

Voz, mirada y creación de mundo : una nota al margen sobre la cuentística de Eloy Tizón y sus secretas afinidades

Autor(en): **González, José Ramón**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **62 (2015)**

Heft 3: **Fascículo español. El cuento español en los albores del siglo XXI**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-587538>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Voz, mirada y creación de mundo: una nota al margen sobre la cuentística de Eloy Tizón y sus secretas afinidades

La trayectoria cuentística del madrileño Eloy Tizón ha venido marcada por el éxito temprano e incuestionable de su primer libro de relatos, *La velocidad de los jardines* (1992), que muy poco después de su publicación, y tras haber sido seleccionado por la revista *Quimera* como una de las mejores colecciones de cuentos españoles del siglo XX y por el diario *El País* como uno de los libros más interesantes de los últimos 25 años, alcanzó el estatuto de obra imprescindible en la cuentística española del fin de siglo. A esa primera incursión en el territorio del relato breve le han seguido otros dos libros, *Parpadeos* (2006) y *Técnicas de iluminación* (2013), que han venido a confirmar las dotes narrativas de un autor de escritura demorada y lenta, muy exigente en su planteamiento literario, y que domina como pocos la técnica –el ritmo, la voz, la mirada, las distancias– del cuento. La razón del éxito de su primer libro y el reconocimiento casi unánime por parte de la crítica hay que buscarlos seguramente en cierta excepcionalidad de su escritura, que le alejaba abiertamente de las propuestas narrativas dominantes y que otorgaba a su voz un sello de originalidad sin duda poco habitual. De hecho, fueron muchas las formas de referirse a esta excepcionalidad y bastaría repasar las reseñas del momento para descubrir que los críticos se esforzaron en subrayar desde el primer momento lo novedoso de su escritura en el panorama de su generación. Por eso Rafael Conte señaló que su propuesta literaria estaba a «mil años luz de distancia» de lo que se estilaba en el comercio y el mercado editorial de aquellos días –principios de los 90– y lo identificó como un «escritor nuevo, diferente, personal, riguroso»¹.

Al margen de esa caracterización de conjunto y un tanto imprecisa, también se insistió desde un principio en algunos rasgos particulares que

¹ Así se expresa en la reseña del libro *Velocidad de los jardines* publicada en el *ABC Literario* del 23 de octubre de 1992, p. 11. También a Rafael Conte se le atribuyen en numerosas páginas web y sitios de internet una afirmación en la misma línea –es «el más original, personal y sorprendente de los narradores hispanos»–, pero no he podido localizar la fuente exacta.

reforzaban su singularidad: «[S]u empeño», en palabras de Ángel García Galiano, por «escribir bien», por ejemplo, o la naturaleza lírica o poética de su escritura². El primero de estos dos está muy vinculado a la conciencia del oficio y a una precisa voluntad de estilo, que llevó una vez más a Rafael Conte a destacar en 1995 expresamente la calidad de la prosa de Eloy Tizón:

[E]se estilo tan personal y con raíces tan sólidas como autoproclamadas –sobre todo Nabokov, pero sin olvidar a Gómez de la Serna, Cortázar o Calvino– rápido, nervioso, metafórico, más lírico que efectista, perfectamente poético y narrativo a la vez, de una intensidad poco común, uno de los más personales y sugestivos de nuestra literatura actual³.

Y esto es reconocido incluso por quienes pusieron en cuestión alguno de sus libros, como el crítico Miguel García-Posada, quien a pesar del juicio negativo que le mereció *Parpadeos*, admitía sin rodeos la calidad de su escritura:

Todos estos relatos están resueltos con elegancia, impecable composición, abundante ingenio –recurso posmoderno esencial– y, en ocasiones, con fogonazos poéticos de primera magnitud, que acreditan a un estilista de primera mano⁴.

Por otra parte, la alusión de Rafael Conte a los referentes literarios en los que parece inspirarse el autor –ese Nabokov al que aluden también García Galiano, u otros autores como Cortázar, Carver, Kafka o Chéjov– permite subrayar otra dimensión importante en la obra de Tizón: la condición autorreflexiva de su escritura y la inspiración literaria de su obra, fruto de una conciencia artística potenciada sin duda por el hecho de que ha venido participando durante años en numerosos talleres de escritura creativa («para aprender», como ha señalado con ironía Andrés Neuman en su blog⁵). En cualquier caso, las características atribuidas a la

² Ángel García Galiano, *El fin de la sospecha. Calas significativas en la narrativa española (1993-2003)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, p. 212.

³ Son palabras extraídas de la reseña de la novela *Seda Salvaje* que Rafael Conte publicó en el *ABC Literario* el 15 de diciembre de 1995, p. 12.

⁴ Miguel García-Posada, «La falta de significación», *Cultural de ABC*, 2006 (24 de junio), p. 16 (es reseña de *Parpadeos*).

⁵ *Vid.* Andrés Neuman en la entrada «Esperando a Tizón (1)», 4 de noviembre del 2013 [<http://andresneuman.blogspot.com.es/search/label/Eloy%20Tizón>], en donde escribe: «Da clase por ahí para aprender». En una entrada posterior, del 8 de noviembre («Esperando a Tizón (y 2)»), destaca la importancia de la voz narrativa, que es precisamente uno de los aspectos que quiero subrayar en estas páginas.

obra de Tizón se repiten una y otra vez, y las palabras de Jordi Gracia y Domingo Ródenas resumen en ajustada síntesis los rasgos particulares que la crítica más solvente ha identificado en su narrativa:

También hay un inequívoco centro de gravedad lírico en la narrativa de Eloy Tizón, desde el que se explica su economía estilística, su sutileza verbal, el ritmo de una prosa cargada de notas sensoriales, e incluso la morosidad –y hasta la suspensión– del tiempo, así como la inmersión en la subjetividad no pocas veces fantástica de sus personajes. Sus relatos en *Velocidad de los jardines* ya atestiguaban la filiación poética de la creatividad del autor, aunque también mostraban la escuela de grandes cuentistas como Chéjov, Cortázar o Carver. Y advertía sobre un modo de entender la escritura literaria que implicaba ritmos vegetales de crecimiento, lentitud y artesanía frente al vértigo tecnológico. Su siguiente libro de cuentos, *Parpadeos*, revalidaba esa poética basada en la aprehensión de lo imperceptible y en el mimo de su verbalización. Es la misma que inspira sus novelas *Seda salvaje* y la metaficcional *Labia*, apoyadas en convincentes narradores dominados por una pasión, la curiosidad por las vidas ajenas o el impulso de crearlas en la ficción literaria. También es en la voz narrativa donde se sostiene *La voz cantante*, que es la de un viejo profesor puesto a contar sus encuentros con el mismísimo Diablo⁶.

La primera de las características destacada por Gracia y Ródenas es precisamente, y como he señalado más arriba, la condición «lírica» o «poética» de su escritura, términos que reflejan adecuadamente la impresión que produce la lectura de casi cualquiera de los relatos del autor madrileño. Este es uno de los rasgos en el que la crítica ha puesto mayor énfasis y es lógico porque en todos los cuentos de Tizón hay, en efecto, una entonación propia, perfectamente distinguible, y una fuerte carga de subjetividad que impregna en profundidad la mirada –el ángulo singular desde el que se aborda la realidad– y la expresión verbal. Algo que no debe extrañar, ya que el propio autor, en el texto a modo de poética recogido en el volumen colectivo *El arquero inmóvil*, destacaba la importancia fundamental de la «voz» personal. Escribía allí, en referencia a la gestación de uno de sus relatos más famosos, «Velocidad de los jardines»:

Es decir, que lo tenía todo... Todo, excepto el cuento. Lo único que me faltaba era encontrar el tono adecuado con que escribirlo, ni muy serio ni demasiado cómico. Tuve suerte, he de admitirlo. Un día, por azar, encontré el tono. Encontré

⁶ Jordi Gracia & Domingo Ródenas (eds.), *Historia de la literatura española, Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, colección dirigida por J. C. Mainer, Barcelona, Crítica, 2011, vol. 7, p. 821.

mi voz. Agridulce. Un todo de voz agridulce, envuelto en poesía, hecho a partes iguales de humor, tristeza y ternura. En esa voz me reconocí, reconocí mi voz, reconocí mi mundo, desde entonces tengo voz y puedo hablar y escribir y dirigirme a los demás y a partir de ese momento me he dedicado a explorar y ampliar sus posibilidades fonográficas. Todos mis libros son la historia de una voz, la autobiografía de una mirada⁷.

Y en una entrevista grabada y recogida en la página web «Conocer al autor», a la pregunta de cómo se podría medir la calidad de un escritor, Eloy Tizón identificaba en su respuesta tres factores. En primer lugar, «el mundo del escritor» («¿qué quiere transmitir? ¿en qué atmósfera se mueve?», «¿qué temas está tratando?»); en segundo lugar, «la mirada del escritor» («¿qué mirada tiene sobre ese mundo?»), aspecto de especial relevancia porque dicha mirada transmite, en sus palabras, una visión única, que no se parece a la de ningún otro; y en tercer lugar, «la voz del escritor» («cómo ese mundo y esa mirada se articula a través de un lenguaje determinado»), «y ahí entraría», añade Tizón,

todo lo que tiene que ver con la dicción del autor, que yo llamo voz, que es un término algo vago, pero que creo que al menos nos ayuda a situarnos en el estilo, lo que se llama el estilo del autor, en sus formas verbales, en qué giros utiliza, en si utiliza un registro alto como escritor [...] o un registro popular [...].

Y concluye: «Creo que esos tres factores, el mundo, la mirada y la voz son claves a la hora de determinar la calidad»⁸. Los tres elementos señalados por Tizón están en realidad inextricablemente unidos, de manera que la voz y la mirada colaboran en la construcción de un mundo propio y particular, ya que, en definitiva, sobre ellas se sostiene el universo erigido por la ficción.

Ahora bien, una vez reconocida la importancia de estos tres elementos, conviene ir un poco más allá, descendiendo al terreno concreto y preguntándonos, a la luz de los textos, qué es lo que confiere su peculiaridad a la voz narrativa de Eloy Tizón, y cómo esa voz y la mirada que el narrador despliega en sus relatos contribuyen a crear un

⁷ Eloy Tizón, «Velocidad de los cuentos», en E. Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, p. 109.

⁸ Entrevista con Eloy Tizón, «¿Cómo se mide la calidad de un escritor?» [<http://www.conocera-lautor.com/debates/ver/NDU0NA==/NDU2OA>].

mundo peculiar y perfectamente distinguible. No se trata, conviene precisarlo, de intentar desvelar los secretos de la escritura del autor –algo, por otra parte, que, de ser posible, exigiría mucho más que unas pocas páginas–, pero sí de subrayar al menos un aspecto concreto que me parece de gran relevancia y al que creo que no se le ha prestado suficiente atención. La fascinación y la extrañeza sostenida que produce la escritura de Tizón reside en gran medida en su capacidad de transgredir las categorías de la lógica cotidiana. La realidad se presenta liberada de las constricciones comunes y ya no está aherrojada por los conceptos que gobiernan la visión mostrenca y consensuada del mundo, de modo que se puede señalar que sus narradores ensayan un tipo de contacto diferente con la realidad. Por eso el mundo de Tizón parece siempre levemente desenfocado, es y no es el mundo que los lectores conocen (hay un ligero desplazamiento visual). El mundo aparece así *in fieri*, como haciéndose o surgiendo en el momento mismo de la enunciación narrativa. Este efecto de plasticidad tan particular se genera particularmente por el difuminado de los límites que separan categorías primarias, como las de animado/inanimado, abstracto/concreto u objeto/persona, entre otras (no entro aquí en la cuestión del tiempo y la memoria, que me parecen fundamentales, ya que son dos de los temas vertebrales del autor, pero que requerirían un tratamiento específico y por extenso). Y también por la disgregación de las totalidades perceptivas que se presentan como una suma de elementos autónomos, con vida propia. Es como si su mirada descompusiera la realidad en sus partes constituyentes, sin integrarla en una forma global que les otorgue sentido (parece como si en el proceso de percepción el narrador no proyectase la «forma» como totalidad significativa, la *Gestalt* de la escuela psicológica alemana del mismo nombre). De ahí que al evitar nombrar el todo, la realidad parece desmembrada e incompleta. Podrían aducirse numerosos ejemplos de personificaciones, de materializaciones o de disgregaciones, pero con el fin de reforzar lo que se presenta como una mera hipótesis de trabajo que deberá ser corroborada por los lectores –una nota al margen–, bastará con una pequeña cala que nos permita extraer algunos ejemplos de su último libro, *Técnicas de iluminación*⁹.

⁹ Eloy Tizón, *Técnicas de iluminación*, Madrid, Páginas de Espuma, 2013.

La calle, por ejemplo, parece poseer una naturaleza casi humana: «La calle se bifurcó, se contrajo, se dislocó un codo. Las casas nos miraron con aire de superioridad» (p. 26). Y lo mismo sucede con las estrellas, que «se acomodaron en una posición distinta» (p. 27). O es un semáforo el que (¿«quien», habría que decir tal vez?) se sonroja (p. 27). Pero las casas también son capaces de albergar sentimientos y pasiones: «Es, nadie lo dude, la última casa, donde no apetece vivir. Y eso, por algún motivo, parece ofenderla y volverla estúpida o resentida» (p. 28). Una máquina excavadora, por su parte, se presenta como un ser animado: «Una excavadora, de ruedas musculosas parada en mitad del terreno tenía, apresada en su mandíbula, tierra a medio masticar» (p. 28). Y también los árboles parecen sentir —«Un comité de árboles, de un blanco uniformado, nos daba la espalda, formando barrera con aprensión, recelando»— mientras la lluvia da manotazos «para a continuación claudicar y deshacerse en destellos llorosos» (p. 35). La maquinaria de las escaleras mecánicas se nos presenta «un poco mustia» (p. 37), y las máquinas registradoras cacarean repetidamente (p. 38), mientras los aparatos mecánicos «gorjean» o «carraspean» y expresan así el dolor o la felicidad y su satisfacción por volver a la vida tras un breve apagón eléctrico (p. 43). Una tapia se muestra «resentida» (p. 56) y la mañana retrocede «humillada» (p. 58). Los árboles eructan pájaros —«Al otro lado de la ventanilla se agitaban masas de bosques, su violenta espuma verde, los árboles hervían haciendo mecer sus ramajes y eructando un pájaro o dos de su copa» (p. 41)— y una calle tiene el suelo borracho y un aire de cremallera abierta (pp. 55-56). Por su parte, las casas, pintadas de amarillo, se sienten incómodas debajo de esa piel tirante (p. 61), mientras los toldos están «aburridos» (p. 61) y la música, que parece haber adquirido vida propia y consistencia casi animal, se interrumpe con un graznido (p. 64). Pero también las maletas se humanizan: «Se diría que aquella maleta tan grande tenía vida propia. Se expandía y metamorfoseaba, tosía y se adormecía, cambiaba de postura y se alegraba o se deprimía siguiendo el ritmo de las mañanas» (p. 67). Y, por el contrario, lo abstracto adquiere a menudo volumen, peso y consistencia casi material: «La mañana espesa de oficinas, lenta de parvularios, arenosa de aparcamientos» (p. 60); hay un «olor aplastado de carnes y almacenes» y los «pensamientos son peces, abren y cierran la boca, mueven las aletas, nadan en la pecera, van lentos» (p. 103).

En lo que se refiere a la disgregación de las totalidades perceptivas, podemos traer a colación dos ejemplos en los que las manos adquieren entidad por sí mismas. El primero ha sido extraído del libro ya mencionado, *Técnicas de iluminación*, y el segundo de *Velocidad de los jardines*:

Mi vida no era yo; eran tijeras y perchas, muebles y tenedores, despertadores y lectores ópticos de códigos de barras. Mis días estaban llenos de manos, manos tan hábiles para manejar paquetes, para envolver regalos, contar monedas, devolver el cambio, había una sensualidad de las manos, un erotismo de tactos, se tocaban las cosas y las cosas la tocaban a una, se sentía calor o frío en la yema de los dedos, roces, cosquillas, picores. Las manos te llevaban a otras manos, al manejo de guantes y pitilleras, a la colocación de ramos de flores y marcos, doblar y desdoblar toallas. Se abrían, se cerraban, se prestigiaban con cremas, ágiles y nerviosas, siempre predisuestas para la caricia o el arañazo¹⁰.

Comieron en silencio. Todo transcurría normal, sospechosamente normal. Mabel comía medio mustia, no comía. En un momento determinado, su madre le pasó la ensaladera. Al cabo de un tiempo repuso las bebidas. Sobre el mantel rayado tres pares de manos iban y venían, acariciando el pan, alzando un servilletero como comentando bueno, qué más: tres figuras empequeñecidas vistas a través de un antejo invertido¹¹.

Todos estos fenómenos podrían ser conceptualizados simplemente como «licencias poéticas», y el empleo sostenido de recursos retóricos y tropológicos bien conocidos (desde la sinécdoque a la prosopopeya) subrayaría la visión de una escritura lírica que aproxima el lenguaje de sus cuentos al de la poesía, algo que vendría reforzado además por el cuidadoso manejo de los ritmos verbales, pero creo que no se trata de eso, o al menos *no solamente* de eso. En realidad, la escritura de Eloy Tizón, que nos traslada a un territorio inestable, ambiguo, casi nebuloso, cargado de misterio, habría que abordarla desde otra perspectiva, que tiene que ver con la manera particular de estar instalado en el mundo, porque las palabras de sus narradores hacen pensar en un tipo de acercamiento a la realidad que no responde al patrón racionalista occidental. Y para pensar este singular acercamiento, podemos recurrir a la luz que proyecta la narrativa de otro escritor muy alejado temporal y geográficamente de

¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹¹ Eloy Tizón, *Velocidad de los jardines*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 91.

Tizón, en cuya dicción es posible identificar elementos profundamente afines. Me refiero al inimitable Felisberto Hernández. Quizá el último de los fragmentos transcritos, en el que aparece esa mesa sobre la que se deslizan como entes semi-autónomos tres pares de manos, haya logrado evocar en algún lector un famoso fragmento del conocido relato «El balcón», incluido por el uruguayo en el volumen *Nadie encendía las lámparas* (1947). Basta transcribir algunas líneas para percibir de inmediato un cierto aire de familia:

Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio. Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de 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 a 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 a volcar sus caderas; y a los cubiertos, a hundirse en la carne, a deshacerla y a llevar los pedazos a la boca. Por último los seres de la vajilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones. Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían y los llenarían de recuerdos, pero ellos tendrían que seguir viviendo en silencio¹².

La coincidencia no reside solamente en la aparente autonomía de las manos, sino también en el tratamiento de los objetos, que son presentados por el narrador como seres vivos. Y a eso se podría añadir la materialización de lo abstracto, también presente en este cuento, de manera que las coincidencias se multiplican. Bastará revisar los ejemplos localizados en *Técnicas de iluminación* a la luz de este nuevo fragmento de «El balcón»:

El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones¹³.

¹² Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, ed. de E. Morillas, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 85-86.

¹³ *Ibid.*, p. 81.

Tenemos constancia de que Eloy Tizón frecuentó desde muy pronto la obra de Felisberto Hernández, y él mismo lo ha reconocido abiertamente:

[A]ún recuerdo la emoción con que el poeta colombiano Ramón Cote, de paso en el Madrid de los ochenta, cuando ambos éramos veinteañeros, me habló por primera vez de Felisberto y me recomendó el cuento «La casa inundada», que leí con fascinación, y cómo a partir de entonces conseguí toda su obra [...] y me he convertido en asiduo relector de sus palabras¹⁴.

Pero en realidad no es necesario plantear la cuestión como un caso de influencia directa, ni como un proceso de imitación consciente –lo sea o no–, porque lo que interesa, más bien, es explorar ciertas afinidades significativas que puedan servir para iluminar la obra de Eloy Tizón y entender el particular entretejido de mirada y voz que origina su personalísimo mundo de ficción.

En este sentido, alguna de las muchas cosas que se han escrito sobre el autor uruguayo son de aplicación casi directa al caso del escritor madrileño. Así sucede, por ejemplo, con el famoso prólogo que acompañaba a la edición de *La casa inundada y otros cuentos*, publicada por la editorial barcelonesa Lumen en 1975, y en que un agudo Julio Cortázar escribía sobre la obra de Felisberto Hernández:

[...] Felisberto pertenece a esa estirpe espiritual que alguna vez calificué de presocrática, y para la cual las operaciones mentales sólo intervienen como articulación y fijación de otro tipo de contacto con la realidad. Al igual que los eleatas, Lezama y Felisberto se conectan con las cosas (porque de alguna manera todo es cosa para ellos, palabras o muebles o pasiones o pensamientos son a la vez tangibles e inefables, sueño y vigilia) desde una intuición que sólo puede ser instalada en el lenguaje por obra de la imagen poética, del encuentro no fortuito de la máquina de coser y del paraguas sobre la mesa de disecciones¹⁵.

Añadiendo a continuación:

Como los eleatas, los sentidos no parecen sometidos a las facultades intelectuales para el proceso del conocimiento, sino que entran y salen de las cosas con el ritmo del aire en los pulmones, y el paso de ese conocimiento a la palabra, a la comunicación, se opera dentro de ese mismo ritmo y con la mínima mediatización

¹⁴ Eloy Tizón, «Prólogo», en F. Hernández, *La casa inundada*, Girona, Atalanta, 2012, pp. 11-12.

¹⁵ La edición de Lumen está agotada hace ya muchos años, pero el prólogo de Julio Cortázar puede consultarse en muchos sitios de internet, entre otros en la página web de la Fundación Felisberto Hernández: [http://www.felisberto.org.uy/?page_id=1115].

posible. A partir de ese contacto sin trabas, todo el resto –descripción, narración, anécdota– se sirve naturalmente de la razón y del discurso, llamados a una labor subsidiaria a la que no están acostumbrados; así la tradición de Occidente ve invertirse cada tanto su escala habitual de valores, con lo cual el resultado es casi siempre el mismo: si pocos parecen haber accedido al mensaje primordial de Lezama Lima en *Paradiso*, también son pocos los que han descifrado la clave profunda y recurrente de los relatos de Felisberto Hernández.

Emerge así la imagen de un Felisberto «totalmente entregado a una visión que lo desplaza de la circunstancia ordinaria y lo hace acceder a otra ordenación de los seres y de las cosas [...]»¹⁶. Pues bien, sin necesidad de forzar excesivamente la argumentación, la caracterización que Cortázar hace de Felisberto Hernández podría aplicarse casi punto por punto a la escritura del autor madrileño. Incluso en su apertura hacia el misterio y los territorios de la ambigüedad que Cortázar destacaba en Felisberto y que están también presentes en Eloy Tizón, autor a quien con cierta imprecisión se le califica en ocasiones de escritor «fantástico»:

Ese deslizamiento a la vez natural y subrepticio que de entrada hace pasar un relato gris y casi costumbrista a otros estratos donde está esperando la otredad vertiginosa, sólo puede ser sentido y seguido por lectores dispuestos a renunciar a lo lineal, a la mera rareza de una narración donde suceden cosas insólitas. Si algo tienen los cuentos de Felisberto es que no son insólitos, en la medida en que su infaltable protagonista es también infaltablemente fiel a su propia visión y no hace el menor esfuerzo por explicarla, por tender puentes de palabras que ayuden a compartirla¹⁷.

Tizón, por su parte, escribe que

en un cuento, en una película, no hay que pretender «entenderlo» todo; es bueno que haya zonas de penumbra. En el terreno del arte, tenemos que acostumbrarnos a convivir con ciertas dosis de ambigüedad. No debemos olvidar que toda forma de creación tiene un componente misterioso. Yo soy misterioso. Todos somos misteriosos¹⁸.

De ahí que no se apoye tanto en lo insólito o en lo extraordinario, sino en el misterio que habita en lo cotidiano y que se insinúa entre los

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Eloy Tizón, «Velocidad de los cuentos», *op. cit.*, p. 105.

pliegues de la percepción habitual. Sus narradores parecen descubrir que la realidad es otra y su dicción confiere a los objetos, a los acontecimientos y a las personas una dimensión desconocida. ¿Estaríamos hablando en el fondo de desautomatización? Sin duda sí, al menos en una de sus múltiples facetas o variantes, porque las estrategias verbales empleadas por ambos autores les permiten desvelar dimensiones distintas de la realidad, que se muestra como nueva o inédita ante los ojos del lector. Y, en este sentido, el proyecto narrativo de Tizón, como el de Felisberto Hernández, parece alinearse con el objetivo muy vanguardista y muy de época que los formalistas rusos atribuían al arte: el de desautomatizar la percepción para evitar que la realidad sea devorada por el hábito. Un anhelo por lo tanto muy viejo, pero a la vez plenamente actual, y que se cumple a la perfección en la narrativa de Eloy Tizón.

Como hemos sugerido, son muchas las coincidencias entre Tizón y Felisberto Hernández, a los que tal vez convendría considerar autores de la misma «estirpe» espiritual. Sus obras se iluminan mutuamente, y entre ellos parece existir una sintonía secreta que los liga más allá del tiempo y del espacio. Y esto hasta el punto de que la descripción que Tizón, en su introducción a una muy reciente edición de *La casa inundada*, ofrece de la narrativa —y de los mecanismos estructurales y retóricos— de Felisberto Hernández podría leerse como una detallada y minuciosa caracterización de lo más singular de su propia obra:

En sus cuentos huye de la solemnidad épica y desacraliza sus historias a base de introducir en ellas toques de humor (nunca hiriente), coloquialismos locales y ráfagas oníricas de desconcierto y metáforas. Sus cuentos no tienen un centro claro, ni una progresión causal bien definida, ni finales sorprendentes, sino que avanzan un poco sonámbulos a golpe de asociaciones imprevistas, malabarismos mentales y choques de imágenes. Los argumentos cerrados de la narrativa clásica son sustituidos aquí por redes de estructuras divagatorias o por la caligrafía amotinada de los sueños¹⁹.

Incluso la doble preocupación —«la investigación sobre el tiempo y el extrañamiento de la mirada»²⁰— que Tizón considera clave en la obra del

¹⁹ Eloy Tizón, «Prólogo», *op. cit.*, p. 10.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

uruguayo tiene mucho que ver con su propio proyecto narrativo. Las coincidencias, pues, son evidentes y la lectura en paralelo de ambos autores los refuerza en su singularidad.

Observada a la luz de Felisberto Hernández, la narrativa breve de Eloy Tizón adquiere un relieve diferente y hay que entenderla en el marco de un sistema de referencias que trasciende lo local. No sé si su obra está a «años luz» –Conte *dixit*– de la de sus contemporáneos, los jóvenes narradores de los 90, pero está claro que su esfuerzo narrativo se ha volcado desde sus inicios literarios en la exploración de un territorio por el que muy pocos se han atrevido a transitar. Aunque, como hemos visto, en esa arriesgada apuesta no está solo y le acompañan –aun en la distancia– los más insólitos compañeros de viaje.

José Ramón GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid