

## JULIO CORTAZAR/FELISBERTO HERNANDEZ: LA PIPA DE YESO Y LAS POMPAS DE JABON

Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo.

F. H.: *La mujer parecida a mí*

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.

J. C.: *Axolotl*

Los dos relatos, que parten de una metamorfosis, tienen en común, además, el hecho de iniciarse de manera bastante parecida. Esta similitud, que llamó mi atención, comenzó a «trabajar por su cuenta» (tanto Felisberto como Cortázar lo dirían así) abriéndose a una reflexión sobre la obra—en especial la cuentística—de los dos rioplatenses, que intento expresar con este comentario. El material de esa reflexión está lejos de haberse agotado, por lo que lo que sigue tiene el carácter de parcial, de aproximación introductoria a una comparación que algún día deberá practicarse con mayor amplitud.

### LO COLOQUIAL

Tanto los relatos de Julio Cortázar como los de Felisberto Hernández privilegian la primera persona gramatical. Viene a corroborar el procedimiento la afirmación de Tzvetan Todorov, quien ve en el yo narrador a la instancia más socorrida por los cultivadores de lo fantástico.

Por otra parte, en *Del cuento breve y sus alrededores*, Cortázar señalaba que el uso del yo protege la vida independiente del cuento, evitándose con ello las explicaciones del narrador, ese demiurgo que actúa como un intruso invasor, impidiendo el libre desarrollo del relato. Vale decir, no hay en él quien opine, quien juzgue, y la realidad ficticia o extraña—esa realidad-otra—se ve libre de elementos que resten eficacia a la atmósfera que precede y orienta el relato, otorgándole una tensión específica.

Pero hay algo más que importa destacar: Felisberto declaraba, a propósito de la lectura de uno de sus cuentos, que «... fueron hechos

para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con lenguaje natural lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias». Porque sus relatos son el producto de una larga convivencia con «la materia que elegí para hacerlos», se ha producido una fusión afectiva con ella que le impide el traslado a otro lenguaje y le acarrea la convicción de que con ello se «pierde mucho y parece falsificada». Los cuentos, «...sin yo saberlo al principio, ya fueron imaginados para ser leídos por mí». Esta fidelidad al habla que tienen los cuentos de Felisberto se asocia estrechamente con su calidad de cuentos vivos: ejercicio de traslado de lo «... que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor» (Cortázar).

Ellos «respiran», son «criaturas vivientes, organismos completos», dirá Cortázar, y Felisberto los define como plantas «que tienen una vida extraña y propia». Vale decir: lo que puede aparecer como incorrecciones estilísticas en la obra de Hernández—a más de que efectivamente se registren deficiencias o imperfecciones perfectamente constatables en el uso de la lengua—se origina en una actitud que consiste en el traslado de experiencias vitales a la literatura. En Cortázar, en el que la voluntad de estilo es evidente, opera sin embargo el mismo factor. El cuento nace, el cuento existe, se justifica en tanto y en cuanto el que narra se mueve dentro de un ámbito cerrado—la esfericidad del cuento—del que se elimina todo lo que no contribuya a potenciar el brote de la planta, el crecimiento de esa criatura que como los conejitos de *Carta a una señorita en París*, es «... un copo tibio y bullente / que / encubre una presencia inajenable».

Creo que es esta misma actitud la que determina el tratamiento del lenguaje, cuando aparece imbuido de coloquialismos que Felisberto destacará a veces entre comillas—hoy nos hace sonreír la aparición de la palabra «patada» entrecomillada—, y Cortázar permitirá a sus personajes hacer amplio uso del habla que poseen: piénsese en *Torito*, *El Móvil*, *Relato con un fondo de agua*.

## EL EXTRAÑAMIENTO

«Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro», dice el narrador ante la presión de los recuerdos, que tercamente insisten en «entrar» en la historia de Clemente Colling. Desprendiéndose lentamente «de las telas que han hecho en los rincones de la infancia», reclaman su derecho al movimiento, a su

aparición y desaparición, a asociarse con otros recuerdos, a pedir «significaciones nuevas». Hay una tristeza enorme en este cronopio—qué pena que Felisberto no supiera que su condición es la de un cronopio—que relata su viaje en el tranvía 42, por la calle Suárez, al comprobar el «caprichoso mordisco», el «tarascón cuadrado» que ha sufrido una de las señoriales quintas de un Montevideo ya en trance de desaparición—el de principios de siglo—dejándola «dolorosamente incomprensible».

Pero esa tristeza, que surge cuando de repente, «una casa se pone triste» (*El Balcón*), la que se experimenta cuando se comprueba que existen plantas que «no se llevaban bien entre sí» (*La casa inundada*), revierte en alegría cuando se percibe la presencia de «un silencio al que le gusta escuchar música» (*El Balcón*), cuando se puede «desenvolver y desarrollar juguetes que funcionan a través de maravillosos mecanismos» (*Pre-original de Tierras de la Memoria*). Porque en todo caso, siempre estará la sorpresa, el «asombro agradable ante lo que no alcanzaba a entender totalmente y presentía como extraordinario» (*El Convento*).

Para que esto ocurra, para que de repente el pelo de un niño invada su cabeza «como si fuese una enredadera» (*Menos Julia*), para que la pelota de trapo confeccionada pacientemente por una abuela que no tiene dinero para comprar la grande, la de muchos colores que el niño «veía a cada rato en el almacén», adquiera voluntad propia y se mueva como un animalito, es necesario saber mirar. Saber captar eso tan diferente «de la vida común», rechazar la ordenación de la vida como hábito, como alienación.

*Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver*, es el título de una de las historias de *Material Plástico*, de Cortázar. El humor que, como señalaba Alejandra Pizarnik (1), se reviste de todos los colores, aparece aliado con la poesía. Y tiene mucho de feroz cuando el que narra arremete contra ministerios, casas de negocios, oficinas, el tiempo cronológico medido rigurosamente, y otras manifestaciones de la Gran Costumbre. Hay furor en *Acefalia*, en *Fin del Mundo Fin*, estupor en *Esbozo de un sueño*. Lo cual no tiene nada de extraño si se piensa que el humor, el estupor, la ferocidad, forman parte de la entrañable relación que se establece con la cotidianidad que se testimonia. Y con la cual

---

(1) Alejandra Pizarnik: «Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar (Historias de cronopios y de famas)», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, a. 25.º, núm. 160, pp. 77-82, septiembre-octubre 1963.

se establece un juego en el que las posibilidades se multiplican cuando se es capaz—o se es impulsado irremediabilmente a ello—de descomponerla, de desarmar el monolítico bloque al que se ha dado en llamar realidad.

Por ello lo otro, lo entrevisto, lo percibido en sueños o no se sabe bien cómo, pero que da señales, emite signos que nos invitan a aproximarnos, puede tener «ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven» (*Las Babas del Diablo*). O puede consistir en la vertiginosa presencia que deviene de la irrupción de otro tiempo, de otro espacio, en la normalidad de una vida intrascendente, rutinaria.

## LA COLISION DE LOS TIEMPOS

Creo que cuando se trata de explicar lo fantástico por la irrupción de un suceso desacostumbrado, imprevisible, excepcional, que violenta las leyes de la normalidad, no se dice todo lo que hay que decir al respecto. Porque ningún suceso tiene autonomía ni significado en sí mismo, no hay sucesos que en sí mismos contengan una carga valorativa que los defina. Lo que violenta, lo que perturba, es la irrupción de otro tiempo, del que el suceso no es más que manifestación, efecto. Porque cada tiempo comporta un sistema de regulaciones que arrojan modalidades, cualidades, formas de estar, formas de ser.

Los personajes de Cortázar—pienso en *Lejana*, entre otros—padecen violentamente esa perturbación que los arranca del conocido universo cuyas señales delatan el establecimiento de un sistema de estímulos con respuestas *ad usum*. Y la perturbación suele ser más intensa por cuanto el fenómeno suele manifestarse con sus potencialidades latentes—habituales en otro sistema, pero no en el de los personajes en cuestión—, sin que el que lo padece alcance a comprenderlo. En *Las Armas Secretas*, las hojas secas que se pegan a la cara de Pierre «como imágenes descompuestas», conllevan una carga afectiva indiscernible para el propio personaje, imposible de comprender en sus alcances, pero que se le vienen encima con toda la fuerza que el pasado de Michele proyecta en él.

Algo parecido subyace en *Una Flor Amarilla*, en *Sobremesa*, en *Axolotl*: «Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad aparente» / «Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar». En *La Noche Boca Arriba* el protagonista

jadea en su cama de hospital, procurando el olvido «de esas imágenes que seguían pegadas a sus párpados», imágenes que pertenecen al tiempo de los motecas. Colisionan violentamente con «la penumbra tibia de la sala», con el ojo protector de la lámpara violeta que expande su suave y tranquilizadora luz.

Este choque produce el vértigo que experimentamos ante el paso del tren en *Final del Juego*, que se intensifica cuando Ariel hace su última pasada por el sitio en el que diariamente establecía contacto con las niñas: «... salido de la ventanilla la miraba solamente a ella, girando la cabeza y mirándola sin vernos a nosotras hasta que el tren se lo llevó de golpe».

En Felisberto, el tiempo se almacena en los «pueblitos perdidos», incomunicados, que se bastan a sí mismos y que se ramifican constituyendo una suerte de anatomía del recuerdo. Las vivencias se recortan, no tienen continuidad. Se distingue «el tipo mío de ahora» y «el que yo era aquella noche». Los pensamientos, los sentimientos, se escapan del cerco que crean los respectivos «pueblitos» y se cuelan en la vida de los personajes (del personaje) alterándola, produciendo encuentros bruscos, disgregando, disociándolo en varios yo, como es el caso de *Las Dos Historias*. Asimismo, en *El Caballo Perdido* la percepción de las magnolias actúa como prolongación de la vivencia callejera y se derrama en la sala de Celina: «En el instante de llegar a la casa de Celina tenía los ojos llenos de todo lo que habían juntado por la calle. Al entrar a la sala y echarle de golpe las cosas blancas y negras que allí había parecía que todo se apagaría... Lo que nunca se dormía del todo, era una cierta idea de magnolias... Y yo de pronto sentía que un caprichoso aire que venía del pensamiento las había empujado, las había hecho presentes de alguna manera y ahora las esparcía entre los muebles de la sala y quedaban confundidas con ellos». Del choque inicial de dos realidades—dos tiempos—se pasa a una tercera en la que los elementos se desplazan de su funcionalidad habitual y permiten la instauración de la atmósfera del relato.

## EL TALLER DEL ESCRITOR

Felisberto compone varios de sus cuentos con elementos ostensiblemente autobiográficos, metaforizando al narrar los avatares de su propia existencia como pianista y escritor. Entre los rasgos caracterizadores de estos personajes que remiten al autor, nos interesa en especial la exposición a su cargo de una de las premisas más so-

corridas de Felisberto: la dificultad de la escritura. En *El Caballo Perdido*, cuando Celina «rompe en pedazos todos los caminos», la narración se interrumpe, el que narra no puede seguir haciéndolo porque ha perdido «hasta el deseo de escribir», su única amarra con el presente. Los tiempos, el pasado, el pasado inmediato y el presente, se separan. Y el tránsito continuo de unos a otros disocia al yo—temática recurrente en Felisberto—; la imaginación se libera: «... ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen». Los recuerdos se separan y se constituyen en «estirpes» de signo distinto.

*Juan Méndez o Almacén de Ideas o Diario de Pocos Días* y *El Taxi* nos instalan de lleno en el taller del escritor. En particular en este último se viaja «en una metáfora de alquiler» que tiene la ventaja de sintetizar el tiempo y de iluminar sombras en los recuerdos, y cuya positividad reside en que «... uno puede pensar cosas que no tienen nada que ver con ella». Quizá se trate de explicaciones que no explican nada, como diría Felisberto. Y sin embargo su aparición es recurrente, evidenciando el carácter problemático de un contar que se quiere fiel a una visión poética, extrañada, que continuamente cuestiona la solidez de lo aparentemente sólido. Un contar que desembocará en el extrañamiento, desbordando cualquier tratamiento más o menos realista en *La Casa Inundada* y en *Las Hortensias*.

En *Las Babas del Diablo*, Cortázar comienza diciéndonos que «... nunca se sabrá cómo hay que contar esto...», y la máquina de escribir y el rectángulo de la ventana en el que se inscriben nubes y palomas nos instalan en el presente del escritor que—un artificio más del cuento o no—interviene, separa, deslinda los distintos tiempos del relato. Del mismo modo, y merced a la lectura discontinua de *Rayuela*, Morelli interviene con sus reflexiones en la novela, contribuyendo a asegurar su no-progresión, invalidando toda posible lectura lineal, desescribiendo.

Por otra parte, en esos almacenes-taller que son *Ultimo Round* y *La Vuelta al Día en Ochenta Mundos*, se exponen diferentes aspectos de la problemática del contar. Ello comporta un acercamiento al lector, reforzando su papel, buscando su complicidad permanente. Porque escribir responde a la misma actitud con que dirige su mirada al pequeño y al ancho mundo. La escritura nunca será maciza, acabada. Se abre al lector como la mirada se desliza subrepticia o estentóreamente hacia lo no-habitual, hacia los resquicios que permiten reencontrar seres y cosas con afán liberador.

## LA PIPA DE YESO Y LAS POMPAS DE JABON (2)

Felisberto fue un incansable perseguidor del misterio. Cada vez que daba con una nueva calidad de misterio —«Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco», reza el comienzo de *La Casa de Irene*— experimentaba la sensación del despertar frente a una nueva maravilla. Su particular sentimiento distraído de las cosas lo lleva a profundizar esa distracción que en los textos de su madurez literaria, los que produce a partir de *Nadie encendía las lámparas*, aparece nítidamente opuesta a la representación de roles más o menos demarcados.

Cuando Cortázar declara que seguirá escribiendo cuentos fantásticos —y de hecho hay una buena cantidad de ellos con posterioridad a *Los Premios* y a *Rayuela*— lo hace compelido por la necesidad de seguir infundiendo el hálito de la vida a través de la pipa de yeso. Las pompas de jabón —los cuentos— siguen golpeando las puertas de una realidad demasiado rígida, demasiado articulada, que amenaza con someter a la literatura a la realidad social vigente, funcionalizándola, impidiéndole la expresión del arrebató poético.

El principio del placer activa las posibilidades hacia un horizonte humano, que, de no contar con él, puede volverse irremisiblemente chato, fatalmente destructor del campo de lo imaginario. El *homo ludens* sabe que su cosificación será inevitable si no aprende a desplazarse de casilla en casilla, recomenzando siempre, despertando las latencias dormidas. La experiencia poética, al abrir nuestros campos de percepción a significaciones múltiples, relaja las alternativas obturadas y conquista un espacio abierto al devenir. Con ella puede operarse ese «enriquecimiento de la realidad total», ese «salto fulgurante hacia lo otro», que Julio Cortázar reconoce en Felisberto y que es aplicable a su propia producción, «la indecible toma de contacto con lo inmediato, es decir, todo eso que continuamente ignoramos o distanciamos en nombre de lo que se llama vivir» (3).

ENRIQUETA MORILLAS

San Martín de Porres, 41, 3.º F  
MADRID-35

---

(2) Tomado de «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último Round*, Siglo XXI, México, 1969, p. 37.

(3) Julio Cortázar, Prólogo a *La casa inundada y otros cuentos*, Felisberto Hernández, Lumen, Barcelona, 1975.