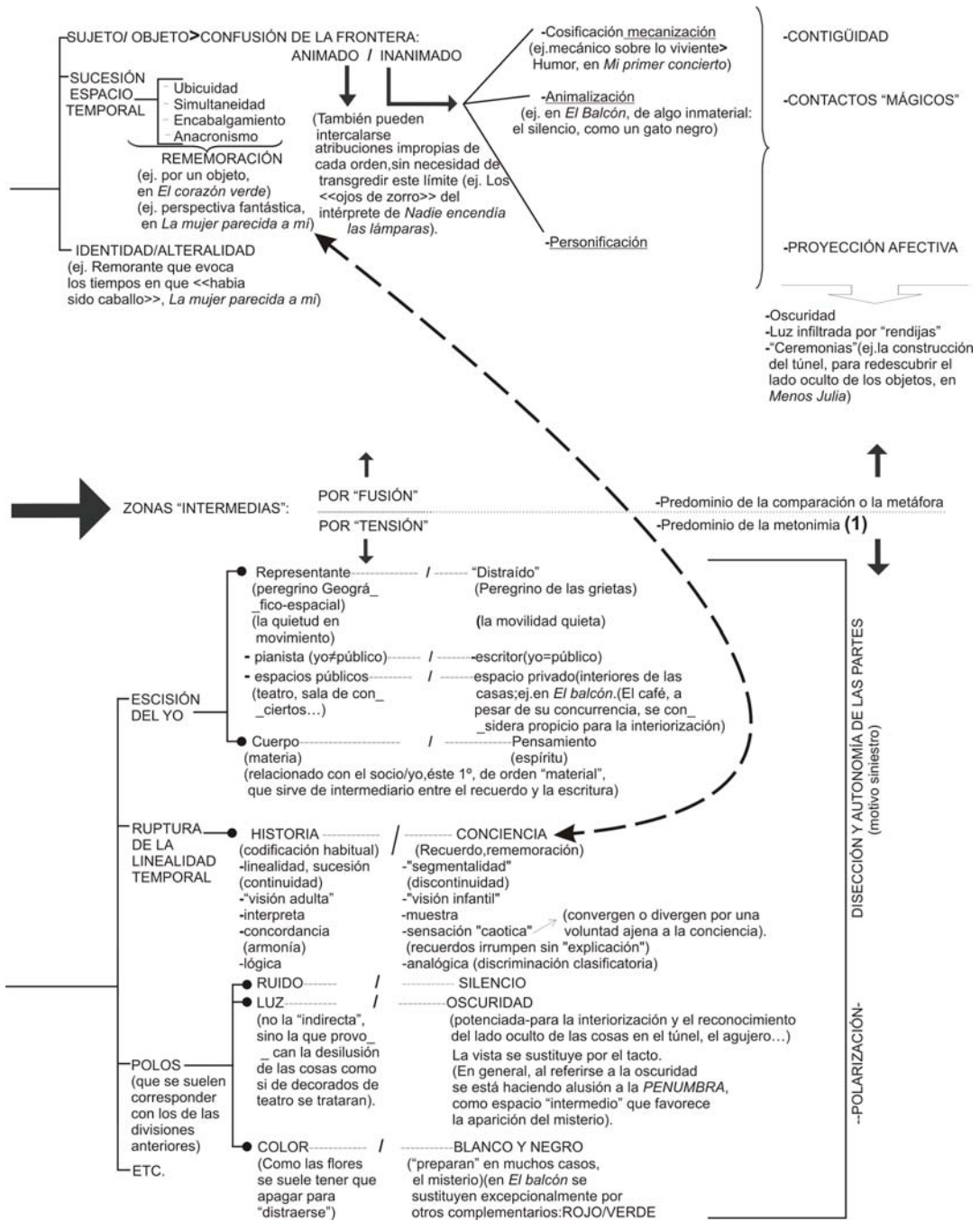
---

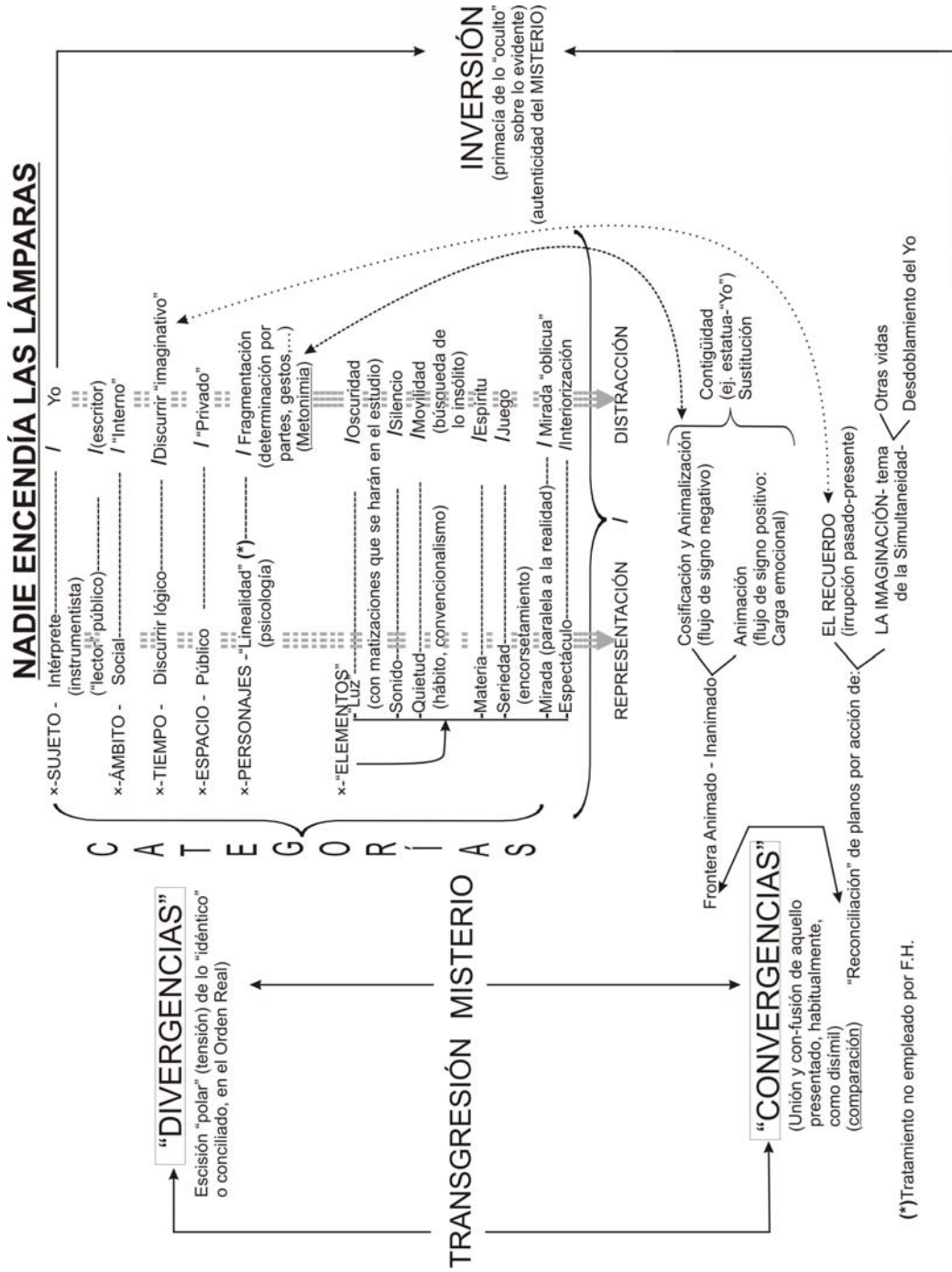
<sup>16</sup> Por motivos de extensión nos concentraremos en el relato *Nadie encendía las lámparas*, que da título al mismo libro, sin que por ello se llegue a prescindir de aquellos aspectos generales que aun correspondiendo a diferentes escritos, sirvan de ayuda en la construcción de los subsecuentes esquemas.





(1) Aunque ambos se dan en las dos direcciones  
 (2) Hay otra presencia simultánea de algo que surge como práctica del "extrañamiento" de la "distracción": PLACER/DOLOR





He decidido leer un cuento mío, no sólo para saber si soy buen intérprete de mis propios cuentos, sino para saber también otra cosa: si he acertado en la manera que elegí para hacerlos: yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, esa era su condición de materia...<sup>17</sup>

El tema musical se ejecutará bajo las mismas condiciones que las del “oficiante” anterior, como servicio a un ámbito de reuniones y auditorio en el que ahora se interviene desde el protagonismo del pianista.

Ambos parecen ejercer de soporte fáctico sobre el que se yerga o desparrame el *Yo distraído*, ambos, de actividad propiciatoria desde la que el muelle de la anécdota inscrita en ese marco público donde la *rigidez* alcanza órdenes de lo social, convenciones, hábito, ausencia de imaginación, “normalidad”, linealidad o “certidumbre”, con *flexibilidad* nos catapulte o vapulee hacia los discontinuos y oscuros reinos de la *transgresión*. Es en ellos, en los que un estado de *sorpresa* habrá de ser su único superviviente. El dominio de ésta sobre lo *incierto*, oscilará entre la consecución —tan conocida para el autor— de placer o dolor, nutriéndose —parasitariamente— de nuestra *poética del extrañamiento*.

Seguimos ceñidos por el cordaje fantástico del relato *Nadie encendía las lámparas*, que, bajo nombre idéntico, encabezará esa serie subsiguiente de ellos con los que se daría apresto y cuerpo a este volumen. En él, la mole realista sugiere desde el comienzo un fallo significativo que afecta y debilita los enlaces de su solidez: se trata de la intervención de la *luz*.

Si bien la presencia de elementos lumínicos suele asociarse a un agente que, por un exceso de evidencia, y opuestamente a lo oscuro, “quema”, surgirán ahora depurados a través del efecto de un *resquicio* («la persiana»), cuya equivalencia habríamos de encontrar en el filtro y llave que *agujero* o *grieta* representan. Éstos, además, atenderán a *lo sesgado* con generosidad, dando cabida, haciendo hueco para el paso de ese mirar *desganado* y *distraído* que con calma saja las rotundas carnes de lo real:

Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las **persianas**<sup>18</sup> un poco de sol (...) A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como un instrumento de fuelles **rotos**. (...) Yo leía con **desgano** (...) Una de las veces que me **distraje** vi a través de las **persianas**...<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Felisberto Hernández, *He decidido leer un cuento mío...*, en *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*, citado por E. Morillas Ventura en *op. cit.*, pág. 291.

<sup>18</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>19</sup> Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*. Relato incluido en el libro del mismo título, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 75.

El poder de una circunstancia *alterada* se confirmará un poco más adelante con la mera percepción de cierto objeto, que habitualmente pertenece al orden de lo *cotidiano*: el jarrón con flores rojas y amarillas se convierte en llamas, gracias a ese juego alternante de *miradas*, por el que —en un extremo— lector del cuento y asistentes se unifican, mientras que —en el otro— asistiremos a la coincidencia de ese *Yo distraído* y de la estatua tras la ventana (réplica del Felisberto desdoblado), cuya falta de *seriedad* y *concentración* se pondrán de manifiesto a través del divertimento con un grupo de palomas.

Sumadas a esta elección “lúdica”, recibimos, de alguna forma, invitaciones para presenciar cómo este protagonista desglosado simpatiza y empatiza con escultura y aves, en tanto que con ellas puede o quiere compartir la cualidad de lo *inocente*, la conservación de una actitud “deliberadamente” *ingenua*. Ante este hecho, el enfrentamiento más o menos llamativo, más o menos inadvertido, entre las dos esferas se refuerza y redefine: espacio externo, puerilidad<sup>20</sup>, juego, despreocupación, flexibilidad, se potencian o chirrían con el espacio interno de la sala y sus elementos adheridos por el compromiso, formalidad, deber o rigidez que el conjunto de su sociedad imponen:

Una de las veces que me **distraje** vi a través de la **persiana** moverse **palomas** encima de una **estatua**. (...) A mí me daba **pereza** tener que **comprender** de nuevo aquel cuento y **transmitir** su significado. Aunque **seguía leyendo**, **pensaba en la inocencia** con que la estatua tenía que **representar** un personaje que ella misma no comprendería. Tal vez ella **se entendería mejor** con las **palomas**: parecía consentir que ellas dieran vueltas en su cabeza...<sup>21</sup>

A continuación de estos nexos “cinéticos”, Felisberto nos dejará cada vez más claras las preferencias de su *mirada*, después de haberse «acostumbrado a sacar la vista de aquella cabeza y ponerla en la estatua»: «Quise pensar en el personaje que la **estatua representaba**, pero no se me ocurrió nada **serio**, tal vez el alma del personaje también había perdido la seriedad que tuvo en vida y ahora andaría jugando con las palomas»<sup>22</sup>.

Esta dislocación óptica parece cifrar su éxito en la idea del *movimiento*. Se trata de una alternativa que no podrá evitar nuestras asociaciones entre ésta y la

---

<sup>20</sup> Sobre esa disposición vital y literaria que desea e insiste en lo incontaminado, espontáneo o puro (propio de una muy peculiar “permanencia” en la infancia), resulta sumamente expresivo, ilustrativo, ese calificativo de *naïf* que J. Carlos Onetti recogerá en uno de sus artículos: *Felisberto el naïf*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, número 32.

<sup>21</sup> Felisberto Hernández, *Nadie encendía...*, *op. cit.*, págs. 75,76.

<sup>22</sup> Felisberto Hernández, en *Ibíd.*, pág. 76.

velocidad propia de un *film*<sup>23</sup>: *discontinuo* (por la fragmentación de planos), *continuo* (por la sucesión de los mismos (*découpage*)).

Hay implícita en este errático posar de la mirada, una búsqueda de “calidad”, a la que se habrá de llegar por el efecto de enfoques consecutivos, que se “sincronizan” con el ejercicio de la lectura pública:

1º-A. La «cara quieta» <sup>24</sup> .	-B. Palomas moviéndose sobre la estatua
2º-A'. La mujer joven <sup>25</sup> de la melena ondulada <sup>26</sup> .	-B'. La estatua.

Conviene decir, sin embargo, que a pesar de la vinculación de la mujer joven al conjunto, nivel, esfera, estrato de la sala, su naturaleza hasta cierto punto se despega de lo anodino social (desrealización de signo negativo), en la medida que ésta se irá configurando progresivamente como motivo de deseo del *héroe fantástico* (desrealización que desemboca al final del relato en un medio positivo, autenticado y cualificado con las *extrañas* propiedades de la *oscuridad* y *silencio*: «Los invitados empezaron a irse. Y los que quedamos hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. (...) Yo me iba entre los últimos, tropezando con los muebles, cuando la sobrina me detuvo (...) Pero no me dijo nada: recostó la cabeza en la pared del zaguán y me tomó la manga del saco»<sup>27</sup>.

Esa valoración favorable incluso se nos “adelanta” con el paralelismo “plástico” entre dos cabezas que parecen habilitadas para un dinamismo de vitalidad impredecible: el del torbellino de pájaros que circundan la de la escultura (deseo lúdico), y el del crecimiento “predador” —poco “recto”, sinuoso— de la melena sobre la del sujeto femenino (deseo carnal). La indicación de que el muro, sobre el que tal cabello medra como una planta, sea el de una «casa abandonada», ha de sumarse a signos de óptimo valor, puesto que, entre otros aspectos a los que podría asociarse y con los

<sup>23</sup> El modo en el que la realidad se percibe bajo tal y característica aceleración de planos, será también expresado por el mismo autor: «ahora quiero agarrarlos a todos, los “hondos”, los superfluos, y pasarlos por mi máquina cinematográfica a todo lo que da, ya me detendré cuando me canse. (...) quiero realizar la aventura de la velocidad, sentir el movimiento de las ideas con error y todo» (en *Juan Méndez ...*, *op. cit.*, págs. 118, 119).

<sup>24</sup> Nos referimos a la cara de una de las viudas que forman parte del auditorio, y en la que, al principio, posará sus ojos.

<sup>25</sup> Se trata de otra de las mujeres concurrentes al acto (la sobrina de las viudas), sobre la que enseguida incidirá visualmente.

<sup>26</sup> La ondulación de un cabello que también se esparce (factor que contribuye a la concomitancia entre cabeza y planta en crecimiento: orgánico, en ascenso, de posesión, sobre el muro), puede ser considerado como un guiño “semántico” de alcance erótico.

<sup>27</sup> En *Nadie encendía...*, *op. cit.*, pág. 80.

que se podrían multiplicar significados, es un espacio inhabitado, inhabitable —del orden de las salas en las que no hay público—, que propicia intimidad.

La actividad anteriormente referida («ya me había acostumbrado a sacar la vista de aquella cabeza y ponerla en la estatua»), es la que precisamente introduce una 3ª variación, con la que confirmar la pertenencia al *otro* orden de esos segundos términos dispuestos en nuestra estructura bímembre (A–B) (A'–B'), sobre la que el autor ejercerá sus intermitencias.

Este efecto “des–arquitectónico” se apuntala además con determinada proyección emocional que otorga “vida” a lo inerte: es el caso de la figura de piedra (ruptura de la “normalidad”, e “inevitable” acercamiento de lo que en el natural resulta irreconciliable: **animado/inanimado**), o el del polimorfismo —inocuo o inicuo— que se canaliza a través de la “metamorfosis” de la jarra en llamas con una intervención de la luz *tangencial*, después de que la cabeza de la sobrina sobre la pared hubiese sido observada por nuestro oficiante. La i–limitación pro-teica de ese objeto de la mesa —combustible y comburente— actúa, gracias a la práctica simultaneización de sus dos “morfologías” (la de identidad familiar, decorativa, cotidiana y tópica, y la de aquella que se transforma en presencia *siniestra*, extraña o inequívocamente atípica), como marca fronteriza entre cada uno de los dos órdenes, dejando constancia de que, para el auditorio, ese jarrón del cuarto no será en ningún momento víctima o resorte de todo un fenómeno del *extrañamiento*: «En una de las oportunidades que saqué la vista de la cabeza recostada en la pared, no miré la estatua sino a otra habitación en la que creí ver llamas encima de una mesa; algunas personas siguieron mi movimiento; pero encima de la mesa sólo había una jarra con flores rojas y amarillas (...)»<sup>28</sup>.

Superado este —más que descanso— “descansillo” en movimiento de traslaciones, sobresaltos y trasiegos, el ritmo anterior volverá a recuperarse:

4º «Después de mirarla a ella (A''), miré a la estatua (B'')».

Consiguientemente, la habitación en la que se encuentra el recipiente de las flores parece un receptáculo idóneo —o cuanto menos, admisible— para el surgimiento de *lo oculto*, dada su privacidad y apenas fácil acceso: si el público se halla reunido en el lugar de la representación, éste otro, *vacío*, nos dará pie y paso al ejercicio *imaginante*.

Parejo a este vagabundeo *desganado* discurre, se filtra y precipita una materia de reciprocidad que es respuesta al *trasvase* de cualidades, cuyo flujo en sentidos opuestos irrigará —repoblará— toda la superficie de una misma dirección a favor de la *extrañeza*: el que, de signo ASCENDENTE (o POSITIVO), revaloriza los objetos con ATRIBUCIONES HUMANAS, potenciando, de esa manera, el alcance del **mo-**

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, pág. 76.

**vimiento** o la consecución de la **autonomía** (“conducta” propia), y aquél que, de signo contrario (DESCENDENTE, NEGATIVO), va a valerse de un proceso de COSIFICACIÓN ejercido sobre los asistentes, que se podrá garantizar con el **estatismo** que los caracteriza. En este caso, la acción de la **metonimia** ofrecerá posibilidades, llegará a imponer, una visión **fragmentaria** y **parcial** del sujeto, con la consiguiente **mecanización** del mismo.

En el relato que nos ocupa hay ejemplos concretos de este acercamiento inhabitual entre estados naturales, de normalidad, que además de provocar la **confusión** condicionante y requerida por lo FANTÁSTICO, servirá a Felisberto de índice que controle y establezca “mediciones” diferentes, según el grado de *amenaza* con el que los personajes reciben tal *fenómeno*:

—Para el «**joven de la frente pelada**» (ausencia de pelo, exageración por defecto), la malintencionada propuesta del protagonista por la que un árbol podría acompañar a un hombre durante su paseo, se soluciona finalmente como algo inadmisibile, pero dentro del orden de lo real, sin alterarlo: sujeto, regido y maniatado por el rigor “convencional”, leyes físicas y una explicación que no se pone en fuga o pierde entre barrotes de la lógica: «—Adivino en usted un personaje solitario que se conformaría con la amistad de un árbol. (...)—no crea; a un árbol no podría invitarlo a pasear. / Los tres nos reímos. Él echó hacia atrás su frente pelada y siguió:/ es verdad; el árbol es el amigo que siempre se queda»<sup>29</sup>.

Esta equivalencia física entre escasez de pelo y normalidad, que se nutre de lo anodino, previsible y hasta “tedioso”, subrayará la consideración negativa que el autor parece sostener respecto a él, al situar al joven de amplias entradas en el mismo espacio de la representación que el protagonista (la sala) y bajo esa circunstancia idéntica de la lectura pública. En este caso, sin embargo, no llegarán a apreciarse signos de *distracción* en el intérprete, que sí habían “abordado” al protagonista durante su recital. De este joven lampiño se dirá, además, que su esfuerzo al perseguir palabras que con extrema dificultad encuentra, se visualiza «como si la estatua se hubiera puesto a manotear las palomas»<sup>30</sup> (elementos que vitalizan, des-concentran e invitan al juego, tal y como se ha venido indicando).

Más adelante, estas correspondencias entre pobreza capilar y seriedad, encorsetamiento social, concentración, carestía de frescura, se robustecen nuevamente a través del tema literario. Va a sacarse repetido brillo a la oposición **artista/público**, aunque en este caso bajo la forma de la rectitud “letal” de esos certámenes que se sugieren “mortecinos”, con rigidez y anquilosados; el asistente de la frente pelada «Es un político y siempre lo ponen de miembro en los certámenes

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, pág. 78.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, pág. 77.



literarios»<sup>31</sup> (algo que se apunta tan lamentable como imposible de evitar: «¡Y qué le vamos a hacer!»<sup>32</sup>).

—**La sobrina de las viudas** (abundancia de melena, exageración por exceso) adoptará una actitud muy diferente a la de nuestro reciente joven en relación con el ya referido diálogo que se generó en torno al árbol. Este hecho es aceptado por ella sólo hasta un punto en el que no se determina la categoría tratada en el presente estudio (lo *fantástico*), al intentar una explicación más o menos científica (justificación por la perspectiva, por cierta ilusión óptica o cinética muy similar a la cinematográfica que se sustenta con la repetición de las imágenes): «...y me extraña que ustedes no sepan cómo hace el árbol para pasear con nosotros. (...) Se repite a largos pasos (...) en una avenida indicándonos el camino; después todos se juntan a lo lejos y se asoman para vernos; y a medida que nos acercamos se separan y nos dejan pasar.»<sup>33</sup>.

La segunda explicación que va a ofrecer para este hecho, tampoco podrá inscribirse en el agitado seno en el que la categoría de lo *fantástico* se desarrolla y crece, puesto que, al igual que acontece en el cuento de hadas, disocia y demarca los dos mundos hasta que nada suponga una *amenaza* para el individuo. Habría que hablar, entonces, de algo que resulta más cercano a lo *maravilloso*, y propio de las creaciones feéricas. Tal sensación o seguro de *inocuidad* aparecen incluso reforzados por el efecto de la *risa*, en tanto que ésta también podrá actuar como salvoconducto del terror. Esta réplica hilarante y distendida se desencadena a causa de la intervención de «el femenino», sobre o desde el que, contrariamente a los dos anteriores, sí operan intersecciones entre uno y otro mundo, sí invasión y alteración del orden en el suyo propio, sí pánico, y sí —en definitiva— emergencia final de lo *fantástico*: «Aquel encanto fue interrumpido por el femenino: /— Sin embargo, cuando es la **noche** [*oscuridad* capaz de transformar un espacio natural, idílico, real y “cotidiano”, capaz de la *extrañeza*] en el bosque, los árboles nos asaltan por todas partes; algunos se inclinan como para dar un paso y echársenos encima; y todavía nos interrumpen el camino y nos asustan abriendo y cerrando las ramas [motivo  *siniestro*]]»<sup>34</sup>.

La sobrina de las viudas volverá a alejarnos inmediatamente de esta categoría al separar los dos mundos con una traslación del contertuliano al plano del

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 78.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, págs. 78,79.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 79.

personaje del cuento de hadas; allí, el terror sería comprensible, admisible y jamás dañino para el “receptor”: «—¡Jesús, pareces Blancanieves!»<sup>35</sup>.

Todas las “presentaciones” de realidad a las que venimos asistiendo a través de este grupo conversacional: la debida a la existencia de un **único orden** (defendido por el primer joven de cabello escaso), la de **dos** que **no interfieren** (en el caso de la mujer de copiosa melena), o la de **ambos** que **se acercan, relacionan e interfieren** (sustentada por este último personaje que, aun siendo hombre, sus cualidades ya femeninas se acuciarán con la manera y elección de su peinado), encuentran posible equivalencia con la distribución tópica, espacial, puesto que el tema surge cuando se encuentran sentados en un sofá. El protagonista (*alter ego* de Felisberto), cuya cabellera es “neutra” —porque nada se dice sobre sus características—, se sitúa en una posición intermedia respecto a ellos<sup>36</sup> («Me invitaron a sentarme en un gran sofá para tres; de un lado se puso la sobrina y del otro el joven de la frente pelada»<sup>37</sup>) (*bipolaridad*), siendo precisamente él, el que parezca plantear o sugerir entre firmas de humor el “problema” (*problematización*) de lo real: «...y sentí la maldad de contestarle: /—No crea; a un árbol; no podría invitarlo a pasear»<sup>38</sup>.

—Esta conflictiva atribución de lo **animado** a lo **inerte** (traspaso de barreras) se prolongaba especialmente en el caso **de la estatua**, cuya vinculación o nexos con la re—querida capacidad para lo *des—concentrado*, solazamiento y escarceo, hemos resaltado.

En ese proceso de humanización, dicho objeto incluso llegará a erigirse como representante fugaz del volumen escindido entre **actor / Yo interno** (*distráido*), del que el oficiante de la lectura del relato era relapso reo: del mismo modo que al intérprete le costaba esfuerzo «entrar en la vida del cuento», del mismo que se sentía perezoso para comprender de nuevo y «trasmitir su significado», la figura «tenía que representar un personaje que ella misma no comprendería»<sup>39</sup>. Es todo un desplazamiento, elongación morosa y viscosa proyección de este sujeto —ahora escindido— que encontraría materia y forma en la “animada” estatua.

No habrá de pasar desapercibido en el proceso el papel, función, “funcionalidad” —hasta cierto punto—, de las *ventanas* (oquedades que *comunican dos espacios separados*), por su emergencia como agentes favorecedores de esa *disolvente* —y a la vez *conectiva*— visión, con la que el conjunto se va a *desrealizar*.

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> El femenino sustituirá el lugar de la sobrina una vez que ésta se levanta.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, pág. 77.

<sup>38</sup> *Ibíd.*

<sup>39</sup> *Ibíd.*, págs. 75,76.

Volviendo a la manifestación *distraída*, poco “comprometida” que se traduce con el rapto, apresamiento o relevo de la forma escultórica por un sujeto de escasa *seriedad*, bien pudiera responder a otros aspectos a través del juego con determinadas aves (concretamente palomas), cuya carga simbólica tradicional no anda lejos de denunciar —anunciar— la *inocencia* de un mirar de niño. Es un tema que se ramifica y enraíza con empapados humus de la infancia, con la irrupción no-lógica del recuerdo, natural antagonista —con su recoveco, discontinuidad, meandro y quiebro— de la ordenación y linealidad histórica del adulto. Este diseño de la temporalidad, de su actitud aprehensiva, ha otorgado a Felisberto el galardón de lo *naïf*, de mano de nombres de la talla de Juan Carlos Onetti.

La *quietud* y *seriedad*, que no permiten el contacto con *lo otro*, se alimentan del abono de la convención más inmediata: la de lo social, reseca sus tejidos sensitivos, hasta reducirlos a segmentos cuya densidad apenas habrá de soportar gravedad y peso de las cosas. De este modo, los representantes de comunidad, grupo y norma, que sobre el ámbito “locativo” de la sala de recitales predominan, aparecerán mermados al ser medidos por una transustanciada escala que para el *extrañamiento* así se impone:

## D) A TRAVÉS DE LA COMPARACIÓN

(*acercamiento* de lo *disímil*, criterio *analógico*, etc....).

**A) Cosificación.** Ej. «A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos»<sup>40</sup> (parvedad y restricción de la *materia* frente al *espíritu*, que conforma y de-limita la función pública del trasmisor. El individuo así considerado sería exclusivamente un medio. Hay, además, especial insistencia en dejar constancia de la dificultad que supone la comunicación en el ámbito público, al especificar que los fuelles de tal instrumento están rotos. Este *Yo actor* se carga de negatividad, opuesta al *Yo distraído* del que se va a escindir).

Ej. «Era una cara quieta (...) En algunos instantes sus ojos parecían vidrios ahumados detrás de los cuales no había nadie»<sup>41</sup> (confluencia de lo *quieto* y acto social (asistente al evento). Presenciamos un proceso que podría ser entendido como una doble *fragmentación*: no hay siquiera unidad corporal (cuerpo: ojos>vidrios). Sin necesidad de recurrir a la metonimia, parece tratarse de un resultado de rápidos enfoques cinematográficos a través del *gros plan* (primer plano muy utilizado por directores como Epstein o el surrealista Buñuel; a diferencia de éstos, no hay intento de conseguir la dotación de una personalidad, de

---

<sup>40</sup> *Ibidem.*, pág.75.

<sup>41</sup> *Ibidem.*

una dimensión autóctona al objeto, sino todo lo contrario: obtener atomizaciones de lo orgánico hasta reducirlo a una mera yuxtaposición de elementos que carezcan de sus habituales conexiones: ojos, boca,...

Al insistir en que detrás de esos vidrios «no había nadie», no sólo se favorecen presentaciones en las que lo vital está ausente, sino que se efectúa un acercamiento al tema *siniestro* del *maniquí* o el *autómata*, como prolongaciones del hombre —ya sea en una u otra dirección—, en los que los infranqueables límites entre lo animado/inanimado nos *amenazará* con su capacidad osmótica).

Las observaciones que más tarde se realizan en torno a esta percepción (ojos=ahumados): « (...) alguien se había asomado a los ojos ahumados (...) la viuda de los ojos ahumados...»<sup>42</sup>, demuestran —como sucede en otros casos— cierta conquista por parte de una lógica propia del texto que logrará imponerse, y que nuevamente nos remite al doblete distracción/representación.

Otro ej. El joven de la frente pelada «**Había levantado una mano con los dedos hacia arriba —como el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado— (...)**»<sup>43</sup> (El alcance de este trazo podría acortar distancias con el efecto conseguido por el *gag*, técnica que Ramón Gómez de la Serna y aquél que en un principio se declaró su seguidor (Buñuel), compartieron a pesar de divergencias posteriores (asunto que habrá de perfilarse en el momento en que el objeto reciba un trato más específico por nuestra parte).

**B) Animalización.** Aunque su presencia implica esa serie de atribuciones inscritas en un orden inferior al que le corresponde, hasta cierto punto logrará librarse de la intensidad, intensificación y hasta tensión “mecánicas”, que continuamente tientan a lo cosificado.

Ej. La mujer que observa « (...) **mostraba toda la masa del pelo; en un remolino de las ondas se le veía un poco de la piel, y yo recordé a una gallina que el viento le había revuelto las plumas y se le veía la carne.**»<sup>44</sup>. Llama la atención que vaya a ser precisamente esa falta fortuita de pelo —calva circunstancial— la que esté dando paso a asociaciones que desembocarán en lo animalizado (tengamos presente, por ejemplo, al joven de la frente pelada). Pero este acto comparativo que en definitiva acerca seres de diferente rango (gallina–mujer) sin perder su estado natural o su pertenencia a la misma esfera de la realidad («recordé»), enseguida nos eleva hacia un grado más de con–fusión a través

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, págs. 76, 80.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pág. 77.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 79

del ejercicio imaginante: «Yo sentía placer en imaginar que aquella cabeza era una gallina humana, grande y caliente (...)»<sup>45</sup>.

Ante esta observación centrada en esa esponja erótica que la melena de la sobrina de las viudas semeja ser para nuestro fluido y fluente sujeto, apreciaremos cómo logra solazarse y prescindir de aquella urgencia de *distracción* que lo desarticulaba y escindía durante el acto de las representaciones públicas (aspecto que aparece muy bien definido en el relato *Mi primer concierto*). Así, lo que parecía poder desarrollarse bajo un signo negativo (calva–recuerdo > animalización–degradación), actúa, por el contrario, con un valor de oquedad, ventana, grieta, que si ciertamente no abre tránsitos a lo *fantástico* (ni en personaje ni en lector se perciben sensaciones o motivos de *amenaza*), sí progresa desde el recuerdo hasta el poder con que lo imaginativo («imaginé») subvierte lo real a través de una especie de metamorfosis; en ella, se interseccionan e identifican dos estados de normalidad en uno que no lo es («gallina humana»), como forma lúdica y de sustancias del deseo (calva–imaginación > naturaleza híbrida–ensalzamiento).

## II) A través de la SEGMENTACIÓN

(tendencia *metonímica* de la parte por el todo, preferencia por lo *exagerado* y *enfocado*, que concebirán la organicidad como una simple *yuxtaposición*, tras la cual, vigor, virulencia e intensidad del gesto, no nos habrá de conducir a lo meramente psicológico, sino hasta una de sus acotaciones: la *manía*; del mismo modo se llega a la caricatura partiendo del retrato).

Algunos casos —ya expuestos— surgen de una comparación que se reafirma o ratifica con este “salto”; otros, en cambio, emanarán directamente del estallido de segmentos estrechados —o no— por la mano o garra del humor, en un convulso e “informal” saludo.

Ej. **A una de las viudas** se le dará un tratamiento que apenas difiere de la técnica del *collage* (condición de *segmentación–recorte* (des–orden) y recomposición (nuevo orden, propio) de lo habitual). De ese modo, la *oblicuidad* con la que el mirar se afila será el agente que la seccione o rasgue en retazos diferenciados e independientes, será la que, al encontrar ínfimas puertas de *lo otro*, se desgane, desuna y desrealice la compacidad normal y esclerosada con que se enquistan los objetos: «(...) ya mis ojos se habían acostumbrado a ir a cada momento a la región pálida que quedaba entre el vestido y el moño de las viudas.»<sup>46</sup>, «Era una cara quieta»<sup>47</sup>. Recordaremos que la ausencia de dinamismo es recurrente —y

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, pág. 80.

<sup>46</sup> *Ibidem.*, pág. 75.

<sup>47</sup> *Ibidem.*

marca— de un ámbito social embalsamado. Hay una notable convergencia aprovechada por esta serie de contrastes que definen movilidad/estatismo, agilidad / torpeza, elasticidad / rigidez, distracción/concentración, privado/público, entre el Felisberto escindido, cuyo lastre es material, de oficio (*pane lucrando*), y la figura del político glabro e incapacitado a causa del esfuerzo que le supone la persecución de las palabras ante la perspectiva de un cuento. Si bien es cierto que nuestro autor, en tanto que intérprete y por exigencias de actuación, llegaría a desplazarse geográficamente (giras de conciertos, recitales), no sucede así por sus espacios “internos”, cuyo dominio se extiende sólo ante perspectiva y personalidad del *distraído*; esto avoca al oficiante a un estatismo permanente, y a la automatización de sus representaciones. Si decíamos que para Felisberto el efecto del discurso en boca del político de la frente pelada era equivalente a la posibilidad ya mencionada, ya comentada, de que «**la estatua se hubiera puesto a manotear las palomas**», podríamos también decir que al “ahuyentar” al único elemento lúdico y “cinético” —el de las aves alrededor de la escultura—, la literatura del joven de escaso cabello y la del personaje público del protagonista, se sedimentan sobre un fondo muy distinto al de aquélla cuyos posos —siempre en movimiento— nos revelan capacidades de un descentrado narrador. A este nivel, a pesar de que en determinados momentos parezca no poderse dominar lo literario (tengamos en cuenta que esta sustancia artística se considera como un material preexistente, orgánico y con vida propia, ante el que las palabras no siempre satisfacen tal voluntad “transparente” de comunicación), el escenario de este tipo de autor será *íntimo* (no *público*) y, doble, su construcción o constitución como sujeto de escritura: emisor y receptor a un tiempo, puesto que nos dará indicios de que esta literatura —“efervescente” o inquieta— es para sí. En el diálogo que llega a mantener con **la sobrina de las viudas**, además de que esa diferencia entre dos tipos de literatura y ejercicios literarios se agudice hasta punzar nuestra atención, se constatará un deseo del personaje *distraído* respecto a la aceptabilidad, acogida y vigencia de ese *misterio* al que los *inaccesibles* territorios ceban y regalan su riqueza: «—Dígame la verdad: ¿por qué se suicidó la mujer de su cuento? / —¡Oh!, habría que preguntárselo a ella. / —Y usted, ¿no lo podría hacer? / Sería tan imposible como preguntarle algo a la imagen de un sueño. »<sup>48</sup> (no hay ningún propósito de aclarar, comunicar).

Por otra parte, no debemos pasar por alto que este intento de penetrar en tales zonas, el de su resolución desde diferentes grados con los que el arcano dosifica su corporeidad difícil, no va a tener lugar en la sala de conciertos (pública, social, rígida), sino en el cuarto en el que, con anterioridad, nuestro oficiante *distraído* descubriera llamas y no jarrón, a través del movimiento *al sesgo* de su mirar in-

---

<sup>48</sup> *Ibidem.*, pág.79.

quieto (ámbito privado, privativo y blando): «**Y mientras nos reíamos, ella me dijo que deseaba hacerme una pregunta y fuimos a la habitación donde estaba la jarra con flores. Ella se recostó en la mesa hasta hundirse la tabla en el cuerpo; y mientras se metía las manos entre el pelo**»<sup>49</sup>.

Hay una lectura convergente que aunaría *risa* (ausencia de seriedad), goce, objetos de distracción en el cuerpo de la jarra y la mujer (ambos “uncidos” a la mesa), penetrabilidad en el cabello (las manos se meten entre la melena), y un ansiado usufructo del *misterio* para apuntar, en este caso, al vértice erótico de la “apetencia”: «Entonces yo pude mirarle toda la boca, que era muy grande. El movimiento de los labios, estirándose hacia los costados, parecía que no terminaría más; pero mis ojos recorrían con gusto toda aquella distancia de rojo húmedo»<sup>50</sup>. Un retrato casi proteico, semoviente y feraz, que se situaría en las antípodas de aquella infértil «cara quieta» que representaba a los habitantes de una realidad social y normalizada.

Otro ejemplo de segmentación lo hallaríamos en la mujer que es presentada como «**una cabeza sobre la pared**». Sugeriremos la opción —apenas insinuado soplo— de que, por un momento, al menos, a este personaje femenino se le hubiese otorgado también capacidad para *distraerse* o el extraño don de una mirada deslizante y móvil, que, en el seno del acto social de la lectura, se vincularía al orden que el protagonista descentrado sí descubre. Él mismo parecerá aceptar ese suceso «con sorpresa» e impresión de lo que resulta inesperado: «miré a la mujer del pelo esparcido y vi con sorpresa que ella también me miraba el pelo a mí. Y fue entonces cuando el político terminó el cuento y todos aplaudieron»<sup>51</sup>. Lo que sí se redondea con el manejo y recurrencia de segmentos tales, será ese proyecto de pulsión erótica, encarnado y encarnizado sobre la cabeza de deforme, desordenado y siempre esparcido crecimiento capilar, que ya daba vueltas en el muro «como si estuviera recostada en una almohada»<sup>52</sup>.

A propósito del **joven político**, hemos de obtener un ejemplo más de esa separación y recorte que se efectúa respecto a la unidad orgánica. Aquello que en un principio es “entrevisto” como algo extraño sobre su frente («una franja oscura en el lugar donde aparece el pelo»<sup>53</sup>), se resolverá más adelante en una de las formas de ausencia: la falta de cabello lo distorsiona y convierte en «el de la frente pelada».

---

<sup>49</sup> *Ibidem.*, pág. 79.

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> *Ibidem.*, pág. 77.

<sup>52</sup> *Ibidem.*, pág. 76.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, pág. 77.

Dominados por el recurso ejemplar de la cabellera, puesto que sus enfoques y alcance se multiplicarán según sea la distribución “temática” que tiene lugar en este estudio, sirva nuevamente el caso ya aludido de «**el femenino**» para ilustrar funciones y actividad de lo fragmentario. Concretamente, actuará como ballesta —pasajera y breve— del *recuerdo*, gracias a un proceso asociativo que “intercede” a semejanza de aquel alfiler de *El corazón verde*, que pertenece al mismo libro, y por el que el protagonista se despertaba simultáneamente a la niñez y *extrañamiento*: «(...) Saqué mi alfiler de corbata (...) Al principio, mientras yo lo daba vuelta entre mis dedos, pensaba en cosas que no tenían que ver con él; pero de pronto él me empezó a traer a mi madre (...) todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblecito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. (...) Los fundadores habían sido recuerdos de la niñez»<sup>54</sup>, o de una magdalena tan operativa (aunque con otra clave) en Proust: un objeto “común” (aquí, el peinado), atrae, arrastra y casi magnetiza hasta el presente a ese mundo de la infancia (con su carga —o no— de simbólicos nexos, arraigo de asuntos, accidentes, o motivos, y clasificadas sensaciones): «Estaba recién peinado y tenía gotas de agua en las puntas del pelo. Una vez yo me peiné así cuando era niño, y mi abuela me dijo: «Parece que te hubieran *lambido* las vacas» »<sup>55</sup>. El hecho de que este volumen, expansión y “vida” del cabello se encuentren bajo control, limitados a la forma, y de acorde a un molde convencional, parecerá poder sujetar también esta traslación temporal concreta de nuestro protagonista dentro de los cauces de la linealidad “histórica”, ordinaria, como mero salto a lo pretérito que un recuerdo —igualmente ordinario y ordenado— nos permite. Pero no es lo más frecuente en Felisberto: la naturaleza de lo *pueril* logrará alcanzarlo con sus posibilidades para la *inocencia*, *juego* o ausencia de un acto vivencial —*previsible* y *lógico*— que sería propio del envarado o correoso mundo del adulto. Además, tal y como se observa en otros relatos (así, el recién mencionado de *El corazón verde*), sus recuerdos llegan a adquirir autonomía<sup>56</sup> —movimiento propio— respecto al individuo que los tienta y que atentarán al apresarlos en la narración. Surgen neo-asociaciones, afinidad y re-multiplicaciones, con las que, al adquirir significados inesperados, el *extrañamiento* nos espera.

---

<sup>54</sup> Felisberto Hernández, *El corazón verde*, en *Nadie encendía...*, *op. cit.*, págs. 171, 172.

<sup>55</sup> Felisberto Hernández, *Nadie encendía...*, *op. cit.*, pág. 78.

<sup>56</sup> Para atender a esta peculiar independencia, hagámoslo a las palabras de Enriqueta Morillas Ventura: «El narrador elabora los recuerdos: la memoria se desarrolla mediante su análisis, emergiendo espectacularmente como imágenes de significados huidizos. Al comienzo de «Por los tiempos de Clemente Colling» los recuerdos irrumpen dotados de corporeidad, pirandellianamente se manifiesta frente al creador rellamando de él atención y fidelidad. Su manifestación es potencia y acto y propugna su autonomía», o en *El caballo perdido* «los recuerdos se multiplican y enlazan, estableciendo estirpes y corrientes de simpatía» (comentarios de la autora, en su edición de *Nadie encendía...*, *op. cit.*, págs. 25,27).



Un ejemplo de ruptura, renuncia o renuencia a permanecer estrechado por el orden lineal, lo hallaremos —casi insinuado— al final del cuento que nos ocupa, con el auxilio que dicho personaje busca en el gelatinoso “tiempo” de la imaginación: « —¿Usted nunca tuvo curiosidad por el porvenir? (...) —No, tengo más curiosidad por saber lo que le ocurre en este mismo instante a otra persona; o en saber qué haría yo si estuviera en otra parte»<sup>57</sup>. Mucho más cerca de este fluido identificaríamos y reconoceríamos propiedades de una temporalidad “inquietante”: “inmadura”, blanda, imprecisa, ambigua, deslizante, permisiva a astillas, cuñas, formas de bucle, movimiento hasta el esguince o el regate, e invasiva con la filtración de sus derrames.

Otro de los fenómenos que precintan posesiones de lo *fantástico* también ciñe en uno a **sujeto y objeto, animado e inanimado**, empastando, perturbándonos con esa inagotable realidad caliginosa, en la que bajo formas de *animación y humanización*, se impondrá, al que se *distraiga*, una misteriosa vida del objeto.

El trato que Felisberto les otorga —notorio en el lance con la estatua—, su prodigioso modo de descubrir lo inerte, nos tienta a buscar afinidades con Ramón Gómez de la Serna y un primer Buñuel, que con posterioridad evoluciona hacia planteamientos compartidos con el también surrealista Salvador Dalí, ya notoriamente desviados de los de nuestro escritor. Sirva este contraste a grandes —grandísimos— rasgos para revelarnos y “desvelarnos” con una más que conflictiva latencia del objeto:

**PUNTOS COMUNES**  
(en términos generales)

**PUNTOS DE DISCREPANCIA**  
(entre G. de la S. y Buñuel. Felisberto se  
encontraría más próximo al primero de éstos).

**A LOS TRES**

**G. de la Serna**

**Buñuel**

—Anulación de contrarios objeto/sujeto (flujo de atribuciones propias de cada uno)

—Personificación de lo inanimado

—Enfoque centrado en el objeto (mirada “cinematográfica”. Lo fija como lugar privilegiado, con talante espiritual)

—el “animismo” lo separa del proceso surrealista: atribuye voz humana, en lugar de escuchar los “gritos de las cosas” ... .. (Operación en el plano

.....De acorde con el criterio de la “Santa Objeto”

<sup>57</sup> Felisberto Hernández, *op. cit.*, pág. 80.

(posibilidad idónea para los primeros planos)

–“Composición”:

–Afinidad con la greguería y la tendencia al “gag” (golpe de efecto breve y repentino que tiene tanto de humor como de condensación “poética”).

–Asociación entendida como “carambola de las cosas” (G. de la Serna, *Las cosas y el “ello”*), que conduce, al estilo de los “Encuentros fortuitos” o de la lógica propia de dichas cosas, a esa tan pretendida dimensión oculta de la realidad.

–Desmembración de las partes y “mutilaciones” (ojos, manos,...)

lingüístico, sin pretender —a diferencia de Felisberto— acceso a zonas ocultas de la realidad)

–Conserva algunas Relaciones entre el objeto y el lenguaje (ej. la metonimia) y éste y sus partes ... ..

–Su fantasía se mueve en la realidad material inmediata.

–Juzga bien hecho el mundo tal como está (punto de vista estatal providencialista). Hay alteración, pero no traspaso de límites establecidos hasta lo imposible (sobre todo en este último aspecto, el alcance de Felisberto es mayor sin llegar a la “radicalidad” de Buñuel)

“Daliniana”

.....Supera estos límites:

a) transgresión de las reglas del lenguaje.

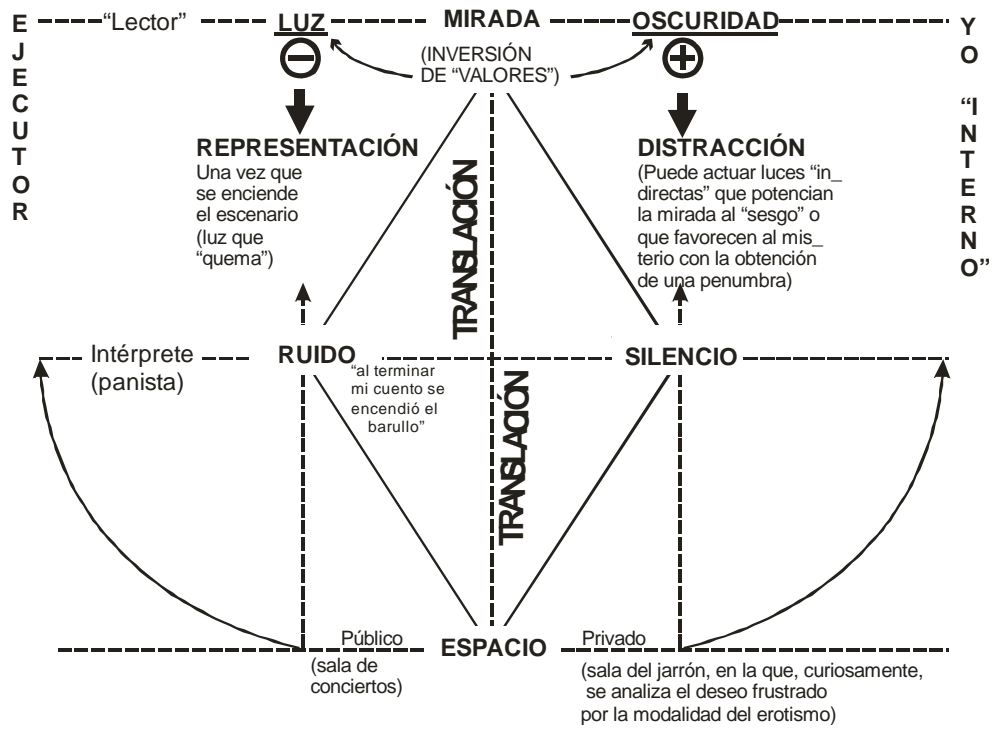
b) objeto como brecha en la expresión lingüística.

c) lleva, hasta sus últimas consecuencias la poética implícita en la “carambola”, integrándola, a través de la Poesía y el humor en una estrategia de SUBVERSIÓN (esta “violencia” de Subversión sirve a Yurkievich para distanciar a Felisberto del Surrealismo).

d) ruptura, no sólo de las leyes lógicas, sino incluso de las analógicas.

Antes de concluir, habría que hacer una observación acerca de esa “dosificación” de lo lumínico, como mojón poroso entre lo evidente y lo entrevisto según las asociaciones indicadas en el cuadro final.

Una vez conseguida esa ambigüedad que, fiel al orden secreto, se configura bajo la forma de Misterio, sólo queda redimir —peregrinando en la penumbra— el exceso de luz arrojado por la inercia “lógica” de todo estudio, para que, como Felisberto Hernández, lleguemos —en una “distracción”— a obtener el perdón de lo FANTÁSTICO, con la seguridad de que Nadie vuelva, ya, a “encender las lámparas”.



## BIBLIOGRAFÍA

## LECTURAS:

- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Nadie encendía las lámparas*, Madrid, Cátedra, 1993.
- , *La piedra filosofal*, en *Primeras invenciones*, Montevideo, Ed. Arca, 1969.
- , *Juan Méndez o almacén de ideas o diario en pocos días*, en *Primeras invenciones*, Montevideo, Ed. Arca, 1969.

## CRÍTICA:

- BENEDETTI, Mario, *Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico en Literatura uruguaya del siglo XX*, Monte Ávila, 1969.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Madrid, Turner, 1987.
- CAILLOIS, Roger, *Imágenes, Imágenes*, Barcelona, Edhasa, 1970.
- DUROZOI G. y LECHERBONNIER B., *El surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel, de la Literatura al Cine*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta, *La narrativa de Felisberto Hernández*, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1983.
- , *Felisberto el distraído*, Estaciones, n°2, Madrid, otoño–invierno, 1980–1981.
- , *Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón*, Cuadernos Hispanoamericanos, n° 364, 366, octubre–diciembre, 1980.
- , *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ed. Quinto Centenario, 1991.
- ONETTI, Juan Carlos, *Felisberto, el Naïf*, Cuadernos Hispanoamericanos, n° 302, Agosto, 1969.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, obra literaria*, Zaragoza, Ed. Heraldo de Aragón, 1982.
- SICARD, Alain, *Felisberto ante la crítica actual*, Caracas, Ed. Monte Ávila, 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la Literatura Fantástica*, México, Premia Editora, 1980.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988.
- VERANI, Hugo, *Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano*, en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, n°16, Madrid, 1987.