

**XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana - Facultad  
de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2011**

**FIGURACIÓN Y PROCEDIMIENTO EN “MENOS JULIA” DE FELISBERTO HERNÁNDEZ**

Gustavo Lespada  
(UBA – ILH)

[...] tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura: y esa debe de ser una de sus cualidades.

Felisberto Hernández

Antes de entrar en el estudio del uso figurativo de este relato quisiera recordar que, además de los conceptos de “adorno” y “condimento” inherentes a la categoría retórica del *ornatus* –que comprende al ámbito de las figuras–, la raíz verbal *ornare* también significa “guarnecer o revestir con armas”, por lo cual, junto a la idea de embellecimiento el *ornatus* posee los rasgos de la *confrontación* y de lo *aguerrido*. O sea que ya en la retórica clásica existía una concepción nada ingenua acerca del rol que cumplen las figuras en el discurso.<sup>1</sup>

El cuento se abre con una sinécdoque, en medio de una retrospección: “En mi último año de escuela veía yo siempre *una gran cabeza negra* apoyada sobre una pared verde pintada al óleo”. Enseguida nos enteramos de que esta evocación se ha precipitado por un encuentro del narrador adulto con un amigo de la infancia. Ambos recuerdan cuando se juramentaron no ir más a clase y “los procedimientos que [...] habíamos inventado para hacer creer a nuestros padres que íbamos a la escuela”.<sup>2</sup> Al igual que aquellos niños, el procedimiento narrativo de este cuento pareciera el de hacernos creer algo mientras sucede *otra cosa*. En la trampa (de los niños) del enunciado está cifrada la trampa (como procedimiento) de la enunciación.

---

<sup>1</sup> Véase Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 157.

<sup>2</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia”, en *Obras Completas*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1998, pp. 92-93.

Ante el reencuentro con el amigo de antaño, el narrador adulto no duda en abandonar el lazo con el previsible presente familiar y su responsabilidad paterna (“mi hija se tuvo que ir sin mí”) para revivir la infancia y optar por el misterio: el amigo vive solo pero “lo rodeaban cuatro muchachas que se acercaban a él *como* a un padre”. La elección por la figura –la comparación– resume el gesto textual y el del personaje, quien sustituye el vínculo certero del *sentido literal* (con la propia hija) por el ambiguo del *figurado* que encarna el amigo (“*como* a un padre”). Este misterio se manifiesta de la mano de la anomalía o la enfermedad; la confianza del amigo no sólo introduce la ambigüedad sino también la inversión. Veamos:

–Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal.  
 – ¿Pero qué... cosa es ésa?  
 –Tal vez un día te lo pueda decir. Si yo descubriera que tú eres de las personas que pueden agravar mi... mal, te regalaría esa silla nacarada que tanto le gustó a tu hija.  
 Yo miré la silla y no sé por qué pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella. (93)

“Enfermedad” y “mal” aparecen con valoración invertida, en tanto que el “no sé” cancela desde el comienzo cualquier explicación de tipo racional, mientras que la prosopopeya de la enfermedad sentada en la sillita refuerza la percepción figurativa. La aventura está programada: para introducirse en el misterio deberá acompañar al amigo en un viaje hasta su quinta, junto con su secretario particular y las cuatro muchachas. “Todo ocurrirá en un túnel”: el enigmático anuncio se carga de referencia literarias; la descripción del profano ritual pareciera aludir a una escena del marqués de Sade, pero narrada por un idiota:

Será para cuando llegue la noche. Las muchachas estarán esperándonos dentro, hincadas en reclinatorios a lo largo de la pared de la izquierda y tendrán puesto en la cabeza un paño oscuro. A la derecha habrá objetos sobre un largo y viejo mostrador. Yo tocaré la cara de las muchachas y pensaré que no las conozco. (94)

Y es que la situación de un adulto tocando la cara de mujeres jóvenes en la oscuridad no puede ser sólo *eso*. Así como la caricia es la metonimia del tacto, la literalidad no se detiene allí y suscita una continuidad asociativa, un deslizamiento figurado que acompaña como una sombra la incursión “inocente” y palpadora del túnel. Una situación cargada de erotismo pero a la vez expuesta como un juego infantil: aventura escamoteada, al sesgo.

La antigua casa solariega, el túnel propiciatorio, las muchachas dispuestas en la oscuridad sólo para el anfitrión, el secretario que lo secunda sumiso como un lacayo, las reglas que rigen el extraño ritual: todo pertenece al otro. *Todo le es ajeno*: al narrador sólo le está permitido meter las manos en la harina o tocar la cáscara de un zapallo. ¿Una puesta en escena de las relaciones de poder? No lo podemos afirmar con certeza, pero la lógica que parece animar este relato es la de *decir mucho más que lo que dice*, como en la sinécdoque. *Pars pro toto*: el reconocimiento de una totalidad a partir de una de sus partes. Aunque para caracterizar esta forma de narrar también podría recurrirse a la *litotes*, en tanto figura en la que –como dice Fontanier– *se dice menos de lo que se piensa pero se sabe muy bien que se entenderá más de lo que se dice*, hemos optado por la sinécdoque, por su mayor cercanía con la metonimia.<sup>3</sup>

El trayecto significativo que va desde la parte al todo carece de una representación significativa, no está escrito ni posee signos materiales que lo sustenten, sin embargo, en esa ausencia se forja un sentido, en esa falta se produce una imagen: la presencia de lo que no está, el ser de lo que *no es*, como ese túnel que ahora *es* porque antes fuera “la idea del túnel”. Sobre esta paradoja se formula una estética, un *no decir* que dice más de los desplazamientos y las carencias de este mundo que cualquier prosa naturalista que confiera realidad solamente a lo manifiesto. Pero lo que se manifiesta lo hace a expensas de desplazar otras realidades, otros sentidos: la recuperación de esas exclusiones es la función de este imaginario. Por eso, como dice Blanchot, por su ausencia, por la realización de esa propia ausencia es que empieza la creación literaria.<sup>4</sup>

A la expansión sinecdóquica se incorpora un sistema de *siembra* de elementos figurativos que luego se retoman, ya sea figurada o literalmente, como formando constelaciones asociativas. Por ejemplo, si en el ritual del túnel el tacto desplaza al sentido de la vista, en el caso de

---

<sup>3</sup> Fontanier llama a esta figura “tropo por conexión” y la caracteriza como “designación de un objeto con el nombre de otro que forma con el primero un conjunto o un todo”, siempre que la idea o la existencia de uno esté comprendida en la idea o existencia del otro. Por ejemplo, llamar “techo” a la casa, “acero” a la espada o “vela” pare referirse al barco. Véase Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica* (1988), Madrid, Cátedra, 1991, pp. 172-173; 202-203. La escuela de Lieja la ubica dentro de los metasemas y la estudia por su operación de supresión o adjunción de semas. Aunque se mencionan aquellas figuras raras del tipo generalizante, que nombran a la especie a partir de un rasgo genérico –como el caso de llamar “mortales” a los hombres–, se detienen en las sinécdoques más frecuentes, aquellas que van de lo particular a lo general, a la vez que advierten la importancia de que en la supresión se conserven los semas esenciales para una correcta percepción y alcance de la figura. Véase Grupo µ, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 171-176. Por su parte, Todorov –para quien tanto la metáfora como la metonimia no son sino “dobles sinécdoques”, aunque de sentido inverso– sostiene que esta figura consiste en “emplear la palabra en un sentido que es una parte de otro sentido de la misma palabra”, según una dirección particularizadora o generalizadora. Véase Tzvetan Todorov, “Sinécdoques”, en AA.VV., *Investigaciones retóricas II* (1970), Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 51.

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, “La literatura y el derecho a la muerte”, en *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Alejandro la transferencia sinestésica opera en otra dirección, ya que se menciona que a una muchacha “la toca con los oídos y las intenciones” (98); primero se menciona “la boca del túnel” (figuración popular para “entrada del túnel”, o sea que se trata de una expresión *no marcada*) y, más abajo, como respuesta a una pregunta sobre el tiempo que se tardará en recorrerlo, se dice: “en una hora ya el túnel nos ha *digerido* a todos”, con lo cual se recupera la figuración de “boca” y se acentúa el sentido metafórico del túnel como un tracto digestivo (96). Otros ejemplos son las persistentes referencias a la luz como algo dañino, que confunde las cosas, en clara contradicción con la metáfora lumínica como razón o entendimiento; en este sentido, el texto se identifica con todo lo oscuro, con la opacidad del misterio sin respuesta, con la pasión sin una meta u objetivo discernible y con todo lo real que se niega a manifestarse. Veamos lo que dice el amigo:

Esta luz fuerte me daña la idea del túnel. Es como la luz que entra en las cámaras de los fotógrafos cuando las imágenes no están fijadas. Y en el momento del túnel me hace mal hasta el recuerdo de la luz fuerte. Todas las cosas quedan tan desilusionadas como algunos decorados de teatro al otro día de mañana. (96)

Dos páginas después, este concepto se ha trasladado al registro de nuestro narrador:

A medida que iba oscureciendo mi amigo hablaba menos y hacía movimientos más lentos. Ahora la luz era débil y los objetos luchaban con ella. La noche iba a ser muy oscura; mi amigo ya tanteaba los árboles y las plantas y pronto entraríamos al túnel con el recuerdo de *todo lo que la luz había confundido* antes de irse. (98; el destacado es mío)

La negación de la luz solar como rechazo a Dios se adhiere al arquetípico descenso por los escalones de tierra; la iniciación en el culto del tacto a oscuras; la ftofobia del extraño anfitrión que puede asociarse al mito del vampiro; la ofrenda pagana de las jóvenes vestales aguardando ser abordadas en lo profundo del túnel; una figura difusa deambulando afuera en la noche de relámpagos y truenos; el sueño sobre una tumba: todo es un *como si*. Siglos de mitos imponen su presencia y una tradición literaria espera ser convocada para manifestarse, como el legendario conde rumano. Al igual que el narrador, nosotros también pensamos que “él iba sembrando dedos en la oscuridad; después los recogería de nuevo y todos se reunirían en la cara de la muchacha” (100). Nosotros, lectores formados en cierta normativa cuentística, tal vez esperamos, añoramos un desenlace fantástico –de allí que algunos críticos lo repongan por su cuenta– o truculento, que recoja todos estos indicios, todos estos motivos de espeso linaje, y nos sorprenda y nos aterrorice en un catártico y contundente final. Pero esto es Felisberto –permítasenos esta otra sinécdoque– y

aquí toda previsibilidad se frustra. Una vez planteado el sugestivo asunto del túnel, la narración entra en una especie de letargo (como Alejandro, cuando oscurecía) y cierto malestar digestivo se apodera del relato.

Durante otra sesión de tacto a ciegas en el túnel, el narrador menciona que ha tocado “unos géneros con flecos”, y cuando comprende que se trata de unos guantes reflexiona: “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”.<sup>5</sup> Es interesante reparar en la familiaridad que se atribuye a las manos *con* los guantes, a la manera en que se asocian los significados entre sí, independientemente de la unión significado-significante que conforma al signo lingüístico. La sorpresa *es* de las manos porque la correspondencia con los guantes es del tipo simbólico, es decir, *motivada*, y entre dos entidades que pueden existir independientemente una de otra; en cambio, la relación entre el narrador y sus manos es necesaria como la que existe entre el significado y el significante.<sup>6</sup>

En cuanto aparecen algunos síntomas de autonomía, esto es, de comportamientos no reglamentados, el poder propietario marca el límite: a la objeción “no estamos en el túnel” el dueño responde “pero estamos en *mi casa*” (104). El anfitrión se molesta si una de las muchachas le da un beso al visitante o si alguien pretende introducir algún objeto en el túnel sin su fiscalización. *Deus ex machina*, Alejandro pretende controlar cada paso de la ceremonia como un sumo sacerdote o un narrador omnisciente. Cuando alguien le advierte que lo han rozado allí adentro, responde furioso: “–Absolutamente imposible. Es una alucinación tuya. ¡Suele ocurrir eso en el túnel!”. Y cuando el visitante-narrador tiene una pesadilla en la que ha soñado que le tocaban la cara, no se atreve a contarle el sueño por temor a que se le ocurra *tocarle* la cara de verdad, o sea, que quiera convertirlo a él –al igual que a las muchachas– en otro *objeto* del túnel.

A esta analogía de las almas aprisionadas, al despliegue de una simbólica codificada por el gótico, como el descenso *sub terra* o los rituales propiciatorios, debemos agregar el ruido de “pezuñas” bajando la escalera, atribuidas luego a un perro aunque los perros no tienen pezuñas. Pezuñas tiene el macho cabrío, representación mitológica del demonio. Pero el clima lúgubre no termina de cuajar y la tensión se disipa con el poderoso ácido del absurdo: el supuesto can Cerbero en el párrafo siguiente, será transformado en “perrito”; en tanto que en una nueva incursión en el túnel, se escucharán “unos quejidos mimosos” que hacen reír a todos. A todos

---

<sup>5</sup> Felisberto Hernández, ob. cit., p. 105.

<sup>6</sup> Véase Tzvetan Todorov, ob. cit., pp. 53-54.

menos al exclusivo *tocador* de muchachas, probable autor o responsable de los quejidos, que reaccionará furioso ante la risa irreverente y generalizada, echándolos del túnel: “¡Váyanse todos! ¡Afuera! ¡Que salgan todos!”. La exclusión de *todos* –“menos Julia”– incluido el narrador, implica colocar el “misterio” fuera del alcance de los demás, sobre todo retacearlo del relato: “nadie debe conocer el secreto, excepto la involucrada y yo”, parece decir el propietario y supremo hermeneuta, o sea aquél que pretende ejercer también el control simbólico.

La sinécdoque parece estar operando desde el espacio privilegiado del título, en tanto se ha reducido a sólo una parte (la última) de un escarceo verbal. Además, “Menos Julia”, como locución, es el soporte mínimo que sugiere el acto oculto en la oscuridad; señala el interés que reside en ese personaje; discrimina el objeto de deseo. “Menos Julia”, como relato, posee una serie de implicancias nunca formuladas claramente, salvo en una lectura del desvío –“me ha dejado la cara ardiendo” (109)– o, mejor dicho, del deslizamiento figurativo. Ese *menos* del título alude a todo *lo más* que no tiene representación significativa, es decir, a aquello que la oscuridad del túnel ha encubierto, o sea, a *lo no dicho* por el texto, pero cuya presencia también *es* el texto.

La transgresión de haber desobedecido la orden y haberse quedado a escuchar el diálogo entre Julia y Alejandro le cuesta la expulsión definitiva a nuestro personaje, como sucede en “El acomodador”, donde el intruso *voyeur* también resulta condenado y excluido de la propiedad, material y simbólica. El ámbito privado siempre implica *privación*, valga la obviedad. Pero si la “lujuria de ver” era asumida por el desposeído de la primera persona narrativa en aquel relato, aquí, en “Menos Julia”, la *lujuria de tocar* es privativa del dueño de casa, es decir, *reside* en la tercera persona, en *el otro*. “Se mira y no se toca” reza una vulgar fórmula excluyente de la propiedad, en tanto que la oscuridad ritual del túnel tampoco permite que *se mire*.<sup>7</sup>

El cierre también se presenta como algo incompleto, como *la parte de algo*. Algo por lo menos ridículo, si uno imagina la situación literal: un padre yendo a hablar con el dueño del negocio para decirle que no quiere que le toque más la cara a la hija. La escena cobra otra dimensión si pensamos en un padre que, enterado del amorío –nunca *dicho* en el cuento–, actúa

---

<sup>7</sup> Aprovechemos para señalar el paralelismo de este cuento con “El acomodador”, sobre todo en cuanto a los personajes y sus funciones en la matriz del relato. Aquí también existe una colección de objetos a los que en vez de mirar se los toca, se los percibe y adivina con el tacto; si la internación en el túnel prefigura un descenso *ad inferos*, del acomodador se dice que tiene “una luz del infierno”. En ambos relatos la propiedad es *privada y misteriosa*, y hay pasajes en que el narrador-personaje se aventura en ella como un intruso, con la misma fruición por lo desconocido y ajeno. Las mujeres se revelan como bienes delicados e inaccesibles: siempre pertenecen a otros, padres o *como* padres. Al igual que en otros cuentos aquí también encontramos un *otro* poseedor que tiene sirvientes, que manda y decide, aunque en este caso se trate de un viejo amigo con quien se entabla una relación de rivalidad.

como celestino de su propia hija, ya que el candidato es un “buen partido”, con la condición de los esponsales, todo legal y avalado socialmente. Aunque dada la ambigüedad del texto, esta interpretación puede resultar un sacrilegio, entendemos que se encuentra implícita en nuestro imaginario social. A pesar del cierre abrupto del relato, este presenta cierta especularidad respecto del comienzo ya que ambos, inicio y final, se enfocan en la cabeza, en la misma cabeza encrespada de Alejandro. La inversión final, cuando “sin querer” el narrador le toca la cabeza al amigo y lo siente como un objeto del túnel (110), pareciera operar como ese gesto del desquite del que habla Pezzoni, devolviéndole un poco de su propia medicina al propietario “tocador”, cosificándolo, aunque sea en una instantánea imagen mental.<sup>8</sup>

Permítasenos una última vuelta de tuerca sobre esta figura predominante. Aun en su dinámica transformacional –en tanto supresión de semas en la nominación– la sinécdoque tampoco permanece estable en “Menos Julia” y, así como desde el comienzo se menciona *la cabeza* enrulada para referirse al amigo pero después se sigue hablando de la cabeza como de algo autónomo –lo cual enrarece el uso de la figura–, de igual forma ese relato “inocente” (la parte visible del iceberg), esa incompletud también mantiene su propia lógica hasta el final. En síntesis, el relato también es solamente *la parte*, también *es* –puede ser leído como– el mínimo juego de tocar los objetos y las caras, y sólo las caras, de las muchachas. Por eso es que no se lo puede leer como alegoría, porque en la alegoría el sentido directo no cuenta, en tanto que aquí hace posible la ambivalencia. Y esta ambigüedad por la que el relato es literal y figurado, inocente y perverso a la vez –sin dejar de ser ambos con plenitud–, es un plus literario significativo, un *más* de “Menos Julia”, sin lugar a dudas.

---

<sup>8</sup> Véase Enrique Pezzoni, “Felisberto Hernández: Parábola del desquite” (1982), en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.