

Felisberto Hernández: una literatura inasible

Por Rafael OLEA FRANCO*

DURANTE VARIOS AÑOS, la carrera literaria de Felisberto Hernández (1902-1964), cuyo comienzo se remonta a 1925, se desarrolló en revistas y periódicos efímeros o en libros de escasa difusión. Su ascenso en la república de las letras fue muy paulatino, como lo demuestra con claridad el hecho de que en 1942 su libro *Por los tiempos de Clemente Colling* fuera precedido por esta breve nota aclaratoria: "Editan la presente novela de Felisberto Hernández un grupo de sus amigos en reconocimiento por la labor que este alto espíritu ha realizado en nuestro país con su obra fecunda y de calidad como compositor, concertista y escritor".¹ La secuencia descriptiva no permite ninguna duda: en ese año él era considerado por sus propios amigos principalmente como compositor y concertista, y sólo en tercer lugar como escritor. En su vertiente positiva, esta imagen derivaba de su labor en el ámbito de la música, en calidad tanto de intérprete como de creador, con lo cual obtuvo el reconocimiento de sus contemporáneos, en su natal Montevideo y fuera de ella. Pero además de esto, en cierta medida la carencia de una imagen literaria suya se debe a la insuficiente difusión que hasta entonces habían recibido sus textos, por lo que ese año ningún crítico podía haberlo considerado como un escritor en el sentido profesional de la palabra, es decir, como alguien que pese a no obtener todo su sustento del arte verbal, sí se define ideológicamente mediante esa práctica artística.

En vida del escritor aparecieron nueve obras cuyas merecedoras del término editorial de "libro" porque poseen un pie de imprenta autónomo. Sin embargo, las dimensiones de los cuatro primeros, en limitados tirajes de autor carentes de portada exterior,² no alcanzan ni siquiera las cincuenta páginas;³ y las de los dos últimos apenas bordean

* El Colegio de México.

¹ *Por los tiempos de Clemente Colling*, Montevideo, González Panizza Hnos., 1942, p. 5.

² Mario Benedetti señala las precarias condiciones culturales del país, que impedían otro tipo de ediciones: "Hasta mediados de 1960, todo escritor uruguayo sabía que prácticamente la única forma de publicar un libro era financiarlo de su propio bolsillo", *Literatura uruguaya del siglo xx*. 2ª ed., Montevideo, Alfa, 1969, p. 27.

³ *Fulano de Tal*, Montevideo, José Rodríguez Reit, 1925, 46 págs.; *Libro sin tapas*, Rocha, Imprenta La Palabra, 1929, 38 págs.; *La cara de Ana*, Mercedes, s. e. 1930, 36 págs.; *La envenenada*, Llorida, s. e., 1931, 30 págs.

esa cifra;⁴ a tal grado se trata en principio de sedicentes libros, que Juan Carlos Onetti inicia su comentario sobre Felisberto aludiendo lacónica e irónicamente a las condiciones tipográficas de uno de ellos, aunque cuando por fin emite su juicio literario éste es contundente y positivo:

Por amistad con alguno de sus parientes pude leer alguno de sus primeros libros: *La envenenada*. Digo libro generosamente: había sido impreso en alguno de los agujeros donde Felisberto pulsaba pianos que ya venían desafinados desde su origen. El papel era el que se usa para la venta de fideos; la impresión tipográfica estaba lista para ganar cualquier concurso de fe de erratas; el cosido había sido hecho con recortes de alambrado. Pero el libro, apenas un cuento, me deslumbró.⁵

En ligero contraste con la escasa dimensión de los primeros libros del autor, superan las noventa páginas el citado *Por los tiempos de Clemente Colling*, así como *El caballo perdido*, mientras que sólo *Nadie encendía las lámparas*, de 1947, alcanza una cifra considerable: cerca de doscientas páginas.⁶ Como su libro más largo fue el único impreso por una casa con verdaderas posibilidades de difusión, la entonces prestigiosa editorial Sudamericana, durante mucho tiempo la obra del escritor uruguayo fue conocida sobre todo por este volumen, mediante el cual, por ejemplo, lo descubrieron en Colombia Álvaro Cepeda Zamudio y Gabriel García Márquez. Gracias a la labor de diversos estudiosos que se dedicaron a la ardua tarea de buscar y recopilar todos los textos de Felisberto dispersos en periódicos y revistas, entre ellos en sitio destacado José Pedro Díaz, a pocos años de su desaparición física se pudo contar con una edición de sus *Obras completas* en seis volúmenes, impresos en Montevideo por la editorial Arca entre 1967 y 1974. En cierto sentido, la divulgación continental de su obra culminó en 1983, cuando de forma pertinente Siglo Veintiuno Editores reprodujo en México todos sus textos en tres tomos.

Ahora bien, si se revisa la cronología exacta de sus escritos, se deducirá que él no planeaba publicar libros de relatos, sino que éstos se iban sumando hasta poder formar eventualmente un volumen. Este proceso no fue tan sólo acumulativo, pues en ocasiones decidió no

⁴ *Las Hortensias*, Montevideo, Imprenta La Gaceta Comercial, 1950, 47 págs., y *La casa inundada*, Montevideo, Alfa, 1960, 55 págs.

⁵ Juan Carlos Onetti, "Felisberto el 'Naif'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 302 (1975), p. 257.

⁶ *El caballo perdido*, Montevideo, González Panizza Hnos., 1943, 94 págs.; *Nadie encendía las lámparas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947, 188 págs.

incluir en un libro todos sus relatos previos; por ejemplo, si bien tanto “Las Hortensias” como “El cocodrilo” aparecieron aislados en 1949 en revistas de Montevideo,⁷ debido a su larga e inusual extensión el primero fue publicado un año después de forma autónoma, mientras que el segundo sólo alcanzó difusión mayor hasta 1960, dentro de la obra *La casa inundada*, que recibió su título del relato homónimo, aunque aparte de éste sólo incluía “El cocodrilo”. En fin, señalo de entrada estas minucias de impresión porque creo que ayudan parcialmente a explicar por qué la obra felisbertiana no tuvo ecos inmediatos en un grupo de receptores relativamente más amplio. A ello también coadyuvó, claro está, que el escritor mantuviera una persistente actitud individualista que lo indujo a negarse a formar parte de los grupos literarios de su época, pues como dijo Julio Cortázar: “Solitario en su tierra uruguaya, Felisberto no responde a influencias perceptibles y vive toda su vida como replegado sobre sí mismo, solamente atento a interrogaciones interiores que lo arrancan a la indiferencia y al descuido de lo cotidiano”.⁸

Pero además de esta serie de factores, que en cierta medida pueden calificarse como extraliterarios, hay una razón estrictamente interna para explicar la escasa difusión de su obra: el carácter extraño de sus escritos, que presentaron al lector el desafío de un tipo de arte verbal imposible de ubicar dentro de los rubros genéricos entonces vigentes; no en balde, en una carta donde comentaba los textos tempranos de Felisberto, Vaz Ferreira le decía al escritor sobre su literatura: “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las cuales les resulte interesante, y yo me considero una de ellas”.⁹ En principio, ese carácter anómalo provocó una típica reacción receptora, visible en todas las historias literarias: la exclusión del canon de todo aquello que no puede asimilarse a los parámetros críticos conocidos. Sobre este aspecto general quiero centrar mis notas, cuyo primer punto será una somera discusión genérica de la obra de Felisberto, pues como apreció con certeza Zum Felde en 1959, desde sus primeros textos la ubicación del autor resulta difícil:

En rigor, pues, aquellos primeros libros mencionados no pertenecen al género del relato fantástico, ni son propiamente cuentos, así por su técnica como

⁷ “Las Hortensias”, en *Escritura* (Montevideo), diciembre de 1949, núm. 8, pp. 56-100; “El cocodrilo”, en *Marcha* (Montevideo), 30 de diciembre de 1949, pp. 14-16.

⁸ Julio Cortázar, “Prólogo” a Felisberto Hernández, *“La casa inundada” y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 6.

⁹ Carlos Vaz Ferreira citado por Ángel Rama en “Felisberto Hernández”, fascículo 29 de la serie *Capítulo oriental: la historia de la literatura uruguaya*. Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 449.

por su extensión, aunque tampoco son novela, por las mismas razones. Lo mejor sería no tratar de encasillarlos en género muy determinado, si bien, en modo general, puede decirse, son evocaciones de indole psicobiográfica.¹⁰

Considero que antes de poder hablar de rubros específicos en su obra (lo fantástico, lo biográfico etc.), conviene una reflexión global sobre la naturaleza de ella.

Con base en la visible herencia de Edgar Allan Poe, las literaturas de Occidente han privilegiado una estética que define el cuento como una estructura narrativa donde la primera línea debe conducir ineluctablemente a la última; en Hispanoamérica, pese al tono irónico de algunos de sus comentarios "teóricos", Horacio Quiroga fue uno de los grandes impulsores de esta idea (y, más recientemente, Julio Cortázar); así, en el quinto punto de su famoso "Decálogo del perfecto cuentista", Quiroga estableció: "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas".¹¹ Pero al apoyar esta concepción del género de acuerdo con ciertas ideas de Poe, se olvida que él mismo no es, en sentido estricto y en todos los casos, un practicante permanente de ella. Por ejemplo, en su famoso relato "Los crímenes de la calle Morgue",¹² el escritor estadounidense efectúa primero una larga y por momentos fatigosa reflexión general y abstracta sobre las capacidades analíticas del ser humano; y sólo después de varias páginas aparecen Augusto Dupin y la trama de los crímenes que resolverá; este relato es incluso más largo que la mayoría de los textos de Poe, lo cual rompe con la unidad de impresión que él pregona; quizá estos rasgos se deban en parte a condiciones estrictamente tipográficas, pues él acostumbraba vender sus cuentos a las revistas, por lo que una mayor extensión podría implicar un mejor precio (como sucedió en el siglo xx con Ernest Hemingway).

En fin, aquí me interesa destacar que al lado del tipo de cuento breve y conciso que desde el arranque prepara su desenlace, variedad que me inclino por denominar como cuento clásico, hay otra posibilidad que aunque ha sido un tanto soslayada por la crítica, está presente

¹⁰ Alberto Zum Felde, "Felisberto Hernández", incluido en la compilación *Felisberto Hernández. Notas críticas*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1970 (*Cuadernos de Literatura*, 16), p. 19. Originalmente, este artículo formó parte del libro *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Eds. del Nuevo Mundo, 1959.

¹¹ Horacio Quiroga, "Decálogo del perfecto cuentista", en *Todos los cuentos*, ed. crítica coordinada por Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, 2ª. ed., París, ALLCA xx, 1996 (*Archivos*, 26), p. 1194.

¹² Edgar Allan Poe, "Los crímenes de la calle Morgue", en *Cuentos*, pról., tr. y notas Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1970, pp. 418-457.

en la tradición occidental (y muy específicamente en la obra de Felisberto Hernández). Me refiero a la vertiente del género enunciada por Borges cuando concluye del siguiente modo una breve opinión sobre la obra de Cortázar: "Creo que pueden escribirse cuentos que no estén escritos para la última línea. En todo caso, no sé si antes de Poe, o antes de Hawthorne quizá, alguien intentó ese tipo de cuento; pero creo que pueden escribirse cuentos que sean continuamente agradables, continuamente emocionantes y que no nos lleven a una última línea de mero asombro o de mero desconcierto".¹³

En efecto, una muestra palpable de este tipo de narración es el arte de Felisberto, que no tiende a depararnos la sorpresa de un final insólito sino que se demora en proporcionarnos en cada página una serie de sensaciones verbales que paulatinamente concitan nuestra aprobación. Como sus relatos no se dirigen nunca hacia una conclusión de asombro, no es infrecuente que algunos lectores sientan que el texto termina de forma abrupta. Esto no debe entenderse, empero, como una deficiencia, sino más bien como la propuesta de una nueva estética, basada en la intención deliberada de no construir un desenlace argumental, el cual destruiría la estructura interna de la obra; para decirlo de un modo clásico, si Felisberto hubiera rematado sus textos con un fin argumental, esa decisión no sería más que un fallido recurso *deus ex machina*, o sea, un elemento ajeno a la coherencia interna de la obra.

Para que se entienda con mayor precisión la estética felisbertiana, acudo a una ilustración quizá pedestre pero espero que muy rítmica. En una ocasión, interrogué a un amigo mío, especialista en el tipo de música que antes se denominaba simplemente "clásica" y que ahora se llama "de concierto", sobre una dificultad que se presentaba cuando uno escucha por vez primera una obra musical: cómo saber cuándo termina ésta si no se conoce de antemano por cuántos movimientos está formada. Él me consoló de mi ignorancia diciéndome que muchas veces era imposible deducir del propio texto musical que éste había finalizado. Así pues, me parece que la música no busca que cada conjunto de sonidos de una partitura se dirija hacia una conclusión precisa, pues el gusto que nos produce consiste en una acumulación de efectos auditivos. Si acaso esta analogía entre la música y la literatura es válida, pienso que algo semejante sucede con los textos del autor, que no pretenden construir una unidad de impresión global sino que proporcionan a los lectores un conglomerado de pasajes verbales válidos por sí mismos

¹³ Jorge Luis Borges *apud* Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Borges*, 2ª. ed., Buenos Aires, El Ateneo, 1996, pp. 105-106.

de forma independiente. Por todas estas razones, prefiero aplicar a los escritos de Felisberto el calificativo más neutro y abarcador de relatos en lugar del usual de cuentos; en efecto, como de forma pertinente describe José Pedro Díaz respecto de algunos de los textos de *Nadie encendía las lámparas*: “Se trata de ‘trozos de prosa’ que no responden a las pautas habituales del cuento, les falta para ello la suficiente tensión argumental y, sobre todo, una adecuada resolución final; más que cuentos son evocaciones fragmentarias y, en varios casos, trozos extraídos de un proyecto de ‘memorias’ más amplio, que se desarticuló en varios relatos independientes”.¹⁴ A simple vista, podría pensarse que mi propuesta se limita a utilizar una denominación distinta, pero no es así; se trata, en el fondo, de entender a la perfección cuál es la intencionalidad creativa del autor, ya que si, pongamos por caso, se presupone que él desea escribir cuentos al estilo clásico, de inmediato se podría incurrir en el gravísimo error de afirmar que es un mal cuentista, desviación crítica ésta que incluso se aplica a la obra de Borges (en especial respecto de esos híbridos textos donde de pronto la narración se detiene y en su lugar entra una reflexión basada en un discurso ensayístico).

En cuanto a los temas y estructura de los textos de Felisberto, también ha sido común el desconcierto de la crítica al clasificarlos. Aunque son varias las vertientes en que se ha producido este problema, quiero detenerme ahora en la discusión de la probable pertenencia de su obra al género fantástico, cuyas dificultades señala con agudeza Arturo Sergio Visca en la nota dedicada a Felisberto dentro de su *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, donde dijo:

Si procuramos expresar la primera impresión global que surge de la lectura de la obra narrativa de Felisberto Hernández, es fácil que nos sintamos compelidos a afirmar que estamos ante un orbe narrativo de carácter fantástico. Este juicio no es del todo inexacto. Pero, al repasarlo, percibimos que es necesario precisarlo, pulirlo, matizarlo. Porque, apenas profundizamos algo en el análisis, notamos que casi no existen en la narrativa de Hernández elementos sobre o contra naturales. Por lo contrario, en sus cuentos suele moverse en el plano de la realidad más aparentemente trivial y utiliza, con gran autenticidad humana y literaria, ingredientes que pertenecen, indisimuladamente, a su propia biografía. ¿De dónde proviene esa impresión de orbe narrativo fantástico que deja la lectura de la obra del autor? Proviene de la particular visión que de la realidad tiene Hernández y del tratamiento a que la somete para hacerla ingresar a la literatura. La realidad,

¹⁴ José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández: su vida y su obra*, Montevideo, Planeta, 1999, p. 197.

sin dejar de mostrar su carácter de tal, es vista desde una perspectiva que la convierte en fantasmagórica.¹⁵

Para hacer más eficiente la exposición de este punto, sobre el cual se ha escrito mucho, me centraré en un inteligente ensayo de Ana María Barrenechea. En su intento por determinar qué es lo fantástico, ella acude a un sistema construido a partir de dos parámetros generales: primero, la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; segundo, la problematización o no problematización de este contraste. Con base en esas categorías, ella propone lo siguiente: “Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita”.¹⁶ En lo que respecta al material narrado, Barrenechea dice que éste pertenece al orden natural, al no natural o bien combina ambos. Un punto nodal de su propuesta teórica reside en explicar la probable existencia de un texto fantástico cuyos sucesos pertenezcan al orden natural, pues esta alternativa no está presente en otras postulaciones sobre el género. Para ilustrar esta posibilidad, ella afirma que un procedimiento propio de lo fantástico es recordar una serie de hechos que podrían ocurrir en el mundo pero que nunca ocurren, el cual es usado tanto por Cortázar como por Felisberto Hernández: “Igual sistema usó antes [de Cortázar] el uruguayo Felisberto Hernández, en su cuento ‘El cocodrilo’, donde el hecho insólito de que alguien se ponga a llorar en los lugares y los momentos más inesperados, por puro gusto de desarrollar a voluntad una capacidad gratuita (aunque a veces le resulte productiva) constituye el centro de la historia”;¹⁷ según Barrenechea, por su desarrollo sistemático que supera la mera extrañeza como elemento imaginativo, esos textos de Cortázar y Felisberto asumen una marcada nota de atención centrada en lo inusitado del orden terrenal, y sugieren la amenaza callada de otro orden o la sospecha, aún más perturbadora, de que tal vez en este mundo no exista ningún orden.

No cabe más que concordar con esta sensible lectura, que distingue con certeza la función renovadora que pueden tener algunos textos de

¹⁵ Arturo Sergio Visca, “Felisberto Hernández”, [en *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, Universidad de la República], incluido en la compilación *Felisberto Hernández. Notas críticas* [n. 10], p. 28.

¹⁶ Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, núm. 80 (1972), p. 393.

¹⁷ *Ibid.*, p. 398.

Cortázar y Felisberto. No obstante, disiento de la clasificación de esos relatos dentro del género. Para mí, “El cocodrilo” no es fantástico, pues el suceso insólito en el que se basa —la posibilidad de que un hombre pueda controlar a su libre arbitrio su capacidad para llorar— no pertenece al reino sobrenatural; incluso podría decirse que el comportamiento del personaje de “El cocodrilo” se ubica en un ámbito realista, pues un excelente actor está facultado para llorar en el instante en que lo desee. En fin, importa aquí aclarar que según una concepción clásica de lo fantástico, sólo pertenecerían al género los rubros que Barrenechea denomina como hechos a-naturales e irreales, pero de ningún modo los que ella llama anormales, que más bien se ubicarían en el reino de lo extraño, según las categorías de Todorov, quien dice: “Si [al final del texto el lector] decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño”.¹⁸ Quizá pueda juzgarse que la conceptualización del género fantástico a la que me sumo es más restrictiva, pero al mismo tiempo pienso que resulta más precisa y, por tanto, más útil para la tarea de diferenciar y clasificar los textos que forman ese cúmulo infinito que llamamos literatura, pues, en última instancia, ésa es una de las labores centrales de la crítica.

Para percibir con mayor claridad la distancia que media entre los textos de Felisberto y aquellos donde sí se construye una efectiva postulación fantástica, recorro a “El acomodador”, uno de sus pocos escritos donde realmente sucede algo que podría denominarse como sobrenatural.¹⁹ El personaje, acomodador en un teatro, asiste dos veces por semana a un comedor gratuito costado por un hombre rico cuya hija se había salvado de morir ahogada; en medio de esta experiencia, empieza a “enfermarse de silencio”, como él dice, de lo cual lo salva este hecho excepcional:

Pero en uno de aquellos días más desgraciados apareció ante mis ojos algo que me compensó de mis males. Había estado insinuándose poco a poco. Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz [...] No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos, y se había estado desarrollando desde

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, México, Coyoacán, 1994, p. 37.

¹⁹ Otros ejemplos de ello serían los textos “La mujer parecida a mí”, donde un hombre recuerda sucesos de cuando fue caballo, y “Muebles ‘El Canario’”, cuyo argumento gira alrededor de unas inyecciones que sensibilizan el cuerpo de los personajes para que éstos escuchen determinada estación de radio.

hacia mucho tiempo [...] Al poco rato sentí cansancio; la luz disminuía y yo cerré los ojos. Después los volví a abrir para comprobar si aquello era cierto. Miré la bombita de la luz eléctrica y vi que ella brillaba con luz mía. Me volví a convencer y tuve una sonrisa. ¿Quién, en el mundo, veía con sus propios ojos en la oscuridad?²⁰

Gracias a esta extraña característica, el protagonista decide experimentar cómo se ven los objetos con la luz emanada de sus ojos. Una noche, de pronto él ilumina su propio rostro en el espejo, lo cual le provoca una reacción de total sorpresa, por lo que decide: “Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo” (p. 79), frase que ejemplifica la disociación entre el yo del narrador y las partes de su cuerpo, que es común en la literatura del autor. Asimismo, si bien las personas que rodean al narrador no expresan una sorpresa absoluta por esa cualidad única de su cuerpo, debido a las veladas insinuaciones que le hacen, aquél decide utilizar la luz exclusivamente cuando está solo. Tal como sucede con frecuencia con los personajes felisbertianos, el protagonista usa esa rara facultad para cumplir una manía, en este caso lo que él llama simplemente “lujuria de ver”, la cual lo impulsa a desear observar con mayor detalle durante la noche todos los objetos que se encuentran en el comedor gratuito que acostumbraba frecuentar; para lograr este objetivo, atemoriza con su mirada única al mayordomo que cuida el lugar. Durante la segunda de sus forzadas visitas nocturnas al comedor, el protagonista distingue otra luz aparte de la que emana de sus ojos: la de una bella mujer que cruza el sitio con un candelabro en la mano; a partir de este momento, el tema de la extraña luz personal pasa a un segundo término, por lo que el personaje confiesa: “Había olvidado mi propia luz: la hubiera dado toda por recordar con más precisión cómo la envolvía a ella la luz de su candelabro” (p. 86). De este modo, en lugar del motivo de carácter fantástico, se desarrolla una insólita relación que los lectores podríamos calificar como amorosa, si bien, como resulta típico por la naturaleza indeterminada de los relatos de Felisberto,²¹ el narrador no utiliza en ningún momento esa expresión, pues sólo habla de manera vaga e imprecisa de sus sentimientos: “Cada noche los hechos eran más parecidos; pero yo tenía sentimientos distintos. Después todos se fundían y las noches parecían pocas” (pp.

²⁰ Felisberto Hernández, “El acomodador”, en *Obras completas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1983, vol. 2, pp. 78-79.

²¹ Sobre el concepto de “indeterminación” en la obra del autor, véase el trabajo de María José Ramos de Hoyos, *Felisberto Hernández: una poética de la incertidumbre*, Tesina de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2002.

85-86). En realidad, los nexos entre el narrador y la mujer se reducen a que mientras ella camina por el comedor con el candelabro en la mano, pasa por encima del cuerpo del protagonista, quien gusta de acostarse sobre un colchón para poder percibir mejor los objetos. En la última secuencia narrativa, el protagonista intenta comunicarse burdamente con la mujer, pero ésta, que en verdad es sonámbula y que portantonunca ha sido consciente de la presencia del otro, se desmaya debido a la impresión, luego de lo cual el mayordomo y el padre de ella lo echan de ahí.

Este pasaje climático del relato ha confundido a la crítica; así, en un libro que en su conjunto resulta productivo, Ferré asegura que al final la mujer objeto del deseo se transforma en un “cadáver putrefacto”:

El narrador-protagonista se ha dividido, en este momento, en dos: es simultáneamente el narrador de un hecho fantástico (la metamorfosis de la hija en cadáver putrefacto), que atenta contra las leyes del mundo “racional” y “normal” del autor implícito; y es un narrador neurótico y “no-confiable”, que inventa la mentira del cadáver de la hija para justificar su presencia ilícita (a altas horas de la noche) en la sala del palacete.²²

Si no me equivoco, en este comentario crítico hay una contradicción irresoluble, pues el protagonista no puede narrar un hecho fantástico, ya que éste no ha sucedido, como acepta la propia Ferré al decir que el personaje “inventa la mentira del cadáver”; en realidad, si bien el narrador percibe de manera singular a la mujer desmayada, esto no se debe a que se haya convertido literalmente en un cadáver, sino a que la observa con una visión como de rayos X, según se deduce de este fragmento: “Pero mis ojos, como dos gusanos que se movieran por su cuenta dentro de mis órbitas, siguieron revolviéndose hasta que la luz que proyectaban llegó hasta la cabeza de ella. Carecía por completo de pelo, y los huesos de la cara tenían un brillo espectral como el de un astro visto con un telescopio” (p. 90), no hay, pues, ninguna transformación efectiva de la mujer, quien sigue siendo de carne y hueso, sino tan sólo una agudización extrema de las aptitudes perceptivas del narrador, quien incluso unas líneas más abajo restituye a la mujer sus características normales: “Ella volvió a recobrar sus formas; pero yo no la quería mirar” (p. 90).

He descrito con algunos pormenores “El acomodador” para que se aprecie cómo, si bien se basa en un fenómeno extraordinario —la

²² Rosario Ferré, “El acomodador”: una lectura fantástica de Felisberto Hernández, México, FCE, 1986, p. 66.

facultad que tiene un hombre para emitir luz por medio de sus ojos—, éste no es utilizado para construir un texto fantástico en el que se produzca la desestabilización de las leyes naturales con que se juzga la realidad cotidiana vivida por los personajes; ese rasgo excepcional sirve más bien para que el protagonista entre en una extraña e incompleta relación sentimental, pues la naturaleza sonámbula de la mujer le impide ser consciente de que se ha convertido en el objeto amoroso del otro. Para mí, en el fondo, los textos de Felisberto tienen poco en común con la larga tradición fantástica rioplatense inaugurada por Lugones y Quiroga; desde esta perspectiva, me parecería más adecuado y prudente decir que parte de su obra contiene algunos elementos fantásticos, pero creo que de ninguna manera debe afirmarse de manera tajante que lo fantástico es en ellos el principio dominante y estructurador. En suma, éste y otros varios ejemplos diseminados en los textos de Felisberto demuestran que la inscripción de sus relatos dentro del reino fantástico resulta un tanto conflictiva; quizá por ello, con razonable cautela, Norah Giraldi dei Cas resume así este problema: “La crítica está escindida en dos y varían mucho los análisis de acuerdo a la significación que se le dé al término ‘fantástico’ y a las técnicas de análisis con que se trabaje”.²³ Creo que, en el mejor de los casos, al hablar de lo fantástico en la obra de Felisberto, la crítica debería someter siempre el término a matizaciones imprescindibles, como ésta de Reynaud: “En efecto, nos encontramos en este texto con otra clase de fantástico, un fantástico más ‘humano’, que provoca la destrucción de las categorías establecidas por Todorov”,²⁴ o bien esta otra de Morales respecto de “Las Hortensias”:

Ahora bien, no se trata de reglas de funcionamiento de realidad, sino de percepción de la misma, y es por ello que el texto no es fantástico desde un punto de vista convencional [...]. Si todo en “Las Hortensias” apunta a una dicotomía conflictiva entre lo natural y lo artificial, el relato se articula fantástico en la pérdida de la capacidad para discernir lo artificial de lo natural y arrastra la cordura de Horacio.²⁵

²³ Norah Giraldi dei Cas, “La fundación mítica y la identificación con el padre: Felisberto Hernández y *El caballo perdido*”, en *Les mythes identitaires en Amérique Latine*, núm. 3 de *América*. París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 281.

²⁴ Maryse Reynaud, “El acomodador, texto fantástico”, en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas. Monte Ávila, 1977, p. 265.

²⁵ Ana María Morales, “Lo fantástico en ‘Las Hortensias’”, en *Homenaje internacional a Felisberto Hernández*, Disco Compacto, México, UNAM, 2002.

Por falta de espacio no desarrollaré aquí la otra vertiente de los estudios felisbertianos, complementaria de la fantástica, que ubica su obra en el ámbito de lo extraño; me conformo ahora con reproducir parte de la prosa poética de Cortázar, quien habla de la “otredad vertiginosa” de la escritura de Felisberto: “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 linear, a la mera rareza de una narración donde suceden cosas insólitas”.²⁶

Ahora bien, hace algunos años, Italo Calvino publicó un artículo sobre nuestro autor con un breve pero muy significativo título: “Felisberto no se parece a ninguno”.²⁷ En efecto, según he dicho, la primera impresión que su obra produce en el receptor es de desconcierto ante lo desconocido, además de la atracción que ejercen sus textos y que posibilita que la lectura continúe, claro está. Quizá con este principio básico en mente, José Pedro Díaz inició el ensayo que acompaña la edición póstuma de *Tierras de la memoria* de esta manera: “La obra literaria de Felisberto Hernández ofrece un aspecto inusual en la literatura uruguaya. Ni el modo como esta obra se gestó, ni su índole, ni la audiencia que tuvo —admiración cariñosa de algunos pocos y desconocimiento general—, ni siquiera su encuadre generacional, son frecuentes”.²⁸ Así pues, como los parámetros adecuados para ubicar la literatura de Felisberto suelen no encontrarse de inmediato, se corre el riesgo de caer en una metáfora zoológica: afirmar que, al igual que el ornitorrincó, no hay genealogía literaria posible con la cual enlazar a este autor. Obviamente, su lugar apropiado sólo puede distinguirse si se marcan tanto sus diferencias como sus semejanzas con otros creadores, por lo cual acudo ahora a dos someras comparaciones.

La primera de ellas se basa en uno de los relatos más famosos de Felisberto, “Las Hortensias”,²⁹ que en varios sentidos es un texto relativamente anómalo dentro de la narrativa del autor. En primer lugar, debido a su extensión se semeja a una novela breve; además, hay en él un narrador en tercera persona bastante inusual en los relatos felisbertianos, que casi monótonamente recurren a la primera persona; por

²⁶ Cortázar, “Prólogo” [n. 8], p. 7.

²⁷ Italo Calvino, “Felisberto no se parece a ninguno”, *Crisis*, núm. 18 (octubre de 1974), pp. 12-13.

²⁸ José Pedro Díaz, “F. H.: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, ensayo incluido en Felisberto Hernández, *Tierras de la memoria*, Montevideo, Arca, 1967, p. 69.

²⁹ F. Hernández, “Las Hortensias”, en *Obras completas* [n. 20], vol. 2, pp. 176-233.

último, es uno de sus pocos escritos donde se desarrolla un argumento con cierta nitidez.

Horacio, quien vive con su esposa María en una holgada situación económica, tiene la manía de pedir que algunos trabajadores a su servicio organicen representaciones dramáticas en vitrinas, usando para ello muñecas de altura ligeramente mayor que una mujer. En particular, él y María están entrañablemente unidos a la muñeca Hortensia, la cual se parece a la esposa, de quien incluso toma el nombre, pues la cónyuge se llama María Hortensia; la semejanza entre ambas es tan grande, que en varias ocasiones, aunque por escasos momentos, Hortensia suplanta a María; pero como el pasajero encanto de ese doble de María se rompe cuando Horacio percibe la frialdad de la muñeca, él decide pedir a su constructor que haga ciertos cambios en ella para que adquiera características más humanas. Durante la ausencia de la muñeca, Horacio descubre que para él ambas mujeres, la de carne y la de plástico, están indisolublemente unidas: “Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte a un artista. Hortensia no sólo era una manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia” (p. 191). De forma magistralmente elíptica, el relato revela poco a poco que Horacio ha pedido incluso que su muñeca posea sexo, así que cuando María lo descubre, acaba apuñalándola con despechada ira. Después de esto, se suceden una serie de complejas peripecias alrededor de la construcción de un modelo de muñecas casi humanas llamadas Hortensias, cuya distribución realiza en un amplio nivel comercial el creador de la primera de ellas; Horacio acaba por obsesionarse y apasionarse por estas muñecas, a tal grado que daña irreparablemente su matrimonio, si bien el relato concluye con un final textual indeterminado que parece sugerir su locura.

Pues bien, el singular carácter de “Las Hortensias” se puede percibir con diaphanidad si lo comparamos con un autor familiar a nuestra tradición mexicana: Juan José Arreola.³⁰ En un texto de 1952 titulado en principio “Plastisex” y después simplemente “Anuncio”, Arreola construye un relato paralelo al de Felisberto (sería absurdo afirmar alguna influencia directa del escritor uruguayo en el mexicano, quien entonces desconocía la obra del otro). En primer lugar, Arreola escribe a partir de una intención

³⁰ También sería posible comparar al escritor uruguayo con otro referente de la cultura mexicana: Francisco Tarío, cuya obra por fortuna merece cada vez más atención crítica; así hicieron Ignacio Ruiz Pérez y Leticia Meza Gordillo en “El material de los sueños: hacia una poética de lo fantástico en Felisberto Hernández y Francisco Tarío”, en el citado *Homenaje internacional a Felisberto Hernández* [n. 25].

paródica del discurso propagandístico y comercial, pues su texto simula ser un anuncio que pregona las virtudes de unas muñecas que pueden sustituir con bastante eficiencia a las mujeres en sus funciones sexuales:

Dondequiera que la presencia de la mujer es difícil, onerosa y perjudicial, ya sea en la alcoba del soltero, ya en el campo de concentración, el empleo de Plastisex® es sumamente recomendable. El ejército y la marina, así como algunos directores de establecimientos penales y docentes, proporcionan a los reclutas el servicio de estas atractivas e higiénicas criaturas.³¹

A diferencia de esta enunciación directa, en “Las Hortensias” la función sexual siempre está elidida, pues como ha dicho Andreu: “En cambio la función de la sexualidad está siempre evocada de manera alusiva, por connotación: el acto sexual no es jamás denotado, jamás está formulado explícitamente; es ocultado por un espacio narrativo en blanco”.³² Gracias a su tono irónico inicial que en algunos pasajes produce un fuerte efecto cómico, “Anuncio” resulta ser una breve pero agudísima sátira de Arreola sobre las costumbres machistas de nuestras sociedades. No hay pues en él la intención de profundizar en un conflicto individual e interno muy complejo, como sí sucede en el texto de Felisberto, el cual incluso permite una serial lectura psicoanalítica (que por cierto yo sería incapaz de efectuar).

En cuanto al lado de las afinidades, propongo aquí una probable vía de lectura que asocia a Felisberto con otro escritor a quien también se acostumbra mencionar sólo con su nombre de pila: Macedonio Fernández, que a fines de la década de 1920 hace saltar como nadie todos los resortes de la lengua española; incluso al lado suyo algunas de las experimentaciones verbales de Borges parecen meros fuegos artificiales, pues mientras éste pretende deslumbrar mediante el uso de novedosas voces o de enrevesadas sintaxis, Macedonio fuerza la lógica del lenguaje hasta extremos insospechados. Por cuestión de espacio, me limito a transcribir tan sólo dos muestras de ello en su escritura:

Viajar: uno está expuesto a hablar idiomas que no sabe, por no estar callado en alemán, que tampoco lo sé hacer.

Esto último y algo anterior pertenece a lo que no se sabe [del biografiado] y lo insertamos como muestrario de la variedad inmensa de cosas que somos

³¹ Juan José Arreola, “Anuncio”, *Confabulario* (1952), México, Joaquín Mortiz, 1971, p. 82.

³² Jean L. Andreu, “‘Las Hortensias’ o los equívocos de la ficción”, en *Felisberto Hernández ante la crítica actual* [n. 24], pp. 19-20.

capaces de idear para rellenar una existencia de contenido ignoto; es prueba también de que si algo más ignoráramos de él lo haríamos público.³³

Con una sana y catártica dosis de humor, los mecanismos de Macedonio, cuyo objetivo último es llevar hasta sus límites las reglas del sistema lingüístico, construyen casi siempre una estructura que parte de una aseveración lógica e irrefutable para después destruirla. Por ejemplo, en el primer caso juega con los binomios *saber/no saber* y *hablar/callar* para elaborar la alógica dicotomía *saber hablar alemán/saber callar alemán*; por lo general, en sus textos la nada o elemento vacío, en este caso el silencio asociado al estático verbo *callar*, se convierte en un elemento principal y pleno; de ahí que uno de sus libros se titule precisamente *Continuación de la nada*, como si la nada fuera una entidad asible y llena de contenido que pudiera, por tanto, ser coninuada; en un sustancial pasaje, Macedonio expresa en forma de oxímoron el dilema de su escritura: cómo expresar con palabras el silencio, el cual podría asimilarse al de Felisberto: “Para la literatura es una claudicación confesarse incapaz de expresar con palabras el silencio y acogerse a las páginas en blanco. La imitación literaria del silencio era la sola digna de nuestra profesión; es por fin lo técnico en el asunto”.³⁴

Si se examina con cuidado la escritura de Felisberto, se encontrarán numerosos pasajes donde se usa el mismo procedimiento, como éste proveniente de “El acomodador”: “Llegaba como un director de orquesta después que los músicos estaban prontos. Pero *lo único que él dirigía era el silencio*. A las ocho, la gran portada blanca del fondo abría una hoja y *aparecía el vacío en penumbra* de una habitación contigua; y *de esa oscuridad salía el frac negro* de una figura alta con la cabeza inclinada a la derecha” (p. 76, las cursivas son mías). Frases como “dirigir el silencio” o “aparecía el vacío en la penumbra” son típicas en la lengua por excelencia antidefinitoria del escritor uruguayo, quien, por ejemplo, sería el menos apropiado para realizar la síntesis y abstracción necesarias en las definiciones de un diccionario; por ello creo que, con todas las salvedades del caso, el narrador típico de los textos felisbertianos se parece a Funes, el personaje borgeano de memoria infinita pero incapaz de generalizar y abstraer; aunque habría que matizar esta peligrosa asimilación diciendo que precisamente uno

³³ Macedonio Fernández, *Papeles de reciénvenido. Continuación de la nada*, Buenos Aires, Losada, 1944, pp. 4 y 23-24.

³⁴ *Ibid.*, p. 54.

de los mayores atractivos de los relatos de Felisberto reside en la insólita manera en que éstos asocian elementos disímiles para construir un discurso ambiguo, vago y polisémico; en gran medida, el carácter novedoso de su literatura se funda en una mirada que se centra en lo que nadie se había fijado, pues como bien dijo Barrenechea: “Una modalidad constante de su obra consiste en la focalización sobre un ente que no suele tener importancia en los órdenes descriptivos o narrativos convencionales”.³⁵ Menciono, de paso, que en cuanto a la probable comparación entre Felisberto y Macedonio, existe ya un muy reciente libro de Julio Prieto: *Desencuadrados. Vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*,³⁶ cuyo sugerente título sitúa a ambos escritores en las orillas de la marginalidad misma, pues si las vanguardias son por antonomasia movimientos excéntricos, incluso dentro de ellas la posición de Macedonio y Felisberto resultaría descentrada.

Antes de enunciar una provisoria conclusión sobre los puntos expuestos, conviene añadir que la ambigüedad e indeterminación de la literatura de Felisberto no son elementos que impidan entender su obra como otra probable vía de conocimiento de la realidad, pues, como estableció Cortázar en 1975:

El drama actual del Uruguay está prefigurado en Felisberto como lo está en la obra de Juan Carlos Onetti, otro narrador que prescinde en apariencia de la historia. Nuestras falencias —hablo del Uruguay y de la Argentina como de un mismo país, porque lo son mal que les pese a los nacionalistas—, nuestra fuerza secreta o desafortada, nuestra lenta, perezosa manera de ser frente al destino planetario, toda la hermosura y la tristeza de un patio de casa pobre o de un partido de naipes entre amigos, asoman en esa especie de invencible desencanto que nace de los relatos de Felisberto.³⁷

Para finalizar sólo me resta decir que la única síntesis posible de estas notas es que a más de cien años del nacimiento de Felisberto Hernández todavía no hemos logrado “domesticar” su literatura (y pido perdón por el neologismo crítico), la cual escapa a cualquier definición genérica que pretenda encasillarla. Así, al señalar que a partir de la década de 1970, cuando la obra de Felisberto se difundió con fuerza en Europa e

³⁵ Ana María Barrenechea, “Excentricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”, en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sardu*, Caracas, Monte Ávila, 1978, p. 163

³⁶ Julio Prieto, *Desencuadrados Vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2002.

³⁷ Cortázar, “Prólogo” [n. 8], p. 9.

Hispanoamérica, se le han aplicado una sorprendente variedad de enfoques críticos contrapuestos, Ferré concluye: “La obra de Felisberto, por naturaleza misteriosa y oscura, parece estar destinada a engendrar nuevos misterios y nuevas oscuridades, que los críticos le transmiten a sus lectores”.³⁸ Pero este efecto, que para algunos escépticos sería una muestra fehaciente de la permanente derrota de la crítica literaria, para mí es resultado de la riqueza de su obra. En lo personal, prefiero ese desconcierto constante frente a sus textos, en lugar de la actitud absurdamente segura de quien cree comprender a un autor porque ha logrado reducirlo a una mera clasificación genérica. Me parece que mientras la literatura de Felisberto desafíe de este modo las capacidades de los receptores, podremos estar seguros de que su permanencia y su vigencia están garantizadas, con lo cual entrará poco a poco, como por fortuna ya está sucediendo, en el escaso grupo de nuestros verdaderos clásicos hispanoamericanos.

³⁸ Ferré, “*El acomodador*” [n. 22], p. 23. Un poco después, esta estudiosa adelanta una sana prevención respecto de su propio estudio, la cual naturalmente se podría hacer extensiva a cualquier otro crítico, pues dice que al igual que toda teoría, la suya resulta arbitraria y *a priori*, por lo que: “El texto en sí permanecería para mí, como para sus anteriores (y futuros críticos), inaccesible e indescifrable, un lugar ‘literario’ de infinitos significados posibles, absolutamente ajeno a mi lectura de él. Felisberto, en fin, no se haría responsable de mi lectura, sino que permanecería abrazado, por los siglos venideros, a la ecuación irresuelta de su ‘misterio’” (p. 25).