

Vanguardia y perspectiva post-humanista en la narrativa de Felisberto Hernández (1940-1950)

Andes Branco Ruiz Delgado*
Universidad Nacional del Comahue
ruizbranco@gmail.com

Fecha de recepción: 31/08/21

Fecha de aceptación: 26/10/21

RESUMEN

Este trabajo interroga, desde la perspectiva del post-humanismo (Yelin, 2015), una serie de cuentos de Felisberto Hernández publicados durante la década de 1940, bajo la premisa de que el lugar de las figuraciones animales presentes en ellos constituye uno de los aspectos que singulariza la propuesta estética del autor respecto de las retóricas vanguardistas en su momento de aparición. Se abordarán los aspectos de la metáfora, la mirada animal, la memoria, y la subjetividad en *El caballo perdido* (1942), “La mujer parecida a mí” de *Nadie encendía las lámparas* (1947), “Mur” (1948) y “El cocodrilo” (1949) de Felisberto Hernández. Esta serie animal de Felisberto explora uno de los agujeros de la subjetividad moderna: el de la constitución de lo humano por sus *otros*. La reiteración de las figuraciones animales en su escritura permite postular que una parte significativa de su propuesta estética era interpelada por lo no humano que emerge en estos relatos para desestabilizar las formas de lo literario mismo.

Palabras clave: Felisberto Hernández. Posthumanismo. Animalidad. Vanguardia

Avant-garde and post-humanist perspective in the narrative of Felisberto Hernández (1940-1950)

ABSTRACT

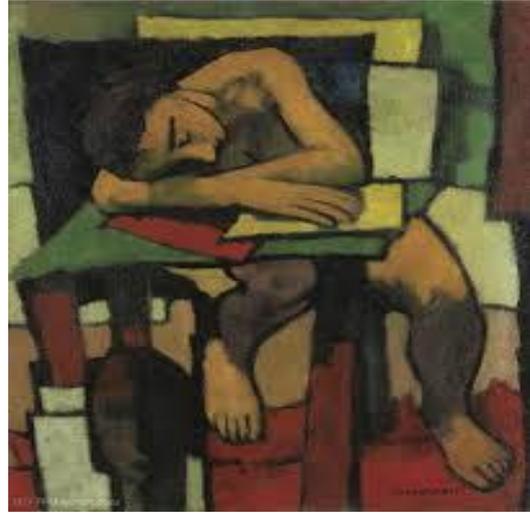
This work interrogates, from the perspective of posthumanism (Yelin, 2015), a series of stories by Felisberto Hernández published during the 1940s, under the premise that the place of the animal figurations present in them constitutes one of the aspects that distinguishes the aesthetic proposal of the author with respect to the avant-garde rhetorics in its moment of appearance. Aspects of metaphor, animal gaze, memory, and subjectivity will be addressed in *El caballo perdido* (1942), “La mujer parecida a mí” from *Nadie encendía las lámparas* (1947), “Mur” (1948) and “El cocodrilo” (1949) by Felisberto Hernández. This animal series by Felisberto explores one of the holes in modern subjectivity: the constitution of the human by its *others*. The reiteration of animal figurations in his writing allows to postulate that a significant part of his aesthetic proposal was questioned by the non-human that emerges in these stories to destabilize the forms of the literary itself.

Key words: Felisberto Hernández. Posthumanism. Animality. Avant-garde

* Profesor en Letras (Universidad Nacional del Comahue). Docente de Lengua y literatura en escuelas secundarias y becario de investigación de la Beca Graduado de Iniciación en la Investigación de la Universidad Nacional del Comahue, con el proyecto de Investigación “Voces, géneros, territorios: las derivas de la literatura gauchesca en el siglo XXI”, en el proyecto “Políticas de representación estética, discurso social y retóricas en la cultura argentina”. Actualmente cursa la Especialización en literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI.

Durante la década de 1940, el escritor uruguayo Felisberto Hernández inicia un trabajo literario más afianzado y sistemático dentro de su producción artística. Se trata de la época de sus viajes por pequeños pueblos del Uruguay y de Buenos Aires y, más adelante, de su viaje a Francia. El trabajo literario de esta década se ve representado en una serie de publicaciones de las que *Las Hortensias* (1949), escrito durante su estadía en Francia, es tal vez la más reconocida. En los textos de esta época, los primeros intentos y apuestas que podrían considerarse vanguardistas de algunas de sus publicaciones tempranas empiezan a cobrar nuevo impulso y aparecen mejor desarrollados algunos temas que caracterizan su obra posterior. La literatura de Felisberto Hernández participa de una apuesta por la deconstrucción de lo real y por la desestabilización de la mirada sobre lo cotidiano. Este trabajo interroga, desde la perspectiva del post-humanismo (Yelin, 2015), una serie de cuentos publicados durante la década de 1940 bajo la premisa de que el lugar de las figuraciones animales presentes en ellos constituye uno de los aspectos que singulariza la propuesta estética del autor respecto de las retóricas vanguardistas en su momento de aparición. Se abordarán los aspectos de la metáfora, la mirada animal, la memoria, y la subjetividad en *El caballo perdido* (1942), “La mujer parecida a mí” de *Nadie encendía las lámparas* (1947), “Mur” (1948) y “El cocodrilo” (1949) de Felisberto Hernández.

1. Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia



El panorama literario uruguayo de las primeras décadas del siglo XX se caracterizó por su espacio reducido, y desde el punto de vista estético puede decirse que fue poco permeable a los postulados de las vanguardias europeas. Los escasos intentos que pueden considerarse vanguardistas durante la primera mitad de siglo XX fueron llevados a cabo por personajes individuales y no grupos organizados, y esta característica volvió necesaria la invención de categorías como “vanguardia de un solo hombre”. Eduardo Espina (1994) explica que “En Uruguay hubo vanguardistas pero no vanguardias. [...] Es más propicio a generar inconformes en la marginalidad antes que grupos de acción con programas estéticos compartidos” (1994: 35). De estos marginales inconformes subraya dos en particular: Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y Felisberto Hernández (1902-1964). Espina señala que a la vez que los grupos vanguardistas se desvanecían por aburguesamiento, por la asimilación de esas propuestas antiartísticas en el mismo sistema que criticaba, o por pérdida de fuerza, los “francotiradores” (aquellos vanguardistas sin vanguardia, los

solitarios que tienen su propio proyecto estético compatible con la experiencia estética, pero sin el grupo y la fuerza antiinstitucional que profesaron las vanguardias europeas) podían continuar su tarea solitaria que no necesitaba el amparo del grupo. Algunas de esas tentativas de solitarios de principios de siglo fueron las de Paul Minelli González, el antes mencionado Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras. Pero, por otro lado, la década del veinte en Uruguay se caracterizó por el bienestar económico y cierto conservadurismo estético que preconizaba un realismo (social o metafísico) y el "positivismo secularizante" (Espina, 1994: 40) del que muy pocos se apartaron. Como solitaria expresión surgieron, en estas circunstancias, las extrañas publicaciones de Felisberto Hernández de la segunda mitad de los años veinte (*Libro sin tapas, Fulano de tal*) que inauguran lo que la crítica uruguaya llamó su "vanguardia de un hombre solo" o "felisbertismo", como propone Espina tomando el sufijo que designaba a las vanguardias históricas. Puede considerarse la obra de Felisberto Hernández como una de las pocas tentativas contra "el positivismo racionalista y secularizante que se había arraigado en la sociedad uruguaya desde la prevalencia del batllismo como fuerza política redentora" (40).

Julio Prieto (2002), en "La singularidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia", afirma que el trabajo sobre el discurso vanguardista en Felisberto Hernández demuestra una asimilación, pero también una crítica de sus "vertientes retóricas", sobre todo, en relación con el uso de la "metáfora deslumbrante o sorprendente". Esto aparece con claridad en dos textos de la década del '30 que pueden pensarse

como una muestra de las dos caras del tratamiento de la vanguardia: "Filosofía del gángster" y "El taxi". Tanto el final de "Filosofía del gángster" como la primera parte del "El taxi", participan de una retórica vanguardista que apela directamente al lector y asocian cierta violencia interpelativa con esa forma de la escritura. Estos textos movilizan asociaciones semánticas entre la figura del gánster, la lapicera *Parker* como herramienta de escritura, un arma, un medio de transporte y la metáfora; pero, finalmente, en el segundo texto, el autor toma distancia de la metáfora por considerarla un "vehículo burgués" y opta por abandonarla en pos de otras búsquedas: "Tendría que pensar y sentir con otro ritmo y con otra cualidad de pensamiento: el misterio de las sombras se transforma demasiado bruscamente en el misterio de lo fugaz" (Hernández 2015: 156). En este texto ya queda planteada, entonces, una nueva dirección hacia el pensamiento y lo que llama "el misterio de las sombras", que posteriormente aparecerá en su escritura, en especial, en su libro de cuentos de 1947 *Nadie encendía las lámparas*.

En "El otro yo del pianista", su prólogo de 2015 a la publicación de la narrativa completa de Felisberto Hernández, Jorge Monteleone comenta este aspecto de la narrativa del autor que, si tradicionalmente se entendió como vanguardista, admite una lectura que lo lleva a un más allá de ese campo de escritura. Sobre los procesos de "disociación, dislocación y absurdo" en las imágenes de los cuentos de Felisberto Hernández, comenta:

Se dirá que se trata de un típico procedimiento de las vanguardias históricas del siglo XX. Sin duda puede ejemplificar los ismos, pero eso no dice nada del mundo

imaginario que comienza con Felisberto Hernández. [El cuento “El taxi”] bien puede ser leído como vanguardista, pero tal vez sería mejor leerlo como un sarcasmo sobre la noción misma de procedimiento de vanguardia: “El precio de la metáfora ha aumentado demasiado para mi bolsillo. (...) Entonces he abierto de pronto la portezuela del taxi y me he perdido en la multitud” (Monteleone, 2015: 20).

Ese sarcasmo sobre la noción de “un procedimiento de vanguardia” -por ejemplo, puede pensarse en la escritura automática como técnica, en la centralidad de la metáfora en el Ultraísmo, en la poesía de Oliverio Girondo, en el Creacionismo- supone la apreciación de que la escritura de Felisberto Hernández no parte de una preelaboración programática ni mucho menos se dirige hacia un lugar prefijado al que el procedimiento pueda conducir.

La elección de la metáfora-taxi tiene otras asociaciones: la urbanidad moderna, el orden público, la velocidad guiada por flujo del tránsito como figuración de una forma de entender el ámbito cultural de la vanguardia (Prieto, 2002) relacionada con la noción de novedad permanente, de la que Felisberto Hernández se aleja. Como un desvío de este camino, Prieto sugiere que las narraciones de Hernández avanzan en sus relatos metonímicamente en lugar de metafóricamente, hacia una post-vanguardia de *lo extraño* que da la espalda al canon por indiferencia y por la vía indirecta de una originalidad irreductible a la estética.

Tres textos que pueden considerarse fundacionales en la narrativa de Felisberto Hernández son publicados en los primeros años de la década del 40'. Son los libros “memorialistas”: *Por los*

Tiempos de Clemente Colling, El Caballo Perdido y Tierras de la Memoria. Desde el año 1941, Felisberto se había propuesto “volver a lo suyo”, la escritura, soslayada por sus presentaciones de piano, por circunstancias externas y autoimposiciones. En 1942 publica *Por los tiempos...* y los dos títulos siguientes fueron escritos en simultáneo en 1943, después de que Felisberto vendiese su piano en un gesto que lo vuelca definitivamente hacia la escritura. Es el momento posterior a su separación de Amalia Nieto, con quien en los últimos tiempos de matrimonio había manejado una pequeña librería que no reponía los títulos que eran vendidos; el inicio de su correspondencia con Paulina Medeiros (figura importante incluso cuando Felisberto viaja a Francia por una beca entre 1946 y 1948, porque hace de su corresponsal en Uruguay) y los primeros contactos con Jules Supervielle, el poeta uruguayo-francés que le hará luego de vínculo con Francia y con el grupo *Sur* de Buenos Aires.

Luego de esos tres relatos, cuya materia son la memoria, la infancia y la autobiografía, aparece *Nadie encendía las lámparas* (1947), la primera colección de cuentos que marca una progresiva autonomización de los temas y un uso cada vez más mediado y difuso de las referencias autobiográficas, sean reales o ficticias. Muchos de los narradores son pianistas, escritores, o conferencistas, pero poco más puede saberse de ellos. Monteleone (2015) señala algunas de las características más reconocibles que atraviesan la literatura de Felisberto Hernández. En primer lugar, la narración del misterio mismo, que no debe ser resuelto, como condición necesaria para la emergencia del relato. En segundo lugar, la exploración de la “analogía por dislocación de las semejanzas” (2015: 20) y de los vínculos

eróticos producidos por la búsqueda incesante de esas semejanzas que pueden aparecer en objetos, sujetos, gestos, etc. y, particularmente, en la humanización de objetos u objetivación de personajes humanos o animales. Por último, Monteleone se refiere a la influencia en Felisberto del concepto de “psiqueo”, presente en el libro *Fermentario* del filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira: la idea de que, de los distintos estados que puede tener el pensamiento, el más elaborado, formal y adecuado a los discursos académicos no resulta siempre el más adecuado para su expresión; por eso, ciertas elaboraciones del pensamiento en su forma “viva”, no procesadas por los géneros serios y autorizados, facilitarían la “fluencia del pensamiento” (2015: 31).

A partir del cuento “La casa nueva”, incluido en *La casa inundada y otros relatos*, Teresa Porzeca (2002) conceptualiza algunos rasgos generales de lo que denomina “el régimen de la mirada” de la narrativa de Felisberto Hernández. Para Porzeca, la centralidad de esta particular mirada provoca en sus ficciones el deslizamiento de una cotidianidad casi costumbrista a una zona en que las convenciones sociales, lo que denomina “lo real-social”, son desarticuladas. En este y otros relatos, se trata del mundo de los pueblos pequeños, agobiantes, y de la vida itinerante en pequeñas habitaciones de hotel. Ya que actuar sobre el mundo es difícil, la distancia respecto del mundo a partir de la observación resulta en cierto modo terapéutica, y en Hernández, la mirada puede volverse ingobernable, casi disociada de la voluntad de un “yo” del espacio reflexivo interior. Se trata de una mirada que opera por disociación de “emociones, objetos y personas” (84):

Se trata de una mirada que atomiza, que desarticula y atribuye

autonomía a los objetos y a los sentimientos, liberándoles de la red anterior de interdependencias ya cristalizadas y, por esos mismo, muertas. De este modo, al apartar al lector de los supuestos implícitos y legitimados por la racionalidad colectiva, el régimen de la mirada del narrador estimula una nueva forma, más enriquecida y libre, de subjetividad. (Porzeca 2002: 86)

Esta nueva forma más enriquecida y libre de la subjetividad es abierta por distintos flancos en la narrativa de Hernández: la presencia de una extraña animalidad es uno de ellos.

2. Post-humanismo. El olvido animal de Felisberto Hernández

¿Qué puede querer decir esa frase del cuento “El taxi” sobre la ambición de “pensar con otro ritmo y con otra *cualidad* de pensamiento”? (2015: 156. La cursiva es nuestra). Una de las aproximaciones posibles es la que subraya la importancia de la subjetividad en la narrativa de Felisberto. El corpus de textos escogidos de la década del '40 tiene como criterio de selección la presencia del trabajo con la cercanía de lo humano y lo animal, sobre todo en los límites de la configuración de una subjetividad que no se erige como monolítica. Estos textos habilitan una lectura en tanto exploración de zonas comunes, no estrictamente delimitadas, de pasaje o de extrañamiento de lo humano a lo animal que afectan o constituyen, en distintos grados, la potencia del pensamiento y la escritura de Felisberto Hernández. En el campo de estudios de los efectos literarios del dominio post-humano, Julieta Yelin, en *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad* (2015), provee algunas claves interpretativas para los

vínculos humano-animales en la literatura. Yelin expone que, como efecto de las transformaciones modernas de las grandes ciudades, el mundo de los animales no humanos tendió a desaparecer de los centros urbanos, a quedar relegado a los zoológicos (que surgen en el mismo momento de esta “desaparición”) o domesticado en el interior de los hogares. La literatura produjo tres tipos de respuesta a esta ausencia de un Otro que históricamente fue necesario en la constitución del campo de lo humano¹, tres tipos de representaciones: pueden adquirir la forma del animal-objeto, cuando su figura es utilizada simbólicamente como metáfora o ejemplificación de cualquier cualidad humana; la forma del animal-humano, cuando se le adjudican por semejanza características psicológicas humanas o son antropomorfizados; y el llamado devenir-animal en la escritura, que muestra una zona común, presubjetiva, que se arriesga a pensar la diferencia animal sin reducirla meramente a lo humano.

Lo que está en juego en este devenir de los narradores de Felisberto es esa otra “cualidad” de pensamiento, irreductible a un sujeto, atravesado por corrientes desubjetivantes provenientes incluso del propio cuerpo, como escribe en los borradores de *Tierras de la memoria*: “una cierta conciencia del yo, como algo que me ocurre a mí y no a otro, es transferida a él, al cuerpo, como a un animal mudo con el que estoy complicado. [...] Después descubro que él no es mudo y que no sólo habla sino que piensa en mi nombre. Tal vez mi nombre es más de él que mío” (Hernández en Monteleone 2015: 43). El desacomodo que produce esa no

coincidencia entre cuerpo y sujeto por exceso, desborde de vida, deforma —a los ojos de la narrativa convencional— el relato, hasta el punto de que las relaciones de causalidad, temporalidad e ilación lógica aparecen cuestionadas por el orden que se va dando a sí mismo, el modo en que se desenvuelve sin una dirección previsible.

Yelin retoma una interpretación que establece continuidades y cercanías entre lo que es considerado “el olvido animal” (la idea de que los animales viven en el devenir del presente y se encuentran, por lo tanto, en una ahistoricidad continua) y la memoria humana, basada en la historicidad y en el olvido de su condición animal. Lo importante del acecho del olvido animal en el arte es que se trata de una fuerza creadora que hace emerger nuevas formas de expresión. Este planteo de Yelin tiene origen en algunos postulados de Nietzsche, para quien el pensamiento animal produce “imágenes pictóricas”, “metáforas intuitivas” que en lugar de apuntalar una verdad metafísica (propia de la racionalidad humana) crea verdades singulares. Yelin proyecta estos planteos hacia las posibilidades de la escritura para proponer que, por la vía de la exploración de esas imágenes, la escritura no antropocéntrica es capaz de “analizar y reevaluar el estatus ontológico de sus medios expresivos, entendiendo que la vida animal es inimitable y, al mismo tiempo, quizás precisamente por eso, una inagotable fuente de creación” (2015: 156).

Ante estas reflexiones de Yelin, y teniendo en cuenta que en el lapso de unos pocos años los cuentos de Felisberto Hernández insisten en hacer ingresar a sus relatos formas animales

¹ En el campo de estudios del post-humanismo, la alteridad animal es considerada “fundacional y a-histórica: marca un origen y al mismo tiempo

lo mantiene oculto” (Yelin, 2015). Tal es una de las causas de la insistencia en la pregunta por esa alteridad en la literatura.

que se mantienen inasimilables o incapaces de ser convertidas en metáforas cuyo sentido se detenga, conviene interrogar lo que ocurre con ellos en estas ficciones, los lugares que ocupan, los movimientos que producen, lo que le hacen a la narración.

3. Animalidad, memoria y escritura en “El caballo perdido” (1942)

El primero de los textos en orden cronológico es “El caballo perdido”. Se trata de un relato que bordea lo autobiográfico, un cuento que en una primera aproximación puede pensarse como un retrato de los efectos del remordimiento en la subjetividad. El narrador evoca los recuerdos de las clases de piano de Celina, cuando él era un niño. Aparecen su atracción hacia ella, sus deseos de dominarla y la vida que tenía cada objeto de la sala del piano donde ella le daba clases: un cuadro de los abuelos, la estatua de mármol del busto de una mujer, los muebles tapados con una tela como “por una pollera” que se puede subir. El recuerdo de esos objetos emerge vívido y asociado a los sentidos, especialmente el de la mirada – pero también el tacto. Es un ambiente cargado de tensión erótica: la señora “cuello de sapo” del cuadro lo atrae y el niño siente la mirada del marido pintado como una advertencia que le hace bajar la mirada. Todos los objetos están como cargados de vida y voluntad.

El relato está articulado alrededor de un hiato, una especie de salto que corta la narración en dos partes. En el presente, el narrador se deja invadir por esos recuerdos, los busca. Cuando los

escribe, aparece “el socio”, una figura de escritor que es como un comerciante, un prestamista, que juzga los recuerdos por un valor objetivo, de mercado; les quita el alma y el “verdadero yo” se esconde de ese intruso, aunque a veces admite que gracias a él puede ordenar y escribir algunos de los recuerdos de Celina. No obstante, el narrador descubre que en el recuerdo hay sucesos intercalados que acontecieron poco antes en el tiempo y no durante la niñez, por lo que se da cuenta de que el recuerdo está modificando el presente y viceversa.

Destacan tres figuraciones animales en este relato. Una de ellas es la que compara el lápiz de Celina y la acción de escribir sobre el pentagrama con “un chanchito cuando mama” (Hernández, 2015: 216) de la hoja. En tanto régimen comparativo, el símil ubica a la fisiología del animal en el aspecto más inmediato y técnico del acto de escribir. En ese mismo movimiento, la imagen desvía la voluntad del sujeto que escribe hacia la del lápiz-animal que mama según su propio “instinto de lápiz, desconocido para nosotros”, como una especie de conocimiento autónomo en el acto mismo de la escritura, justo cuando se trata de otros elementos autónomos en la escritura de Felisberto: los dedos que se posan sobre las teclas del piano tienen una voluntad y memoria particulares, individuales, independientes del pianista².

El caballo del recuerdo aparece cuando el niño se desprende por primera vez de la mujer idealizada de Celina porque ella lo reta y le retira el saludo. Más adelante, en uno de los presentes de la narración, se vuelve sobre esa imagen: “yo era como aquel caballo perdido de la

² De acuerdo con Ana María Barrenechea (1976), se trata del escrito de Felisberto Hernández que con mayor profundidad escenifica su proceso de engendramiento. En él, vivir, recordar y escribir pertenecen a “un mismo misterio” respecto del

que la animalidad podría encontrar su lugar como parte de un “deseo de plenitud” (Barrenechea, 1976: 335) expresado en las distintas modalidades de la excentricidad y afán de autenticidad que sus textos sondean.

infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto” (2015: 232).

Una tercera figuración animal importante proviene del sueño en que el narrador ve a una niña que ocupa la posición de una ternera dentro de una jaula y es destinada al matadero. El narrador que sueña entiende que la niña es en verdad una ternera y le parece natural que su destino sea el matadero, pero la niña se niega a ir, y al recordar el sueño él afirma: “me había conmovido que hubiera dicho que no quería ir porque estaba cansada; y yo estaba bañado en lágrimas”. El intercambio de posiciones entre la ternera y la niña, el solapamiento animal-humano y el llanto –que no responde, en principio, a la racionalización de lo que el narrador interpreta: es una ternera, no una niña, pero habla– desdibujan las fronteras y muestra una zona de continuidad no metafórica en este sueño. Por otro lado, este bloque narrativo poco cohesionado con los sucesos anteriores del relato tiene efectos decisivos para la voz narradora, porque es el desencadenante de que “la ternera”, junto con la felicidad y el alivio le hayan sido devueltos; se produce una transformación subjetiva de la percepción del mundo.

El caballo perdido de la infancia, el caballo al costado del camino cuando la unidad de la infancia comienza a perderse, queda como un recuerdo cuyo lugar dentro del relato moviliza sentidos laterales y se pone en serie con otros sucedáneos animales. Puesto en sistema con otro caballo de Felisberto está la figura del pensamiento, el ritmo del pensamiento y su perspectiva animal, el recuerdo de la animalidad del pensamiento en “La mujer parecida a mí”. Respecto de otra figura anterior, la de la metáfora como un taxi, el caballo es un vehículo bien diferente, no urbano o

cada vez más extraño en la ciudad, que lleva otro ritmo: “¡Caramba! parezco un paisano que nunca hubiera andado en metáfora” (2015: 157). Si memoria y subjetividad están constitutivamente ligados en el sujeto, la subjetividad expresada en Felisberto es abierta, rompe el orden causal. La relación entre los recuerdos, cuerpo y escritura demuestra en el relato la incapacidad de remitirse a un yo estable, unitario y coherente en el tiempo, como queda plasmado en el personaje “el socio”. Como señala Jorge Monteleone, en tanto narración de los recuerdos de los inicios como pianista, es también la narración de la “otra vida”, el “otro” del Felisberto escritor que empezaba a afianzarse en la escritura, que no es otra cosa sino la pérdida del “yo” en el proceso, como en la imagen del lápiz con su propia conciencia.

4. La subjetividad fronteriza de “La mujer parecida a mí”, en *Nadie encendía las lámparas* (1947)

Este texto es probablemente el que con más complejidad y radicalidad en la obra de Felisberto Hernández explota la cercanía humano-animal. Parte de una interacción entre la conciencia humana y animal en el mismo “yo” narrativo, y ofrece resistencia a los intentos de discernir entre un sujeto primario de la experiencia y otro que parte de él por la vía del sueño o del recuerdo, como se puede suponer por el inicio del cuento.

“La mujer parecida a mí” está compuesto por los recuerdos de caballo que vienen a la cabeza del narrador en cuanto recuesta su cuerpo de hombre. Se trata de recuerdos que emergen, en principio, de la nada, como sucesos acontecidos a un cuerpo que en el acto mismo de emerger lo modifican y son aceptados sin problemas. El pensamiento llega como llegaría un caballo: el

pensamiento es en sí mismo un pensamiento de caballo, no un pensamiento humano. Se instala como el recuerdo de una realidad sucedida, no como una divagación o ensoñación:

Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido un caballo. Al llegar la noche ese pensamiento *venía a mí como a un galpón de mi casa*. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo (2015: 324. El subrayado es nuestro).

Entonces lo que está en juego es el estatuto de la memoria y su relación con el presente y el sujeto en este texto. El recuerdo de caballo necesita el reposo del cuerpo del hombre, se excluyen mutuamente al inicio, pero luego la relación se complejiza, porque el cuerpo que sostiene esa conciencia que dice “yo” deja de ser un cuerpo de hombre y surge con una historia, con una memoria de diferentes dueños y maltratos humanos. Y más adelante, el caballo recuerda a su vez un pasado humano en su perspectiva de caballo. Como afirma Julieta Yelin (2015), en este relato se evita atribuir al animal una psicología humanizada:

No hay en este relato autobiográfico, como en *The Call of the Wild* o en *White Fang*, transposiciones de rasgos psicológicos humanos al cuerpo y las circunstancias animales; no se oye el lamento de un caballo humanizado sino la voz ambigua de un narrador bifronte, humano y animal, que va y viene de una condición a la otra, saltando entre dos vivencias del cuerpo y del mundo que se superponen y contradicen, desnaturalizando los comportamientos más “naturales”. (Yelin, 2015: 151-152)

El yo narrativo expone el pensamiento, el recuerdo y el cuerpo humano y el animal constituyéndose mutuamente. Una forma de subjetividad que no preexiste a la narración, sino que se compone en la superposición de escenas no lineales ni necesariamente coherentes: una subjetividad paradójica en la que no se distingue entre un sujeto original y el sueño, o sujeto original y fabulación animal. El recuerdo del caballo y el recuerdo humano tienen la misma jerarquía y una relación similar de desacomodamiento y solapamiento con su otro constitutivo. Esto es lo que Yelin llama el “narrador bifronte” que desnaturaliza los comportamientos de uno y otro. Como en otros de sus relatos, aquí también aparece dislocada la relación entre el cuerpo, sus partes y la conciencia unitaria del sujeto:

Mi cuerpo no solo se había vuelto pesado, sino que todas sus partes querían vivir una vida independiente y no realizar ningún esfuerzo; parecían sirvientes que estaban contra el dueño y hacían todo de mala gana. Cuando yo estaba echado y quería levantarme, tenía que convencer a cada una de las partes (112-13).

Para escapar de sus dueños el caballo conserva “mañas” antiguas, que no se sabe si son de un pasado de caballo o humano; lo cierto es que el cuento se arma alrededor de las peripecias que sufre para huir de los malos dueños, del hambre y la persecución. El encuentro luego con Alejandro, un niño que lo cuida y trata de bautizarlo porque, argumenta, hay una estampita con la virgen montada en un burro que sí está bautizado. Alejandro también decide ponerle “Ajetivo” [SIC] como nombre porque según él, así les enseñó la maestra que se dice cuando algo es lindo. El caballo tubiano del cuento no es

designado entonces por una sustancialidad (“Adjetivo no es nombre, es... adjetivo” corrige la maestra) sino por sus cualidades.

El narrador-tubiano entra en relación además con la maestra, que es la “mujer parecida a mí” que tiene lugar en su casa para alojarlo. La circunstancia de que a esa mujer le hayan dicho que “parece un caballo” la acerca a él, desde su perspectiva, y desarrolla por eso y por el buen trato que recibe de ella un especial efecto. Este aspecto de las semejanzas animales subyacentes a gestos, caras, comportamientos, está bien desarrollada también en “Mur” y “El cocodrilo”.

La situación ambigua del tubiano se condensa en su deseo final de ser hombre para tener un bolsillo y así poder cargar consigo una fotografía de él junto a la maestra, cuando tiene que alejarse definitivamente de esas amistades humanas por la fuerza. Esta última escena hace colisionar las dos formas de temporalidad atribuidas a humanos y animales; el tubiano no deja de apelar a una forma de memoria que presupone en sí misma la cultura humana, a la vez que sus acciones y pensamientos son suficientemente extraños como para tensionar lo humano dentro del relato. Otras escenas enrarecen también esa diferencia; por ejemplo, cuando el tubiano se ve al espejo, sus manchas blancas y negras “parecían también ropas revueltas”.

En este texto, Felisberto se encuentra en la no-tradición de escrituras post-humanistas que evaden todo tipo de representación, y en tanto tales, se vuelven inimitables: la representación, la imitación, implican el detenimiento del

proceso de devenir, de la fuerza expansiva de la vida no limitada a un sujeto y una conciencia. La fuga indeterminada de esta conciencia ni del todo humana ni del todo animal lo demuestra.

5. Una cercanía inquietante en “El cocodrilo” y “Mur”³ en *La casa inundada y otros relatos* (1960)

Estos dos relatos publicados en revistas con un año de diferencia y compilados posteriormente en *La casa inundada y otros relatos* tienen en común que en ambos la animalidad que aparece en sus títulos está relacionada con apodos que algún personaje recibe de otras personas. Coinciden además en que esas historias se desenvuelven a partir de la estadía del narrador en algún pueblo pequeño en medio de un viaje o una gira en la que se encarga de dar conferencias o conciertos y en la proliferación de elementos relacionados con el “régimen de la mirada” (Porzeca, 2002).

En el cuento “El cocodrilo”, el narrador se encuentra de gira por unos pequeños pueblos de “ese país” que no se nombra, pero que no es el suyo, aunque por algunos rasgos autobiográficos de su obra entendemos que podría ser Argentina⁴. A la vez que ofrece sus conciertos, se dedica a vender en los comercios locales unas medias marca “Ilusión” para una empresa. El suceso misterioso en torno al que gira el relato se concentra en una especie de desajuste, no coincidencia o aparente incoherencia entre las emociones, el cuerpo y la

³ “Mur” apareció por primera vez en la revista *Escritura* N° 4, a. II, Montevideo, abril-mayo de 1948. “El cocodrilo” apareció por primera vez en el semanario *Marcha*, año XI, n° 510, Montevideo, 30 de diciembre de 1949.

⁴ Ciertos hechos de “El cocodrilo” son contados como autobiográficos en las cartas de Felisberto Hernández, como aquella anécdota en un teatro cuyas butacas se llenaban de perros a la noche; mientras daba un concierto, uno de los perros se puso a ladrar fuertemente. (Monteleone, 2015)

gestualidad. A partir de una escena en la que intentaba sorprender a un niño tapándose la cara para fingir su llanto y después demostrarle que en realidad estaba riendo, y de ese modo provocarle risa, el narrador se da cuenta, por la reacción del niño, de que su rostro había llorado sin que él lo notara. Luego de comprobar los efectos de este incidente, el hombre puede provocarse el llanto mediante el gesto de llevarse las manos a la cara (o sea, tapar su vista y su rostro), y utiliza esa habilidad como técnica de ventas.

El gesto de llevarse las manos a la cara puede desencadenar el llanto sin que el narrador considere que exista un trasfondo emocional. Si bien la primera vez que utiliza su “técnica de llanto” se desencadena después de una situación de agotamiento por su situación personal – ya que se encuentra solo, en un país que no es el suyo, intentando vender un producto y con ganas de abandonarlo todo–, inmediatamente después no lo relaciona con la desesperanza sino con la necesidad de hacer algo desacostumbrado:

La gente que no se iba y yo tenía una impaciencia desacostumbrada; hubiera querido salir de aquella tienda, de aquella ciudad y de aquella vida. Pensé en mi país y en muchas cosas más. Y de pronto, cuando ya me estaba tranquilizando, tuve esta idea. "¿Qué ocurriría si yo me pusiera a llorar aquí, delante de toda esta gente?". Aquello me pareció muy violento; pero yo tenía deseos, desde hacía algún tiempo, de tantear el mundo con algún hecho desacostumbrado; además yo debía demostrarme a mí mismo que era capaz de una gran violencia. (2015: 432-433).

Cada vez que justifica las lágrimas, el vendedor/concertista aduce que le

llega un recuerdo que lo pone en esa situación. Y aunque afirma ante su jefe llorar por gusto o sin razón, como una técnica de venta, una muchacha de la oficina le sugiere que él mismo no sabe que tiene una pena. En ese momento se hace explícita en el relato esa posibilidad abierta desde el inicio, de que el propio narrador no sepa algo sobre sí mismo que por otro lado emerge visiblemente de su cuerpo. En ese estado de apertura lo encuentra una persona del público que le grita, hacia el final del relato y mientras el narrador lanza su llanto en medio de su propio concierto, “¡¡cocodriiilooooo!!”. La respuesta posterior del narrador y toda su actitud posterior a este intento de insulto es de aceptación: “A mí me parece que el que gritó eso tiene razón: en realidad yo no sé por qué lloro; me viene el llanto y no lo puedo remediar, a lo mejor me es tan natural como lo es para el cocodrilo. En fin, yo no sé tampoco por qué llora el cocodrilo” (2015: 436). La figura animal viene a condensar la extrañeza del personaje, pero esa misma extrañeza alcanza para aceptar con naturalidad el espacio común que se le imputa con el cocodrilo. A partir de ese momento, su aceptación se profundiza, no es rechazada, como no fue rechazado jamás el llanto en público.

En el final del relato, cuando el narrador pierde el control sobre las lágrimas a las que no puede poner freno, se refuerza la sensación de que el cuerpo, sus ojos, sus lágrimas de cocodrilo, saben algo a lo que la conciencia no puede acceder, o tienen una memoria independiente de ella. La necesidad de tapar el rostro para hacer emerger las lágrimas no aparece como aspecto que lo identificara a lo largo de todo el relato. Los ojos de un ciego que se mueven solos mientras su dueño toca el arpa, figura en la que insiste desde la primera página del cuento, se ponen en serie con

estas lágrimas que tampoco son manejadas por su portador, arrastrado por ese flujo presubjetivo que lo emparenta con el animal. En el cuento “Mur” (1948), a otro narrador en primera persona, en otro de sus viajes, en este caso para dar una conferencia en un pueblo muy pequeño, un amigo le presenta un personaje apodado “Mur”, forma corta para “Murciélagos”, cuyos comportamientos extraños y apodo despiertan la curiosidad del escritor. Se trata de un hombre calmo, callado, que tiene la costumbre de fumar mucho y arrojar el humo sobre distintas superficies –el vidrio de la ventana, un retrato, una botella, unas flores que le regaló la novia–. El narrador intenta adivinar tras los rasgos de esta personalidad la razón de su apodo e imagina que está vinculado con lo mucho que fuma o con que se trata de una persona con mucho pelo en el cuerpo o con el hecho de que frecuente la zona del cementerio, aunque ninguna de esas razones le parece concluyente. Mur le cuenta que fue auxiliar en un banco, pero pidió el puesto de portero (un puesto menor), y le pide al narrador que escriba un cuento sobre su historia con la promesa de que, si lo hacía, iba a comprender la razón de ese cambio que pidiera.

Finalmente, este personaje revela la razón por la que quiere que escriban sobre él: “a mí me gusta ver las cosas turbias” (Hernández 2015: 458), explica; una turbiedad en el sentido de la visión, no metafórica: “[...] es en el sentido de la vista. A veces pienso que me comprendería mejor un pintor”. Y más adelante narra el momento en que surge ese modo particular de percibir el mundo: después un momento de aburrimiento y de haber tomado una botella de vino, logra ver la vida “con luz difusa y desde otra distancia”, de modo que empieza a percibir el entorno de una

manera completamente diferente, y empieza a sentir “ternura por las casas, las mesas, los árboles y muchas otras cosas”. En el cuento, la percepción de Mur lo hace establecer una distinción estricta entre cosas y personas, y dice sentir más ternura por cosas que por personas. En esa clasificación, los animales despiertan más simpatía que los humanos, pero “ellos son cosas que se mueven; una casa y un árbol se quedan en el lugar en que uno los deja y sus sorpresas son más suaves” (2015: 459). Comenta, además, que ha llegado a ver en el narrador “una higuera que se arrancara, ella misma, los higos” (2015:459).

Cuando Mur es consultado por la razón de que eche humo sobre las cosas, él afirma que se trata simplemente de una costumbre y no la relaciona con su gusto por la turbiedad de la percepción visual. El animal que acecha a la narración desde la incógnita del apodo aparece ligado para el narrador con los comportamientos extraños o la apariencia física de Mur; pone el rótulo risible a distintas desviaciones de la norma. Cuando, al final del cuento, se revela que esos intentos de explicar el apodo eran fallidos y que este realmente tenía que ver con que Mur teme a los murciélagos y se siente asediado por ellos (“cree que entrarán por la ventana”, 2015: 460) se vuelve la atención indirectamente sobre en sentido de la vista. En estos dos últimos cuentos lo animal del cuerpo humano es interrogado desde la mirada o la mirada funciona como una perspectiva para las figuraciones que acechan la forma humana y propone aperturas inquietantes allí donde el animal parece reducirse al recurso risible para un apodo. El régimen de la mirada, que en el primer cuento de este *corpus* era el dispositivo por el cual los objetos de la sala de Celina, las magnolias blancas y el caballo

expandían su presencia en el recuerdo, en estos textos es acechado por la angustia de la mera posibilidad de ausencia de visión (los murciélagos de “Mur”, el ciego de “El cocodrilo”) o por la exasperación incontrolable del llanto que irrumpe casi siempre, en el cuento, frente a un público al que le resulta incómodo ver a un hombre adulto llorar.

6. A modo de cierre

Esta serie animal de Felisberto Hernández explora uno de los agujeros de la subjetividad moderna: el de la constitución de lo humano por sus Otros. Lo que se pone en circulación haciendo tambalear la subjetividad y la individualidad de los personajes felisberteanos de estos cuentos es una vida que se expande a formas inesperadas, originales, que sale de la forma humana al encuentro de una singularidad sin nombre, abierta

Como en esas metáforas intuitivas de las que hablaba Nietzsche, aquella que Felisberto mismo crea para explicar sus cuentos, la metáfora orgánica de la planta que crece (“En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta...” (Hernández 2015: 409)) resulta increíblemente apropiada acerca del carácter de estas narraciones: la identidad, el sujeto, son conjeturales (Monteleone 2015) y constituidos en la escritura; pero la escritura que alberga esta experimentación sobre la concepción misma de narración, de ilación, no puede menos que resultar única. El trabajo de esta zooliteratura con los inquietantes animales que la ficción de Felisberto supo construir es una parte importante dentro de uno de los períodos artísticos más decisivos de su literatura. La reiteración de las figuras animales permite postular que una parte significativa de su propuesta estética era interpelada por lo no humano que

emerge en estos relatos para desestabilizar las formas de lo literario mismo.

Referencias bibliográficas

- Barrenechea, A.M. (1976). “Ex-centricidad, Di-vergencias y Con-vergencias en Felisberto Hernández”. En *MLN*, 91(2), 311-336.
- Espina, E. (1994). “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (529-530):33-49.
- Hernández, F. (2015). *Narrativa completa*. Buenos Aires, Argentina: El Cuenco de Plata.
- Monteleone, J. (2015). “El otro yo del pianista. Estudio crítico.” Pp. 7-58 en *Narrativa completa*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Yelin, J. (2015). “El olvido animal de Felisberto” y “Para una teoría literaria posthumanista”. En *La letra salvaje: ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Porzeca, T. (2002). “Felisberto Hernández. Un estudio del régimen de la mirada”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-626, julio-agosto, Madrid, 81-98.
- Prieto, J. (2002). “La singularidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia”. En *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.