

Decir lo que es ver no significa por lo tanto decir lo que vemos, ni tampoco que podamos decirlo. Primero, porque no sabemos si lo que *vemos* es verdaderamente lo que es, luego porque es necesario no decirlo todo:

«La idea que yo siento se alimenta de movimiento. Y de una porción de cosas más que no quiero saber del todo, porque cuando las sepa se detiene el movimiento, se muere la idea y viene el pensamiento vestido de negro [...]»¹⁵.

Como puede verse, además de la necesidad de no decir, hay también una voluntad de no saber. El movimiento de la idea no conduce simplemente a transformar el mundo de las cosas en una cosa escrita. El papel del escritor no consiste en aclarar la oscuridad del mundo porque no existe idea alguna que esté escondida, ingenua, detrás de los objetos. Es imposible no asociar este tema con el papel esencial del misterio en la obra de Felisberto Hernández, especialmente en *Por los tiempos de Clemente Colling*. El narrador cuenta cómo le lleva «un movimiento instintivo hacia otra persona cuando el misterio de ella [le hace] alguna seña». Ni qué decir tiene, Colling representa en este texto la esencia móvil del misterio:

«De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazaba de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas; pero de pronto el movimiento se disfrazaba de cosa quieta y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. Y así el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado»¹⁶.

Lo primero que se debe dar por sentado es que, por lo menos en la obra de Felisberto, «misterio» es equivalente a «secreto». El misterio es además un trenzado de elementos heterogéneos. A pesar de todo, se relacionan entre ellos ya que el movimiento permite reducir el intervalo que los separa. Movimiento: tejedor de un mundo que adquiere su propia coherencia. Otra observación: el misterio se disfraza y es muy interesante notar que lo hace tomando figura humana. Guardemos esto en memoria para más tarde.

En este otro ejemplo, el narrador ha ido con su madre a casa de las longevas, «las del chistido»:

¹⁵ «*Tal vez un movimiento*», op. cit., p. 131.

¹⁶ Felisberto Hernández, «*Por los tiempos de Clemente Colling*», *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 47.

«Allí el misterio no se agazapaba en la penumbra ni en el silencio. Más bien estaba en ciertos giros, ritmos o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad»¹⁷.

Debemos notar que el misterio no estriba para el niño en la penumbra o el silencio de las cosas que le rodean sino en las palabras que pronuncian los adultos¹⁸. Ahora bien, el misterio se localiza en el margen del saber, o dicho de otro modo, en el hecho de saber que algo no se sabe. En esta carencia del saber se localiza el deseo como motor de la escritura y el placer como factor esencial de la lectura. El niño no comprende lo que dicen las personas adultas, sólo percibe «ciertos giros, ritmos o recodos». Esta materialidad del lenguaje satisface su placer y excita su curiosidad. A él le llega la vibración de la lengua con sus modulaciones. Esto constituye el tema mayor de *La piedra filosofal*:

«A los sentidos les da placer sorprender la graduación a distancias grandes. Este placer excita la curiosidad. [...] Si los sentidos se dieran cuenta que todo es una graduación, no habría para éstos sorpresas ni sensaciones distintas. Entonces no habría ni el placer de los sentidos al expresar. Ya los sentidos están hechos para gozar de la diferencia de grados de la naturaleza»¹⁹.

Al igual que los objetos forman parte de las personas, permitiendo «graduar», por decirlo así, a quien le pertenecen, más nos informan los silencios, las inflexiones de la voz que las palabras sobre quien las pronuncia. Así nos advierte Merleau-Ponty: «Le sensible est ce qu'on saisit avec les sens, mais nous savons maintenant que cet «avec» n'est pas simplement instrumental»²⁰. Es decir que sentimos el mundo y al mismo tiempo somos el mundo. Hay un movimiento de reversibilidad que establece una correspondencia mutua entre interior y exterior, entre mi cuerpo sensible y las cosas que me circundan. La idea de Felisberto es exactamente ésa:

«que yo sienta que es una idea que se mueve, que vive, y no ideas muertas; y que esté fuera de mí. Pero que todo esto, lo de adentro y lo de fuera sea una misma cosa»²¹.

¹⁷ Ibid., p. 15.

¹⁸ En *El caballo perdido se formula también esta idea: «Aunque los secretos de las personas mayores pudieran encontrarse en medio de sus conversaciones o de sus actos [...]»* (in *Novelas y cuentos*, op. cit., p. 51).

¹⁹ Felisberto Hernández, «*La Piedra Filosofal*», op. cit., p. 31.

²⁰ Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, (1945), 1992, p. 17.

²¹ «*Tal vez un movimiento*», op. cit., p. 131.

Sin este vaivén entre «lo de adentro» y «lo de afuera» no hay movimiento, ni tampoco unidad de los sentidos²², y por cierto, tampoco idea.

Hay precisamente un arte que corresponde perfectamente a la idea de movimiento, tal como la describe Felisberto, y en el cual también es patente el principio de unidad de los sentidos. Es un recurso constante en Felisberto Hernández la referencia al mundo del cine, particularmente en *Por los tiempos de Clemente Colling*. Esto permite que Claude Fell escriba, a propósito de lo que se llama en esa novela «imágenes visuales»²³, que «no son un reflejo directo de la realidad, sino recreaciones animadas»²⁴. Me permitiré añadir algo sobre lo que el narrador llama «el artificio del cine»²⁵. Como lo sabemos, una película es una serie de imágenes fijas puestas en movimiento. Para ser preciso, son veinticuatro por segundo. Miramos, pues, «esas fugaces visiones, que aparecen fugaces al espectador pero que a las compañías cinematográficas les cuestan lentitud y sumas fabulosas»²⁶. Lo sabemos, sí, pero cuando estamos mirando una película, nos olvidamos del artificio y sólo vemos el movimiento continuo de las cosas. Igual pasa en el mundo que llamamos real. «Notre champ perceptif est fait de «choses» et de «vides entre les choses», escribe Merleau-Ponty²⁷. Sin embargo, no percibimos el mundo como reunión de piezas separadas puesto que, como se ha dicho, el movimiento permite la unidad de los sentidos y, por lo tanto, una percepción global.

Para volver a Felisberto, ahora diría que el cine y por supuesto la música, pero también la pintura o el teatro, no funcionan como simple sistema referencial de lo literario sino como partes indisociables (como lo son los sentidos para el cuerpo) de un esquema sensorial que venimos llamando desde hace un momento la idea de movimiento. Más aún, diría que a través de todas estas figuras parciales adivinamos como el intento de figurar alguna totalidad.

¿Qué hace el narrador, en *Tal vez un movimiento*, cuando dice que quiere describir la idea «con otra cosa que no sea la idea, pero que [le] haga sentir la idea moviéndose»²⁸? Está hablando simplemente de lo que conocemos

²² «*Le mouvement, compris non pas comme mouvement objectif et déplacement dans l'espace, mais comme projet de mouvement ou «mouvement virtuel» est le fondement de l'unité des sens.* (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 271).

²³ «*Por los tiempos de Clemente Colling*», *Novelas y cuentos*, op. cit., p. 27.

²⁴ Claude Fell, «*La metáfora en la obra de Felisberto Hernández*», in Felisberto Hernández ante la crítica actual, op. cit., p. 113.

²⁵ «*Por los tiempos de Clemente Colling*», op. cit., p. 26.

²⁶ *Ibid*, p. 26-27.

²⁷ Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 23.

²⁸ «*Tal vez un movimiento*», op. cit. P. 130.

bajo los nombres de figura o imagen, cuya esencia es sustitutiva por definición. No pretendo hacer aquí un estudio de la metáfora en la obra de Felisberto Hernández, sólo quiero ver cómo se reúnen idea, forma y figura en el movimiento de la escritura.

Antes que nada, será necesario recordar algunos puntos teóricos. «Idea, (del griego *idein*, «ver») nos dice Pierre Fontanier en el primer capítulo de su estudio sobre los tropos, significa por un lado lo mismo que *imagen*, y por otro lo mismo que *vista* o *percepción*»²⁹. Esta manera de acercarse a la noción de idea corresponde totalmente a lo que se ha evidenciado en la escritura de Felisberto Hernández. Pero veamos como sigue Fontanier:

«Mais les objets que voit notre esprit sont, ou des objets physiques et matériels qui affectent nos sens, ou des objets métaphysiques et purement intellectuels tout-à-fait au-dessus de nos sens. L'idée est, par rapport aux premiers, *la connaissance qu'on en prend*, parce qu'on n'a guère qu'à les voir pour les connaître : elle est, par rapport aux seconds, *la notion qu'on s'en forme*, parce que, bien qu'ils soient de nature à frapper immédiatement notre âme, ce n'est pourtant pas sans grands efforts de la réflexion qu'on peut en saisir et en déterminer les traits»³⁰.

Para Fontanier, idea y forma se relacionan dentro de una filosofía del conocimiento donde idea es, pues, la «forma visible» de lo sensible. Esto determina toda su tropología puesto que lo que caracteriza la figura es la propiedad de darle al discurso una realidad tangible, casi una materialidad. De ahí surge, como es sabido, la clásica similitud que frecuentemente se establece entre el escritor y el escultor: las ideas, los sentimientos se trabajan, dándoles forma de la misma manera que se esculpe la piedra o se modela el barro. Aristóteles hablaba ya de la posibilidad de ver «las cosas en acto», siendo posible de esta manera una representación del mundo tal como lo vemos, y esto es tanto más fácil cuanto que basta con verlo para que lo conozcamos, dice Fontanier.

Queda claro que a pesar de que la idea de Felisberto es algo muy concreto, su percepción no se hace sin dificultad. Pero no me parece muy pertinente, en lo que le concierne, la distinción entre objeto concreto y objeto metafísico o intelectual. En el mundo hermandiano de las ideas, el cuerpo propio y la idea que uno se forma de él o del mundo pertenecen al mismo sistema de la experiencia. Muy claramente lo dice el narrador en *Tal vez un*

²⁹ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 41. (Traduzco).

³⁰ Ibid.