



Felisberto Hernández: Diez itinerarios interpretativos

Guillermo García
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Lomas de Zamora (Argentina)

Liminar

Perturbadora e inocente a la vez, la escritura de Felisberto Hernández (Uruguay, 1902-1964) asedia con insistencia dos cuestiones de las cuales bien puede decirse que demarcan el pensamiento de su siglo: la crisis del sujeto y la desconfianza hacia el poder representativo del lenguaje. Los apuntes que siguen esperan no caer en la categoría de ‘explicaciones falsas’ de unos cuentos que, sin duda, sobresalen en el horizonte de la actual literatura latinoamericana*.

I. Indeterminación

Informaciones como las referidas a dónde, cuándo, quién y para qué suelen disimularse cuidadosamente en los relatos de Felisberto Hernández. Basta repasar los tramos iniciales de sus mejores narraciones para constatarlo: por lo general, se omite toda mención a un lugar, un tiempo o una causa de la acción. Otro tanto acontece en el extremo estructural opuesto: plagados de analogías inesperadas y sutiles figuraciones coincidentes, la noción de conclusividad es, sin embargo, ajena a estos cuentos.

Parece indudable, entonces, que el lector se enfrenta a un proyecto escritural cuyo cometido primario radica en lograr un efecto contundente de incertidumbre. El modo: subvirtiendo las categorías fundamentales sobre las que se erigió la gran narrativa del siglo XIX.

II. Mujeres

La representación de la mujer encierra en la literatura de Felisberto Hernández significaciones claves y complejas. Objeto de deseo por antonomasia de la voz narrativa (masculina), el ‘otro’ femenino asume los perfiles de lo extraño y, quizá, de lo misterioso e incomprensible. No será raro, entonces, que se apele a lentes distorsionantes para representarlo. *“Úrsula era callada como una vaca.”* (“Úrsula”); *“...la mujer sentada se puso de pie y movió la parte superior de su cuerpo, muy flexible, como si hubiera sido sacudida por el viento. Al caminar -las caderas y las piernas eran muy pesadas- hacía pensar en una planta que anduviera con su maceta.”* (“El árbol de mamá”); *“Era muy gruesa y su cuerpo sobresalía de un pequeño bote como un pie gordo de un zapato escotado.”* (“La casa inundada”); *“Casi podría decirse que aquella cara existía nada más que de perfil; y que de frente apenas era un poco más ancha donde estaban los ojos; los tenía extraviados de manera que el izquierdo miraba hacia el frente y el derecho hacia la derecha.”* (“El comedor oscuro”).

Lo femenino, ‘eso’ incierto aludido aunque sustraído a los intentos de la representación, repele y fascina a la voz enunciativa. Por un lado seduce, según el sentido originario del término. Doblega al sujeto pero, más aún, a su discurso: las inauditas imágenes esgrimidas para definirlo son prueba suficiente de ello.

Por otro, la corporalidad femenina porta una carga tácita de obscenidad. Ligado a las incógnitas del sexo, el carácter de lo obsceno también remite a ‘eso’ que exige ser mostrado, escenificado (*ob scena*), aunque sin poder ser nombrado (en tanto *infaustus*). La escritura felisbertiana, en consonancia con la dualidad etimológica del concepto, alude y elude. Ronda lo prohibido y amenaza constantemente con revelarlo.

III. Sexo

Numerosas ficciones de Felisberto Hernández se construyen en torno al cuerpo femenino y a lo que éste sugiere: el enigma del sexo. Manteles que llegan al suelo, fundas de muebles, amplios batones, pantallas, kimonos y largas polleras son otras tantas figuraciones orientadas a recubrir y velar un mismo significado. En términos retóricos, ‘eso’ que la escritura silencia a través de la elipsis.

“Una vez que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla; y supe que aunque toda la madera era negra el asiento era de un género verde y lustroso”, principia recordando el narrador de “El caballo perdido”. El tópico del abandono de la infancia vincula simbólicamente esa acción a la figura de Celina, la profesora de piano de quien el niño se hallaba secretamente enamorado: *“Una vez las manos se me iban para las polleras de una silla y me las detuvo el ruido fuerte que hizo la puerta que daba al zaguán, por donde entraba apurada Celina cuando venía de la calle. Yo no tuve más tiempo que el de recoger las manos, cuando llegó hasta mí, como de costumbre y me dio un beso. Esa costumbre fue despiadadamente suprimida una tarde a la hora de despedirnos; le dijo a mi madre algo así: ‘Este caballero ya va siendo grande y habrá que darle la mano’.”*

IV. Fragmentación y autonomía de la parte corporal

En el orbe felisbertiano, los cuerpos han perdido para siempre la ilusión de la unidad. Así, cada una de sus partes pugna por conquistar una especie de autonomía. *“Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama ‘el sinvergüenza’, no es de él; que su cabeza, a quien llama ‘ella’, lleva, además, una vida aparte (...). Desde entonces el autor busca su verdadero yo y escribe sus aventuras”,* se lee en la introducción al *Diario de un sinvergüenza*, el cual principia diciendo: *“Cuando era niño vi a un enfermo al que le mostraban su propia mano y decía que era de otro. Hace algunos meses descubrí que yo tenía esa enfermedad desde hacía algunos años”.*

Singularísima forma de asumir su propia situación crítica, el sujeto no se reconoce como totalidad. Antes bien, pareciera presentirse igual a una constelación de partes prontas a emanciparse, a conquistar por sí mismas, también ellas, individualidad propia y estatuto subjetivo.

V. El cuerpo distanciado

La parte corporal autónoma, separada del resto, cobra existencia propia. Consecuencia de esta dispersión, entonces, será que el sujeto previo - originalmente unitario- ya no se reconozca como tal. *“Yo nunca tuve mucha confianza en mi cuerpo; ni siquiera mucho conocimiento de él. Mantenía con él algunas relaciones que tan pronto eran claras u oscuras; pero siempre con intermitencias que se manifestaban en largos olvidos o en atenciones súbitas.”* (Tierras de la memoria).

‘Desconfianza’ hacia el propio cuerpo o particular distanciamiento de sí, el fenómeno descrito, junto al consecuente ‘desdoblamiento’ del yo que implica, debe ser interpretado, sin duda, como otra faceta del gesto de duda esbozado por una conciencia sabedora de la inevitable inminencia de su crisis.

VI. Claroscuros de la identidad

Horror a los espejos. Horacio, el personaje central de “Las Hortensias”, y el innominado narrador de “El acomodador” lo padecen. Al final de “El cocodrilo”, el personaje ‘objetiva’ su rostro frente a un espejo comparándolo con una caricatura del mismo que un amigo le dibujó en un papel: *“...cuando estuve solo en mi pieza, se me ocurrió algo inesperado: primero me miré en el espejo; tenía la caricatura en la mano y alternativamente miraba al cocodrilo y a mi cara. De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignoraba su desgracia”*.

Ver la propia imagen reflejada remite a las posibilidades de transformar el yo en objeto, asumir la condición de cosa, ser otro o parte de otro. Como sea: la identidad parece peligrar.

Otro ejemplo: en el relato de una vivencia infantil titulado “Una mañana de viento”, la experiencia de verse multiplicado en un par de espejos enfrentados se anuda al encuentro del narrador con una persona de nombre igual al suyo: *“Yo había perdido la seguridad en mí mismo; yo podía ser aquel hombre o quién sabe quien. Cuando le escribiera a mi abuela, en vez de ponerle mi nombre, le mandaré un retrato; y cuando pensara en mí me miraría en un espejo. Entonces recordé todos los ‘yo’ que había visto en los espejos el día anterior y los volvía a ver con la lengua afuera”*.

La imagen de sí recuerda al sujeto su inestabilidad en cuanto tal. La permanente disgregación que amenaza su personalidad.

VII. Recuerdos

Íntimamente vinculada a la especulación en torno al poder representativo del lenguaje, la obsesión por los recuerdos también implica una búsqueda perpleja de la propia identidad. ¿Pueden ser rescatadas por medio de palabras las vivencias del pasado? ¿Perduran los ‘yo’ pretéritos en el ‘yo’ presente que rememora? Estas preguntas sustentan una literatura construida, en gran parte, sobre la evocación de tiempos, lugares y personajes idos. El narrador se aferra a su pasado como otra manera de cuestionar la permanencia de su identidad. Y las palabras son el único vehículo para intentarlo. *Tierras de la memoria*, “El caballo perdido” y numerosos segmentos de distintos cuentos no disimulan esa inquietud.

No obstante, el sujeto enunciator es conciente del valor relativo de un recuerdo devenido en objeto respecto de la irreplicable experiencia confinada en el pasado. Es sabedor, en fin, de su angustiante condición de ya-ser-otro: una suerte de desterrado de la infancia. “*Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí*” (“El caballo perdido”).

VIII. Palabras

El narrador de “Nadie encendía las lámparas” se sitúa en función de tal: frente a un auditorio lee un cuento de su autoría e intenta no distraerse. El lenguaje y su poder de representar se insinúan, además, como motivo del relato: “*A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado; pero a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes.*”

Mientras lee, observa una estatua en el jardín, la cual “*tenía que representar un personaje que ella misma no comprendería*”. Su propia - problemática- situación de enunciator ligada a las palabras y lo convencional de su significación queda entonces aunada en dicha figuración: “*Quise pensar en el personaje que la estatua representaba; pero no se me ocurría nada serio*”.

Luego, otro personaje intenta hilvanar un cuento, pero las palabras se le rebelan: “*Él quería expresarse bien pero tardaba en encontrar las palabras; y además hacía rodeos y digresiones (...). Yo no quería oír el cuento porque me hacía sufrir el esfuerzo de aquel hombre persiguiendo palabras: era como si la estatua se hubiera puesto a manotear las palomas.*”

El relato evalúa tres instancias fundamentales de su hacerse: la enunciativa (con el narrador en función de tal), la material (mediante la objetivación de las palabras), la representativa (al aseverar lo arbitrario de toda significación); para concluir definiéndose indirectamente a sí mismo como lo

que dice de los ojos de uno de los personajes: *“parecían vidrios ahumados detrás de los cuales no había nadie”*.

Resultado de los efectos de la fragmentación y la reflexión metalingüística, el texto funda una analogía entre distintos *corpus*: el del lenguaje, el del sujeto.

IX. Personificación de las cosas

“El balcón” ilustra a la perfección una de las vertientes temáticas sobresalientes del imaginario felisbertiano. Allí, el pianista narrador se ve progresivamente envuelto en las vicisitudes de una singularísima familia integrada por un hombre muy viejo, su hija soltera y una criada enana. Durante una cena, la hija expone la ‘teoría’ que motoriza el relato: *“...ella dijo que los objetos adquirirían alma a medida que entraban en relación con las personas”*. Incluso el narrador ya se había referido al silencio que imperaba durante sus conciertos de la siguiente manera: *“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”*.

En efecto, la historia puede reducirse a la obsesión que la joven mujer padece por su balcón de invierno, del cual casi nunca sale y al que le escribe poesías. Cuando el pianista entra en su vida, el balcón ‘se suicida’ derrumbándose.

Atribuir una ‘personalidad’ o una ‘voluntad’ a los objetos inanimados constituirá así otra vía privilegiada a fin de poner en tela de juicio los fluctuantes e imprecisos contornos del sujeto.

X. Cosificación de las personas

En “Las Hortensias” se traza el itinerario que va de la cordura a la locura; esto es, la progresiva pérdida por parte de un sujeto de su condición de tal. El modo de representar dicho proceso apela a subrayar la fascinación de Horacio, el personaje central, hacia unas muñecas de apariencia humana que manda fabricar y colecciona. Por un lado, estos seres devienen en objetos excluyentes de su deseo, llegando a reemplazar a María, su propia mujer. Simultáneamente, no cesan de sugerir lo impreciso del límite entre lo animado y lo inanimado.

En este contexto, la aversión de Horacio hacia los espejos no obedece a otra cosa que a conjurar el fantasma de la cosificación (otra forma de plasmar ‘la muerte’ de la conciencia): *“No era que a él no le gustara ver las cosas en los espejos; pero el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo (...)”*. Y también: *“El espejo del tocador (...) era bajo y Horacio podía pasar, distraído, frente a él e inclinarse, todos*

los días, hasta verse solamente el nudo de la corbata; se peinaba de memoria y se afeitaba tanteándose la cara. Aquel espejo podía decir que él había reflejado siempre un hombre sin cabeza”.

Por lo demás, una de las claves acerca del sentido de esta extraña historia está dada por un sonido de máquinas que se escucha permanente desde el caserón del matrimonio. Este leit-motiv abre el cuento, se menciona varias veces en su decurso y en el final se lee que “*Horacio cruzaba por encima de los canteros. Y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas*”. En efecto, el monótono sonido figura a la perfección la condición de autómatas, destino final del personaje una vez producido el definitivo naufragio de su subjetividad.

NOTA

* A causa del sesgo introductorio del presente artículo y para no distraer repetidamente la atención del lector, juzgamos pertinente renunciar a citar en cada caso la fuente de los fragmentos transcritos. No obstante, consignamos entre paréntesis siempre que sea necesario el título del texto al que pertenecen.

De todos modos, remitimos de manera general a HERNÁNDEZ, Felisberto: *Obras completas*. Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz. Montevideo, Arca/Calicanto, 1988, (3 Vol.).

© Guillermo García 2002

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

