

La representación de la fábula surreal. Nadie encendía las lámparas, de Felisberto Hernández (1)

Felisberto Hernández y el surrealismo en la creación literaria hispanoamericana. La crítica y los hechos.

Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) es uno de los escritores de vanguardia más importantes de Uruguay. Antes de convertirse en un escritor de oficio se había consagrado intérprete musical, llegando a convertirse en un pianista reconocido que daba sus recitales en Buenos Aires y en Montevideo. Al igual que en la literatura, en la música, la opción que el artista tomó fué la de la música de vanguardia, mostrando preferencia por músicos como Prokofieff y Stravinsky. Su planteamiento estético parte de la absoluta preferencia por el objeto como instrumento de toda indagación fragmentaria en literatura, así como la presencia en el texto de un ritmo interior subjetivo. Estas ideas lo inscriben en el contexto de la creación surrealista. Además, Hernández creía en un arte más allá de la mimesis y propugnaba, desde el ejemplo más personal y biográfico, el gusto y la necesidad de lo nuevo, que además era una constante en su existencia, por su vida nómada de concertista que incorpora a su experiencia los datos de cada nueva situación, siempre con una marca perceptiva de carácter objetual, en el sentido de la percepción de la representación más que de la voluntad:

“... el sentido de lo nuevo — cuando yo llegaba a un país que no conocía — de pronto se me presentaba en ciertos objetos — las formas de las cajas de cigarrillos y fósforos, el color de los tranvías (y no siempre el espíritu muy diferenciado de las gentes)— Colling me dio un sentido nuevo de la vida con muchas clases de objetos. Yo observaba sus hechos, sus sentimientos, el ritmo

(1) Este artículo apareció publicado en su primera versión en el volumen *De Baudelaire a Lorca. Acercamiento a la modernidad literaria*, Kassel, Alemania, Ed. Reichemberger, 1996.

de sus instantes, como otros objetos, con sorpresa de objetos.” (2)

Felisberto Hernández conoció y recibió el apoyo, en sus primeros años de escritor, de intelectuales como Carlos Vaz Ferreira, Alfredo Cáceres, o Torres García, y gracias a su colaboración publicará en 1942 su novela breve *Por los tiempos de Clemente Colling*, texto en el que inicia el escritor la persecución del recuerdo real para la ficción que, definitivamente, estará compuesta del material de la memoria, pero también de un cierto material inexplicable e incomprensible, que el escritor llamará “lo otro”: “No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro”. En 1943 publicará *El caballo perdido*, insistiendo en el territorio de la infancia poblada de objetos y de secretos y que continuará siendo explorado en su libro póstumo *Tierras de la memoria* (1967) (3).

En 1946 Felisberto Hernández viaja a París y es acogido por el intelectual uruguayo Jules Supervielle quien lo introdujo en los medios intelectuales parisinos, allí conoce a Susana Soca (4) y a Roger Caillois, quien gestionaría la publicación de *Nadie encendía las lámparas* en Buenos Aires (1947). Caillois será quien empuje al uruguayo a escribir una poética de su creación, que se concretó en el texto “Explicación falsa de mis cuentos” (5) en 1955. *Nadie encendía las lámparas* constituye el conjunto de relatos más perfeccionado de Hernández y el que recibe más difusión, al ser publicado por una editorial de prestigio, la editorial Sudamericana. El libro marca el momento del inicio de la producción más vanguardista del autor, que continuará con *Las Hortensias* (1949), *La casa inundada* (1960) y *Diario de un sinvergüenza* publicado con una serie de textos incompletos en 1974 (6).

Nadie encendía las lámparas subraya la adscripción absolutamente consciente de Felisberto Hernández, a la literatura vanguardista, y más concretamente, su

(2) *Por los tiempos de Clemente Colling*, Montevideo, Ed. González Panizza Hnos, 1942,p.92.

(3) *El caballo perdido*, Ed González Panizza Hnos, Montevideo,1943.
Tierras de la memoria, Ed. Arca, Montevideo, 1967.

(4) Susana Soca (Montevideo 1907- Río de Janeiro 1959), escritora de ensayos y dos libros de poesía, fue también la editora de una revista, *Entregas de la Licorne*, cuya publicación inició en París en 1937 y continuó en Montevideo a partir de 1953 y hasta 1959. En esta revista publicará Felisberto Hernández, por primera vez, su ensayo “Explicación falsa de mis cuentos”.

(5) *Entregas de la Licorne*, núm. 5-6, septiembre de 1955.

(6) La primera edición de *Nadie encendía las lámparas* fue publicada por el Instituto Anglo-Uruguayo (Montevideo, 1946). La segunda edición, gestionada por Callois, apareció en la editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1947. La obra volvió a ser publicada por Ed. Arca, Montevideo, 1967, constituyendo el volumen tercero de las *Obras Completas* del autor. La editorial Arca-Calicanto editó las *Obras Completas*, en una edición diferente entre los años 1981-1983, y vuelve a publicarse *Nadie encendía las lámparas* con *El caballo perdido* y *Las Hortensias*.

En 1983, en México son publicadas nuevamente, por Siglo XXI, las *Obras Completas*. La última impresión de *Nadie encendía las lámparas*, sigue el texto aparecido en Ed. Arca, Montevideo, 1967. Se trata de una edición crítica a cargo de Enriqueta Morillas. La editora incluye una rigurosa cronología de las diferentes ediciones de cada texto de Felisberto Hernández.

Nadie encendía las lámparas, ed. de Enriqueta Morillas, Cátedra, Madrid,1993.

aceptación de la manera de entender el mundo del surrealismo, que marca definitivamente la idea de la modernidad, porque el surrealismo es la definitiva vanguardia.

Si delimitamos el periodo vanguardista desde el primer manifiesto de Marinetti (1909) hasta el *Manifiesto* de Breton (1924) encontramos una sucesión de revoluciones estéticas que culminan en el surrealismo, habiendo compartido el mismo espacio urbano de París, lugar sagrado para todos los artistas, también los hispanoamericanos que, como sostiene Enrique Anderson Imbert (7), se movían al mismo ritmo de los escritores europeos, ya que, en las revistas literarias americanas se propagaban ideas de Tzara, Breton, Eluard, Cendrars, Aragon, y otros. Algunas de esas revistas fueron *Prisma* (1921-1922), *Proa* (1924-25), y la revista *Que* (1928-30), fundada por Aldo Pellegrini, que estructuró formalmente el movimiento surrealista argentino. En Uruguay merece especial mención *La Pluma* (1927-1931), dirigida por Alberto Zum Felde, y en México la pauta de la vanguardia es marcada por la revista del grupo *Contemporáneos* (1928-1931). Más tarde pero con gran fuerza surge el movimiento surrealista chileno *Mandrágora* (1938-1943) (8).

Alberto Zum Felde fue uno de los primeros críticos que habló de la existencia de una tendencia surrealista en la narrativa hispanoamericana y su explicación del fenómeno va más allá de la cronología, ya que, considera que el surrealismo es una evolución natural de la escritura latinoamericana y reconoce a Felisberto Hernández, con Borges, Torres Bodet, Sábato, Asturias y otros entre esos surrealistas hispanoamericanos. Los escritores que se inscriben en la primera generación de surrealistas americanos desde 1935 y 1946, según Langowski (9), conocen la revolución del surrealismo en Europa y en la poesía de Hispanoamérica, además, algunos han vivido en París. A partir de 1946, otros escritores, como Cortázar (10), heredan la influencia del surrealismo.

(7) Anderson Imbert, Enrique, *Spanish American Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1969. Citado por Langowski, Gerald J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Ed Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1982.

(8) Según Alejo Carpentier el surrealismo tuvo su eco en Hispanoamérica a partir de la publicación del Segundo Manifiesto de Breton, en 1930. Sin embargo, el crítico, Cedomil Goic, sostiene que existió una sensibilidad surrealista en los escritores chilenos que escribieron entre 1920-1925. Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, UNAM, México, 1964. Goic, Cedomil, "La novela chilena actual", *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 119, 1960. La revisión y valoración de estas dos propuestas es planteada por Langowski, op.cit., pp. 22-41.

(9) Langowski, op.cit., pp. 37-41.

(10) Recordemos las palabras de Cortázar con respecto a su valoración del surrealismo: "Toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el azar, la magia, la premonición, la presencia de lo no euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas, (...) (o como diría un surrealista, apenas desaprendemos a cerrárselas)". Cortázar, Julio, "Surrealismo", en *Obra crítica*, 1, ed. de Saúl Yurkievich, Alfaguara, Colección Unesco, Madrid, 1994, pág. 107.

mo aunque hayan comenzado su producción en un momento histórico muy distinto.

El Surrealismo y la poética del objeto

En 1935 André Breton escribía un ensayo titulado “Situación surrealista del objeto”, en el que daba nombre a un fenómeno original en el proceso de creación artística que el surrealismo había descubierto: la “*crisis fundamental del objeto*”. Breton, en este texto, propone una reflexión en torno a la materia del sueño, y define el *objeto onírico o de función simbólica*. Las virtudes, a veces contradictorias y siempre totalizadoras, de ese objeto le dan su carácter de instrumento único para descifrar el modo de conocimiento del mundo plantado por el surrealismo. Breton, que en este ensayo reivindica la *Estética* de Hegel, establece algunas premisas para evitar el fraude en lo que se refiere a supuestos objetos surrealistas. El objeto surrealista ha de ser tomado en el sentido filosófico y en él se hallará un carácter real y virtual a la vez, así como la marca del objeto no buscado sino encontrado para ayudar a comprender el mundo, y siempre dando primacía al pensamiento sobre la materia.

En un artículo publicado en *Cahiers d'art* (12) en 1936, titulado “La crisis de l'object”, Breton incluye una reflexión sobre el objeto en surrealista y sus metamorfosis. En ese texto alude nuevamente a Hegel para recordarnos una cita que iguala lo material y lo imaginado, cuando explica que todo lo que es real es racional y todo lo que es racional es real. Esta igualdad le inspiraría para elaborar su propia cita, que había incluido en su conferencia de Bruselas, ya citada: “*Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a que le réel.*” (13) A esta teoría añade el surrealista la convicción de que la realidad tiene un corpus que se amplía en cada momento por lo que habría que crear un espacio que Breton denomina *surracionalismo* para colocar allí los fragmentos de la realidad que, si bien existen, esa existencia no les otorga instantáneamente el estatus de la racionalidad. La idea que poseemos de la realidad se fundamenta menos en la percepción inmediata, el dato sensible, que en su significado profundo, abstraído de un *modelo interior*.

Es importante recordar que en el origen del concepto de objeto surrealista

(11) La palabra surrealismo fue empleada por Apollinaire en 1818 en su obra teatral *Les Mamelles de Tirésias*, pero fue Breton quien definió el término en su *Manifeste* de 1924:

“SURREALISME, n. m. Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.” recogido en Breton, André, *Qu'est-ce le Surréalisme?*, texto de la conferencia pronunciada el 1 de junio de 1934 en Bruselas, Actual/Le temps qu'il fait, Cognac, 1986, p.15.

(12) *Cahiers d'art*, numero de mayo de 1936.

(13) Breton, “Qu'est-ce le surréalisme?”, p.17

está la concepción dadá, que buscaba desde un análisis surreal un conocimiento no objetivo, ni real, sino sentimental, sin tener en cuenta las nociones tradicionales de belleza, funcionalidad o representabilidad en el espacio. El conocimiento sentimental del objeto depende exclusivamente del equilibrio espontáneo que se produce en la conjunción de una valoración subjetiva y una experiencia externa. Gracias al psicoanálisis sabemos que es posible encontrar un espacio recóndito y desconocido que separa el dominio de lo inconsciente de los territorios de lo consciente, ese espacio misterioso concentra la explicación de los misterios del mundo y es el objetivo de la indagación estética surrealista.

Dadá y Surrealismo, al pretender rescatar la parte psicológica del objeto, logran que dicho objeto se les aparezca a modo de revelación, comprendido en su expresividad virtual. Descubren así un elemento nuevo para añadir al corpus de la realidad primera, la construcción objetual. Marcel Duchamp ilustra esta concepción del objeto artístico surrealista cuando formula una igualdad entre tres conceptos: objeto encontrado, construido y elegido (14). Esta igualdad permite valorar la importancia en la creación surrealista de relación necesaria sujeto-objeto. Sin *Ob-jectum* no se contempla la posibilidad del sujeto, entre los dos términos se establece una relación de necesidad que no excluye la confusión por la disolución de ambos, lo que determina dos movimientos encontrados: la subjetivización del objeto en el sentido hillozoísta de continuidad entre materia y espíritu y, la objetivización del sujeto que se cumple con el logro del objeto psíquico frente al que la consciencia o el sujeto, e incluso, el cuerpo y sus miembros, son independientes. Pocas veces percibimos en la existencia normal los sujetos, normalmente captamos sus representaciones. La voluntad puede disociarse de la representación. Los objetos sufren este desplazamiento y logran una presencia inquietante como sujetos.

Franz Roh en su clásico libro *Realismo mágico* (1922), ya había descubierto la importancia del objeto en la creación de vanguardia y así, incluye varios epígrafes que se refieren a los nuevos objetos, la objetividad o la proximidad del objeto como creación espiritual. Su teoría incluye esta aseveración muy reveladora:

“Trátase, en el nuevo arte, de representar ante nuestros ojos, de manera intuitiva, el rostro, la figura interior del mundo exterior existente (...) Así, pues, no se quiere descubrir el espíritu, partiendo de los objetos, sino, por el contrario, los objetos partiendo del espíritu.” (15).

(14) Cfr. Cirlot, J.E., “El objeto de Marcel Duchamp”, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986, pp. 76-80.

(15) Roh, Franz, *Realismo mágico Post expresionismo*, Revista de Occidente, Madrid, 1925, p.49.

Roh reconoce precedentes en la filosofía griega, de la idea de la existencia de una parte del espíritu que nos es desconocida porque se halla debajo del nivel de la conciencia. Pero fueron pensadores como Leibniz, Kant o Coleridge los que formularon ese pensamiento como idea filosófica, que Freud transformará en un hecho demostrable mientras Jung, por su parte, sostendrá que no todo lo que ocurre tiene un explicación y formulará la existencia de un *discurso ininterrumpido*, un proceso psíquico universal, alejado de las categorías de espacio y tiempo. Lo creado no puede comprender el propósito del creador, nosotros nos sometemos al sueño, somos parte de la creación de nuestros sueños.

“Nadie encendía las lámparas”, “Menos Julia” y “El Balcón”. La representación de la fábula surreal.

En los tres relatos de *Nadie encendía las lámparas* que dan título al epígrafe, encontramos la huella del esfuerzo por respetar la realidad exenta de los objetos, liberados del peso de una mirada que los despoje de su verdad. En el texto se traduce en una presencia efectiva de sujetos objetualizados y cosificados y objetos que se convierten en sujetos.

Un ejemplo muy abundante y altamente significativo es la independización de las manos que se convierten en sujetos activos. Debemos recordar que las manos, para el psicoanálisis son el equivalente de los ojos, por ellas se accede al conocimiento, a la visión interior y, finalmente, al lenguaje. No es extraño, pues, que en el túnel aparezcan insistentemente las manos como sujetos:

“Después empecé a tocar una gran masa de material arenoso. Aquello no me interesó; me distraje pensando que pronto se encendería la luz de la primera mujer; pero mis manos seguían distraídas en la masa. Después toqué unos géneros con flecos y de pronto me di cuenta de que eran guantes. Me quedé pensando en el significado que eso tenía para las manos y en que se trataba de una sorpresa para ellas y no para mí. (MJ)

En “El balcón”, además de un balcón suicida por celos, nos encontramos con una escena de manos y elementos de la vajilla con vida propia:

“Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía pensar en la vida de las manos. Haría muchos años, unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma. Después de mucho andar ellos encontrarían colocación en algún aparador. Estos seres de la vajilla tendrían que servir toda clase de manos. Cualquiera de ellas, echaría los alimentos en las caras lisas y brillosas de los platos; obligarían a las jarras a llenar y volcar sus caderas...” (EB)

Los objetos tienen un alma, explica la muchacha que enviudará del balcón suicida, en un discurso hilozoísta sobre la continuidad de la materia:

“Entonces ella dijo que los objetos adquirirían alma a medida que entraban en relación con las personas. Algunos de ellos antes habían sido otros y habían tenido otra alma (algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos), pero su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él.” (EB)

Felisberto Hernández en “La explicación falsa de mis cuentos” subraya la condición de los objetos y los sujetos de la ficción por él creados y los equipara a las plantas, subrayando así su carácter orgánico y vital predominante sobre el lógico y literario. Sólo después de que la obra brota, se elabora el modelo y no a la inversa, como es lo esperable en la literatura hasta el surrealismo.

La idea es un elemento vivo y con las palabras liberadas del cuerpo se yergue un esqueleto falaz e invertebrado:

“A veces mis pensamientos están reunidos en algún lugar de mi cabeza y deliberan a puerta cerrada: es entonces cuando se olvidan del cuerpo. A veces el cuerpo es prudente con ellos y no los interrumpe(...)

“Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras (...) los pensamientos descalzos suben por el cuerpo y se instalan en los ojos. Desde allí buscan un objeto para clavarle la mirada y parecen víboras que hipnotizan pájaros.” (16).

La nueva mirada del surrealismo será una mirada extrañada y oblicua que traspasa la superficie, llega a las profundidades de las ideas y se deja impregnar por las posibilidades metamórficas de los objetos. Esa mirada oblicua es la adoptada por Felisberto Hernández.

Con anterioridad a la revelación de la mirada surrealista, no era posible visualizar la realidad psíquica, porque la razón interponía una pantalla sensorial que sólo dejaba ver mediante el filtro del orden lógico preestablecido. La visión continúa siendo después un hecho físico, el gran cambio es que la realidad física y la psíquica son continuas.

El surrealismo creó el arte no productivo y ello significaba que, al igual que en los sueños, las imágenes pintadas o creadas con palabras carecen de un significado por sí mismas, si no tenemos en cuenta su existencia sentimental. Magritte pinta y Hernández escribe, ambos crean imágenes obvias, verosímiles

pero que se combinan en un contexto incongruente, en donde el escándalo se mezcla con el absurdo (17). El pintor crea un retrato convencional imitando la realidad fotográfica y en él representa a un individuo con sombrero, cuello duro y con una perfecta manzana por cabeza. El escritor inicia una descripción sensual de la mujer de la cabellera encendida, protagonista de "El balcón" y anula los rasgos de verosimilitud al introducir lo ridículo y lo grotesco hasta llegar al escándalo, en ese retrato de mujer riendo:

"Ella sonrió y bajó los ojos. 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. (...) Ahora 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. *Yo sentía placer en imaginar que aquella cabeza era una gallina humana grande y caliente*; su calor sería muy delicado y el pelo era una manera muy fina de las plumas." (18).

En los tres relatos propuestos de *Nadie encendía las lámparas* encontramos ejemplos muy acabados de relato surreal, estructurado, iniciado y terminado de manera arbitraria. Este tipo de narración sigue el modelo del *incipit*, presente en el primer *Manifieste* y en *Entrée des médiums* de Breton y en *Una vague de rêves* de Aragon (19). La estética del *incipit* permite salvar el relato, para el surrealismo, porque permite que la idea de escribir se imponga a la concepción de un discurso (20). Esto se consigue mediante la introducción de frases arbitrarias y singulares, inútiles para un discurso convencional, pero necesarias porque poseen ritmo y una estructura que posibilitará la creación, a partir de ellas, de las siguientes frases del relato.

En los relatos que hemos elegido, encontramos una frase vaga, sin marcas de excepcionalidad narrativa. Son oraciones simples con un ritmo encadenado que hace posible el surgimiento de la nueva oración tomando como punto de partida una referencia inmediata: ciudad-verano-se iba (el barrio)/ciudad-casa, se iba- abandonada/ abandonada-antigua/ antigua- musgo. A este proceso de

(17) Vid. Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno la época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*, vol.II, Fernando Torres editor, Valencia, 1975, pp.550-600.

(18) "Nadie encendía las lámparas" en *Nadie encendía las lámparas*, ed. de E. Morillas, p.80.

(19) Aragon explicará expresamente este principio del relato surrealista, en 1969, en su texto *Je n'ai jamais appris à écrire ou des "incipit"*.

Vid. Chénieux- Gendrom,J., "Lo imaginario del relato en el surrealismo", en *Litoral. El ojo soluble*, edición, selección e introducción de Jesús García Gallego, Málaga, 1987, pp. 389-398.

(20) Cfr. Breton, *Qu'est-ce le Surréalisme?*, p.16:

"Ecrivez vite, sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'exterioriser".

creación por asociación rítmica hay que añadirle un elemento muy importante: la mirada sentimental del yo, al principio, “a mí me gustaba” y, al final “Si yo me hubiera escondido”:

“Había una *ciudad* que a *mí* me gustaba visitar en verano.

En esa época casi todo un barrio *se iba* a un balneario cercano. Una de las casa *abandonada* era muy *antigua*; en ella había instalado un hotel y apenas empezaba el *verano* la *casa* se ponía triste (...). Si *yo* me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste enseguida se hubiese apagado en el musgo.”(EB)

Los objetivos del relato se desplazan constantemente e impiden la fijación de un argumento también en el inicio de otro relato en el que percibimos la fragmentariedad de las “fotografías” editadas:

“Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos muertos queridos. A mí me costaba arrancar las palabras del cuerpo...”(NEL)

Al principio el objetivo parece ser el cuento, enseguida comprobaremos que el interés se ha desplazado a la pérdida de la luz, asociando la oscuridad con los retratos de los muertos queridos y con su propia dificultad para expulsar el aire y, con él las palabras, su cuerpo sufre la incapacidad de “un fuelle roto”.

El inicio de “Menos Julia” presenta un objeto simbólico que permanece a lo largo del cuento y se presenta con una formulación sintáctica ambigua que ayuda a no perder totalmente el texto en la lectura:

“ En mi último año de escuela veía yo siempre una gran *cabeza negra* apoyada sobre una pared *verde pintada al óleo*”.

“Tal vez en aquellas mañanas de la escuela, cuando él dejaba la *cabeza quieta* apoyada en la *pared verde*, ya se estuviera formando algún túnel.” (MJ)

La mirada, la visión o la carencia de ella, son constantes temáticas y narrativas. Lo visual y, como consecuencia de ello, lo fragmentario caracterizan la estructura del relato. El resultado último de la fragmentariedad es que los lectores somos arrastrados por el torrente verbal del cuento y lo escuchamos, pero nos sentimos desprovistos cuando intentamos contar la historia de nuevo, parafrasearla o resumirla. El cuento está desprovisto de una estructura lógica y carece de argumento.

Las anécdotas se suceden, todo el cuento es una acumulación de anécdotas

sin que una de ellas se diferencia por su fuerza de las demás y se convierta en la historia argumental. La carencia de un argumento lógico es un rasgo que distingue los cuentos de Hernández de los canónicos relatos fantásticos, los cuales ofrecen un argumento lógico primero para sorprender y desposeer después a sus lectores, cuando esa estructura deja de funcionar y se rompe. En nuestros relatos no es lícito esperar nada, no existen falsas promesas iniciales. Como en un cuadro de Magritte, el lector debe aceptar la coexistencia de lo grotesco y lo bello y lo vulgar y lo fantástico sin ninguna transición ordenadora y significativa, consiguiendo un delicado desequilibrio que nos impide en cada momento ver más allá, predecir, intuir sin temor al error seguro, cómo continúa la historia que no existe. El túnel de “Menos Julia” y los objetos reconocidos en su interior enumerados por el personaje invitado constituyen un ejemplo metafórico del cuento surreal, hiperbólico e inocente como una fábula:” Los objetos que yo había reconocido, estaban en este orden: una cáscara de zapallo, un montón de harina, una jaula sin pájaro, unos zapatitos de niño, un tomate, unos impertinentes, una media de mujer, una máquina de escribir, un huevo de gallina, una horquilla de primus, una vejiga inflada, un libro abierto, un par de esposas y una caja de botines conteniendo un pollo pelado.”(MJ)

Los personajes encarnan los hechos de la historia inexostente, pero son objetos más que sujetos y nunca sabremos mucho de ellos. Cómo podríamos retratar a Julia, por ejemplo, si de ella sólo sabemos que le ha quedado la “cara ardiendo”, tal vez ruborizada, por la experiencia del túnel, en la que un personaje le “toca la cara” mientras piensa en una vienesa esposa de un caballero poco atlético que practicaba la equitación con un caballo de madera carcomida por la polilla. El texto habla de la experiencia interior del narrador y de su relación con el lenguaje. La *experiencia interior*, la autobiografía (21) traducida en los sueños es una constante de la creación surrealista. Sin la experiencia individual no podríamos atribuir valor alguno a los elementos del sueño o al producto de los automatismos; serían arbitrarios, puesto que se produciría un desajuste entre el andamiaje real y el surreal que tiene su origen y razón la desarticulación del primero. El relato surreal va en busca de “ otro orden más secreto y menos comunicable”, asumiendo la certeza de Alfred Jarry : el estudio de la realidad reside en la excepción a la ley, no en el estudio de la ley por la que la realidad se rige (22).

(21) La experiencia creativa Breton en *Nadja*, *Les vasos comunicants* o *L'Amour fou*, está cerca de la autobiografía y del autoanálisis, a la que se superpone una teoría del acontecimiento o teoría de la escritura como acontecimiento.

(22) Cortázar, admirador de Felisberto Hernández, para el que escribió una *Carta en mano propia*, resumía en los mismos términos su idea de la propia obra. Vid *Julio Cortázar, Obra crítica*, 3 vols, Ed. de S. Yurkievich, J. Alazraki y S. Sosnowski, Alfaguara, Madrid, 1994.