

LOS ENTRESIJOS DEL SUJETO DESEANTE FELISBERTIANO: ENTRE ALUSIONES Y REPRESENTACIÓN DEL ACTO SEXUAL

THE INS AND OUTS OF THE DESIRING FELISBERTIAN SUBJECT: BETWEEN ALLUSIONS AND REPRESENTATION OF THE SEXUAL ACT

Daniel Gutiérrez

Universidad de Buenos Aires

ABSTRACT

The poetics of Felisberto Hernández oscillates between the fantastic and the strange literary gender, between the metaphorical and the allusive. His writing manifests the folds of a subjectivity that likes to hide behind the literary mode. The biographical and the imaginary are conforming the internal plot of a narrated world always oriented towards the textual opening. The present work tries to cover a topic that is quite present in the Felisbertian narrative, namely, the topic of sexuality. *La mujer parecida a mí* (1947) will be the textual field where to investigate a reading in pornographic key of the work articulating it with a reflection on the relationship between literature and representation of the sexual act.

Key words: Felisberto Hernández, *La mujer parecida a mí*, allusion, pornographic reading.

RESUMEN

La poética de Felisberto Hernández oscila entre lo fantástico y lo extraño, entre lo metafórico y lo alusivo. Su escritura manifiesta los pliegues de una subjetividad que gusta de ocultarse tras el gesto



literario. Lo biográfico y lo imaginario van conformando la trama interna de un mundo narrado orientado siempre hacia la apertura textual. El presente trabajo intenta recorrer un tópico bastante presente en la narrativa felisbertiana, a saber, el tópico de la sexualidad. *La mujer parecida a mí* (1947) será el terreno textual donde indagar en una lectura en clave pornográfica de la obra articulándola con una reflexión sobre la relación entre literatura y representación del acto sexual.

Palabras clave: Felisberto Hernández, *La mujer parecida a mí*, alusión, lectura pornografía.

Fecha de recepción: 23 de agosto de 2018.

Fecha de aceptación: 4 de octubre de 2018.

Cómo citar: Gutiérrez, Daniel: «Los entresijos del sujeto deseante felisbertiano: entre alusiones u representación del acto sexual», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2018): 205-219.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>

I

El presente trabajo se inscribe en una línea interpretativa según la cual buena parte de la literatura considerada erótica podría ser leída en clave “pornográfica”. En particular, va a estar centrado en la obra del escritor uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964). En una buena cantidad de pasajes de su producción cuentística son construidas irrecusables escenas eróticas las que parecieran, en determinados momentos, dejar de ser tales para constituirse en referencias explícitas al acto sexual mismo. Analizando aquellos términos y/o estrategias discursivas que orienten y requieran el trabajo inferencial del lector en este sentido, el objetivo principal del presente trabajo estriba en la posibilidad de corroborar la lectura propuesta.

Por ‘pornografía’ vamos a entender la representación explícita o implícita del *acto* sexual, quedando lo ‘erótico’ reservado para indicar la representación del *deseo* sexual. Etimológicamente, pues, el concepto de ‘porno-grafía’, aplicado a la literatura, designaría la escritura del coito, del acto sexual, en tanto representación del sexo carnal, mundano, gozoso¹.

Repasemos brevemente lo que dicen algunos estudiosos al respecto. Zimmermann, quien trata de manera concisa y general el tema de la sexualidad y del erotismo en el ámbito específico de la literatura griega, entiende por ‘erotismo’ «la representación del amor en todas sus formas, teniendo en cuenta el componente sexual en una cuidadosa configuración literaria» (2003: 155). Dos Santos Moreira y Marrero Fernández sostienen que el erotismo literario es «una escritura sobre el deseo», mientras que la literatura pornográfica manifiesta «una hipersexualización, que conduce a una banalización del erotismo» (2009: 5). Por su parte, Hyde estima que lo que define a la pornografía como tal es la representación del sexo, poniendo de relieve su capacidad para estimular

¹ La historia de la pornografía es quizás tan antigua como la literatura. Tanto Hyde (1969: 7) como Marzano (2006: 32) remiten al origen griego del término (el *pornógráphos* sería, en griego tardío, el que escribe sobre la vida de las *pórnaí*, “putas”, y de sus clientes), aunque García Rodríguez (2001: 3), basándose en las entradas de Liddell-Scott-Jones (1996), apunta que además de *pórne* existe *pórnos*, palabra que hace referencia al ‘depravado’, al ‘sodomita’. Por otra parte, Loth (1969: 67) señala que el origen literario de la pornografía occidental se remontaría a las canciones que se entonaban durante el desenfreno sexual que tenía lugar en las ceremonias dionisiacas. De estos festivales sexuales se originó la yambografía y el teatro griego. Especialmente, la pluma procaz de Aristófanes. Dado que vivía las relaciones sexuales como algo totalmente corriente, el público ante el cual se representaban las obras recibía con gozo las escenas de sexo. La ‘porno-grafía’ de los autores romanos, si bien basaron su producción artística en la poética griega, fue en cambio menos provocativa y desinhibida, porque la sociedad romana era más conservadora respecto de los excesos sexuales. Debido a esto, los autores latinos desplegaron «una ligereza de toque casi helenístico en su pornografía» (Loth 1969: 76), sutileza alusiva que terminó estimulando en el oyente/lector una modalidad específica de representación de lo sexual: el *voyeurismo*, cuyo efecto interpretativo signó a toda la literatura occidental de tinte “erótico”. Hunt (1993) señala que lo sensual y las representaciones de los órganos sexuales se pueden hallar en casi todas las épocas y en casi todas las culturas, pero que lo ‘pornográfico’ como categoría surgió recién en el siglo XVI, a partir de la impresión de cierta literatura considerada obscena e inmoral. Para un panorama general de la literatura pornográfica occidental, véase Maingueneau - Cardoso (2008).



las reacciones genitales, pues «para estar comprendido dentro de la categoría de pornografía, el escrito [...] debe tener capacidad afrodisíaca o intentar tenerla —es decir, debe excitar los apetitos o pasiones sexuales» (1969: 8). En la misma línea de pensamiento, Lissardi opina que la pornografía «es un tipo de discurso cuyo único objetivo consiste en la representación del acto sexual humano» (2013: 89) y que el cuerpo humano representado funciona «estimulando en nosotros el deseo de concupiscencia, invitándonos a la voluptuosidad» (2013:90). Tanto para Kieran (2001) como para Sontag (2007) en el imaginario común lo pornográfico es aquello que tiene como único fin provocar excitación sexual, en tanto arte relacionado «con lo explícito y con la excitación sexual como consecuencia de lo que se explicita; la pura desnudez resulta, desde esta noción, antiliteraria, y se opone al erotismo que es el ‘bien decir’ de las experiencias sensuales y, sobre todo, el ocultamiento, el buen sugerir» (Ojeda, 2014). Un autor ligado a los enfoques interculturales, como Yeyha (2012), señala que lo pornográfico no se define por lo que es, sino por lo que causa, tratándose de una categoría siempre móvil y mudable. Reflexionando sobre la distinción entre lo erótico y lo pornográfico, Marzano (2006: 33) considera que el erotismo, al contrario, busca perpetuar el misterio del deseo y del sexo, mientras que la pornografía entrega a la mirada de un espectador *voyeur* un cuerpo fragmentado y carente de rostro que disipa el enigma del encuentro sexual.

En este trabajo dicha lectura será aplicada a un pasaje puntual del relato felisbertiano titulado ‘La mujer parecida a mí’ (Hernández, 1947). Si bien en el relato sobrevuela el tópico del deseo sexual insatisfecho, no hay ninguna escena explícita de sexo entre los personajes involucrados. Asumiendo, como señala Umberto Eco en *Lector in fabula*, que todo texto es una máquina perezosa que requiere la colaboración del lector para generar sentido, partimos de la hipótesis según la cual el autor inscribió en el cuerpo textual determinadas pautas interpretativas. Pautas que se espera el lector, resquebrajando la superficie significante del texto, sepa descifrar para acceder a ciertos contenidos sugeridos por el mismo. De este modo, la instancia de recepción resulta ser tan relevante en la interpretación textual como lo es la instancia enunciativa². Conjugando ambas instancias, el intérprete de aquellos pasajes felisbertianos que presentan esta intención ‘sexo-alusiva’ estaría en mejores condiciones para descubrir, construir y gozar de la “pornografía” velada que los estructura, haciendo de las líneas alusivamente sexuales líneas efectivamente ‘porno-gráficas’.

Dado que en el cuento hay varias menciones y referencias a la mirada, se intentará analizar la potencial orientación *voyeurística* del texto en correlación con el campo semántico del deseo

² En este trabajo se retoma la noción barthesiana de ‘texto’, según la cual un texto es un campo metodológico de energía, una producción en curso que absorbe conjuntamente al escritor y al lector; ver Barthes (1987).

insatisfecho y la clandestinidad, también muy presente en el mismo. En concreto, en el cuento hay una escena de elevado y sugestivo tono erótico, cuando no sexual, contenida en el pasaje del encuentro del caballo-narrador con la maestra, escena en la cual se podría leer tanto una sugerente alusión a la consumación clandestina del acto sexual como su contrario.

El examen de aquellos términos y/o estrategias discursivas que requieran y alienten el trabajo inferencial del lector debería poder mostrar en qué medida el pasaje citado activaría la construcción de una escena verosímilmente “porno-gráfica” así como sus derivas metafísicas y/o psicoanalíticas.

Según Eco (1998), hay tres grandes posibilidades de interpretación de un texto. Por un lado, hay interpretaciones ‘legítimas’, en las que el texto pide ser interpretado de una determinada manera, es decir, hay marcas o señales explícitas que guían su correcta decodificación; por otro lado, hay interpretaciones ‘legitimables’, en las que el texto puede ser interpretado en función de marcas o señales implícitas que habilitan una decodificación consistente; por último, hay interpretaciones ‘aberrantes’, que son aquellas que el texto no pide de ninguna manera, es decir, no hay forma de sostener ciertas interpretaciones basándose en el material textual. La que vamos a proponer aquí es una interpretación *legitimable* del pasaje felisbertiano correspondiente a la obra mencionada.

Cabe aclarar que el pasaje seleccionado no representa explícitamente el acto sexual. Lo que hay es el uso de ciertos términos con una potente fuerza alusiva así como estrategias discursivas que lo sugieren. Es por esto que el rol del lector es aquí de fundamental importancia. La escena de sexo sólo existe si el lector colabora para construirla. El escritor inscribe en el cuerpo textual marcas que el lector debe descifrar, quebrando la superficie representacional del texto para acceder a aquellos contenidos latentes que lo hacen significativo. La *significancia* –afirma Barthes– «es el sentido en cuanto es producido sensualmente» (2003: 100). Es el lector felisbertiano, pues, quien debe finalmente producir esa significancia y gozar con/de los sentidos ‘porno-gráficos’ que estructuran algunos de los pasajes de su *corpus*, leyendo su reverso y transformando las escenas alusivamente eróticas en escenas “pornográficas”.

II

Comencemos con las siguientes líneas del pasaje seleccionado de ‘La mujer parecida a mí’ (MPM):

Una tarde que llegamos a casa yo estaba complacido porque había oído decir detrás de una persiana: “Ahí va la maestra y el caballo”.

Al poco rato de hallarme en el granero –era uno de los días que no estaba Alejandro– vino la maestra, me sacó de allí y, con un asombro que yo nunca había tenido, vi que me llevaba a su dormitorio. Después me hizo las cosquillas desagradables y me dijo: “Por favor, no vayas a relinchar”. No sé por qué salió enseguida. Yo, solo en aquel dormitorio, no hacía más que preguntarme: “¿Pero qué quiere esta mujer de mí?”. Había ropas revueltas en la silla y en la cama. De pronto levanté la cabeza y me encontré conmigo mismo, con mi olvidada cabeza de caballo desdichado. El espejo también mostraba partes de mi cuerpo; mis manchas blancas y negras parecían también ropas revueltas. Pero lo que más me llamaba la atención era mi propia cabeza; cada vez yo la levantaba más. Estaba tan deslumbrado que tuve que bajar los párpados y buscarte por un instante a mí mismo, a mi propia idea de caballo cuando yo era ignorado por mis ojos. (MPM: 157-158)³

Lo primero a remarcar es la técnica de construcción del relato, el cual parece estar basado en una serie bloques narrativos sin mucha continuidad temporo-espacial. Emulando la lógica del montaje, pilar de la estética cinematográfica, el escritor deja espacios en blanco entre un bloque narrativo y el otro⁴. Esos intersticios activan cognitivamente la colaboración textual del lector, quien se siente convocado a llenar el vacío para producir sentido⁵.

La escena comienza con una constatación del narrador («yo estaba complacido»). Sin embargo, entre la vacilación de la figura femenina encarnada en la maestra con que cierra el bloque inmediatamente anterior («dijo la maestra después de un momento de vacilación», MPM: 157) y la certeza enunciativa del narrador (nótese que usa sólo verbos en indicativo: ‘vino’, ‘me sacó’, ‘vi’, ‘me hizo’, ‘me dijo’) hay un indescriptible vacío en tensión: el vacío constitutivo del sujeto deseante; en consecuencia, lo que aquí se va a narrar no parece ser más que una mera figuración del yo.

En efecto, el narrador oye hablar («había oído decir») de la (imposible) conjunción de su ser corporal con el de la maestra («la maestra y el caballo»). A modo de ceniza rediviva, tal rumor activa en su interioridad el esquema de acción prototípico correspondiente a la relación ser

³ Los pasajes del cuento felisbertiano citados en este trabajo siguen el texto fijado por Lespada (2012).

⁴ Como señala Díaz, ya desde *El caballo perdido* se puede vislumbrar que la estética narrativa de Felisberto Hernández consiste en una ‘historia realizada por cortes’: «el autor da la sucesión, no el sentido de la sucesión; da los cortes, no la secuencia» (1965: 181).

⁵ Felisberto es un escritor ‘intersticial’, «atraído por *lo que no se sabe*, por la presencia sugestiva del silencio, por el carácter fecundo de lo *no dicho* y las zonas laterales del pensamiento» (Lespada, 2012: 8; las cursivas pertenecen al original).

humano/caballo, semantizada icónicamente en términos de *inferior-superior*⁶: el humano se ubica *encima* del caballo. Lo que el ‘yo-equino’ se podría estar figurando, pues, es a la mujer montada sobre él, cabalgándolo.

No se explica por qué, ni cómo, pero de repente la maestra está en el granero junto al deseante cuerpo caballar («al poco rato de hallarme en el granero vino la maestra»). Una lectura más atenta podría arrojar algo de luz sobre esta incongruencia narrativa. Prestemos atención al uso de los verbos así como al agente y al paciente conceptualizados en los mismos. La maestra, agente de la acción de llegar, saca al caballo de su estado de reclusión y se lo lleva al dormitorio («*me sacó de allí y me llevaba a su dormitorio*»), reducto por excelencia consagrado al *éros* humano. Sin embargo, entre los eventos “objetivos” indicados por los verbos ‘venir’ y ‘sacar’ media el punto de vista del narrador («*vi*»): a través de su mirada nos hace ver que lo van a ‘ensillar para montarlo’.

Respecto del punto de vista, la escena activa el conocido principio poético de la *ostranenie* shklovskiana⁷. Aunque con una particularidad: la mirada del ‘yo-equino’ posee incontestables visos de *voyeurismo*. Toda esta figuración deseante del yo comenzaría a producirse cuando oye hablar «detrás de una persiana»: es cierto, no ve, pero escucha desde una posición de percepción privilegiada y oculta. Aspecto libidinal de la percepción placentera, el *voyeurismo* es una perversión escópica que funciona como componente primario de las obras ‘porno-gráficas’⁸. Visto a través de sus ojos («*vi que me llevaba a su dormitorio*»), vemos, como lectores, cómo se va configurando una escena que trasciende lo meramente erótico. Desaparecido momentáneamente el potencial rival para la satisfacción del deseo propio («era uno de los días que no estaba Alejandro») —el imaginario masculino siempre será ontológicamente homosocial: en el fondo desea ser absorbido por la pulsión dominante de la *femina*—, el sujeto-equino parece desenvolver toda su potencia acontecional. Es inminente, encerrados en el dormitorio, la posibilidad de satisfacción sexual. Las mencionadas «cosquillas desagradables» podrían estar aludiendo a la estimulación fálica, ya sea a través del tacto

⁶ Respecto de la conceptualización lingüística de acciones en base a esquemas de movimiento o metáforas orientacionales, véase Lakoff (1987) y Lakoff y Johnson (1986), respectivamente.

⁷ A principios del siglo pasado, como es sabido, un grupo de críticos y teóricos rusos, luego conocido como formalistas rusos, intentó pensar “científicamente” la literatura. En una primera aproximación pensaron que lo específico de toda obra literaria se reducía a una serie de procedimientos. Uno de esos procedimientos, quizás el más reconocido, fue el que puso en evidencia V. Shklovsky: el procedimiento de ‘extrañamiento’ (*ostranenie*). Según este procedimiento artístico-literario, la obra llama la atención sobre sí misma en tanto puro significante con el propósito de aumentar la duración de la percepción. Semióticamente, se hace crecer de manera desmesurada el significante en detrimento del significado, siendo la actividad perceptiva del espectador-lector un elemento clave para el funcionamiento de las formas artísticas.

⁸ En este pasaje lo que hay es más bien un deseo de escuchar, una ‘pulsión invocante’. De cualquier manera, «las pulsiones visuales y auditivas tienen una relación más fuerte o más especial con la ausencia del objeto (...), porque el ‘deseo de percibir’ representa concretamente la ausencia de su objeto en la distancia a la que lo mantiene y que es parte de su misma definición» (Metz, 1975: 59-60).

o de la succión oral, de aquel que hace tiempo no siente estimuladas sus zonas erógenas. Así, los gestos erotizantes de la torsión femenina se transmutan en sonido articulado, advirtiendo el estado de goce que pueden provocar: «Por favor, no vayas a relinchar».

En función de lo dicho, podemos interpretar metonímicamente la imprevista salida de la maestra como la obtención de una gigantesca e inesperada erección que puja por manifestarse: «No sé por qué salió en seguida». Sin embargo, este hecho no hace, al activar el principio de realidad, más que movilizar el sentimiento de soledad metafísica del narrador, poniendo en evidencia que es un sujeto atravesado por la nada («yo, solo en aquel dormitorio, no hacía más que preguntarme: “¿Pero qué quiere esta mujer de mí?”»). El advenimiento del interrogante patentiza un hecho incontestable: el yo *ante* su tremenda erección, o bien la conciencia de sí *ante* la potencia de sí, desgarradas por una tensión que ya no se terminará de resolver («de pronto *levanté la cabeza* y me encontré *conmigo mismo*, con mi olvidada cabeza de caballo desdichado»).

Asumiéndose como subjetividad escindida entre el reflejo desvinculante del deseo y su imposible satisfacción, «entre las ropas revueltas» y el yo a solas «conmigo mismo», se erige la asombrosa fuerza eréctil («pero lo que más me llamaba la atención era *mi propia cabeza*, cada vez yo *la levantaba más*») de un sujeto marcado por la fragmentariedad («el espejo también mostraba *partes de mi* cuerpo; mis manchas blancas y negras parecían también ropas *revueltas*). Esta condición del existente humano, yecto y precursado, fue expresada poéticamente por J. P. Sartre con la figura del hombre como *pasión inútil*, pues el ser humano no tiene prefijado su destino, sino que siempre está amenazado por su capacidad nihilizante⁹:

Si hubiera ser en todas partes –dice de forma contundente el filósofo francés–, si el ser fuera pleno, absoluto, sin fisuras, ninguna negación sería posible. Para que fuera posible decir ‘no’, es preciso que el no ser sea presente a perpetuidad en nosotros y fuera de nosotros. (Sartre, 1999: 41)

La mujer, o mejor dicho, la imagen de la mujer, con su cuerpo flotante, fantasmagórico y excitante que aún sobrevuela la habitación se ha esfumado. Es una ausencia a perpetuidad que merodea la corporalidad ajena. Tan sólo han quedado el yo y el cuerpo en toda su potencialidad, pero al perderse el objeto de deseo se perdió también todo punto de anclaje metafísico para el sujeto («estaba tan deslumbrado que tuve que bajar los párpados y *buscarme* por un instante *a mí mismo*»)¹⁰.

⁹ Ver Sartre (1984).

¹⁰ Respecto de la existencia de este sujeto singular en los cuentos de Felisberto Hernández, J. Ludmer señala lo siguiente: «el concepto de singularidad (y rareza), fundamento de la estética de Felisberto, oscila entre dos sentidos:

El párrafo siguiente comienza con una brusca transición temporal: «Después las voces se alejaron. En cuanto me quedé solo se me vinieron encima los pensamientos que había tenido hacía unos instantes y no me atrevía a mirarme al espejo» (MPM: 158).

El uso del verbo ‘mirarse’ resulta aquí significativo ya que el objeto de esa mirada no puede ser otro que el sujeto mismo. Replegada la mirada sobre sí misma, refleja una imagen negada, aplazada, temida. Según hemos apuntado más arriba, la mirada se constituye como el dispositivo esencial de la ‘porno-grafía’, en tanto construye un espectador *voyeur*. Pero lo que esa mirada tiene aquí ante sí escapa a la voluntad de representación («no me atrevía a mirarme al espejo»). La acción reflexiva de ‘mirarse al espejo’ puede significar quizás ‘mirarse atentamente’ o ‘mirarse a través de’. Lo que se evita representar sería la imagen deformada de un yo que no se reconoce a sí mismo en su propio reflejo. Un espacio especular habitado por la presencia inasible de un no-yo incierto y acechante¹¹. Siguiendo esta línea interpretativa, podemos pensar que más que una mirada lo que se activa en el lector es una ‘visión’, como algo que sucede en la subjetividad del mismo –así como la figura de la maestra fue algo que se constituyó como objeto en la subjetividad del yo narrativo.

Con los recursos señalados, uso de términos o expresiones con connotaciones sexuales (‘caballo’, ‘me sacó de allí’, ‘me llevaba a su dormitorio’, ‘me hizo las cosquillas desagradables’, ‘no vayas a relinchar’, ‘salió en seguida’, ‘ropas revuelas en las sillas y en la cama’, ‘levanté la cabeza’, ‘manchas blancas’, ‘mi propia cabeza, cada vez yo la levantaba más’), elipsis entre los eventos narrados e inscripción del lector en el cuerpo textual a través del dispositivo de la mirada (‘vi’, ‘el espejo mostraba’, ‘me llamaba la atención’, ‘bajar los párpados’, ‘mis ojos’, ‘mirarme en el espejo’), es construida la figura del *lector modelo* como guía e instrucción que acarrea en el lector empírico el modo de lectura que el texto requiere para sus potenciales decodificaciones¹², ya que en la prosa felisbertiana es la escritura, más que el narrador, aquello que da las señales.

El pasaje considerado tan sólo sugiere lo que el lector debe hacer explícito: «la maestra y el caballo», recludos en la habitación, habrían dado inicio al acto sexual. El texto sólo da indicios

por una lado la singularidad desde adentro, como modo en que un sujeto vive su relación consigo mismo (...). Por el otro la singularidad desde afuera, para los otros, como perspectiva exterior y social» (1982: 116).

¹¹ Reflexionando acerca de la constitución del sujeto felisbertiano, Pezzoni escribe lo siguiente «El yo que narra y se narra en los cuentos de Felisberto no cuenta sino eso: que *no cuenta*, no incluye, no es incluido. Inasimilable a toda categoría o clase anterior a él mismo, tampoco *cuenta con* ningún asidero que le permita recuperar el ilusorio bien perdido. Su historia es la de un Yo sin Yo que sólo pormenoriza el fracaso en la empresa de autoapropiación» (1986: 217; las cursivas pertenecen al original).

¹² La noción de ‘lector modelo’ fue propuesta por Eco para designar el tipo de lector que cada texto postula como condición indispensable de su actualización. El *lector modelo* es un posicionamiento del lector en el tejido textual, cuya función consiste en colaborar con la construcción del sentido que todo texto requiere para funcionar como tal. La “necesidad” de este principio pragmático de cooperación interpretativa reside en que «un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él (...). Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar» (Eco, 1981: 76).

(«había ropas revueltas en las sillas y en la cama»). Pero por el contenido de otras líneas se puede sospechar que no llegaron a consumir sexualmente el erotismo despertado entre ellos («levanté la cabeza y me encontré conmigo mismo», «lo que más me llamaba la atención era mi propia cabeza; cada vez yo la levantaba más», «tuve que bajar los párpados y buscarme por un instante a mí mismo»). El lector no sólo se imagina, allí donde se sugiere pero no se dice, una escena de caricias y palabras dulces dichas en intimidad, sino también una escena sexual, diríamos, de tono más *hardcore*. Este es el acto sexual, la escena ‘porno-gráfica’ que, como lectores, debemos construir, actuar, “performativizar”¹³.

En este punto, el lector, que fue instalado subrepticamente en el texto como narratario por el narrador, está desorientado: no sabe si la escena que colaboró a construir se agota en la simple descripción de una erección sin destino o esconde un acuciante sentido existencial.

Las representaciones de frustración fisuran al sujeto como entidad ideal. Lo que estaría operando aquí es el falo como significante del deseo. Entendido como el objeto al que se dirige el deseo, el falo no es un objeto real, sino un objeto ausente, fantasmático. Como tal, representa la sustitución de las gratificaciones de la sexualidad infantil con un reconocimiento del yo como sujeto social y sexuado («*mi propia idea* de caballo cuando yo era *ignorado* por *mis ojos*»). Sea como sea, lo que se pone de manifiesto aquí es el desdibujamiento del sujeto, que no es más que el reverso de la *pornografía* en tanto mecanismo de producción de vaciamiento de sentido:

El cuerpo pornográfico —observa Marzano— es “aniquilado” por el “exceso”: un exceso de intercambios, un exceso de acoplamientos, un exceso de goce; a tal punto que su ganancia inmediata no es nada más que una completud imaginaria y fantasmática, la de un “objeto sin falla” que oculta la pérdida de la capacidad de desear. Es aniquilado por el vacío: un vacío de caricias, un vacío de abrazos, un vacío de deseos. (2006: 67-68)

Dos efectos parecen desprenderse del pasaje felisbertiano: por un lado, la acuciante soledad que corroe la subjetividad masculina, con la pérdida progresiva de la forma humana, encuentra su contraparte en la línea de fuga representada por la figuración imaginaria de una escena sexual: «¡Parecía mentiral! ¡Uno podía ser un caballo y hacerse esas ilusiones!» (*MPM*: 158). Por otro lado, pone de manifiesto que en el imaginario masculino habita el miedo atávico a lo otro-orgánico,

¹³ Según Iser, todo texto *literario* tiene algo de ‘performativo’, pues no expone ni describe sino que produce reacciones causadas por la realidad, dado que «no poseen objetos que le correspondan exactamente en el “mundo de la vida”, sino que obtiene sus objetos a partir de elementos que se encuentran en ese mundo» (1987: 135). Por ello, configura y proyecta el esbozo de una estructura objetiva mediante la que se apela al lector, marcando las posibilidades de decodificación de cada texto, al garantizar un «espacio de juego de posibilidades de actualización» (Iser, 1987: 134), ya que su sentido no radica en el mundo sino en el proceso de lectura que posibilita.

es decir, a la mujer como condición de posibilidad ya no de la satisfacción del deseo, sino de su íntima pulsión de someterse a la misteriosa e insondable voluntad femenina de dominio: «Al mucho rato volvió la maestra. Me hizo las cosquillas desagradables; pero más daño me hacía su inocencia» (MPM: 158). Como un trompo que girara *ad infinitum*, el deseo masculino no conoce otra lógica que la viciosamente circular... ¡inexorable ficción constitutiva demorada en las superficies del placer!

III

Trastocando los códigos del género narrativo que cultiva con maestría y acudiendo a las estrategias discursivas de la alusión y de la elipsis, Felisberto Hernández es un escritor que siempre está sugiriendo el modo de lectura de sus textos. Lo fascinante de su escritura reside en que esa sugerencia nunca es plasmada en una indicación unívoca o transparente¹⁴. En lo que atañe a la lectura aquí propuesta, el pasaje comentado puede ser leído tanto en clave erótica y/o sexual –donde por sexual hay que entender, por lo menos, la insinuación de una escena explícita de sexo– como metafísica y/o psicoanalítica. Para confirmar la viabilidad de la lectura ‘porno-gráfica’ llevada a cabo en el presente trabajo, habría que indagar ciertos pasajes “eróticos” de otros relatos felisbertianos, como, por ejemplo, ‘La cara de Ana’ (1930), ‘Nadie encendía las lámparas’ (1947), ‘El acomodador’ (1947) o ‘Menos Julia’ (1947).

Siguiendo una sugerente observación hecha por E. Lissardi, Felisberto Hernández podría inscribirse, como escritor fáunico, en esta “apertura” de la representación del acto sexual. En efecto, Lissardi señala que en la cultura occidental siempre han operado dos paradigmas: el paradigma amoroso y el paradigma que él llama fáunico. El primero gestiona una imagen espiritual del *éros*, mientras que el segundo privilegia «el apetito sexual, el deseo, la curiosidad sexual, la voluptuosidad, como vectores esencialmente enriquecedores de la peripecia humana» (2013: 13). De este modo, una parte, al menos, de la producción narrativa hernandiana podría ser leída no tanto como fragmentos de un imposible discurso erótico, sino como una actualización, incesantemente frustrada, del inquietante deseo carnal.

¹⁴ El estilo narrativo de Felisberto Hernández se caracteriza «a menudo [por] la ambigüedad [que] deja abierta al lector la interpretación y la elección del juicio. Se diría que este otro juego alternativo de subrayar o de borrar las pistas es uno de los rasgos más característicos del discurso hernandiano» (Barrenechea, 1982: 60).

Sustentado en una poética de la carencia y la (pseudo)evocación de lo ausente –por imposible–, el fragmento del relato felisbertiano tomado como objeto de análisis en este trabajo permite perfilar un posible espacio para el deseo en el que anida la tensión irresuelta entre lo pleno y lo vacío, entre la nada y el yo, rindiendo un *plus* extradiegético enquistado en cualquier potencialidad libidinal de la experiencia sexual:

Entre las ganas imperiosas y el adormecimiento de la saciedad sexual ya no hay tiempo para el deseo. Así es como se construye la imagen pornográfica sobre la inversión continua y obsesiva entre lo vacío y lo lleno: lo vacío del cuerpo que no espera otra cosa que la penetración; lo lleno del cuerpo penetrado, que no tiene nada más que ofrecer salvo su cierre, salvo el sofocamiento del deseo. (Marzano, 2006: 67)

En definitiva, para el sujeto felisbertiano (diseminado sin solución de continuidad entre las figuras un tanto lábiles de autor, narrador, narratario y lector presentes en sus obras) el goce sexual no siempre requiere, contentándose tan sólo con llegar a rozarla, de la subjetividad ajena. Está claro: lo otro constituye, no goza por uno mismo. Por eso, el sujeto felisbertiano habita los entresijos de una nada llamada cada tanto a encarnarse en un yo problemático, difuso, intersticial.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrenechea, Ana María (1982): «Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: *La cara de Ana*», en *Escritura*, 7/13-14: 57-68.
- Barthes, Roland (1987): «De la obra al texto», en Barthes, Roland (1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós: 85-96.
- Barthes, Roland (2003): *El placer del texto. Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Díaz, José Pedro (1965): «Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia», en Hernández, Felisberto (1965): *Tierras de la memoria*, Montevideo, Arca: 177-188.
- Dos Santos Moreira, Ariágda; Marrero Fernández, Marilys (2009): «Erotismo en la literatura: exacerbación del amor», en *Travessias*, 2: 1-12. Eco, Umberto (1981): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto (1998): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- García Rodríguez, Antonio (2001): «Desentrañando “lo pornográfico”» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 23/79: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2088/2892> (último acceso: 16/05/2017).
- Hernández, Felisberto (2012): *Cuentos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, Selección y prólogo a cargo de G. Lespada.
- Hunt, Lynn (1993): *The Invention of Pornography*, New York, Zone Books.
- Hyde, Hayden (1969): *Historia de la pornografía*, Buenos Aires, La Pléyade.
- Iser, Wolfgang (1987): «La estructura apelativa de los textos», en Rall, Dietrich (comp.) (1987): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM: 133-148.
- Kieran, Mathew (2001): «Pornographic Art», en *Philosophy and Literature*, 25/1: 31-45.
- Lakoff, George (1987): *Women, fire and dangerous things*, Chicago, University Press.
- Lakoff, George; Johnson, Mark (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- Lespada, Gustavo (2012): «Las cotidianas hebras del misterio», en Hernández, Felisberto (2012): *Cuentos selectos*, Buenos Aires, Corregidor: 7-24.
- Liddell, Henry; Scott, Robert; Jones, Henry (1996): *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press.
- Lissardi, Ercole (2013): *La pasión erótica: del sátiro griego a la pornografía en Internet*, Buenos Aires, Paidós.
- Loth, David (1969): *Pornografía, erotismo y literatura*, Buenos Aires, Paidós.
- Ludmer, Josefina (1982): «La tragedia cómica», en *Escritura*, 7/13-14: 111-118.



- Maingueneau, Dominique; Cardoso, Fernando (2008): *La literatura pornográfica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Marzano, Michaela (2006): *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Buenos Aires, Manantial.
- Metz, Christian (1975): «The Imaginary Signifier», en *Screen*, 16: 14-76.
- Ojeda, Mónica (2014): «Pornografía y erotismo (o la palabra prohibida)», en *Cartón piedra*, 34: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/pornografia-y-erotismo-o-la-palabra-prohibida> (último acceso: 3/6/2017).
- Pezzoni, Enrique (1986): «Felisberto Hernández: parábola del desquite», en Pezzoni, Enrique (1986): *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana: 217-236.
- Sartre, Jean-Paul (1984): *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Orbis-Hispamérica.
- Sartre, Jean-Paul (1999): *El ser y la nada*, Madrid, Altaya.
- Sontag, Susan (2007): «La imaginación pornográfica», en Sontag, Susan (2007): *Estilos radicales*, Barcelona, Random House Mondadori: 51-95.
- Yehya, Naief (2012): *Pornografía*, México, Tusquets Editores.
- Zimmermann, Bernhard (2003): «Sexualidad y erotismo en la literatura griega», en *Ordia prima*, 2: 155-167.



SOBRE EL AUTOR

Daniel Gutiérrez

Licenciado en Filosofía, Licenciado en Audiovisión, Magister en Metodología de la Investigación, Investigador, Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas, Universidad de Buenos Aires (Argentina).

Contact information: Correo electrónico: almejaspera@gmail.com