

*movimiento*: «esa idea es mi vida»<sup>31</sup>. Dar forma a la idea será pues dar forma a la vida, informar la vida, informar mediante la figura: figurar, configurar y tal vez desfigurar.

La figura, o la imagen, según Fontanier, es por prioridad la figura o la imagen del cuerpo humano y particularmente de la cara. Veamos pues, de qué manera se figura el cuerpo en la obra de Felisberto Hernández.

El primer ejemplo que me viene a la mente, es el de *Las Hortensias*. Ya en las primeras líneas, el relato nos advierte que entramos en un mundo peculiar. Me refiero a la descripción de María cuando Horacio y el lector la ven por primera vez:

«[...] vio a su mujer detenida en medio de la escalinata; y al mirar los escalones desparramándose hasta la mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran vestido de mármol y que la mano que tomaba la baranda, recogía el vestido»<sup>32</sup>.

Muchas leyendas nos enseñan que los hombres prefieren las figuras o las imágenes de sus mujeres, antes que ellas mismas. Así, el pintor del *Retrato oval* dejará a su mujer para enamorarse de su figura. Por eso no nos extraña que Horacio le diga a Facundo: «Será una locura; pero, yo sé de escultores que se han enamorado de sus estatuas»<sup>33</sup>. María simboliza el ideal de la figura como forma pura y animada, como expresión espectacular del ser habitado por el espíritu. Sin embargo, el cuerpo emblemático, porque viene a ocupar todo el espacio del cuento, es el de las muñecas: cuerpo artificial, escénico, disfrazado y llevado a la escena de la metáfora duplicada al infinito, es decir, cuerpo finalmente dislocado. La muñeca denuncia el artificio de la figura clásica y se aproxima a una concepción más barroca, tal vez manierista: la figura humana es una metáfora, un enigma cuya significación sólo puede darle a entender un simulacro ingenioso.

Dejo ahora el teatro de las muñecas para interesarme por el «teatro del recuerdo»<sup>34</sup>, en *El caballo perdido*. Este relato contiene algunas de las más bellas y sensibles descripciones escritas por Felisberto Hernández. Por ejemplo, cuando Celina entra en su recuerdo dice el narrador que su «alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine»<sup>35</sup>. El recuerdo se hace entonces muy concreto, y el texto nos da la impresión de una presencia:

<sup>31</sup> «Tal vez un movimiento», op. cit., p. 129.

<sup>32</sup> «Las Hortensias», Novelas y cuentos, op. cit., p. 217.

<sup>33</sup> Ibid., p. 233.

<sup>34</sup> «El Caballo perdido», in Novelas y cuentos, p. 62.

<sup>35</sup> Ibid., p. 64.

«Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo: yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban; aquellos ojos transmiten a éstos sus imágenes; y también transmiten el sentimiento en que se mueven las imágenes. En ese movimiento hay una temura original. Los ojos del niño están asombrados pero no miran con fijeza. Celina tan pronto traza un movimiento como termina de hacerlo; pero esos movimientos no rozan ningún aire en ningún espacio: son movimientos de ojos que recuerdan»<sup>36</sup>.

Parece como si el cuerpo de Celina ocupara no sólo toda la pantalla, sino toda la sala del cine imaginario. La figura adquiere así el espesor del presente, y el niño nada pierde de una imagen que acaba por confundirse con su propio cuerpo, de tal suerte que la visión se hace movimiento y el movimiento, figura.

Esta figura guarda su misterio, pero al contrario de lo que muchas veces pasa en los textos de Felisberto, no se desprende ningún sentimiento de angustia. La fascinación hipnótica es un elemento propio de lo fantástico e implica la fijeza; sin embargo, en los ojos del niño no hay más que movimiento. Por eso, en definitiva, la figura de Celina tiene un poder de figuración de la imagen original en la que el niño reconoce su propia figura.

Pues bien, me parece legítimo poner en paralelo estas reflexiones con lo que dice Lacan de *la fase del espejo*<sup>37</sup>. En el campo de lo imaginario, la fase del espejo es la primera experiencia de reconocimiento del cuerpo como totalidad a través de una imagen. Introduce la dimensión de alteridad del sujeto además de que determina una alienación. Como no cabe en mi proyecto estudiar el tema del espejo en la obra de Felisberto Hernández, sólo quiero señalar dos ejemplos. Los numerosos espejos que hay en *Las Hortensias* están «tapados para evitarle a Horacio la mala impresión de mirarse en ellos»<sup>38</sup>. Encontramos el segundo ejemplo en *El Vapor*. En el último párrafo hay dos espejos que, al formar un ángulo recto, reflejan y a la vez fragmentan la cara del narrador<sup>39</sup>.

¿Qué significa ver una figura? Para Merleau-Ponty, «ce ne peut être que posséder simultanément les sensations ponctuelles qui en font partie»<sup>40</sup>. Admitiendo esta definición podemos considerar la siguiente descripción de Celina como un ejemplo de figura acabada:

<sup>36</sup> Ibid., p. 64.

<sup>37</sup> Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

<sup>38</sup> «Las Hortensias», *Novelas y cuentos*, op. cit., p. 236.

<sup>39</sup> Lo analizó Gabriel Saad en «Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández», loc. cit., p. 284.

<sup>40</sup> *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 21.

«Todos sus movimientos tienen gusto a ella; y sus ropas y las formas de su cuerpo. En aquel tiempo su voz también debía tener gusto a ella; pero ahora yo no recuerdo directamente nada que sea de oír; ni su voz, ni el piano ni el ruido de la calle [...] El cine de mis recuerdos es mudo»<sup>41</sup>.

La figura viene a ser la forma visible de la imagen ideal. Notamos además cómo participa el movimiento de todos los sentidos en la configuración de esta imagen. Como lo escribe Merleau-Ponty, «la visión est suspendue au mouvement»<sup>42</sup>. Pero, en definitiva, se enturbia la imagen porque le falta el sonido<sup>43</sup>.

El deseo de formar una figura es frecuente, en Felisberto Hernández, pero cuando está por realizarse siempre encuentra una imposibilidad. No creo que se trate aquí de ninguna prohibición, pero tenemos que admitir que hay una incapacidad en llevar a cabo el proceso de figuración.

Como es sabido por todos, lo que se juega en la figura, y más aún en su prohibición, es la cara. La cara se hace figura cuando, para decirlo como Pascal, es presencia y ausencia. Así, en *El caballo perdido*, la cara de Celina es «como una aparición»<sup>44</sup>. Otro ejemplo muy bonito lo tenemos en *La cara de Ana*<sup>45</sup>. En el último párrafo, cuando ya se ha ido Ana, dice el narrador:

«[...] me quedó la cara de ella. Pero entonces no estaba asociada al destino de los demás ni tampoco al mío: la única sensación que tenía era que la cara de Ana era linda».

Por lo tanto, podemos decir que en la obra de Felisberto Hernández la cara es la figura del ausente. Y la escritura sigue repitiendo la ausencia porque a una idea no se la puede «pintar con letras»<sup>46</sup>. Por eso, la escritura será siempre la imagen incompleta de una figura perdida, pero a la que seguimos unidos por una misteriosa relación:

<sup>41</sup> «*El caballo perdido*», *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>42</sup> Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>43</sup> «*Il est assez connu que le cinéma parlant n'ajoute pas seulement au spectacle un accompagnement sonore, il modifie la teneur du spectacle lui-même. [...] Quand une panne du son laisse soudain sans voix le personnage qui continue de gesticuler sur l'écran, ce n'est pas seulement le sens de son discours qui m'échappe soudain : le spectacle lui aussi est changé. Le visage, tout à l'heure animé, s'épaissit et se fige comme celui d'un homme interloqué et l'interruption du son envahit l'écran sous la forme d'une sorte de stupeur*». (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 271).

<sup>44</sup> «*El caballo perdido*», *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>45</sup> «*La cara de Ana*» in *Obras completas*, *op. cit.*

<sup>46</sup> «*Tal vez un movimiento*», *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 132.

«Cuando los ojos del niño toman una parte de las cosas, él supone que están enteras. (Y como a los sueños, al niño no se le importa si sus imágenes son parecidas a las de la vida real o si son complejas: él procede como si lo fueran y nada más.) Cuando el niño miraba el brazo desnudo de Celina sentía que toda ella estaba en aquel brazo. Los ojos de ahora quieren fijarse en la boca de Celina y se encuentran con que no pueden saber cómo era la forma de sus labios en relación a las demás cosas de la cara; quieren tomar una cosa y se quedan sin ninguna; las partes han perdido la misteriosa relación que las une; pierden su equilibrio, se separan y se detiene el espontáneo juego de sus proporciones; parecen hechos por un mal dibujante. Si se le antoja articular los labios para ver si encuentra palabras, los movimientos son tan falsos como los de una torpe muñeca de cuerda»<sup>47</sup>.

Para terminar, hay una figura que simboliza, por un lado, el esfuerzo constante para darle forma a la figura y, por otro, la imposibilidad de unir las imágenes dispersas en una simultaneidad de sensaciones. Esta figura de la «totalidad presentida»<sup>48</sup> es el pianista Clemente Colling. Con él nos significa el narrador que hasta los ciegos pueden sacar de un «gran baúl abstracto [...] juguetes abstractos» que además de ser «sonoros», tienen «color»<sup>49</sup>. La obra es una partitura muda, figura fragmentada en espera de una relación, estética por supuesto.

Compuesta y descompuesta, recompuesta de nuevo por el lector, la obra figura a su autor como es. Dice muy claramente en *La barba metafísica*: «Él había creado esa figura y él andaba con su obra por la calle»<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> «El caballo perdido», *Novelas y cuentos, op. cit., p. 65.*

<sup>48</sup> «Por los tiempos de Clemente Colling», *Novelas y cuentos, op. cit., p. 30.*

<sup>49</sup> *Ibid., p. 26.*

<sup>50</sup> «La barba metafísica», *in Narraciones incompletas, op. cit., p. 45.*