









LA POLÍTICA DE LA MIRADA

Felisberto Hernández hoy

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2014 Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
Erminio Corti y Emanuele Leonardi han realizado
la unificación redaccional
ISBN 978-88-6705-573-9

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

n° 19
Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI MARZO 2017

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Ospovat - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder (Emeritus, University of Reading, UK)	

Comitato di redazione

Laura Scarabelli (coordinatrice)	
Nicoletta Brazzelli	Simone Cattaneo
Margherita Quaglia	Sara Sullam



Sumario

<i>Introducción. La política de La Mirada – Felisberto Hernández hoy</i>	II
FABIO RODRÍGUEZ AMAYA	
<i>Algo se desplaza en la escritura de Felisberto Hernández</i>	17
RICARDO PALLARES	
<i>El caballo perdido de Felisberto Hernández y L'etranger de Albert Camus. Estudio comparatista de dos obras contemporáneas</i>	39
GABRIEL SAAD	
<i>Felisberto Hernández, hasta el fondo y hasta la inocencia</i>	53
SANTIAGO MONTOBBIO	
<i>Felisberto Hernández, autor de Negros y enemigo de tangos</i>	73
IRINA BAJINI	
<i>De enciclopedias y bestiarios rioplatenses: Felisberto Hernández y Julio Cortázar</i>	81
MARIA AMALIA BARCHIESI	

<i>Dos raros en París: Felisberto Hernandez y Susana Soca</i>	97
ROSA MARIA GRILLO	
<i>La empleada y el pianista: una lectura de El comedor oscuro</i>	107
LUCÍA CAMPANELLA	
<i>Felisberto y Macedonio: estrategias de deconstrucción entre humorístico y fantástico</i>	119
EMANUELE LEONARDI	
<i>La mujer parecida a mí de Felisberto Hernández: el mundo en la palabra de un caballo</i>	135
ERMINIO CORTI	
<i>Nadie encendía las lámparas de Felisberto Hernández y los cinco postulados de Las lecciones americanas de Italo Calvino</i>	149
FABIO RODRÍGUEZ AMAYA	
<i>Entre el infinito y el estornudo. Los lugares de Felisberto Hernández</i>	167
EDUARDO LALO	
<i>Carta a Felisberto Hernández</i>	177
PABLO MONTOYA CAMPUZANO	

FELISBERTO Y MACEDONIO: ESTRATEGIAS DE DECONSTRUCCIÓN ENTRE HUMORÍSTICO Y FANTÁSTICO

Emanuele Leonardi
UNIVERSIDAD DE PALERMO

Basta con adentrarse unas pocas líneas en la obra de Felisberto Hernández, para intuir, percibir, un profundo misterio, como si en cada frase se escondieran las raíces de un entero imaginario poético. Sería restrictivo referirse a una extraordinaria densidad de la escritura para evocar la continua y embriagadora presencia de imágenes y sugerencias que desplazan al lector y lo envuelven en un vórtice de inéditas asociaciones de ideas, de objetos cotidianos que adquieren una existencia profunda, o de acciones simples que a través de una mirada nueva e íntima sobre el mundo se transforman en aventuras oníricas extraordinarias.

Una peculiar concepción del género fantástico rige y multiplica la fuerza evocadora de esas alquimias cotidianas y el lector sólo podrá dejarse arrollar por el mundo de Felisberto para luego salir purificado con una extraña luz en los ojos capaz de alumbrar hasta los rincones más grises de la existencia.

Una similar immaginativa exploración del contexto cotidiano, el continuo interrogarse sobre nuestra percepción del mundo y sobre su univocidad, caracteriza también la escritura de uno de los grandes maestros que han quedado en parcial oscuridad en la literatura argentina y de toda hispanoamérica: Macedonio Fernández.

En los cuentos de Felisberto el liberatorio y detonante efecto del humorismo aumenta y vivifica la potencia evocadora del elemento fantástico. Es como si el cuento fantástico con todo el peso de la tradición que lo caracteriza, se alzase por la levedad calviniana del humorismo, como si la sonrisa de placer y después de desaliento engendrada en el lector elevara los cuentos hacia inesperadas cumbres.

Para observar los efectos sinérgicos de lo fantástico y del humorismo en Felisberto basta con emprender la lectura de un cuento breve, casi escondido al final de la colección de *Nadie encendía las lámparas* (1947), Muebles «El Canario».

La propaganda de estos muebles me tomó desprevenido. Yo había ido a pasar un mes de vacaciones a un lugar cercano y no había querido enterarme de lo que ocurriera en la ciudad. Cuando llegué de vuelta hacía mucho calor y esa misma noche fui a una playa. Volví a mi pieza más bien temprano y un poco malhumorado por lo que me había ocurrido en el tranvía. (Hernández 2010: 179)

El protagonista del cuento se mueve desde el principio en un raro entorpecimiento y todo lo que le pasa le toma desprevenido y le impide una reacción inmediata: en el ligero desfase temporal que separa su percepción de lo que acontece, se construye la trama.

Entre las personas que andaban por el pasillo hubo una que de pronto me dijo:

—Con su permiso, por favor...

Y yo respondí con rapidez:

—Es de usted

Pero no sólo no comprendí lo que pasaba sino que me asusté. En ese instante ocurrieron muchas cosas. La primera fue que aun cuando ese señor no había terminado de pedirme permiso, y mientras yo le contestaba, él ya me frotaba el brazo desnudo con algo frío que no sé porqué creí que fuera saliva. Y cuando yo había terminado de decir «es de usted» ya sentí un pinchazo y vi una jeringa grande con letras. (*Ibidem*)

Si nos referimos al periodo de publicación del cuento, no puede no sorprendernos la imaginación profética de Felisberto, y su increíble actualidad.

Todavía no había pasado al sueño cuando oí en mí el canto de un pajarito. No tenía la calidad de algo recordado ni del sonido que nos llega de afuera. Era anormal como una enfermedad nueva; pero también había un matiz irónico; como si la enfermedad se sintiera contenta y se hubiera puesto a cantar. Estas sensaciones pasaron rápidamente y en seguida apareció algo más concreto: oí sonar en mi cabeza una voz que decía:

—Hola, hola; transmite difusora «El Canario»... Hola, hola, audición especial. Las personas sensibilizadas para estas transmisiones... (180)

La radio, inoculada con una jeringa en el brazo del protagonista, que sin tregua transmite anuncios publicitarios alternados a música y a novelas por entregas, es el artificio fantástico que Felisberto utiliza para contar en pocas líneas el otro y más violento mecanismo coercitivo.

Todo esto lo oía de pie, descalzo, al costado de la cama y sin animarme a encender la luz; había dado un salto y me había quedado duro en ese lugar; parecía imposible que aquello sonara dentro de mi cabeza. Me volví a tirar en la cama y por último me decidí a esperar. Ahora estaban pasando indicaciones a propósito de los pagos en cuotas de los muebles «El Canario». Y de pronto dijeron:

– Como primer número se transmitirá el tango... (*Ibidem*)

Tras buscar una posible solución al alboroto que le está rompiendo la cabeza, ya de noche, el protagonista vislumbra en un autobús a uno de los hombres con la jeringa que le revela que para liberarse de la publicidad de El Canario es suficiente ir a una farmacia y comprar las tabletas, siempre de El Canario, que sirven de antídoto a las transmisiones radiofónicas.

Al rato me encontraba en la calle : buscaba otros ruidos que atenuaran el que sentía en la cabeza. Pensé comprar un diario, informarme de la dirección de la radio y preguntar qué habría que hacer para anular el efecto de la inyección.

–No le agrada la transmisión?

–Absolutamente [...].

–Señor en todos los diarios ha salido el aviso de las tabletas «El Canario». Si a usted no le gusta la transmisión se toma una de ellas y pronto. (181)

Es el ápice grotesco y del carácter alucinatorio de todo el cuento, quizás la idea de la que todo surgió: la solución a un problema vendida por los que han causado el problema mismo, una terrible metáfora de las pequeñas y grandes prisiones de la existencia en las que el hombre está preso, obligado a buscar soluciones a problemas que se auto-inflige o que son generados por los que ejercen la despiadada dictadura del capital. Pero en un instante Felisberto nos regala un cierre simple, casi de *felliniana* ironía:

Después el hombre de la inyección se acercó a mí para hablarme en secreto y me dijo:

–Yo voy a arreglar su asunto de otra manera. Le cobraré un peso porque le veo cara honrada. Si usted me descubre pierdo el empleo, pues a la compañía le conviene más que se vendan las ta-

bletas.

Yo lo apuré para que me dijera el secreto. Entonces él abrió la mano y dijo:

– Venga el peso. -Y después que se lo di agregó -Dése un baño de pies bien caliente. (183)

Ese cierre irónico, esa frase de insubordinado descuido y de burla, aumenta de manera misteriosa el poder catártico del cuento. El humorismo se expresa en el desfase temporal entre los tiempos de reacción del protagonista y la pesadilla de las transmisiones radiofónicas; o en los diálogos con los hombres de las jeringas, en la percepción de la condescendencia de las otras personas en el autobús, en la sensación de ser el único que quiere rebelarse a una imposición que parece haber ya irreparablemente narcotizado al resto del mundo. Pero todo se verifica en una absoluta rarefacción de los movimientos y percepciones que difumina los contornos, consuela las inquietudes y se apaga al final en un «dése un baño de pies bien caliente» (*Ibidem*).

En el plan sintáctico y verbal es donde se tiene que buscar la mayor eficacia de lo fantástico en los cuentos de Felisberto. En el plan discursivo se determinan los movimientos y las transformaciones de la obra literaria que toman las formas de lo fantástico: especiales combinaciones de palabras, raras asociaciones de ideas, uso de la metáfora, similitudes paradójicas, predilecciones de ciertos tiempos verbales (sobre todo el pretérito imperfecto). Continuo es el proceso de personificación de los objetos y la progresiva abstracción de los seres humanos a través de una concepción de la metáfora que Claude Fell define «metáfora que procede de lo insólito» (Fell 1977: 107).

Fragmentación, continuas digresiones e interrupciones determinan la construcción de un discurso narrativo que escapa a rígidas clasificaciones y sin embargo, aun en su peculiaridad, puede entrar en la tercera tipología del género fantástico, que Finné define en su *La littérature fantastique* (Finné 1980).

Finné llega a definir tres tipos de fantástico: 1) El fantástico tradicional, profundamente relacionado a la realidad, de carácter lúdico y que pretende lograr sólo el entretenimiento. 2) El fantástico totalmente desvinculado de lo real, que tiene que ser interpretado como «une forme de l'art pour l'art, un jeu, une gratuité» (15). 3) El neofantástico, en el cual se usa la estructura del fantástico para poner en discusión, analizar y difundir ideas.

En el trabajo de Finné, se pueden entrever los orígenes del neofantástico, de esa transgresión del género originario gracias a un profundo incremento de distancia entre real e imaginario.

El fantástico en la obra de Felisberto parece responder a una de las características propias del tercer tipo: la fase de deconstrucción que precede y determina el neofantástico. La metáfora, con los deslizamientos semánticos que genera en los textos de Felisberto, produce el discreto e irreversible pro-

ceso de deconstrucción que se realiza en el plano de un discurso que desarticula el mundo para luego reconstruirlo en clave imaginativa y onírica.

Lejos de considerar antimimética la literatura fantástica, el estudioso tendrá que orientarse dentro de un sistema que, aunque mantiene su relación mimética con lo real, lo transgrede en algunos de sus elementos, que insinúan la sombra de la incertidumbre, la vacilación del sentido propio del fantástico.

El proceso de superación de la relación mimética a través de una serie de estrategias textuales que producen el paso de la *mimesis* a la *simulación* (Baudrillard 1981: 16), se realiza a través de una concepción de la literatura completamente autorreferencial. A través de este pase crucial, desde el fantástico se pasa al neofantástico.

Tendremos entonces, por un lado un nominalismo radical que postula un hiato irreducible entre el mundo y las palabras, y por el otro, lo que se podría definir una ‘permanencia poética’ en el lenguaje que rescata como cualidad principal de las palabras su capacidad de evocación. Palabras que al mismo tiempo son persuasivas y traicioneras, ya que parecen someterse dócilmente a nuestro orden, mientras que en realidad nos transportan a un ámbito de presencias fantasmales. Pero, hundidos en la duda, se debe reconocer inevitablemente al lenguaje una posibilidad de salvación, una chispa de huida imparables hacia el conocimiento.

En este sentido nos puede ser útil la noción de ‘enunciado metafórico’ propuesta por Ricoeur (Ricoeur 1997). Según Ricoeur, en oposición a la retórica clásica, la metáfora se realiza en la semántica de la frase antes que en la palabra. Tiene sentido dentro de un enunciado entero como fenómeno de predicación. Así la metáfora emerge desde el conflicto entre dos interpretaciones de un mismo enunciado: una literal y otra figurada.

En la construcción del núcleo metafórico se postula una interpretación literal destinada a traducirse en una ‘contradicción significante’.

Este proceso es posible a través de una torsión de las palabras que extiende su significado. La semejanza no es entonces, como enseñaba la Retórica clásica, una premisa y condición de la metáfora, sino uno de sus resultados que acerca los significados de los términos y permite ‘ver como’¹.

La consecuencia central para las implicaciones gnoseológicas de la metáfora es que la tensión entre las interpretaciones produce una innovación semántica y no un simple cambio de significado. En este sentido se puede afirmar que incluso antes que una asociación por semejanza, la metáfora es la resolución de un enigma formulado por la ‘impertinencia semántica’.

La extensión del significado disuelve la disonancia de la frase. Desde el punto de vista narrativo los enunciados metafóricos aportan al discurso literario un elemento cognitivo que pone de relieve las posibilidades hermenéuticas y heurísticas de la ficción.

¹ Nos referimos a la concepción de la ‘metáfora interactiva’ definida por Max Black en su ensayo “Metaphor” (Black 1962).

La sensación de misterio, la duda insinuándose, y la rarefacción de imágenes e historias están dirigidas en los cuentos de Felisberto por el uso de la metáfora y por una transformación metonímica de la realidad que implica un deslizamiento de las características propias de las varias categorías de lo real y determina una reconstrucción del mundo en visión absurda.

Dentro de tal juego de deconstrucción el tema de la escritura desempeña un rol determinante como explícita referencia a los mecanismos de construcción de la obra literaria.

Es posible observar ese procedimiento en el cuento *Dos historias que cierra la colección de Nadie encendía las lámparas*:

El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir. Pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno. Hacía días que pensaba en la emoción del momento en que escribiera. Se había prometido escribir la historia muy lentamente, poniendo en ella los mejores recursos de su espíritu. (Hernández 2010: 183)

Las historias están a nuestro alrededor y hay que atraparlas, sujetarlas con delicadeza y encerrarlas algunos instantes en la cárcel diáfana de un cuaderno, para después liberarlas y dejarlas vagar por el mundo.

Lo que Felisberto describe es el acto del escribir, la feliz anisidad del comienzo, la luz que una historia al nacer logra infundir al mundo: un estado de suspensión de la conciencia que dejando a una mínima fuerza de sobrevivencia las acciones de lo cotidiano, permite al artista en general y al escritor, en el cuento de Felisberto, vivir un instante eterno pródigo y posibilitante.

Ese estado de absoluta contemplación recuerda el borgiano «percibidor abstracto del mundo» (Borges 2002: 366), que parece determinarse sólo en correspondencia de determinadas condiciones espacio-temporales. Desde el punto de vista temporal se traduce en una interrupción del río de Erácrito que genera una eterna dilatación del instante, un presente absoluto e imper turbable en el que la visión es posible.

Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinito temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad (*Ibidem*).

En ese instante, como en un cuento de Felisberto, los ojos del escritor llegan a ser tan luminosos que logran alumbrar hasta los rincones más escondidos de la existencia: sensaciones, objetos, lugares que en la vida de todos los días a menudo resultan irrelevantes, casi sepultados en el cíclico repetirse de los

días, parecen renacer.

Los momentos de suspensión en que se está por escribir alumbran el mundo, pero al mismo tiempo lo temen y tienen que protegerse de él.

Mientras se dejaba arrastrar por la pequeña fuerza que había dispuesto que lo guiara; se entregaba a pensar en su querida historia, a veces esa misma felicidad le permitía abandonar un poco su pensamiento dichoso, observar cosas de la calle y querer encontrarlas interesantes; y en seguida volvía a la historia; y todo esto dejándose arrastrar por la pequeña fuerza que había dispuesto que lo guiara. (Hernández 2010: 183)

Dos historias: el cuento del acto de la escritura y el objeto de esa escritura; los movimientos de quien se acerca a la mesa de trabajo y empieza a escribir, y sus temores, sus dudas, el continuo mirarse como en un espejo para encontrar las razones que lo empujan a estar allí, a concentrarse y atrapar una historia y confinarla entre las páginas de un cuaderno; y luego la enredada vicisitud de un enamorado con sus infinitas incertezas y su desenlace entre los brazos del amante, dejando que los pensamientos se desvanezcan en sus ojos azules; después, una tripartición: «La visita, La calle y El sueño.» (Hernández 2010: 183).

Una de las más extraordinarias y misteriosas imágenes de Felisberto cierra la primera parte, de *La visita*, y abre la fase progresivamente más onírica de *La calle*.

Cuando se hizo muy tarde, llegó a mi casa, junto con mis hermanas, una muchacha rubia que tenía una cara grande, alegre y clara. Esa misma noche le confesé que mirándola descansaba de unos pensamientos que me torturaban, y que no me di cuenta de cuándo fue que esos pensamientos se me fueron. Ella me preguntó cómo eran esos pensamientos, y yo le dije que eran pensamientos inútiles, que mi cabeza era como un salón donde los pensamientos hacían gimnasia, y que cuando ella vino todos los pensamientos saltaron por las ventanas. (187)

Toda la ligereza determinada por la huida de los pensamientos por las ventanas de la mente se traslada a la calle, a las figuras que desfilan en largos paseos interrumpidos por digresiones más o menos oníricas, y por la fragmentación de los mismos personajes que se escinden en movimientos y pensamientos en aparente contradicción.

A mí me había interesado siempre el espectáculo del ferrocarril al pasar, y tal vez por eso me di vuelta y aproveché para verlo una

vez más; pero esa noche no tenía ganas de verlo, me había dado vuelta sin querer: parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento, y que había sido despertado por la violencia del ferrocarril. (188)

Todo adquiere una misteriosa profundidad y al mismo tiempo se desvanece, como aniquilada en su esencia y reinventada. Así los muros nacen las aceras y los fósforos dejan cicatrices:

Cuando dejamos esa calle y yo seguía acordándome de lo que me pasó, pensé que la calle no había quedado como antes; que en uno de los muros había quedado la cicatriz de un fósforo, y que éste había permanecido sin apagarse en la vereda que nacía de ese muro. (188-189)

Y los deseos se estrellan contra el cielo cuadriculado:

[...] pensaba en las leyes físicas y humanas y veía pasar mis deseos por mí, como nubes por un cielo cuadriculado. Al ir pasando al sueño, esa red se rompía; pero yo seguía pensando y sintiendo como si estuviera entera: los pedazos rotos estaban como enteros. (191)

Múltiples, ligeras, visibiles, rápidas, exactas, las figuras creadas por Felisberto terminan contando siempre el «procedimento d'associazione di immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile» (Calvino 1988: 91): la fantasía.

Que se la considere como golfo nunca colmatable de formas o imágenes (Bruno) o un lugar en el que le llueve adentro (Dante/Calvino) o un espacio claro en el que vaga un avión (Felisberto), es ese el territorio huidizo, alquímico, mágico, en el que se mueven las visiones del Nuestro, suspendidas entre su concretización en escritura y su naturaleza fluctuante, inaprensible, atormentadora.

Felisberto es un extraordinario explorador del misterioso reino suspendido en el que, sin filtros o ideologías, vagan libres el pensamiento y la imaginación. Contar esa fase de la experiencia creativa, esa obscura concentración de inextricables enredos de visiones, es un aventura intelectual peligrosa, ya que se alumbran los lugares escondidos de la mente en los que el mundo adquiere sus formas.

El lector no podrá pues extrañarse si las aceras y los ridículos focos nacen de los muros; si la nariz del amante se transforma en una especie de luminoso centro del universo — «La nariz de ella sobresalía de su cara, como

un deseo apasionado» (Hernández 2010: 192) – ; o que los deseos se representen como nubes que atraviesan un cielo cuadriculado; o que, en fin, la experiencia de la escritura recién terminada, sea declarada imposible.

Creo que me durará mucho tiempo el asombro de lo que me pasó hoy: he visto al joven de la historia y me ha dicho que no tiene más ganas de seguir escribiéndola y que tal vez nunca más intente seguirla.

Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido esos datos que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para esta historia. Sin embargo guardé muy bien estos apuntes; en ellos encontré siempre otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya. (193)

Narrar lo inenarrable es el discreto desafío de Felisberto: el humorismo en su escritura es como en un cuadro una pincelada imprevista, fuera del dibujo, casi una mofa que al final se dobla como un signo de interrogación. A menudo el subterráneo y profundo drama existencial de la soledad de quien se ha perdido se apodera de sus cuentos; se trata de una línea sutil que une las metáforas inéditas, las ramificaciones inauditas de una historia que de repente puede virar en el sueño o en la invención fantástica. Pero es en la pesadez densa y oscura de ese drama donde se construye la ligereza del humorismo fantástico. Con un contrapeso tan fuerte, tan profundamente humano, la sonrisa generada por las implicaciones humorísticas de un cuento fantástico adquiere una ligereza tan solemne que deja al lector víctima de una voluptuosa maravilla: el estupor de poder mirar el mundo con ojos nuevos, la absurda sensación de asistir a un extraño proceso de deconstrucción y reconstrucción irónica de la existencia.

En el ámbito de la deconstrucción, según las estrategias del humorismo y del fantástico, Felisberto parece profundamente cercano a Macedonio Fernández, que con su sistema de pensamiento-antipesamiento permite insospechables desestabilizaciones en la obra literaria.

MACEDONIO: EL ASOMBRO DEL SER

Lo que rige el desbarajuste del orden de lo real en los textos de Macedonio Fernández son las complejas reglas del humorismo, definido en sus rasgos fundamentales por él mismo en *Para una teoría de la Humorística* (Fernández 1944). En el citado texto, Macedonio opone al humor realista, que se genera en la vida real, un humorismo conceptual, independiente de cualquier realidad extraliteraria. El objetivo principal de esta estrategia, que el autor

define 'ilógica', es generar un contexto de 'nada'², una nada que consiga desquiciar los vínculos con el sentido común y con las convenciones culturales, es decir una completa superación del sistema del conocimiento y de la percepción. 'Espacio', 'tiempo' y 'causalidad' son los tres conceptos que, en este juego de deconstrucción, parecen desempeñar un papel fundamental.

En cuanto a la representación del espacio, Macedonio intenta que se perciba lo inexistente que se esconde detrás de las representaciones del ser, a través de una ausencia que acecha al mundo real, un vacío persistente, que multiplicándose anula progresivamente toda percepción de presencia.

No necesita explicación mi presencia aquí, señores, pues que ésta falta; y espero que seréis con ella indulgentes, considerando que no se ha producido. [...] Hoy, excepto Buenos Aires, toda ciudad argentina ofrece tal aliciente, y aun creo que mi ausencia se ha extendido a puntos del extranjero, en que jamás he estado, por efecto del concepto que de mí se difunde. (Fernández 1966: 52-53)

Nace con ello una auténtica literatura de la ausencia, que, sirviéndose de la representación del vacío, ataca la colocación normal de cualquier punto del espacio. Pero el proceso que desemboca en un «absurdo conceptual» (Barrenechea 1953: 27) tal, en el espesor de las imágenes, en la transparencia de las figuras, hasta las más neutras y superficiales, brota de la necesidad de convertir el lenguaje reflexivo en espacialización.

El humor y los juegos de palabras de Macedonio esconden una crítica a la solemnidad que produce una literatura de paradojas e incongruencias. La deconstrucción del concepto de espacio se produce también a través de la continua alusión al libro como objeto, a su tamaño, a su tapa, a los espacios blancos, a las fuentes tipográficas. La consciencia de la materialidad del libro encierra la distancia profunda de lo que contiene, la desconfianza insinuada en el lector para que no respete su 'pacto de credulidad' y desenmascare sin piedad los mecanismos de la ficción. Solo por medio de un proceso de purificación tal el lector podrá empezar el viaje aventuroso que Macedonio propone en su literatura, un viaje de lectura extenuante y tortuoso, una aventura del pensamiento que tiene como objetivo la deconstrucción del pensamiento mismo y de la presunción de la existencia del individuo hacia la liberación final, la superación de la muerte.

Un extraordinario ejemplo de la acción conjunta de la reflexión sobre el espacio y del humorismo conceptual la ofrece el breve texto *Un átomo de doctrina* (1929) de Macedonio Fernández, en el que el autor estructura el juego del espacio vacío y de la ausencia mediante la «invención de un absurdo» (Fernández 2012: 91-92) que nace del diálogo entre dos personajes:

² En relación al complejo concepto de 'nada' en Macedonio Fernández, vease Barrenechea 1953: 25-32.

A: Fueron tantos los que fallaron que si falta uno más no cabe.

B: ¿Y cuál fue el que faltó último?

A: Recuerdo que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más. (91-92)

Se forma la paradoja de la ausencia, de su devenir como argumento del diálogo, del espacio que la ausencia ocupa en el tiempo, se crea un paradójico espacio-tiempo de la ausencia, que, además de los evidentes efectos cómicos, provoca inquietud al favorecer la percepción de la inexorable tendencia del lenguaje a crear absurdos, o mejor el incontestable poder que el lenguaje encierra para deconstruirse a sí mismo, vertiente oscura que en las infinitas posibilidades del pensamiento halla su propia lenta y solemne derrota. Ya desde el primer párrafo del texto, que es, bajo forma de diálogo y de heterogénea estructura, un breve cuento-ensayo, el autor no esconde el propio intento provocador y lúdico.

Creo que lo fundamental es la invención de un absurdo, que es una ingeniosidad, y en segundo término el hacer creer, que es voluntad de juego. (91)

Los dos elementos de la *invención de un absurdo* y de la *voluntad de juego*, determinan una dúplice dinámica de la mirada crítica que deberá atravesar la narración. Por un lado, la creación de lo absurdo es un aspecto fundamental y necesario en relación al proceso de deconstrucción que Macedonio establece.

La función del 'espacio-tiempo de la ausencia' será pues parecida a la de los *intersticios de sinrazón* definidos por Borges en *Avatares de la Tortuga* (1932):

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. (Borges 2002: 258)

El carácter paradójico de la ausencia, aunado a su posición espacio-temporal, desencadena una inquietud gnoseológica que impone una atenta reflexión sobre las trampas del lenguaje y sobre su propia naturaleza. Se originan una serie de verdaderos *trompes-raison*³, engaños de la razón, elementos cuyo cometido consiste en crear la ilusión de una representación espacio-temporal que de hecho no puede verificarse y que permiten a la percepción admitir los derroteros de lo absurdo. El carácter cómico, el sutil humorismo que

³ Vease H. M. Enzensberger, *Estructuras topológicas en la literatura moderna*, en *Sur*, Buenos Aires, n° 300, mayo-junio, 1966.

empapa el diálogo entre los dos personajes, es una sofisticada estrategia consciente de sus efectos desestabilizadores. El placer de penetrar en las agudas arquitecturas verbales propias de Macedonio, las desconcertantes negaciones que en la sintaxis de la frase generan la nada, es la tentación que brinda el autor al lector para atraerlo a su propio juego.

Menos explícito y provocador, pero más discretamente deconstructivo y quizás más cercano a la sensibilidad de Felisberto es el cuento de Macedonio *Cirugía psíquica de extirpación*, en el que parece cristalizarse la búsqueda espasmódica de una visión privilegiada de los misterios del Mundo. Pero es una indagación que se camufla y continuamente se transforma.

En un primer momento se tiene la impresión de atravesar las páginas de un relato modernista a lo Lugones, que con ironía alude a presuntas teorías científicas y está permeado por una subterránea tensión existencial.

Se ve a un hombre haciendo su vida cotidiana de la mañana en un recinto cerrado. Es el herrero Cósimo Shmitz, aquél a quien en célebre sesión quirúrgica ante inmenso público le fue extirpado el sentido de futuridad, dejándosele prudencialmente, es cierto (como se hace ahora en la extirpación de las amígdalas, luego de reiteradamente observada la nocividad de la extirpación total), un resto de perceptividad del futuro para una anticipación de ocho minutos. Ocho minutos marcan el alcance máximo de previsibilidad, de su miedo o esperanza de los acontecimientos. Ocho minutos antes de que se desencadene el ciclón percibe el significado de los fenómenos de la atmósfera que lo anuncian, pues aunque posea la percepción externa e interna carece del sentido del futuro, es decir de la correlación de los hechos: siente pero no prevee. (Fernández 2012: 58)

Luego, tras pocas páginas, la primera transformación por medio de la referencia directa al lector y, en la primera nota al texto, la poco velada crítica a Moupasant:

Lo que hace los cuentos son las y. Los cuentos simples de apretado narrar eran buenos. Pero arruinó el género la invención de que había un “saber contar”. Se decidió que quien sabía contar era un tal Maupassant. Y desapareció el perfecto cuento de antes; y el invocado Maupassant contaba como antes, ¡bien! (59)

Lentamente el relato fluye hacia un género que tanto significará para Jorge Luis Borges, uno de los principales herederos intelectuales de Macedonio, el “cuento-ensayo” (cfr. Leonardi 2011), con leve y necesaria desviación policial para dar eficacia a la historia.

Pero antes de que esta metamorfosis final se cumpla y alcance su cúspide en las últimas páginas, se abre lo que podemos definir como el “claro” del relato. Un espacio de absoluta contemplación que íntimamente ligado al valor simbólico de los claros de los bosques en la tradición literaria china (cfr. Keswick 1978), que constituye el centro de la ficción macedoniana, en la cual se manifiesta con toda su fuerza impetuosa el deseo de aquella visión del Mundo de la que se decía:

El futuro no vive, no existe para Cósimo Schmitz, el herrero, no le da alegría ni temor. El pasado, ausente el futuro, también palidece, porque la memoria apenas sirve; pero qué intenso, total, eterno el presente, no distraído en visiones ni imágenes de lo que ha de venir, ni en el pensamiento de que en seguida todo habrá pasado. (Fernández 2012: 60)

Sin embargo, esta visión privilegiada, en el texto de Macedonio, en el anómalo relato policial que también es, sin lugar a dudas, un *cuento-ensayo*, tiene un precio. El hombre puede aspirar a la abstracta contemplación del mundo, a la superación de las auto-impuestas superestructuras espacio-temporales sólo con la condición de sacrificar la propia memoria y la propia esperanza de futuro. De sacrificio se trata, porque el individuo, privado de ellas, ya no lo es, y se convierte en lo que es en la esperanza de Macedonio una parte del alma del Mundo. Esta *Visión Pura*, en palabras de Macedonio, es «un campo inmanente de fenómenos» (Fernández 1990: 24).

Este campo inmanente de fenómenos no se deja describir según el dualismo del sujeto y del objeto (o sus distintos avatares: exterior/interior, físico/psíquico, material/espiritual) ni según las categorías espacio-temporales. Para Macedonio Fernández, esas nociones (sujeto y objeto, espacio y tiempo) son residuos que aparecen cuando la Visión Pura se vuelve impura o cuando las percepciones originales se convierten en percepciones derivadas, cuando se pierde la perspectiva inmanente. (Vecchio 2007: 391)

Cuando el campo inmanente de fenómenos se transforma en sistema, a través de la experiencia, de la percepción pura del Mundo, se pasa, según Macedonio, a la “apercepción”. Apercepción con inimaginables implicaciones negativas desde el momento que:

[...] en lugar de hacernos el mundo más inteligible, la apercepción nos lo vuelve paradójicamente más opaco. En lugar de ayudarnos a conocer el mundo, nos lo vuelve completamente

incomprensible. Lo que debería orientarnos nos pierde. Cuando en ciertas circunstancias excepcionales se vuelve a producir una Visión Pura, cuando en ciertas situaciones fuera de lo común irrumpen otra vez fenómenos que no se dejan describir en términos subjetivos, objetivos, temporales, espaciales o causales, en vez de familiaridad, experimentamos una “inquietud”, un “asombro del ser”, “una singular perplejidad”. (392)

La escritura de Macedonio adquiere las características de un discurso de ruptura, de patente provocación, de un auténtico desafío al lector y a la literatura tradicional. En Felisberto ese desafío está escondido entre las líneas, en la filigrana del cuento, en la sintaxis de la frase, en las metáforas insólitas que permiten una mirada nueva sobre el mundo, purificada de toda percepción preconcebida, como si el escritor fuese él mismo un personaje de Macedonio, quizás justo Cósimo Shmitz:

Conmueve verlo en el embebecimiento de cada matiz del día o la luna, en el deslumbramiento de cada instante del deseo, de la contemplación. Es el adorador, el amante del mundo. Tan todo es su instante que nada se altera, todo es eterno, y la cosa más incolora es infinita en sugestión y profundidad. (Fernández 2012: 60)

A través de una mirada nueva sobre el mundo, pero también sobre el acto mismo de la escritura, los cuentos de Felisberto generan una densa nube de sentidos en la que los confines entre sueño y realidad se desvanecen como imágenes en la niebla, ya que en el intersticio que separa la vigilia del sueño parecen nacer sus historias y sus visiones, crujientes de magia como los sueños, pero concretas de realidad como las calles, los focos, los muros y los fósforos.

BIBLIOGRAFÍA:

- Andujer, R., 1999, *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*, New York, Peter Lang Publishing.
- Barrenechea, A. M., 1953, *Macedonio Fernández y su humorismo de la nada*, «Buenos Aires Literaria», 9.6: 25-32.
- Baudrillard, J., 1981, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- Benedetti, M., 1969, *Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico*, in *Literatura*

- uruguaya. Siglo XXI, Montevideo, Alfa: 90-104.
- Black, M., 1962, *Models and Metaphors*, New York, Cornell University Press.
- Borges, J. L., 2002, *Historia de la Eternidad*, en O. C., vol I, Buenos Aires, Emecé.
- , 2002, *Discusión*, en O. C., vol I, Buenos Aires, Emecé.
- Calvino, I., 1988, *Lezioni Americane*, Milano, Garzanti.
- Echaverren, R., 1981, *El espacio de la verdad, práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Eizensberger, H. M., 1966, *Estructuras topológicas en la literatura moderna*, in *Sur*, Buenos Aires, n. 300.
- Erdal Jordan, M., 1998, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuet Iberoamericana.
- Fell, C., 1977, *La metáfora en la obra de Felisberto Hernández*, in *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. di Alain Sicard, Caracas, Monte Avila.
- Fernández, M., 2012, *Un átomo de doctrina*, in *Textos Selectos*, Buenos Aires, Corregidor.
- , 1990, *La metafísica*, en *Obras Completas*, vol.VIII, Buenos Aires, Corregidor.
- , 1966, *Papeles de Recienvenido, poemas, relatos, cuentos, misceláneas*, Buenos Aires, Centro Editor.
- , 1944, *Para una teoría de la Humorística*, en *Papeles de reciénvenido*, Buenos Aires, Losada.
- Finné, J., 1980, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.
- Girodano, A., 1993, *La experiencia narrativa: J. José Saer; F. Hernández; M. Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Hernández, F., 2010, *Nadie encendía las lámparas*, Madrid, Cátedra.
- Keswick, M., 1978, *The Chinese garden*, New York, Rizzoli.
- Lasarte, F., 1981, *Felisberto Hernández y la escritura de "lo otro"*, Madrid, Insula.
- Leonardi, E., 2011, *Borges: Libro-Mundo y espacio-tiempo*, Buenos Aires, Biblos.
- Onetti, J. C., 1975, *Felisberto Hernández el naïf*, in *Cuadernos Hispanoamericanos* 302.
- Ricoeur, P., 1997, *La metáfora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, trad. it., Milano, Jaca Book.
- Ricoeur, P., 1991, *Tempo e racconto*, vol.I, trad. it., Milano, Jaca Book.
- Vecchio, D., 2007, «Yo no existo». *Macedonio Fernández y la filosofía*, in *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol.8, Buenos Aires, Emecé.