

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras



Felisberto Hernández:  
una poética de la incertidumbre

Tesina para optar al grado de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

María José Ramos de Hoyos

Asesor: Dr. Rafael Olea Franco



México, D. F., julio de 2002



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Nommer un objet c'est supprimer les  
trois quarts de la jouissance du poème,  
qui est faite du bonheur de deviner peu  
à peu: le suggérer... voilà le rêve...*

**Stéphane Mallarmé**

Uno de los aspectos más evidentes de la obra del escritor uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964) es su carácter inasible.<sup>1</sup> ¿De dónde surgen sus narraciones?, ¿hacia dónde se dirigen?, ¿de qué tratan?, ¿cuál es su significado? La lectura de cualquiera de sus obras es suficiente para que el lector experimente ante ella una cierta sensación de incertidumbre, de vacilación, de perplejidad... y es suficiente también para que compruebe las grandes dificultades que implica el contestar los interrogantes anteriores. Y es que, precisamente, la esencia o naturaleza de la escritura de Felisberto Hernández es la *indeterminación*; peculiaridad que, no obstante, no desalienta al lector en la difícil empresa de enfrentarse a sus relatos, sino más bien lo seduce.

---

<sup>1</sup> Ya sea siguiendo un criterio basado en algunos rasgos intrínsecos de las obras, como el género, la extensión o la temática, o bien siguiendo otros parámetros externos, como las fechas o condiciones de su publicación, la mayoría de los críticos de Felisberto Hernández coincide en dividir su obra en tres etapas, agrupando sus cuatro libros iniciales en la primera de ellas: *Fulano de Tal* (Ed. José Rodríguez Reit, Montevideo, 1925), *Libro sin tapas* (Imprenta La Palabra, Rocha, Uruguay, 1929), *La cara de Ana* (s. e., Mercedes, Uruguay, 1930), y *La envenenada* (s. e., Florida, Uruguay, 1931). La segunda reúne una serie de obras más extensas en las que la materia autobiográfica de la cual parten es relativamente más evidente; se trata de *Por los tiempos de Clemente Colling* (Ed. González Panizza Hnos., Montevideo, 1942), *El caballo perdido* (Ed. González Panizza Hnos., Montevideo, 1943) y el relato escrito en 1944 pero publicado póstumamente, *Tierras de la memoria* (Arca, Montevideo, 1965). Finalmente la última etapa está representada por el conjunto de sus relatos posteriores: *Nadie encendía las lámparas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1947), *Las Hortensias* (Imprenta La Gaceta Comercial, Montevideo, 1950 [apareció primero en la revista *Escritura*, diciembre de 1949, núm. 8, pp. 56-100]) y *La casa inundada* (publicada junto con "El cocodrilo", en Alfa, Montevideo, 1960). Otros relatos que cabrían en esta etapa pero que fueron publicados de forma independiente son "Lucrecia", "La casa nueva", "Úrsula", "Mur" y "Manos equivocadas". A estas tres etapas de su obra, se suma un cuarto conjunto de escritos formado por numerosos apuntes, borradores y fragmentos, entre los cuales se encuentra el último texto en el que el autor estaba trabajando años antes de su muerte: "Diario del sinvergüenza", todos ellos publicados póstumamente (gracias a la labor editorial de José Pedro Díaz, éstos fueron recopilados por primera vez en el sexto y último tomo de las *Obras completas* de la editorial Arca, Montevideo, 1974). Desde un punto de vista estricto, los textos de este último conjunto no se suman a ninguna de las otras etapas, debido a que la mayoría de ellos carece de una cronología exacta, e inclusive de una versión terminada.

Elijo el concepto de indeterminación para describir su obra, porque me parece lo suficientemente amplio como para comprender y, al mismo tiempo, sintetizar sus características más importantes. En principio, una acepción general del término indica que la indeterminación es la “falta de determinación en las cosas, o de resolución en las personas”.<sup>2</sup> En un sentido más específico, la determinación (que proviene del latín *determinatio*, que significa término, conclusión o fin) se refiere a 1. “la acción y efecto de tomar una resolución”; o 2. “la acción y efecto de fijar o establecer los términos de una cosa; en este sentido la determinación es una forma de la, o equivale a la, «definición»”.<sup>3</sup> Por lo tanto, al utilizar el término *indeterminación* en este ensayo quiero implicar, por un lado, aquello que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones, sin optar por ninguna de las probabilidades (la ambigüedad); y aquello que no tiene un centro ni unos límites bien definidos porque va de un lado a otro sin detenerse ni fijarse (la vaguedad).

Entendiendo la indeterminación en este sentido, se puede afirmar que la obra de Felisberto Hernández es o está indeterminada de una manera muy particular, tanto en su forma como en su contenido: sus relatos carecen de centros de orientación; despliegan siempre un contenido vago, confuso, dispuesto a propósito para provocar incertidumbre, y para admitir múltiples y diversas interpretaciones; simultáneamente, sus textos presentan una estructura abierta, en apariencia inconclusa, como si fueran organismos en movimiento siguiendo una trayectoria incierta: ni necesaria, ni predecible. Al igual que sucede en muchos textos poéticos, sus narraciones se sustentan, como espero probar, en la ambigüedad, en la pluralidad de sentidos, en las múltiples connotaciones y resonancias, en

---

<sup>2</sup> *DRAE*, 21ª. ed., 1992, s. v.

<sup>3</sup> Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Ariel, Barcelona, 1994, s. v.

asociaciones insólitas y en un orden que transgrede jerarquías de valores establecidos y además rompe con la causalidad lógica y racional. Por ello, así como generalmente es absurdo resumir una poesía, también resulta infructuoso, si no es que imposible, resumir los relatos de Felisberto Hernández, ya que darle un sentido unívoco, cerrado o determinado a sus narraciones es anular su propia naturaleza.<sup>4</sup>

Desde un punto de vista estético que atienda al papel del receptor y al proceso de interpretación del arte, toda obra es indeterminada en tanto que está abierta a una gran cantidad de interpretaciones y lecturas diversas.<sup>5</sup> De hecho, ésta es su condición de existencia, pues la obra revive cada vez que un receptor entra en contacto con ella, percibiéndola y gozándola de una manera irrepetible en cada ocasión, de acuerdo con su propia sensibilidad individual y subjetiva; esta sensibilidad dependerá de su experiencia personal, sus conocimientos culturales y literarios, su ideología, el contexto histórico, social y económico en el que se inscriba, etcétera. Sin embargo, evidentemente, el grado de

---

<sup>4</sup> En este ensayo, que por obvias razones no pretende ser exhaustivo, estudio la poética de Felisberto Hernández de forma general; indudablemente, algunas de sus narraciones no presentarán de una manera tan marcada las características que analizo. Pienso, por ejemplo, en *Las Hortensias* (1949), relato que por varios factores —como su extensión, un narrador en tercera persona, o personajes más caracterizados por su diálogo y participación en la acción— se distingue del resto de la obra del autor, sin que esto signifique, no obstante, una ruptura estilística. En lo que respecta a la estructura del relato en cuestión, ésta se organiza de una manera relativamente más determinada, por lo que resultaría más fácil intentar resumir el relato. Sin embargo, las siguientes creaciones de Felisberto Hernández —como *La casa inundada* (1960) o el inconcluso “Diario del sinvergüenza”— se vuelven a presentar como obras indeterminadas, por lo que el caso de *Las Hortensias* termina siendo una excepción en este sentido.

<sup>5</sup> En relación con el caso del arte literario en específico, el lingüista Roman Jakobson (1896-1982) llegó a afirmar en su conocido ensayo “Lingüística y poética” de 1958: “La ambigüedad es el carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, es un rasgo corolario de la poesía [...] La primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua. Al mensaje con doble sentido corresponden un destinador dividido, un destinatario dividido, además de una referencia dividida” (Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, tr. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 382-383).

apertura que presenta cada obra variará dependiendo de múltiples factores, como la estética en la que se inscriba (piénsese en la diferencia de apertura entre la estética del Renacimiento y la del Barroco, por ejemplo), el género, el autor y, por supuesto, el receptor y el momento de recepción.

En su libro *Obra abierta*, Umberto Eco reflexiona en profundidad acerca del fenómeno de apertura en el arte, y considera tres niveles de intensidad en que éste se presenta: a) El nivel más general sería equivalente al que se mencionó antes, es decir, aquél en que se calcula que “toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles”.<sup>6</sup> b) En una perspectiva más específica, Eco considera “las obras que, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, «abiertas» a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de estímulos”.<sup>7</sup> Este podría ser el caso de las narraciones del género fantástico, por ejemplo, que se sustentan en indicios dosificados conforme se desarrolla el relato, los cuales tiene que advertir y relacionar el lector durante la lectura. Obsérvese que mientras las obras de esta especie son abiertas en relación con la participación del lector, están, al mismo tiempo, determinadas, pues el autor busca intencionadamente inducir un campo específico y definido de respuestas en el receptor. c) Finalmente, en el nivel más extremo de apertura, Eco distingue aquellas obras abiertas que surgen en la estética contemporánea: “obras «abiertas» en cuanto *en movimiento* [que]

---

<sup>6</sup>Umberto Eco, *Obra abierta*, 2a. ed., tr. Roser Berdagué, Editorial Ariel, Barcelona, 1985, p. 98.

<sup>7</sup>Umberto Eco, *op.cit.*, p. 98.

se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor”.<sup>8</sup> Según el planteamiento de Eco, estas obras abiertas contemporáneas consisten “no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras «abiertas» que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente”.<sup>9</sup> Es decir, se trata de obras abiertas que igualmente se ofrecen al receptor para que las complete, pero a diferencia del caso anterior, su organización no conduce a una respuesta específica por parte del lector, sino que le permite otorgar simultáneamente una cantidad indeterminada de sentidos a la obra en cuestión. Por ello, la participación del receptor en este caso es mucho más importante que en cualquier otro, pues la poética de estas obras tiende “a promover en el intérprete «actos de libertad consciente», a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada”.<sup>10</sup>

Sin llegar al límite de apertura que representa *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, el ejemplo paradigmático de este último tipo de obras abiertas –que, por claridad y para mis propósitos, prefiero llamar “obras abiertas/indeterminadas”–, la obra de Felisberto Hernández se ajusta, en términos generales, a la definición que de ellas proporciona Umberto Eco. Así, en la primera página de la edición original del segundo libro del escritor, *Libro sin tapas* (1929), se lee a manera de epígrafe la siguiente advertencia: “Este libro es

---

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 74.

sin tapas/ porque es abierto y libre:/ se puede escribir antes y después de él".<sup>11</sup> Si bien es posible pensar que esta advertencia inicial simplemente responde a la intención del autor de justificar la falta de tapas (portada exterior) en éste y otros tres de sus primeros libros —*Fulano de tal* (1925), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931)—, no me parece que su aparición se limite a esta causa. Las condiciones económicas del país que obligaron al autor a publicar (mientras desempeñaba su carrera de pianista dando conciertos en algunas ciudades de la provincia de Uruguay) sus primeros libros con escasos recursos económicos y, por ende, con una confección tan austera —aparte de la falta de tapas, los cuatro libros tenían un tiraje reducido, pequeño formato, muy pocas páginas, papel de mala calidad e inclusive anuncios de casas de comercio—, también afectaron a la mayoría de los escritores uruguayos que deseaban publicar en esos años.<sup>12</sup> De ello se puede deducir que una justificación por la falta de tapas era imprescindible, pero, además, el hecho de que Felisberto Hernández eligiera como título de su obra justamente dicha particularidad, enfatizándola de esta manera, permite interpretar su advertencia más bien como una propuesta estética, que se refleja en las características de su obra, como pretendo demostrar en mi análisis. En síntesis, la aparentemente secundaria advertencia, en realidad presagia la poética del escritor uruguayo, ya que constituye lo que llegaría a ser una de sus propuestas estéticas fundamentales.

Esa propuesta contiene todos los puntos que Eco incluye en su argumentación sobre las obras abiertas/indeterminadas, pues aclara que se trata de una obra abierta en tanto

---

<sup>11</sup> *Libro sin tapas*, Imprenta La Palabra, Rocha, Uruguay, 1929, p. 1.

<sup>12</sup> Mario Benedetti atestigua estas dificultades cuando recuerda: "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).

inconclusa, que exige la participación del lector, la cual debe ser creativa y sobre todo libre, es decir, indeterminada. Además, la advertencia también manifiesta que Felisberto Hernández es consciente de esas características en su obra y las acepta como propiedades intrínsecas a su creación. Este punto es muy importante pues, como explica Eco, el autor de ese tipo de obra “en vez de sufrir la «apertura» como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible”.<sup>13</sup>

Según una antigua definición, el término determinación se refiere a un “Acto de la voluntad que resuelve la indiferencia”.<sup>14</sup> La indeterminación también puede ser un acto voluntario; en el caso de Felisberto Hernández, es el resultado consciente de una voluntad de autor por construir su narrativa mediante significados múltiples y diversos que funcionan en el mismo nivel indistintamente, es decir, sin preponderancia absoluta de unos sobre otros; ello exige que el lector mantenga una actitud análoga y, por tanto, que no pretenda reducir el texto a uno solo de sus sentidos.

Con el objeto de seguir discutiendo la poética global del escritor, acudiré ahora a diversas fuentes suficientemente coherentes entre sí como para poder empezar a reconstruir, a partir de su confrontación y análisis, la postura estética de Felisberto. A pesar de que él no acostumbraba escribir u opinar públicamente sobre el arte poética, su posición ante la escritura o sus métodos de creación,<sup>15</sup> se conservan varios de los discursos que pronunció

---

<sup>13</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 75.

<sup>14</sup> *Diccionario de autoridades (1726-1739)*, s. v.

<sup>15</sup> Al respecto, el autor confesó en una carta a su amiga Paulina Medeiros: “yo tengo verdadera vergüenza de no ser crítico y de sentirme cada día más burro en esa materia; y me siento sin autoprestigio” (Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, 2a. ed., Libros el Astillero, Montevideo, 1982, p. 138).

en ocasión de algunos actos públicos dedicados a su obra.<sup>16</sup> Asimismo, existen numerosos testimonios de familiares y amigos cercanos al autor, así como de algunas de las varias mujeres que mantuvieron una relación amorosa con él, quienes presenciaron su proceso creativo (llegando incluso a participar en éste de alguna u otra manera), o bien lo escucharon comentar diferentes aspectos de su propia obra.

En lo que respecta al proceso de creación de los relatos de Felisberto Hernández, gracias a la invaluable labor editorial de José Pedro Díaz, las ediciones de sus obras completas han recopilado algunos manuscritos y borradores previos a las versiones publicadas, lo cual permite comparar los cambios y las variantes entre ellos, y constatar las preferencias estilísticas asumidas por el autor.<sup>17</sup> Por otro lado, su proceso de escritura

---

<sup>16</sup> Además de los premios que el Ministerio de Instrucción Pública de Montevideo le otorgó a tres de sus obras en el año de su publicación (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *La casa inundada*), muchos fueron los homenajes que en vida se dedicaron al autor. El primero de ellos fue organizado por un pequeño grupo de amigos en reconocimiento a su labor como concertista en el “Bar Neptuno” en 1929; en el Ateneo de Montevideo en 1935 hablan de su personalidad Esther de Cáceres, Zum Felde y Torres García; en 1944, como parte de un homenaje en transmisiones radiales, lee algunos fragmentos de *Tierras de la memoria* e interpreta una de sus composiciones musicales; en 1945, Jules Supervielle lo presenta en Amigos del Arte, en 1947 en el Pen Club de París, y en 1948 en la Sorbona; en 1952 hay una nueva presentación en Amigos del Arte; y finalmente en 1960, con motivo de la presentación de *La casa inundada* y de sus 35 años de escritor, se organiza una mesa redonda en la que participan críticos importantes como Ángel Rama, José Pedro Díaz, Guido Castillo y Lucien Mercier (Cf. la “Autobiografía” que escribió Felisberto Hernández en 1963 para la segunda edición de *El caballo perdido*, reproducida como anexo en José Pedro Díaz, *El espectáculo imaginario I*, 2ª ed, Arca, Montevideo, 1991, pp. 163-185).

<sup>17</sup> José Pedro Díaz, quien tuvo contacto directo con los manuscritos originales de Felisberto Hernández, participó como editor en dos de los seis volúmenes de la primera edición de las *Obras completas* del autor, realizada por la editorial Arca entre 1967 y 1974. Años más tarde, entre 1981 y 1983, la misma editorial Arca publica la edición definitiva de los textos, con la introducción, la ordenación y las notas del mismo editor. Es lamentable que su labor editorial no haya sido debidamente reconocida, como se constata en las otras publicaciones posteriores de las *Obras completas* de Felisberto Hernández. El propio José Pedro Díaz afirma que ni la editorial Siglo XXI en 1983 —que incluso reproduce textualmente sus notas sin autorización—, ni Éditions du Seuil, que en 1997 publica las obras completas traducidas al francés por Gabriel Saad y Laure Guille-Bataillon,

también se descubre en el nivel metaliterario que manifiestan muchos de sus relatos, al presentar narradores con una explícita y absoluta conciencia escrituraria, los cuales no se limitan a contar una historia (argumento) sino que reflexionan sobre la posibilidad de contarla y sobre lo que ello implicaría. Tal recurso, además de ser un importante rasgo de modernidad en la obra de Felisberto Hernández,<sup>18</sup> permite que el lector se aproxime a la poética del autor. Un ejemplo típico de metaliteratura o metaficción aparece en “Juan Méndez, Almacén de ideas o Diario de pocos días”, uno de los primeros textos de Felisberto Hernández, firmado en Rocha, 1929.<sup>19</sup> Si bien el relato inicia con la afirmación: “Me llamo Juan Méndez”,<sup>20</sup> este texto representa uno de los casos en que es difícil no identificar la voz del narrador con la de Felisberto Hernández. No sólo porque la postura del primero coincide con lo que comprobamos en el resto de la obra —de lo que se puede

---

mencionan “el trabajo previo de estudio y ordenación de los originales inéditos que hizo posibles las subsiguientes publicaciones” (*Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Planeta, Montevideo, 2000, p. 16).

<sup>18</sup> Como anota Ángel Rama: “[Felisberto Hernández] ha de descubrir —y descubrimiento fue y aún de la pólvora dado que [...] no contó con una formación intelectual sistemática ni era un conocedor acucioso de las nuevas corrientes artísticas europeas— uno de los principios rectores del arte moderno que definió la invención de la vanguardia de la primera postguerra mundial: la inserción del escritor dentro de la obra y su cuestionamiento como un esfuerzo por disolver la comedia de la literatura. No se trataba ya del confesionalismo romántico, donde el autor devenía personaje tan acicalado teatralmente como las criaturas imaginarias, sino de la explícita renuncia del escritor a la categoría de dios animador de un universo autónomo, incluyéndose como uno de los elementos del relato y debatiendo sin cesar su versión de la realidad, analizándola y recomponiéndola en los sucesivos planos o trampas que iba tendiendo, a la vez que recorría los datos que le ofrecía el mundo exterior” (“Felisberto Hernández”, en *Historia de la literatura uruguaya*, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968 [Capítulo, 29], pp. 452-453).

<sup>19</sup> Publicado de forma independiente en la revista *Hiperión*, Montevideo, s. a., núm. 75, pp. 17-24, no formó parte de ninguno de los libros de Felisberto Hernández.

<sup>20</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, Siglo XXI Editores, México, 1983, v. 1, p. 102. En adelante citaré los textos del autor indicando entre paréntesis el volumen y las páginas correspondientes a esta edición, la cual reproduce, aunque sin reconocerlo, las notas críticas de José Pedro Díaz; lamentablemente, tampoco indica la fuente de los textos

deducir que hay una correlación directa entre teoría y práctica en el escritor uruguayo—, sino también porque, empezando por el título mismo (que, por cierto, es un ejemplo muy claro de la indeterminación), el texto es una manifestación directa de la intención del narrador(autor) por dejar plasmado el proceso de su pensamiento creativo:

Al ponerme a escribir pensé en el título. Esto es muy bravo porque el título significa la síntesis de todo lo que se va a decir y la síntesis del sentimiento estético del autor [...] Yo he elegido tres porque uno solo no alcanzaba a conformarme. Además, serán más eficaces porque se adaptarán a distintos lectores y discutirán entre ellos sobre el que les parezca mejor [...] pero yo seguiré adelante por si llega a salir una obra interesante, y entonces se diferenciará de las demás obras interesantes en que publicaré los ensayos, pues *a veces nos interesa mucho saber los caminos que tomó un autor para llegar a tal lugar* y que él por vanidad se los guarda. *Yo me arriesgo a publicar esto* aunque mañana piense que está mal, y mañana no negaré lo que era el día anterior *para que sepan el proceso de mi pensamiento* (v. 1, pp. 102-103, las cursivas son mías).

Mención aparte merece “Explicación falsa de mis cuentos”.<sup>21</sup> Reina Reyes, la cuarta esposa del escritor, cuenta una curiosa anécdota sobre cómo surgió este singular texto: “Roger Caillois en su visita al Uruguay en ocasión de una reunión de la UNESCO, le pidió que explicara la forma en que creaba sus cuentos. Felisberto comentó: «los franceses quieren explicarlo todo», y ya en casa improvisó esa página”.<sup>22</sup> Resulta irónico que se le pida al autor de una obra indeterminada que dé una explicación de ella, lo que podría justificar el principio del texto: “Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos [...]” (v. 2, p. 175). Irónico también es el comentario que la situación suscita en el autor, quien se burla de la tendencia de la cultura occidental a explicar todo por medio

---

y carece de una cronología de la obra. Sin embargo, es la única edición asequible en México.

<sup>21</sup> “Explicación falsa de mis cuentos” fue publicado por primera vez en la revista *La Licorne*, Montevideo, septiembre de 1955, núms. 5-6, pp. 43-44. Posteriormente, fue recogido en el quinto volumen, titulado *Las Hortensias*, de las *Obras completas* de la editorial Arca, Montevideo, 1967.

<sup>22</sup> Reina Reyes, *¿Otro Felisberto?*, 2a. ed. La Banda Oriental, Montevideo, 1994, p. 26.

de la lógica racional; pero más irónica todavía es la manera como Felisberto Hernández cumple la petición de Caillois. Si bien en este texto el autor, efectivamente, habla sobre la creación de sus relatos, el tono ensayístico que en él asume no es suficiente para considerarlo un texto de crítica literaria a la manera de “El decálogo del cuentista perfecto” de Horacio Quiroga, o de “Algunos aspectos del cuento” de Julio Cortázar, por ejemplo. En primer lugar, el adjetivo “falso” en el título mismo niega desde el principio una posible lectura del texto en tal sentido, además de que le imprime a éste un carácter ficcional. En segundo, a lo largo de todo el escrito, Felisberto Hernández evita con denuedo pronunciar algún juicio contundente acerca de la manera como crea o concibe sus relatos; no hace más que alusiones indirectas, comparaciones ambiguas, afirmaciones que se contradicen en la siguiente oración... incluso el autor termina reconociendo “Lo más seguro es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia” (v. 2, p. 176). Así, en realidad la explicación es falsa, porque, en el fondo, lo que indica aquí el autor es que sus cuentos no tienen explicación; a pesar de ello, se puede afirmar que “Explicación falsa de mis cuentos” es, finalmente, uno de los escritos de Felisberto Hernández que más iluminan acerca de su creación.

Antes de adentrarme en el análisis directo de la obra del escritor, estudiaré sucintamente los materiales mencionados, para sacar algunas conclusiones previas acerca de su poética. En “Explicación falsa de mis cuentos” él comienza demarcando el equilibrio necesario entre la espontaneidad y la intervención de la conciencia en la creación de sus obras: “Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención

es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida” (v. 2, p. 175).

La naturalidad de la que habla aquí el escritor se manifiesta, principalmente, en los elementos de oralidad que presenta su narrativa. Muchos fueron los testigos que presenciaron las grandes cualidades de orador de Felisberto Hernández, quien con frecuencia relataba en reuniones varias de las anécdotas que aparecerían después en sus textos.<sup>23</sup> Aprovechando esta facultad, también en las presentaciones públicas de sus obras, el autor solía leer algunas de sus narraciones y en ocasiones improvisaba algún relato.<sup>24</sup> Pues bien, estas cualidades, y la aparente espontaneidad que ellas implican, fueron transmitidas también a su escritura.

---

<sup>23</sup> Entre ellos se encuentran José Pedro Díaz: “Debe recordarse que Felisberto Hernández fue siempre un excelente «contador de cuentos» que no dejaba de vigilar, mientras los contaba, los efectos que producía cada una de sus frases o de sus silencios, y que los tenía en cuenta para ajustarlos en la próxima oportunidad” (*Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, p. 174); Norah Giraldo de Dei Cas: “todas estas historias con mujeres reales que aparecen trasladadas al plano de la creación forman parte así mismo del rico anecdotario felisbertiano que siempre tenía pronto para relatar en una rueda de amigos. Recuerdo los infinitos agregados, precisiones y detalles que dio a conocer en sucesivos relatos de las hermanas francesas, de la «Mayor» y de la «Menor», de la casa que habitaban, de las lecciones «con ejercicios de aritmética» que nunca sabía, historias que coronaba con «el cuento del fracasado examen», que se transcribe en *Tierras de la memoria*” (*Felisberto Hernández. Del creador al hombre*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1975, nota en p. 32); y Paulina Medeiros: “el espíritu chisporroteante de gracia y humor [de Felisberto Hernández] desbordaba entonces refiriendo con enorme comicidad anécdotas de sus giras pianísticas” (*op. cit.*, p. 16).

<sup>24</sup> Cf. las palabras con las que Jules Supervielle —otro de los admiradores de las cualidades de orador en Felisberto Hernández— lo presentó en la Sorbona: “H. fera suivre la lecture de «El balcón» du récit improvisé d’un voyage en Uruguay. Du narrateur oral, je ne vous dirai rien sinon que j’ai beaucoup insisté pour qu’H. se fit connaître aussi sous ce jour devant vous. Et c’est a vous Mesdames et Messieurs, de nous laisser entendre tout à l’heure si vous avez partagé tout mon plaisir et mon admiration” (“Presentación de Jules Supervielle”, en *Obras completas* de Felisberto Hernández, Siglo XXI Editores, v. 3, pp. 296-297).

El propio autor insistía en el valor que para él representaba la oralidad en su narrativa, como se puede constatar en las palabras que pronunció ante el micrófono de una emisora de radio, antes de leer uno de sus relatos:

He decidido leer un cuento mío, no sólo para saber si soy un buen intérprete de mis propios cuentos, sino para saber también otra cosa: si he acertado en la materia que elegí para hacerlos: yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, ésa era su condición de materia [...] Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. *Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión* (v. 3, pp. 275 y 277, las cursivas son mías).

Felisberto Hernández debió haber pronunciado estas palabras alrededor de 1952,<sup>25</sup> probablemente como respuesta a varios críticos que, para ese entonces, habían repudiado rigurosamente su “mal uso del lenguaje”. A la cabeza de todos ellos se encontraba Emir Rodríguez Monegal; con base en una concepción tradicionalista de la literatura que se niega a reconocer el valor de una obra si su autor no es un estilista de la escritura, cosa que Felisberto Hernández no era, Rodríguez Monegal había escrito dos de las notas más fuertes que se le han hecho al escritor. En la primera de ellas, pese a que el crítico reconoce lo apropiado de la expresión verbal para los propósitos del escritor, el tono despectivo que emplea delata su desaprobación:

[...] va atrapando cada objeto y lo va encerrando en un misterio provocado. Ese misterio no arranca de las cosas ni se logra al desnudarlas de apariencias, sino que es producido por la impotencia del creador al no penetrar en la anhelada desnudez, al vestirla de prejuicios y palabras desvaídas. Es un misterio falsificado [...] Ya se apuntó el típico fragmentarismo de esta narración; ese carácter es necesario ya que

---

<sup>25</sup> En una nota al pie, José Pedro Díaz transcribió una cuartilla engrapada al manuscrito del texto citado, en la cual se puede leer la introducción que la emisora radial hizo al espacio dedicado a Felisberto Hernández; en ella se constata que el evento ocurrió pocos días después de la segunda de las presentaciones que se le hicieron en *Amigos del Arte*, en 1952 (v. 3, p. 275).

no se podría conseguir una imagen tan exacta de la frustración sin la forma incompleta y vacilante que se emplea. Idénticos propósitos justifican las ambigüedades en la exposición lógica y la imprecisión de la sintaxis —un estilo pleno de incorrecciones y coloquialismos. El autor sacrifica la corrección idiomática y el rigor lógico a la necesidad de crear el misterio y de señalar su importancia frente al inactualizable pasado. Es cierto que por momentos se excede en el sacrificio, pero la mayor parte de las veces los defectos son necesarios para lograr una identidad de fondo y forma.<sup>26</sup>

En la segunda nota, una reseña a *Nadie encendía las lámparas*, el sarcasmo de Rodríguez Monegal es todavía más hiriente, al hacer de su crítica un ataque casi personal:

Es claro, debí haber empezado por decir que hay un niño detrás del relator [en *El caballo perdido*]. Ese niño está ahí, fijado irremediabilmente en su infancia, encadenado a sus recuerdos por la voluntad de Hernández [...] Porque ese niño no maduró más. No maduró para la vida ni para el pensamiento, no maduró para el arte ni para lo sexual. No maduró para el habla. Es cierto que es precoz y puede tocar con sus palabras (después que los ojos vieron y la mano palpó), la forma instantánea de las cosas. (Alguien afirmará que esto es poesía.) Pero no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas; no puede regular la fluencia de la palabra. Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos), por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones.<sup>27</sup>

Sorprendentemente, en 1985, cuando la obra de Felisberto Hernández se había consolidado ya como una de las más valiosas de la literatura uruguaya, Rodríguez Monegal quiso

---

<sup>26</sup> Emir Rodríguez Monegal, citado por José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, p. 154 [“Nota sobre Felisberto Hernández”, *Marcha*, Montevideo, 15 de junio de 1945, p. 15].

<sup>27</sup> Emir Rodríguez Monegal, citado por José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, p. 155 [“Nadie encendía las lámparas”, *Clinamen*, Montevideo, mayo-junio de 1948, núm. 5, pp. 51-52]. Las críticas de Rodríguez Monegal no terminaron aquí; repudiando el homenaje que se le dedicó al autor en 1960, escribió otra nota en la que afirmaba: “Mirando la obra de Hernández con la perspectiva del tiempo no es difícil reconocerle virtudes. Ha mejorado increíblemente su sintaxis, o ha mejorado la sintaxis de sus amigos. Pero de ahí a reconocer en Hernández a un maestro de la narración uruguaya, de ahí a extasiarse por sus hallazgos, y entresacar de su prosa bastante indiferente, algunos fragmentos que se trata de hacer relucir como joyas, hay todo el abismo que va del juicio al entusiasmo” (citado por Aldo Canepa, *Felisberto Hernández*, Editorial Técnica, Montevideo, 1989 [“Uno de nuestros escritores malditos”, *El País*, Montevideo, 16 de enero de 1961, p. 8]).

justificar, en una entrevista, sus severas críticas, llegando incluso a afirmar cínicamente: “A Felisberto Hernández lo descubrí yo [...] Y si usted tiene alguna duda vaya a consultar la colección de *Marcha*”.<sup>28</sup> El crítico no tomó en cuenta que cualquier persona interesada en aclarar los hechos podía, efectivamente, revisar en las fuentes los juicios negativos que había pronunciado años atrás, y contrastarlos con sus afirmaciones posteriores —como de hecho lo hizo José Pedro Díaz, quien dedica un apéndice de su libro *Felisberto Hernández. Su vida y su obra* a comentar este asunto.<sup>29</sup>

Sin embargo, no concuerdo del todo con José Pedro Díaz, quien califica estos hechos como “los tontos errores de un crítico suficiente y de torpe sensibilidad”.<sup>30</sup> Finalmente, la sensibilidad de Rodríguez Monegal no fue tan torpe, pues gracias a ella subrayó algunas características que indudablemente existen en la obra de Felisberto Hernández y en las cuales pocas veces hasta ese momento se había reparado. Su error no fue, entonces, resaltarlas, sino dejarse llevar por sus prejuicios de estilista al considerarlas negativamente, como indicio de la falta de capacidad del autor, reflejada en el “pobre” manejo del lenguaje y de los recursos narrativos, mientras que en realidad se trataba de una elección consciente por parte del escritor, quien intencionalmente buscaba crear una obra con tales características esenciales para su estilo. Cito, una vez más, lo que respondió más tarde el escritor: “Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de

---

<sup>28</sup> Citado por José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, p. 153.

<sup>29</sup> Si bien en este apéndice José Pedro Díaz documenta ampliamente estos hechos, me parece que su enfoque tiene tintes melodramáticos que le restan objetividad a la investigación que realizó.

<sup>30</sup> José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, p. 155.

improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias” (v. 3, p. 277).

El hecho de que Felisberto Hernández conserve en sus relatos algunos elementos de oralidad –tales como el tono coloquial, un léxico sencillo, las incorrecciones de sintaxis o la relativa falta de coherencia en la estructura narrativa– con la intención de producir así un efecto de espontaneidad, no implica que su estilo requiera menor esfuerzo que otro más bien depurado y ordenado. Proponerse escribir manteniendo la naturalidad del lenguaje oral puede resultar un trabajo mucho más complicado de lo que a primera vista aparenta; él mismo cuestiona en otro de sus textos: “¿Quién puede saber cuándo es trabajo o naturaleza? [...]Es la misma estupidez de los que hablan de la espontaneidad. ¿Cómo saben qué es espontáneo? ¿Que no se estuvo trabajando?” (v. 3, p. 279). En efecto, aunque parezca paradójico, un estilo espontáneo no siempre se consigue de manera espontánea; no en el caso de Felisberto Hernández, quien –según muchos testimonios de personas cercanas a él– trabajaba una y otra vez en sus narraciones:

Día y noche le acompañaba una libreta con manuscritos que corregía y rehacía infinitas veces, hasta en mesa de café [...] Para cambiar a veces un solo vocablo que lo obsedía, Felisberto era capaz de modificar el giro y desenvolvimiento inicial de una página, brindándole otra significativa acepción. Luego de tantas reservas y modificaciones, cada cuento suyo es capaz de transformarse casi en antítesis o derivación magistral, trastocando el primer ordenamiento y añadiéndole resplandecientes significaciones a una palabra descolorida en comienzos, refulgente en su acepción final [...] Lograda la creación, el texto seguía persiguiéndolo. Releía infinidad de ocasiones los originales –solo o entre escasos amigos– corrigiendo o reponiendo el texto incansablemente.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Paulina Medeiros, *op. cit.*, pp. 7, 13 y 16. También Esther de Cáceres, íntima amiga del autor, dijo: “Podimos asistir al proceso de su obra paso por paso. Podimos saber la conciencia rigurosa con que buscaba sus medios y los elaboraba con delicadeza y cautela increíbles. Una palabra, un giro, una imagen; ¡qué motivos de desvelo alerta y sufriente! ¡qué procesos desde lo inconsciente a lo consciente! ¡qué amor a los medios!” (Esther de Cáceres, “Testimonio sobre Felisberto Hernández”, en *Felisberto Hernández. Notas Críticas*, ed. Lídice Gómez Mango, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, 1970 [*Cuadernos de literatura*, 16], p. 6); y Ana María Hernández, hija del autor, recuerda que

En suma, no resulta funcional el concepto de la espontaneidad *versus* la artificialidad en la escritura, pues no puede haber naturalidad en algo que en sí mismo es un artificio. En todo caso, el artificio puede estar tan bien construido que no se note, como sucede en la escritura de Felisberto Hernández. El lector sólo tendrá el efecto que la prosa le produzca, independientemente de cómo y cuánto haya sido trabajada ésta. Para ilustrar lo anterior, cito a continuación sólo tres de los muchos ejemplos que se pueden encontrar de variantes significativas entre las versiones publicadas y sus borradores previos.

*Tierras de la memoria* es quizá el texto de Felisberto Hernández que cuenta con un mayor número de variantes recopiladas.<sup>32</sup> En uno de sus borradores, encontramos la siguiente descripción del personaje llamado “el Mandolión”: “El hombre que me interrumpió era más bien joven; más bien «cebado» que gordo; lento, pesado, al apoyarse sobre una pierna levantaba la otra con el cuerpo. Tenía la cara rellenita de un nene bueno [...] Entre el chaleco y el pantalón, a manera de salvavidas, le salía la camisa. Aquel hombre, nacido sin duda para el mínimo esfuerzo, se esforzaba por contarme cosas inútiles” (v. 3, pp. 206-207). Las características del personaje, todas coherentes entre sí, se describen objetivamente una tras otra: su edad, su forma, su movimiento, el aspecto de su cara, el aspecto de su vestuario y, finalmente, algo referente a su personalidad. La descripción del mismo personaje en la versión publicada de *Tierras de la memoria* contrasta radicalmente

---

su padre “Corregía y rehacía incansablemente los textos hasta lograr la visión justa y necesaria de aquello que buscaba” (“Mis recuerdos”, *Escritura*, Venezuela, 1982, núms. 13-14, p. 339).

<sup>32</sup> Felisberto Hernández escribió *Tierras de la memoria* alrededor de 1944, año en el que intentó su publicación (ver Paulina Medeiros, *op. cit.*, p. 99); sin embargo, ésta obra no fue publicada sino hasta 1965, después de su muerte. Aun así, por la descripción que hace José Pedro Díaz del estado de los originales en la “Advertencia” a la primera edición de la obra publicada póstumamente, sabemos que fue un texto que no alcanzó una versión definitiva.

con aquella: “El Mandoli3n sent3 lentamente su cuerpo, que hab3a engordado dentro de una piel amarillenta y dura: parec3a hinchado como un animal muerto. En la cintura, donde terminaba el pantal3n y empezaba el chaleco, ten3a desbordada la camisa blanca como si se hubiera puesto un salvavidas” (v. 3, p. 9). Para empezar, el personaje se fragmenta: ya no se trata de un hombre que se sienta con lentitud, sino de alguien que sienta lentamente su cuerpo, como si 3ste estuviera separado de s3 mismo. Ese cuerpo, que ha cobrado una mayor importancia, se compara de manera ins3lita con un animal, que adem3s est3 muerto, lo cual hace m3s fuerte la sin3cdoque que designa al personaje con el nombre de su instrumento (tambi3n inanimado) y es suficiente para sugerir un amplio campo abierto de significados, no s3lo con respecto a las caracter3sticas f3sicas del personaje, sino tambi3n en relaci3n con su inteligencia, su personalidad, sus actitudes, etc3tera. Por otra parte, la menci3n de la similitud entre la camisa blanca y *desbordada* (salida) y el salvavidas, ya no es un simple dato m3s, sino que forma parte de una especie de met3fora m3ltiple en la que participan tambi3n los otros elementos aparentemente dispersos: la piel amarillenta y dura, el cuerpo hinchado y el animal muerto. Por si fuera poco, estos elementos y los significados que ellos sugieren no se limitan a las l3neas de esta descripci3n, sino que son retomados m3s tarde en el relato, en ocasiones con p3ginas de distancia entre una y otra menci3n, expandiendo as3 su alcance descriptivo a lo largo de todo el texto: “Pero yo no pod3a imaginarme ning3n entendimiento con este animal joven, que no dejar3a salir ninguna idea sin la condici3n de dar una vuelta corta y volver a 3l, trayendo algo para engordar” (v. 3, p.10); “Por suerte aquellas manos empezaron a guardar todo de nuevo. Parec3an guantes hechos de piel humana y rellenos con carne que hubieran apretado mucho hasta que los

---

S3lo lleg3 a publicar algunos fragmentos de ella en peri3dicos de Montevideo y Buenos Aires entre 1944 y 1955.

dedos quedaran separados” (v. 3, p. 11); “Apenas despierto se empezó a desperezar cerrando los puños, que se le quedaron pálidos; al estirarse, el salvavidas se le había agrandado” (v. 3, p. 20).

Aparecen cambios igualmente importantes entre el pre-original de “El árbol de mamá” y la versión final del relato.<sup>33</sup> En ambos casos uno de los personajes principales (“el violinista”) pasa la noche con su prima; cuando se despiertan es demasiado tarde para que él salga sin ser visto, por lo que se esconde debajo de la cama y desde ahí mira los pies de sus tíos, que han entrado al cuarto para ver a su hija. Ahora bien, la primera versión dice simplemente: “Los zapatos de la señora se acercaron hasta casi tocar a mi amigo [...] Después vino el padre; traía unos zapatos trompudos que dieron vuelta alrededor de la cama” (v. 1, p. 159). En cambio, en la versión posterior los zapatos se vuelven pies y su descripción es muy distinta:

los pies cambiaban de posición como periscopios que insistieran sobre algún lugar del horizonte. Y cuando se fueron, el violinista tuvo una sonrisa y un pensamiento con estas palabras: “Los pies no tienen intuición”. Pero en seguida volvió a quedarse serio: veía venir los pies de la señora; los tobillos parecían atragantados y se movían como focas sobre las piedras [...] Los pies de la madre, como animales ciegos, ya cerca de la muerte, y moviéndose con dificultad, empezaron a irse [...] Después llegó el padre [...] El violinista miraba los pies de su tío; descansaban al borde de los zapatos como pequeños varados que mostraran la parte exterior del fondo. Sintió ternura al pensar que aquellos pies eran del hermano de su madre; pero al rato, el resfrío y la inmovilidad lo empezaron a incomodar hasta hacérsele insoportables (v. 3, pp. 153-154 y 155).

La diferencia es más que evidente: los pies adquieren autonomía. Además, las microhistorias que se cuentan en cada una de las descripciones —en este caso, todas con motivos

---

<sup>33</sup> Tanto el relato póstumo “El árbol de mamá” así como su versión previa “Pre-original de El árbol de mamá” fueron publicados por primera vez en el sexto tomo de las *Obras completas* de la editorial Arca, Montevideo, 1974.

marítimos: periscopios, focas sobre piedras, pequeños varados— retrasan el desenlace de la escena y prolongan la tensión; el autor no procura contar la historia que un lector tradicional esperaría conocer (la de la pareja que es descubierta por los papás de ella), sino que la utiliza únicamente como pretexto para terminar hablando de otras cosas. Por otra parte, aunque las descripciones no se cuentan en primera persona, adquieren un carácter muy subjetivo, pues cada una está íntimamente relacionada con los sentimientos que despiertan los personajes en el violinista (nerviosismo y angustia frente a la tía y ternura hacia el tío).

El tercer ejemplo de estos cambios narrativos se encuentra entre las diferentes versiones de una misma anécdota, primero contada en un pasaje de *Tierras de la memoria* y después presentada como un relato independiente: “Mi primera maestra”.<sup>34</sup> En la versión de *Tierras de la memoria*, un hecho lleva al siguiente sin mayor sorpresa para el lector:

Ésta era la segunda de las maestras grandes y gordas. Una mañana ella iba hacia el fondo de su casa y yo la seguía a pocos pasos. Yo tendría unos ocho años y ella me había prometido mostrarme una gallina con pollos. Apenas llegamos la gallina empezó a cloquear y debajo de su cuerpo lleno de pintas blancas y negras se asomaban pollitos amarillos. Allí abajo debía estar muy calientito. La maestra tenía una pollera de un color gris muy parecido al de la gallina. Y ese mismo día en mi casa, después del almuerzo y cuando me obligaron a dormir la siesta, yo empecé a imaginarme lo lindo que sería vivir bajo la pollera de la maestra (v. 3, p. 59).

---

<sup>34</sup> Este relato se publicó en *La voz de Israel*, Montevideo, 8 de septiembre de 1950, p. 14. Con respecto a la cronología de estas dos versiones, no concuerdo con lo que opina Ida Vitale: “El tema [de la pollera] aparece inicialmente en *Mi primera maestra*, publicado en 1950 [...] En *Tierras de la memoria*, interrumpido libro póstumo, aparece el episodio reconocible en sus elementos básicos, más elaborado” (Ida Vitale, “Tierra de la memoria, cielo de tiempo”, *Crisis*, octubre de 1974, núm. 18, p. 7). Pienso que el orden de creación es el inverso al que propone aquí Vitale; la versión de la anécdota publicada en 1950 como “Mi primera maestra” es *posterior* a la que aparece en el manuscrito de 1944, a partir del cuál se publicó póstumamente *Tierras de la memoria* en 1965.

Muy distinto es el efecto logrado en “Mi primera maestra”, la versión posterior de la anécdota:

La maestra era grandotota; ponía, arrollados sobre el pupitre sus dedos gordos y nos permitía hacer ruido. Yo hacía emes minúsculas con vueltas redondas como los dedos de ella. Una tarde, sin que mi madre supiera, crucé la plaza, llamé con el pie a la puerta de la maestra y apareció por la ventana su cabeza grande, parecida a la de una vaca buena sin cuernos [...] Cuando abrió la puerta de la calle yo pasé cerca de su pollera gris. Ella, con su mano tomó la mía y me llevó al fondo. Debajo de un paraíso había una gallina echada; empezó a cloquear y por debajo de su cuerpo —de un gris parecido a la pollera de la señorita— se asomaban pollitos amarillos. Estarían tan calentitos como mis dedos entre la mano de la maestra [...] Pero yo seguía pensando. Esa noche, cuando estuve solo en mi cama, me acordé de la gallina con pollos y empecé a imaginarme que vivía bajo la pollera de la maestra (v. 1, pp. 116-117).<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Las múltiples coincidencias entre la vida y la obra del autor han propiciado que una gran cantidad de estudios críticos intenten esclarecer estos paralelismos. (Entre las biografías de Felisberto Hernández más completas se encuentran las de Norah Giraldi de Dei Cas [*op. cit.*], Washington Lockhart [*Felisberto Hernández, una biografía literaria*, Arca, Montevideo, 1991], y el trabajo más reciente de Pedro José Díaz [*Felisberto Hernández. Su vida y su obra*]). Sin embargo, me parece que ninguno de sus textos puede clasificarse estrictamente dentro del género autobiográfico, como ha querido afirmar gran parte de la crítica; si bien podría aceptarse que hay en su obra algunos elementos autobiográficos, ésta no cumple con las condiciones generales del género, por ejemplo, según las establece Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, Eds. du Seuil, París, 1975): 1) Forma verbal (prosa narrativa); 2) Tema tratado (vida individual, historia de una personalidad); 3) Situación del autor (identidad entre el narrador y el autor, cuyo nombre refiere a una persona real); 4) Posición del narrador (identidad entre el narrador y el personaje principal; punto de vista retrospectivo de la narración). Aun en los relatos de la segunda etapa en los que abundan los recuerdos de Felisberto Hernández —que incluyen personajes, situaciones y ambientes que han sido confirmados como reales por sus familiares y amigos—, la identificación entre narrador y autor, aunque cómoda, no es intrínseca al texto sino que se deduce de los estudios que se han realizado alrededor de éste. El autor trabaja sobre la memoria, no para *recrear* sucesos de su vida, sino para *crear* un relato ficticio con valor autónomo. Esto se puede comprobar a partir de las diferencias entre las dos versiones de la misma anécdota que hemos citado: en la primera, por ejemplo, el narrador se mete bajo la pollera de su tía, a quien le da un ataque, por lo que de la comisaría de enfrente mandan preguntar qué había ocurrido; en cambio, en la segunda, la pollera es de su maestra, quien termina riéndose por lo sucedido. Así, el narrador en primera persona no deja de ser un ente literario inscrito en unas coordenadas espacio-temporales también ficticias; en ningún momento entramos al plano histórico, pues como bien explica Ida Vitale “hay una distanciada ironía y las verosimilitudes psicológicas tropiezan —o más bien se deslizan, porque todo está astutamente aceitado— con la evidencia de la irrealidad que

Una vez más, en la versión posterior el relato incrementa visiblemente su posible significación. Los hechos ya no son contados de manera lineal, siguiendo un orden causal y lógico, sino que ahora la atención del lector avanza erráticamente, atendiendo a las resonancias entre los elementos dispersos de un mismo campo semántico, ya sea éste el de la ternura y complacencia de la maestra (“era grandotota”, “sus dedos gordos”, “su cabeza grande, parecida a la de una vaca sin cuernos”, “nos dejaba hacer ruido”, “con su mano tomó la mía”), el de las manos (“ponía sobre el pupitre sus dedos gordos”, “yo hacía emes minúsculas con vueltas redondas como los dedos de ella”, “con su mano tomó la mía”, “estarían tan calentitos como mis dedos entre la mano de la maestra”), o el de la analogía entre el narrador y los pollitos (“nos dejaba hacer ruido”, “llamé con el pie a la puerta”, “estarían tan calentitos como mis dedos”) y la maestra y la gallina (que era “de un gris parecido a la pollera de la señorita”). El hecho de que algunos elementos pertenezcan a varios campos semánticos simultáneamente confunde aún más sus múltiples significados.

En los tres ejemplos que he citado, las descripciones se enriquecen extraordinariamente. Nótese que el nivel léxico entre una y otra versión no cambia; Felisberto Hernández sigue utilizando el lenguaje sencillo y natural que tanto valoraba en la escritura, ya sea en la propia o en la de otras personas. En una carta dirigida a la escritora Paulina Medeiros (1905-1992), se puede leer cómo el autor elogia estas cualidades en el primer libro de poemas en prosa de su amiga (“El posadero que hospedaba sueños sin cobrarles nada”), y explica por qué las aprecia tanto:

He leído el primer pedacito de tu “Posadero” [...] Eso me parece bellissimo, una manera fuerte y pura del sentido poético de la vida [...] Todas las palabras son sencillísimas, simpáticas, redondeadas de honradez de expresión, sin preocupación por utilizar todas u otras palabras del idioma que no usamos acá.

---

viene a recordarnos que no hemos salido ni un renglón del plano de lo literario” (Ida Vitale, *op. cit.*, p. 6).

¿Sabes por qué te digo eso? Porque yo tengo como un proceso de amistad con las palabras: primero me hago amigo directo de ellas; y después me quedo muy contento cuando se me aparecen juntas, dos que nunca habían estado juntas, que habían simpatizado o se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí. Y me da una sorpresa encantada al verlas aparecer juntas y sabiendo que se habían hecho amigas.

Pero hay palabras que nunca podrán ser amigas mías: las que no me parecen naturales o las que no entran en el misterio de la simpatía.<sup>36</sup>

Algo muy diferente ocurre en los niveles del contenido y de la forma. Mientras que en las primeras versiones los hechos narrados únicamente tienen un posible sentido, pues son contados de manera llana, sin crear asombro alguno en el lector, en las segundas, en cambio, el significado se vuelve ambiguo y la estructura de la narración vaga, gracias a los recursos narrativos que se han discutido.<sup>37</sup> Como se puede observar en estos ejemplos, el carácter indeterminado de las segundas versiones, aunque parezca espontáneo o natural, fue conscientemente logrado por el autor, que dejó atrás una narración lógica, causal, explicativa, en virtud de una más abierta y sugerente.

La preferencia de Felisberto Hernández por una narración de carácter indeterminado responde a su interés por rescatar la complejidad incierta de la realidad, por representar todos sus aspectos, especialmente las relaciones ocultas o misteriosas que en ella se pueden encontrar. Lo anterior tiene dos consecuencias sumamente importantes. La primera es que, en su escritura, las certezas y los valores ya fijos con los que la cultura occidental percibe la realidad se cuestionan, puesto que impiden ver más allá de sí mismos, limitando así la experiencia del mundo. El propio narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* advierte los efectos restrictivos de esas formas hechas del pensamiento, de esas síntesis falsas:

---

<sup>36</sup> Paulina Medeiros, *op. cit.*, p. 39.

<sup>37</sup> Un análisis detallado de los recursos narrativos más frecuentemente usados por Felisberto Hernández se puede consultar en el ensayo de Ana María Barrenechea, "Ex-

pero con seguridad que era una forma hecha del pensamiento, que podía dar lugar a errores crueles y que inhibía para seguir pensando u observando (v. 1, p. 20).

Muchos años después me di cuenta que quería rebelarme contra la injusticia de insistir demasiado en lo que más sobresalía, sin ser lo más importante. Y si podía sobreponerme a ese ruido que cierta crítica hace en algún lugar del pensamiento y que no deja sentir o no deja formarse otras ideas menos fáciles de concretar; si podía evitar el entregarme fácilmente a la comodidad de apoyarme en ciertas síntesis, de esas que se hacen sin tener previamente gran contenido, entonces me encontraba con un misterio que me provocaba otra calidad de interés por las cosas que ocurrían (v. 1, p. 146).<sup>38</sup>

En este sentido, toda la obra de Felisberto Hernández es un ensayo por descubrir más allá de los parámetros de la lógica racional el misterio que provoca “otra calidad de interés por las cosas” (v. 1, p. 146). Sin embargo, como bien explica Ángel Rama, esto no quiere decir que el autor anule la perspectiva tradicional, sino que más bien la supera:

[el autor] conservará siempre una actitud bivalente: junto a su sistema propio no dejará de reconocer la existencia —ni de practicar—, aquel otro que es el patrimonio de la mayoría y que en definitiva es el que una sociedad inventa para su funcionamiento y conservación, adiestrando en él desde la infancia a las generaciones nuevas, confiándole la custodia y afirmación de sus valores éticos, filosóficos, sociales. Esta doble apreciación conferirá a Felisberto Hernández la aguda conciencia de su marginalidad y de su rareza, robustecida por el hecho de que no pretenderá invalidar el sistema dominante con un ataque frontal; en la serie de ejercicios literarios que consagra a ilustrar su privada óptica, se limita a socavarlo, a veces —menos aún— a ornamentarlo con sus opuestos, otras —las más— a burlarlo.<sup>39</sup>

---

centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”, en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, Caracas, 1978, pp. 159-194.

<sup>38</sup> Esta postura la encontramos tanto en las voces narrativas que utiliza el autor como en sus textos personales. En una de sus cartas leemos: “recuerdo el esfuerzo constante por ser objetivo; mi pasión por entrar en ciertos conocimientos sin pretensiones psicológicas ni filosóficas, sino esperando los pasos que quisiera dar la curiosidad cuando es misteriosa, cuando se espera con una paciencia encantada que la curiosidad sola busque sus medios, los que quisieran ser artísticos y sobre todo, del fondo más sencillo, más antiliterario de nuestra alma. Y trabajar literariamente —favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos— contra la literatura y las formas hechas” (v. 3, p. 282).

<sup>39</sup> Ángel Rama, “Su manera original de enfrentar al mundo”, *Escritura*, Venezuela, 1982, núms. 13-14, pp. 243-244.

En efecto, se trata de trascender el sistema de la lógica dominante, sin negarlo; de percibir el mundo desde una perspectiva más auténtica, más genuina y personal. Para Julio Cortázar: “A partir de ese contacto sin trabas todo el resto –descripción, narración, anécdota– se sirve naturalmente de la razón y del discurso, llamados a una labor subsidiaria a la que no están acostumbrados; así la tradición de Occidente ve invertirse cada tanto su escala habitual de valores”.<sup>40</sup> Este contacto en particular es el que acerca a Felisberto Hernández a la figura de Vaz Ferreira. Ana Inés Larre Borges realizó un estudio que trata específicamente acerca de la incidencia del pensamiento del filósofo en la literatura de Felisberto Hernández:

la influencia más clara que Vaz tuvo en la obra de Felisberto [es] una manera particular de enfrentarse al conocimiento que parte de la asunción de lo incognoscible y la complejidad del mundo real [...] En Vaz Ferreira, esta idea de complejidad de lo real se manifiesta en la preocupación por evitar explicaciones generales que traicionen, en aras de la coherencia de un sistema, la dificultad y complejidad de los asuntos. En la literatura de Felisberto se traduce en la relevancia dada a lo accidental significativo que subvierte y fragmenta el orden conceptualizado.<sup>41</sup>

Es indudable la amplia resonancia que tuvo el magisterio de Vaz Ferreira en la formación intelectual de Felisberto Hernández. El propio escritor dejó un testimonio del ilimitado crédito que otorgaba a las ideas del filósofo en un texto titulado “Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira”, en el que resalta las coincidencias entre el pensamiento de su maestro y la postura que él asume en su escritura:

El humanismo de Vaz Ferreira es un humanismo cerca, inmediato a la realidad [...] lo encontramos después de todo lo que se sabe, no como una fórmula más de la

---

<sup>40</sup> Julio Cortázar, “Prólogo” a *La casa inundada y otros cuentos*, selec. Cristina Peri Rossi, Lumen, Barcelona, 1975, p. 6.

<sup>41</sup> Ana Inés Larre Borges, “Felisberto Hernández: una conciencia filosófica”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, 1983, núm. 22, p. 8.

realidad, pero sí como una comprensión del inaprensible hecho real en su real complejidad.

Estamos tan acostumbrados a estudiar la realidad a través de fórmulas que se esfuerzan en referirse a ellas y que son intermediarias entre nuestro pensamiento y lo real, que fácilmente terminamos por creer que ellas son la realidad [...] Vaz Ferreira nos da, inmediatamente, el sentimiento de lo real en la vida y el error de conceptualarla [...] es más difícil observar bien que razonar bien. Es difícil tener un conocimiento amplio para ver todos los aspectos posibles de la realidad, tantos como para que algunos de ellos hagan fracasar la fórmula fácil, absoluta, cómodamente generalizadora [...] Ya sabemos que cuanto más se conoce, todo se vuelve más complejo. La pereza natural del hombre para el ejercicio profundo, continuo y honrado del pensamiento, termina en este pensamiento más o menos común: "Debe haber una fórmula sencilla, general, que nos ahorre esta complejidad". Se piensa que una fórmula sencilla para eludir la realidad, suprime la complejidad de ésta.<sup>42</sup>

Es precisamente a esa complejidad en la realidad a la que se refiere Felisberto Hernández cuando habla en su literatura del misterio de las cosas. Los escritores herméticos de la antigüedad utilizaban la palabra misterio para referirse a una verdad revelada que debía ser mantenida en secreto. Posteriormente, con el uso cristiano, la palabra pasó a indicar "algo incomprensible o de significado oscuro o escondido". Actualmente el término puede tener varios sentidos: "verdad de fe indemostrable, por lo tanto, incomprensible en un sentido determinado"; "problema que se considera insoluble y cuya solución se atribuye al dominio religioso o místico"; o bien, simplemente "un problema cualquiera, de difícil o

---

<sup>42</sup> Felisberto Hernández, "Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira", reproducido como anexo en Larre Borges, *op. cit.*, p. 37. Cf. también la conferencia de Vaz Ferreira titulada "Sobre la sinceridad literaria" (publicada en sus *Obras completas*, Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 1963, t. XX, pp. 377-437), en donde el filósofo expone sus ideas sobre el mismo tema en particular, y comienza su ensayo afirmando: "Ser sincero para escribir quiere decir y no quiere decir sino esto —para un examen grueso—: decir sólo lo que se cree verdadero, decir todo lo que se cree verdadero, no buscar o en todo caso no escribir para buscar el éxito, para halagar al público, a la crítica, etc." (p. 337); y más adelante advierte: "Suelen ocurrírsenos ideas y observaciones, ideas que hemos concebido, observaciones que hemos realizado y buscamos «qué decir de ellas». Cuando lo que deberíamos hacer —si es que vale la pena— es explicar sencillamente lo que hemos observado, lo que hemos psiqueado, tanto lo que creemos

no inmediata solución”.<sup>43</sup> Es posible que el escritor tuviera en mente el aspecto religioso o místico del misterio al utilizarlo para escribir sus relatos; en su narrativa, las referencias a la religión son mínimas pero se pueden rastrear, como en este pasaje tomado de *La casa inundada*: “a medida que el relato avanzaba [el de la señora Margarita] el agua se iba presentando como el espíritu de una religión que nos sorprendiera en formas diferentes, y los pecados, en esa agua, tenían otro sentido y no importaba tanto su significado. El sentimiento de una religión del agua era cada vez más fuerte” (v. 2, p. 252). Pero más allá de este aspecto místico o religioso, me parece que en su obra el misterio alude a todo aquello que no se puede explicar ni lógicamente ni racionalmente, y mucho menos con una mera fórmula simplificadora:

objetos, hechos, sentimientos, ideas, todos eran elementos del misterio; y en cada instante de vivir, el misterio acomodaba todo de la más extraña manera. En esa extraña reunión de elementos de un instante, un objeto venía a quedar al lado de una idea —a lo mejor ninguno de los dos había tenido ninguna relación antes ni la tendrían después—; una cosa quieta venía a quedar al lado de una que se movía; otras cosas llegaban, se iban, interrumpían, sorprendían, eran comprendidas o incomprensibles o la reunión se deshacía. De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas; pero de pronto el movimiento se disfrazaba de cosa quieta y era un objeto extraño por su inmovilidad. De pronto no sólo los objetos tenían detrás una sombra, sino que también los hechos, los sentimientos y las ideas tenían una sombra. Y nunca se sabía bien cuándo aparecía ni dónde se colocaba (v. 1, pp. 197-198).

Queda claro, entonces, que se trata de una búsqueda consciente, una actividad voluntaria por parte del autor, quien desea aprehender ese aspecto de la realidad que permanece inexplicado, y plasmarlo en sus narraciones. Esta intención por rescatar el misterio del

---

como lo que dudamos o lo que no hemos acabado de pensar” (pp. 420-421). Esto es exactamente lo que hace Felisberto Hernández en su literatura.

<sup>43</sup> Definiciones tomadas del *Diccionario de Filosofía* de Nicola Abbagnano, 2a. ed. en español, tr. Alfredo N. Galletti, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, s. v.

mundo, la complejidad de la realidad, aparece representada en “Juan Méndez, Almacén de ideas o Diario de pocos días”. En un fragmento del texto, titulado “Una mañana de viento”, el narrador cuenta que un día se encontró con una señora que se había puesto un gorro de tal forma que parecía que no le calzaba bien, y por ello él se obsesionó con la idea de hundírselo. Para olvidarse de esta obsesión, se fue a la playa, y mientras paseaba cerca de la orilla, todavía contrariado, una fuerte ráfaga de viento se llevó su sombrero y le echó el pelo hacia adelante. De este hecho nacieron en el narrador dos proyectos: “escribir lo que pensaba sobre la impresión del viento en un tratado de psicología, y el otro, escribir sobre el viento en forma de cuento” (v. 1, p. 111). El autor crea así un complicado juego retórico donde el narrador no sólo cuenta una historia, sino que en ella se plantea la posibilidad de escribir otros dos textos a partir de los elementos que le presenta dicha historia. Aunque, en última instancia, no hay tales dos proyectos (pues lo que tiene el lector frente a sus ojos ya es, precisamente, un relato), resulta interesante la explicación del narrador acerca de la construcción del cuento:

Bueno, si con el viento hubiera hecho un cuento, hubiera dado la impresión del misterio en la casualidad del gorro de la señora y mi sombrero; y que a pesar de haberme querido explicar que lo que me había llamado la atención era la descoincidencia rítmica de mi marcha por la playa con la marcha del viento, en realidad sobraba algo con la ridiculez que el viento me dio tirándome el sombrero y echándome el pelo hacia adelante, que al quedar en ridículo había desconfiado del propósito del viento como si hubiera sido un ser humano el que me hubiera hecho quedar en ridículo. Bueno, el cuento quedaría abierto y misterioso, y el tratado sería limitado (v. 1, pp. 111-112).<sup>44</sup>

Este ejemplo ilustra claramente que la “impresión del misterio” que se quiere provocar en el lector es un efecto buscado conscientemente por parte del escritor, quien presta especial

---

<sup>44</sup> Al decir que “el cuento quedaría abierto y misterioso y el tratado sería limitado”, el narrador está haciendo una referencia implícita a la diferencia entre el lenguaje poético (indeterminado) y el lenguaje referencial (determinado).

atención a los fenómenos que, aunque tienen explicación, la sobrepasan, para crear de esta manera una atmósfera de incertidumbre.

Así, a partir de la inquietud del autor por aprehender el misterio que potencialmente encierra el mundo, surge en su obra una perspectiva con la ingenuidad de la infancia, una manera de ver el mundo sin las restricciones de la lógica adulta. Esta perspectiva está ciertamente favorecida por las anécdotas relacionadas con su infancia; sin embargo, no es exclusiva de los relatos en que aparecen éstas, sino que caracteriza toda la obra de Felisberto Hernández. Cabe resaltar que en ningún de sus relatos el personaje del narrador es un niño, sino un adulto que desea rescatar la mirada del niño –nueva, espontánea y abierta– que descubre en el mundo relaciones inusitadas, y generalmente insospechadas por quienes estamos ya acostumbrados a ordenar todo en un “cuadrículado de espacio y tiempo” (v. 2, p. 48). Por lo tanto, esta perspectiva es más bien naïf, como la calificó Onetti alguna vez,<sup>45</sup> pues contiene una más fuerte dosis de artificialidad literaria; el autor no quiere que leamos sus textos como si hubieran sido escritos por un niño, sino más bien como si los hubiera creado un adulto que quiere ejercitar la mirada de niño:

Todavía el niño no sabe –y es posible que ya no lo sepa nunca más– que sus imágenes son incompletas e incongruentes; no tiene idea del tiempo y debe haber fundido muchas horas y muchas noches en una sola. Ha confundido movimientos de muchas personas; ha creído encontrar sentimientos parecidos en seres distintos y ha tenido equivocaciones llenas de encanto. Los ojos de ahora saben esas cosas, pero ignoran muchas otras; ignoran que las imágenes se alimentan de movimiento y que tienen que vivir en un sentimiento dormido [...] Aunque las imágenes del niño parezcan estar quietas, lo mismo se alimentan de movimiento: hay alguien que hace latir y soñar a los movimientos [...] Cuando los ojos del niño toman una parte de las cosas, él supone que están enteras. (Y como a los sueños, al niño no se le importa si sus imágenes son parecidas a las de la vida real o si son completas: él procede como si lo fueran y nada más.) [...]

---

<sup>45</sup> Juan Carlos Onetti, “Felisberto, el «naïf»”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1975, núm. 101, pp. 257-259.

Hay un solo instante en que los ojos de ahora ven bien: es el instante fugaz en que se encuentran con los ojos del niño. Entonces los ojos de ahora se precipitan vorazmente sobre las imágenes creyendo que el encuentro será largo y que llegarán a tiempo. Pero los ojos del niño están defendidos por una inocencia que vive invisible en el aire del mundo. Sin embargo los ojos de ahora persisten hasta cansarse (v. 2, pp. 35-36, las cursivas son mías).

Quizá uno de los aspectos más evidentes de esta “visión que lo desplaza de la circunstancia ordinaria y lo hace acceder a otra ordenación de los seres y las cosas”,<sup>46</sup> sea la importancia que en su obra adquieren los objetos: a la manera de un juego infantil, el autor no sólo les confiere vida independiente y voluntad propias, sino que además hace que ellos mantengan una relación muy especial con las personas, que puede ser tanto de complicidad como de oposición. Estas características están presentes a lo largo de toda la obra de Felisberto, pero es en el relato “El balcón” donde las lleva a sus últimas consecuencias, al crear a un personaje femenino, “la viuda del balcón” (v. 2, p. 75), quien asegura que su balcón estaba enamorado de ella, por lo que interpreta el hecho de que éste se derrumbe como un suicidio provocado por los celos. Tomo un pasaje de este relato para ilustrar el tratamiento que el autor da a los objetos:

Hacía un rato, cuando nos hallábamnos en la habitación de la hija de la casa y ella no había encendido la luz —quería aprovechar hasta el último momento el resplandor que venía de su balcón—, estuvimos hablando de los objetos. A medida que se iba la luz, *ellos se acurrucaban en la sombra como si tuvieran plumas y se prepararan para dormir*. Entonces ella dijo que *los objetos adquirían alma a medida que entraban en relación con las personas*. Algunos de ellos antes habían sido otros y habían tenido otra alma (algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos), pero su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él (v. 2, p. 64, las cursivas son mías).

En contrapartida a la animación de los objetos, las personas, a su vez, tienden a cosificarse. De esta manera, la tradicional jerarquía entre personas y objetos queda anulada

---

<sup>46</sup> Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 8.

en su obra. En la siguiente cita, la actividad de las bandejas se contrasta con el estado de anquilosamiento en que paulatinamente cae la señora Muñeca, personaje que, no casualmente, lleva el nombre de un objeto que representa a alguien animado; mientras las bandejas *recogen* la luz, la señora Muñeca la *recibe* pasivamente: “Había, paradas en el trinchante, dos bandejas ovaladas que miraban al patio y de allí recogían la única luz que iba quedando en el comedor [...] La señora Muñeca tomaba mate, miraba hacia el patio y parecía, lo mismo que las bandejas, no hacer otra cosa que recibir la última luz [...] La señora Muñeca no solo parecía que no oía la música, sino que había dejado el mate y una de sus manos quedó inmóvil encima de la carpeta” (v. 2, pp. 136-137 y 139).

Invariablemente, el misterio aparece de manera implícita o explícita en cada uno de los relatos del escritor uruguayo. El misterio es, de hecho, un deseo y una necesidad en el autor: sin esa zona de sombra, de indeterminación, de incertidumbre, el misterio se disiparía, y por ende, también la escritura. Ya el narrador de “La casa de Irene” confiesa, al terminar el relato, que sin misterio no hay motivo o razón para seguir escribiendo: “Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco” (v. 1, pp. 43-44). Por su parte, el narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* también constata que su relato surge del misterio, esa materia desconocida, impenetrable, oscura: “Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura: y ésa debe ser una de sus cualidades” (v. 1, p. 138).

La segunda consecuencia del carácter indeterminado de las narraciones de Felisberto Hernández es que la mayor parte sus relatos se caracteriza por la falta de centros

de orientación. Evidentemente, el autor no escribía desde una concepción clásica del cuento, ya que desde esa perspectiva éste debe presentar una forma redonda y acabada, que se desarrolle en torno a un núcleo.<sup>47</sup> En su “Decálogo del perfecto cuentista” (1925), Horacio Quiroga sostiene en el quinto punto: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas”.<sup>48</sup> Muchos años antes, en 1846, Edgar Allan Poe había afirmado:

Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido.<sup>49</sup>

La postura de Felisberto Hernández es muy diferente de la de los cuentistas citados. “Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se debe escribir lo que se sabe [...] me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los

---

<sup>47</sup> De hecho, aunque Felisberto Hernández se refiera a sus textos como “novelas” o “cuentos”, es claro que ni siquiera su apreciación de los géneros literarios sigue los parámetros clásicos. En su “Autobiografía”, por ejemplo, dice de “Las dos historias” que se trata de una “Novela corta compuesta en 1931” (*op. cit.*, p. 179).

<sup>48</sup> Horacio Quiroga, “Decálogo del perfecto cuentista”, reproducido en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, comp. Lauro Zavala, UNAM, México, 1993, p. 30. Norah Giraldi de Dei Cas escribió un pequeño artículo en el que se imagina un hipotético diálogo entre Quiroga y Hernández acerca de sus respectivas posturas ante la escritura de un cuento. Haciendo alusión a la escala musical dodecafónica, al final de dicho artículo, Giraldi inclusive lista los doce puntos que podrían formar el “dodecálogo” de Hernández (ver “Genealogía de Felisberto Hernández: un cuento y un cuentista en movimiento o ¿un nuevo decálogo de Quiroga a F. Hernández?”, *Río de la Plata. Culturas*, 1987, núms. 4-6, pp. 225-235).

<sup>49</sup> Edgar Allan Poe, fragmento de “Philosophy of composition”, traducido por Julio Cortázar como “Filosofía de la composición”, reproducido en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, ed. cit., p. 17.

aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte” (v. 3, p. 212), declaraba el autor. Si Quiroga propone escribir únicamente sobre lo que se sabe, Felisberto Hernández plantea lo contrario: escribir sobre lo que no se sabe. Esta afirmación, además de que postula una dicotomía irresoluble, algo así como escribir el vacío, como escribir una definición de diccionario sobre lo que no se sabe nada,<sup>50</sup> concuerda perfectamente tanto con su interés por rescatar la complejidad desconocida de la realidad, como con las características que presenta su obra, la cual no se orienta siguiendo un plan determinado o un rumbo fijo, no gira en torno a un centro definido y no pretende producir otro efecto que la incertidumbre ante lo indeterminado, ante el misterio de la realidad.

En este sentido, los relatos del escritor carecen de núcleos unificadores que rijan u orienten la organización de los acontecimientos narrados.<sup>51</sup> Me parece muy acertada la descripción que hace Saúl Yurkievich de los efectos que este carácter descentrado produce en la narrativa del autor:

Los hechos flotan, apenas se concatenan, no hay una fuerza impulsiva, un motor fáctico-narrativo que los compela a encadenarse en una ilación causal. Todo sucede,

---

<sup>50</sup> Curiosamente, esta expresión lo relaciona con Macedonio Fernández, quien construye dicotomías como las siguientes en su obra *Papeles de Reciénvenido. Continuación de la nada* (pról. Ramón Gómez de la Serna, Losada, Buenos Aires, 1944): “Viajar: uno está expuesto a hablar idiomas que no sabe, por no estar callado en alemán, que tampoco lo sé hacer” (p. 14); “Esto último y algo anterior pertenece a lo que no se sabe de él y lo insertamos como muestrario de la variedad inmensa de cosas que somos capaces de idear para rellenar una existencia de contenido ignoto; es prueba también de que si algo más ignoráramos de él lo haríamos público” (p. 23-24); “Varios parientes de personas ignoradas me han requerido para biografiar a éstas. Pero a menudo sus estimadas órdenes llegan deficientes en datos acerca de las personalidades de existencia y parentesco con ellos ignorados, y debo prevenir en general que aunque muy gustoso sólo podré satisfacer sus pedidos si, como mínimo, se me concreta el dato del lugar y fecha en que no se supo que existieran” (p. 28). Claro que en el caso de Macedonio hay un fuerte tono irónico que no aparece (por lo menos con la misma fuerza) en Felisberto.

<sup>51</sup> Esta falta de núcleo o eje implica que el modelo de análisis propuesto por el estructuralismo (por ejemplo en la famosa colección de ensayos *Análisis estructural del relato*, tr. Beatriz Dorriots, México, Premiá, 1982) sea inaplicable a los textos de Felisberto Hernández.

sobreviene eventualmente en una frontera incierta entre lo real y lo inasible, entre lo posible y lo imponderable, entre lo palpable y lo improbable, entre lo significativo y lo insignificante [...] todo está en suspensión; apenas urdido por una trama laxa, tiende más a dispersarse que a la concentración [...] No hay un orden (orden implica una significación ideal, supraempírica, una relación de conexión categorial, de anexión jerárquica) ni un desorden [...] Hay una constante vecindad, una tangencia (todo en Felisberto es tangencia) con el absurdo sin entrar en él decididamente (todo en Felisberto es indeciso) [...] Lo singular de Felisberto, lo significativo es esa falta de determinación semántica, causal, esa secuencia lenta, horizontal, sin afán de concreción sensible, desapasionada, ese puro acontecer sin dirección, casi carente de intelección.<sup>52</sup>

Debe observarse que este tipo de narraciones descentradas difiere de aquel otro género de relatos que pueden describirse como “oblicuos”, cuyo ejemplo paradigmático podría ser “El Aleph”, de Jorge Luis Borges. Al principio de este cuento, el narrador comienza hablando emotivamente sobre el dolor que produce en él la muerte de Beatriz Viterbo, por lo que es muy factible que el lector suponga, en una primera lectura, que el resto del relato versará sobre la posible relación amorosa que pudiera haber existido entre el narrador y esta mujer. No obstante, conforme avanza la narración, la trama se desvía hacia otro personaje, Carlos Argentino Daneri, primo hermano de Beatriz Viterbo, quien poco a poco llevará al narrador a presenciar lo que en realidad constituye el centro de su narración: el Aleph. Inmediatamente después de haber observado ese objeto mágico que es el Aleph, el narrador declara: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato”.<sup>53</sup> Así, todos los elementos del relato, incluyendo la misma historia amorosa de Beatriz Viterbo, se suman al eje de la experiencia mística del Aleph, aunque de todos modos éste es indescriptible (en

---

<sup>52</sup> Saúl Yurkievich, “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. Alain Sicard, Monte Ávila, Caracas, 1977, pp. 363, 364 y 365.

<sup>53</sup> Jorge Luis Borges, “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges, ed. crítica y facsimilar de Julio Ortega y Elena del Río Parra, El Colegio de México, México, 2001, p. 65.

palabras del narrador “inefable”), pues el lenguaje, por lineal y sucesivo, es ineficiente para describir esa experiencia múltiple y simultánea. Por el contrario, gran parte de las narraciones de Felisberto Hernández no alcanza nunca el centro, simplemente porque éste no existe. Piénsese, por ejemplo, en relatos como “Nadie encendía las lámparas”. Aparecen en este cuento diversos acontecimientos sin que ninguno de ellos adquiera mayor importancia con respecto a los demás: la lectura del cuento, la conversación entre los invitados, el incidente del piano... hasta que finalmente anochece, los invitados se van, y nadie enciende las lámparas. Si bien, al igual que en el caso de “El Aleph”, en un principio el lector puede imaginar que el tema principal será la posible relación amorosa entre el narrador y la sobrina de las viudas dueñas de la casa, a diferencia de lo que pasa en el cuento de Borges, ningún otro acontecimiento resulta tener mayor o menor importancia que éste. Esta hipótesis no se confirma ni se niega; el final indeterminado del cuento –que muestra claramente el comportamiento errático y aparentemente no causal de los personajes, pues la sobrina dice que quiere encargarle algo al narrador pero no lo hace– no permite optar por ninguna de las posibilidades:

Yo me iba entre los últimos, tropezando con los muebles, cuando la sobrina me detuvo:

–Tengo que hacerle un encargo.

Pero no me dijo nada: recostó la cabeza en la pared del zaguán y me tomó la manga del saco (v. 2, p. 59).

Si en esta clase de relatos descentrados generalmente los finales no conducen a interpretar la historia de una manera unívoca, tampoco la forma como éstos comienzan orienta al lector indicando el rumbo que tomará la narración, ya que éste siempre resulta impredecible, inexplicable. Obsérvese, por ejemplo, cómo el principio de “El balcón” no tiene nada que ver con el resto del relato: “Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en

verano. En esa época casi todo un barrio se iba a un balneario cercano. Una de las casas abandonadas era muy antigua; en ella habían instalado un hotel y apenas empezaba el verano la casa se ponía triste, iba perdiendo sus mejores familias y quedaba habitada nada más que por los sirvientes. Si yo me hubiera escondido detrás de ella y soltado un grito, éste en seguida se hubiese apagado en el musgo” (v. 2, p. 59). La información que aquí se proporciona no tiene un fin determinado: no indica lo que seguirá en la historia, ni se sumará a los eventos que en ella se narren. En este sentido, los textos de Felisberto Hernández se contraponen a lo que afirma Edward W. Said, en su libro *Beginnings, Intention and Method*: “Todo escritor sabe que elegir un principio para lo que va a escribir es crucial, no sólo porque determina mucho de lo que sigue sino también porque el principio de un trabajo es, prácticamente hablando, la entrada principal a lo que éste ofrece”.<sup>54</sup>

Por si fuera poco, tampoco los títulos ayudan a orientar al lector. “El Aleph” sintetiza, como en los cuentos clásicos, el tema principal de la narración (aunque éste aparezca de forma tardía, está anunciado mediante la función indicial del título); “Nadie encendía las lámparas”, “Menos Julia”, *El caballo perdido*, *La casa inundada*, son títulos que no remiten a ningún núcleo o centro en especial, sino que, por el contrario, sugieren un campo de connotaciones tan amplio como las múltiples interpretaciones que pueden tener los relatos.

Por otra parte, las indicaciones temporales que aparecen en muchos de los relatos de Felisberto Hernández rara vez constituyen una orientación para el lector, quien difícilmente

---

<sup>54</sup> Edward W. Said, *Beginnings, Intention and Method*, Columbia University Press, Nueva York, 1975, p. 3 (la traducción es mía, el texto original dice: “Every writer knows that the choice of a beginning for what he will write is crucial not only because it

puede ubicar en el tiempo diegético los hechos narrados. Si bien en la mayoría de sus textos los tiempos verbales gravitan hacia el pasado, ya que la posición con respecto a los acontecimientos casi siempre es retrospectiva, resulta muy difícil reorganizar esos eventos como parte de una o varias secuencias bien delimitadas. Generalmente, él marca los cambios en el tiempo de la narración con deícticos temporales que indican que se trata de momentos distintos, como por ejemplo: una noche, otra noche, esta mañana, al poco tiempo, de pronto, hace muchos días, a veces, después, entonces, etcétera. Sin embargo, estas marcas temporales son insuficientes para que el lector deduzca una temporalidad dentro de la secuencia narrativa, pues generalmente falta en los relatos una referencia temporal inicial con respecto de la cual todos los demás deícticos puedan ser ordenados por el lector.

Asimismo, el orden temporal que siguen muchos de los relatos de Felisberto no parece dibujar una línea recta; más bien sugiere una figura de círculos concéntricos, pues la narración no se abstiene de regresar múltiples veces a los mismos hechos ya narrados y repetirlos con variaciones que incrementan su significado. “Como el sueño, el cuento es su propia repetición. *Contar* —así lo señala el doble sentido del término— es repetir, recapitular, poner en escena por la palabra un mundo que no existe sino en estado de doble, copia y representación [...] La realidad es un pasado obsesivamente reproducido, y el cuento, que se lee y se vuelve a leer (como la melodía ejecutada por el pianista) es la forma escrita de esa compulsiva reproducción. El cuento funciona como una memoria”.<sup>55</sup>

---

determines much of what follows but also because a work's beginning is, practically speaking, the main entrance to what it offers”).

<sup>55</sup> Lucien Mercier, “Felisberto Hernández: El cuento y el cuerpo”, *Texto Crítico*, julio-diciembre de 1975, núm. 2, p. 120.

Lejos de estar formados por secuencias lineales o bien definidas, los relatos de Felisberto Hernández parecen desarrollarse en una especie de atemporalidad. Para José Pedro Díaz “el hecho de que todo ocurra en otro *tiempo* —*aquel tiempo*, dice él con frecuencia— que es casi el *ille tempore* de los mitos o las religiones, ya es muy significativo [...] Porque aquel tiempo, *illo tempore*, es, por definición, un tiempo fuera de los tiempos, un tiempo fijado y sin decurso, sin otra movilidad que su invisible manar sin transcurrir, sin otra variedad que la voluntaria sustitución de las figuras que puedan poblarlo y que nunca serán presentes, que siempre estarán fuera del imprevisible acaecer y de la urgencia de una decisión”.<sup>56</sup>

Otra importante característica que provoca incertidumbre y confusión al leer estos relatos, es que el lector no cuenta con puntos de referencia objetivos y concretos que lo puedan ubicar, pues el contenido de los relatos es plenamente subjetivo; más que reflejar una realidad determinada, en la mayoría de los casos, representa las más mínimas e impredecibles variaciones en el estado interior del narrador —pensamientos, ideas, recuerdos, impresiones, intuiciones, sentimientos, sensaciones o inquietudes—, provocadas por el mundo exterior que lo rodea. Se trata de un continuo proceso de interiorización en el que “el narrador no abre el fluir de su conciencia al impacto del mundo exterior, sino que al contrario trata de anexar los objetos, sacados del mundo exterior y hacerlos entrar en su mundo personal”;<sup>57</sup> la realidad y sus valores se reducen a los estados o actos del sujeto que

---

<sup>56</sup> José Pedro Díaz, “F. H.: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, en *Tierras de la memoria*, Arca, Montevideo, 1976, pp. 78-79.

<sup>57</sup> Claude Fell, “Discusión de la ponencia de Fernando Moreno T.”, en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., p. 212.

los piensa o los percibe. No sin razón Norah Giraldi denominó su obra como una “magna epopeya del espíritu”.<sup>58</sup>

Si bien es cierto que en *Fulano de Tal* y en los primeros textos de *Libro sin tapas* Felisberto Hernández alude con ironía a instituciones, sistemas, valores y organismos sociales, como la religión, la política, la moral, la ciencia, el progreso, la justicia, el arte, etcétera, en toda su obra posterior, por el contrario, el autor ya no hará casi ninguna referencia directa al mundo exterior. Por ello sus relatos no se inscriben en contextos concretos —ni geográficos, ni sociales, ni históricos, ni de ningún otro tipo—, sino que se construyen a partir de una aparente nada, prescindiendo de alusiones concretas.<sup>59</sup> Desde la aparición (en “El vestido blanco”, relato de *Libro sin tapas*) de su característico narrador en primera persona que actúa a la vez como personaje, y cuya historia generalmente es el centro de gravitación de la narración, Felisberto Hernández ya no se ocupará de los problemas de la colectividad humana —como en los primeros textos mencionados más arriba— sino que su mirada se tornará hacia sí mismo, hacia sus propios problemas, pensamientos, sensaciones, inquietudes o recuerdos, transferidos a la voz del narrador.<sup>60</sup> No

---

<sup>58</sup> Norah Giraldi de Dei Cas, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, p. 8.

<sup>59</sup> Me parece sorprendente que a pesar de las mínimas referencias directas al contexto exterior, algunos críticos aún insistan en estudiar su obra desde un enfoque de tipo sociológico. Jaime Concha, por ejemplo, en su artículo “Los empelados del cielo: en torno a Felisberto Hernández” (en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., pp. 61-68), estudia la anulación de la función social del objeto en la obra del autor. Sin cuestionar la validez de su interpretación, me parece que la aplicación de este tipo de crítica a la obra de Felisberto Hernández, además de ser un tanto forzada, limita enormemente sus posibles significados.

<sup>60</sup> Según la división generacional propuesta por Hugó J. Verani, en su ensayo “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario” (*Revista Iberoamericana*, 58 [1992], pp. 777-805), Felisberto Hernández se ubica, junto con Juan Carlos Onetti (1909-1994), entre la generación del nativismo y de la narrativa urbana que lo precede y la generación nacionalista y neorrealista contemporánea suya. En oposición a la importancia que le otorgaban ambas generaciones a las situaciones de significado social, Juan Carlos

obstante, sus inquietudes más íntimas y personales no se alejan mucho de aquellas que tienen la mayoría de los seres humanos, por lo que el lector se puede identificar con ellas.

Es cierto que esta preeminencia absoluta de la subjetividad del narrador se ve desplazada paulatinamente conforme se desarrolla el estilo del autor y aparecen en su obra otros personajes que comienzan a tener una participación mayor. Pienso sobre todo en los relatos de la tercera etapa y en personajes como “la viuda del balcón” y su padre en “El balcón”; la señora Muñeca y Dolly en “El comedor oscuro”; el amigo de la infancia en “Menos Julia”; o la señora Margarita en *La casa inundada*, por ejemplo. Sin embargo, aunque las historias de estos personajes sean lo suficientemente fuertes como para abarcar la mayor parte de la narración, de todas formas la presencia de la subjetividad del narrador sigue teniendo un papel importante, pues mucha de la poca información que se nos da de los otros personajes es filtrada primero por su perspectiva personal.

---

Onetti y Felisberto Hernández se identifican más con la nueva sensibilidad artística que surge a partir de los años treinta en la mayor parte de Hispanoamérica, en la que la literatura “adopta una faz enteramente nueva: será un acto de creación antes que de representación, que interesa más por el despliegue imaginativo y por la funcionalidad interna de los elementos narrativos que por su carácter representativo de una realidad preexistente” (p. 787), características que en ambos escritores uruguayos se manifestaron en “la indagación en zonas inéditas de lo imaginario y la invención de espacios ficticios regidos por leyes propias” (p.793). Estas semejanzas entre Onetti y Felisberto Hernández responden, según la explicación de José Pedro Díaz, al momento histórico en que se consolidó su formación: “tanto Onetti como Felisberto se formaron durante la época de despliegue y consolidación de la época batllista, con una perspectiva de progreso y de relativa concordia social, y [...] estaban por lo tanto ya formados cuando llegó la crisis del '29, cuyas consecuencias se marcarían sobre todo a partir de la dictadura de Terra que se estableció en 1933” (José Pedro Díaz, *El espectáculo imaginario I*, 2ª. ed., Arca, Montevideo, 1991, pp. 43. La “época batllista” comprende los años entre 1904 y 1933, aproximadamente, en los que la personalidad de José Batlle y Ordóñez [1856-1929] y sus ideas liberales y progresistas dominaron el ámbito político, social, económico y cultural de Uruguay). Su juventud transcurrió, entonces, cuando “eran más abundantes los frutos del trabajo acumulado y menos el esfuerzo para obtenerlos. Se podía, sí, vivir prestando menos atención al mundo en que se vivía. Se podía permanecer, hasta cierto punto, como «un vagón desenganchado de la vida», o como «al costado de la vida» (expresiones de Felisberto y Onetti respectivamente)” (*Ibid.*, p. 49).

Aunque [el narrador] no sabe más que los otros personajes, es decir, que no tiene acceso a otra conciencia que no sea la suya, entrega una abundante valoración subjetiva de los hechos; en otras palabras, esta figura expresa su participación emocional con respecto de los acontecimientos en los cuales actúa. Se trata entonces de una narración personal, en la que la figura encargada de dar a conocer la materia poética se halla totalmente comprometida con el curso del acontecer. Esta particularidad permite percibir simultáneamente dos informaciones: una se refiere al personaje en relación con las otras figuras y con el mundo, y la otra apunta hacia la propia figura del hablante y la caracteriza.<sup>61</sup>

Por otra parte, los otros personajes tampoco constituyen un centro de orientación alrededor del cual se ordenen los hechos de la historia, porque su caracterización no es ni completa ni evolutiva. Piénsese, por ejemplo, en los distintos personajes que aparecen en los relatos de *Nadie encendías las lámparas*; la mayoría de ellos conserva un alto grado de abstracción y por ende un bajo nivel de referencialidad. Es como si se tratara de un juego de silenciamiento, en el que el narrador defiende los espacios semánticos en blanco, resistiéndose a develar el sentido, a completarlo, a volverlo unívoco. Así, muchos personajes no cuentan con un retrato o un nombre propio que los individualice, y cumplen simplemente con un papel temático o social: “un joven”, “la viuda”, “la sobrina”, “el padre”, “la hija”, “el amigo de la infancia”, “las muchachas del bazar”, “la maestra”, “el novio”, “la sirvienta”, “el dueño de la casa”, “el mayordomo”, etcétera. Las pocas veces en que se mencionan algunas de sus características, sus descripciones generalmente son sesgadas, discontinuas y muy subjetivas, pues se atienen a una selección arbitraria y desordenada de elementos dispersos, como formas, colores, posiciones o actitudes:

A los pocos instantes alcancé a ver una mancha violeta pegada a la puerta que daba al zaguán. Unas uñas impacientes golpeaban el vidrio. Cuando la mujer grande abrió, entró en seguida una mujer chica y le empezó a hablar del carnicero. A mí me parecía que un ojo de la recién llegada miraba hacia mí; yo la veía de perfil; aunque ya de edad, no parecía fea; pero recuerdo lo que ocurrió cuando empezó a dar vuelta

---

<sup>61</sup> Fernando Moreno T., “Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández”, en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., p. 195.

la cara lentamente y yo la empecé a ver de frente; era tan enjuta que fui recibiendo un chasco como el que dan las casas que uno ve de frente y después de pasarlas y mirarlas de costado resulta que no tienen fondo y terminan en un ángulo muy agudo. Casi podría decirse que aquella cara existía nada más que de perfil; y que de frente apenas era un poco ancha donde estaban los ojos; los tenía extraviados de manera que el izquierdo miraba hacia el frente y el derecho hacia la derecha. Para compensar la estrechez de la cara se peinaba haciéndose un gran promontorio; aparecían varios colores del pelo: negro, diversos matices del castaño y mechones sucios teniendo al blanco. Encima de todo tenía un pequeño moño que en apretada síntesis era la muestra de todos los colores (v. 2, pp. 135-136).

Asimismo, con frecuencia, al describir el narrador aísla los elementos descritos como si los abstrajera del resto del conjunto. Piénsese, por ejemplo, en la inusual mención de las formas o características del peinado de los personajes de “Nadie encendía las lámparas” o la repetida descripción aislada del movimiento de sus manos en “El comedor oscuro”. De esta manera, “el texto [...] da privilegio a otra conocida figura de retórica: la sinécdoque (*pars pro toto*). Lo que importa es el detalle. El universo se reduce a sus aspectos fragmentados”.<sup>62</sup>

En esta misma línea, rara vez ellos tienen pasado (o por lo menos éste es vago y difuso), por lo que el lector está incapacitado para deducir de dónde vienen sus motivaciones. Además, como ya ha señalado muchas veces la crítica, Felisberto Hernández, en concordancia con su interés por rescatar la complejidad incierta y confusa de la realidad, elige siempre personalidades extravagantes, raras, enigmáticas, alienadas, misteriosas:

El estado mórbido, semiclínico, de los personajes de Hernández, abarca una escala extensa y muy elástica, que va de la hiperestesia a la alucinación, y aun, al delirio,

---

<sup>62</sup> Lucien Mercier, *op. cit.*, p. 121. Curiosamente, el tipo de descripciones que hace Felisberto Hernández en sus relatos —descontextualizadas, fragmentadas, desde diferentes ángulos, con asociaciones insólitas, etcétera— acercan al autor a las corrientes más sobresalientes del arte de vanguardia anterior y posterior a la Primera Guerra Mundial: el impresionismo, el cubismo, el surrealismo, el futurismo, la pintura metafísica, el simultaneísmo o unanimismo, entre otras. No obstante, según los estudios biográficos, el autor prácticamente desconocía estas manifestaciones artísticas europeas; por lo tanto, su posible influencia es sumamente improbable.

pero no inhibe íntegramente la personalidad, le afecta sólo en parte; son semilocos, razonantes [...] sus anormalidades les permiten convivir en el mundo de la normalidad común cotidiana, andar furtivamente entre ella; son tipos aparentemente normales, o, al revés, aparentemente anormales; en ambos casos, lo suficientemente dudosos para que, lo que ocurre, aunque parezca absurdo, no sea inverosímil ni carezca de sentido.<sup>63</sup>

Estas personalidades no terminan de aclararse, pues “así como [al autor no le] interesan las casas vacías, tampoco [le] interesan los personajes deshabitados de drama, o cuyos dramas se han conocido y hurgado suficientemente”.<sup>64</sup> Por ello, concuerdo con Ángel Rama cuando dice: “Todos [los personajes de la tercera etapa], a la pregunta que les dirige el autor de sus vidas —«Si tienes alguna rareza que te incomode, yo tengo un médico amigo...»— podrían contestar como el dueño del bazar de «Menos Julia»: «Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal»”.<sup>65</sup>

Debido a las extrañas manías y “enfermedades” de los personajes, mucho de ellos, especialmente el narrador, no actúan sobre el mundo para modificarlo, sino que permanecen embelesados en un estado contemplativo, recorriendo sus azarosos recuerdos y pensamientos.

El yo se obstina en su abandono, en la blanda espera, en deslizarse mansamente por el “vacío dichoso”. Más expectante que actuante, quiere vagabundear flotando en pos de ese “sentido distraído de las cosas”. Quiere preservar su superficialidad, que lo dejen coexistir coextensivamente con las palabras, los pensamientos, las imágenes, el cuerpo, los cuerpos, las personas, los objetos, todos como entidades despojadas de su convencional interdependencia, de su adjudicación habitual. Todos, con igual jerarquía, pueden ser alternadamente sujetos u objetos, principales o subordinados, personales o impersonales.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Alberto Zum Felde, *Índice de la literatura hispanoamericana*, Editorial Guaranía, México, 1959, t. 2, p. 461.

<sup>64</sup> Gerardo Mario Goloboff, “Felisberto Hernández: la literatura como profanación”, en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., p. 144.

<sup>65</sup> Ángel Rama, “Felisberto Hernández”, p. 462.

<sup>66</sup> Saúl Yurkievich, *op. cit.*, p. 377.

Por esta razón, no parecen tener un objetivo o perseguir algún fin: “Sin derrotero encaminado, deambulan por una especie de onirismo gaseoso, en un espacio semántico indeterminado, donde son más las omisiones que las indicaciones”.<sup>67</sup>

Si la mayoría de los personajes enfrentan al mundo de esta manera, no es extraño que la relación entre ellos sea muy tenue y en ocasiones incluso nula. Como bien explica Yurkievich: “Los personajes no se constelan, no forman figuras colectivas. Yuxtapuestos, apenas se interceptan. Las conexiones son tangenciales, azarosas, débiles, sin pasión, sin pathos, sin lubricidad, sin atracción poderosa o mezclas entrañables. Los personajes monologan, a veces en dúo; sus raros parlamentos a gatas se enganchan: no hay encadenamiento dialogal. Los diálogos parecen tan abiertos e inciertos como los otros acontecimientos, parecen acciones aisladas que se autoefectúan”.<sup>68</sup> No hay mejor ejemplo de esta relación tangencial entre los personajes que este pasaje de “Menos Julia”:

Antes de ir a su habitación me hizo señas con el índice para que lo siguiera; y después se llevó el mismo dedo a la boca para pedirme silencio. En su pieza empezó a acomodar los divanes de manera que cada uno mirara en sentido contrario y nosotros no nos viéramos las caras. Él fue descargando su cuerpo en un diván y yo en el otro. Me entregué a mis pensamientos [...]

Al rato me sorprendió la voz más baja de mi amigo, diciéndome:

–Me gustaría que pasaras todo el día de mañana aquí; pero siento tener que ofrecértelo con una condición...

Yo esperé unos segundos y le contesté:

–Si yo aceptara, tendría que ser, también, con una condición...

Al principio él se ríe, y después dijo:

–Mira, cada uno apuntará en un papel la condición. ¿Aceptas?

Yo saqué una tarjeta. Después, como nuestras cabezas estaban cerca, nos alargamos los papeles sin mirarnos. El de mi amigo decía: “Necesito andar solo, por la quinta, todo el día”. Y el mío: “Quisiera pasarlo encerrado en una habitación” (v. 2, pp. 101-102).

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>68</sup> *Idem.*

En síntesis, en las narraciones de Felisberto Hernández se pueden apreciar dos planos que se entremezclan continua y confusamente conforme avanza la narración. Uno de ellos es el plano de la acción, en el que se describen los hechos y eventos objetivos de la historia, los cuales, como se ha visto, no siguen un rumbo fijo ni preestablecido por las motivaciones de ninguno de los personajes, o por las relaciones entre ellos. El otro plano es el de la percepción, que representa la subjetividad cambiante del narrador. Invariablemente, éste último siempre termina imponiéndose en el discurso del primero, confundiendo al lector, pues lejos de ser un centro de atracción que dé un orden o una coherencia lógica a la historia, la subjetividad del narrador funciona más bien como elemento de dispersión.

Las formas de enunciación que utiliza el autor para representar su subjetividad hacen que su discurso sea discontinuo, vago, ambiguo: abundantes monólogos interiores, digresiones y descripciones que —enmarcados en expresiones subjetivas como “creía que”, “pensaba que”, “recuerdo que”, “sentía”, “daba la impresión de”, “me parecía que”, “era como”...— privilegian el tiempo interior del narrador por encima del tiempo de la historia. Además, al seguir el azaroso ritmo y las aleatorias transformaciones de la subjetividad del narrador, los relatos se alejan de las relaciones causales o asociativas a las que está acostumbrado el lector común, y más bien siguen una coherencia bastante desconcertante, parecida a aquella de la memoria o de los sueños.<sup>69</sup> Para ejemplificar lo señalado, cito a

---

<sup>69</sup> El ambiente onírico que construyen las narraciones de Felisberto Hernández ha sido mencionado muchas veces por sus críticos; pero Jaime Alazraki es quien ha estudiado este aspecto con mayor detenimiento en su ensayo “Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández”: “Casi todos sus cuentos dejan un sabor de retablos oníricos: por su resistencia a la causalidad y a la coherencia; por su manifiesta tendencia a superponer historias inconclusas; por su negativa a explicar o interpretar nada; por los cortes o rupturas a la secuencia del relato; por el empleo de detalles inconexos y de una precisión obsesiva; por el uso de una imaginería de textura francamente onírica; por la insistente presencia de sueños interpolados en la narración; por la presentación sorpresiva de personajes y hechos desconectados de sus contextos; por la inclusión de fenómenos y situaciones paradójicas y

continuación un pasaje de “El corazón verde”, en el que el flujo de los recuerdos evocados por el narrador al observar un alfiler sigue una impredecible secuencia:

Al principio, mientras yo lo daba vuelta entre mis dedos, pensaba en cosas que no tenían que ver con él; pero de pronto él me empezó a traer a mi madre, después a un tranvía a caballo, una tapa de botellón, un tranvía eléctrico, mi abuela, una señora francesa que se ponía un gorro de papel y siempre estaba llena de plumitas sueltas, su hija, que se llamaba Ivonne y le daba un hipo tan fuerte como un grito, un muerto que había sido vendedor de gallinas, un barrio sospechoso de una ciudad de la Argentina y donde en un invierno yo dormía en el suelo y me tapaba con muchas frazadas, y, por último, un ñandú y un mozo de café (v. 2, pp. 149-150).

Los hechos descritos no tienen un fin determinado, no siguen una lógica causal y la correlación entre cada una de las partes del relato resulta incierta, azarosa. “La lógica de la hilación [*sic*] sería muy débil” (v. 1, p. 138) leemos al principio de uno de los relatos.

Por otra parte, la unidad del narrador, y por tanto también su subjetividad, se presenta fragmentada. En una carta del autor se lee la siguiente confesión: “Ya usted es un amigo para decirle que soy muy egoísta, que me cuesta mucho salirme de mí mismo” (v. 3, p. 282). Esta característica personal se ve reflejada directamente en sus obras, en las que la historia de las impredecibles transformaciones interiores del narrador en primera persona es, casi siempre, uno de los motivos principales del relato. En “Juan Méndez, Almacén de ideas o Diario de pocos días”, el narrador explica este fenómeno de la siguiente manera:

Escribo esto porque siento el deseo de escribir lo que me pasa, lo mismo que ahora siento la necesidad de decir por qué lo escribo. Este deseo me atacó hace mucho tiempo y tiene su pequeña historia. Todo esto me parecía raro, porque si bien yo sospechaba que me ocurrían cosas horribles, en realidad no sabía bien lo que me pasaba. Entonces decidí observarme: no me perdía de vista ni un momento. Al poco

---

extrañas [...] Felisberto sabía que ese doble fondo donde viven los sueños es un espacio inaccesible. Había que aceptarlos como criaturas que trascienden nuestra escala racional y que si dejan sospechar un sentido, ese sentido es menos importante que la realidad misma del sueño. Sus cuentos están escritos como el inconsciente pergeña los sueños: cuando la conciencia intenta comprenderlos les aplica la lógica de la vigilia de la cual escaparon para nacer” (Jaime Alazraki, “Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández”, *Escritura*, Venezuela, 1982, núms. 13-14, pp. 40,45-46).

tiempo de compararme con los demás me encontré con que me ocurrían cosas mucho más horribles de lo que yo me sospechaba. Además pensé que por más que me observara nunca entendería bien nada de mí, nunca lo podría escribir, y si lo llegara a escribir no tendría ninguna utilidad ni ningún placer. Entonces me decidí a no cumplir mi deseo. Pero mi deseo, a medida que pasó el tiempo, insistió con tanta realidad y tanta violencia, como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia (v. 1, p. 105).

No perderse de vista ni un momento es lo que le ocurre también a la mayoría de los narradores de Felisberto Hernández. De hecho, su función es casi una función de autoconocimiento. Sobre todo en los relatos largos de la segunda etapa (*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido y Tierras de la memoria*), en los que el autor utiliza material autobiográfico, “no para trabajar sobre lo recordado sino sobre los modos de su evocación, sobre la relación de su presente con lo evocado, sobre el modo de asirlo de que dispone”.<sup>70</sup> En virtud de este proceso de autoindagación, de esta voluntaria búsqueda de autenticidad, la conciencia del “yo” del narrador se ve internamente fragmentada.

La discriminación de diferentes lugares del tiempo y de oscuras relaciones entre unos y otros, pone de manifiesto una situación que quizá pueda ser designada con la expresión hegeliana de *conciencia desdichada*. Los diversos lugares del tiempo se refieren normalmente a un presente que debería coexistir con el sujeto consciente y un pasado que se identifica como objeto. Pero pronto, y procurando un ahondamiento mayor en su búsqueda, el narrador pierde el punto de apoyo inicial y descubre otros puntos de vista en los que queda parcialmente instalado y que lo hacen objeto a él mismo. Ya no predomina una vivencia básica, sino que ésta se estratifica en diferentes capas temporales, a la vez que el narrador se disocia en sucesivas reflexiones parciales de su propia vivencia.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> José Pedro Díaz, “F. H.: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, p. 72. Debido a la importancia que tiene para la obra de Felisberto Hernández el material autobiográfico y los procesos de su evocación, muchos críticos consideran que el tema de la memoria es uno de los cimientos más importantes de su escritura. Cf. el interesante ensayo de Francisco Lasarte, “Función de «misterio» y «memoria» en la obra de Felisberto Hernández” (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 [1978], pp. 57-78) en el cual sostiene que “vistas dentro de la trayectoria total, las dos primeras etapas, cuya culminación es el escrutinio de «misterio» y «memoria», funcionan como un prólogo, como una fase tentativa y exploratoria que precede a los textos de madurez y los lleva en embrión” (p. 58).

<sup>71</sup> José Pedro Díaz, “Una conciencia que se rehúsa a la existencia”, pp. 83-84.

El ejemplo más claro de estas reflexiones autoindagadoras y de la fragmentación de la individualidad que ellas implican se encuentra en la segunda parte de *El caballo perdido*, en la que el narrador interrumpe sorpresivamente la narración —“Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido” (v. 2, p. 28)— para dar paso libre a sus introversiones:

No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante. Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tan vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado. Al final había perdido hasta el deseo de escribir. Y ésta era precisamente, la última amarra con el presente. Pero antes de que esta amarra se soltara, ocurrió lo siguiente [...] (v. 2, p. 29).

Sin embargo, esta fragmentación del individuo en distintos niveles ocurre de alguna u otra manera en casi todas sus obras. En “Las dos historias”, por ejemplo, primero se presenta la fragmentación del narrador a nivel temporal, entre su identidad pasada y la presente:

Hace un momento recordaba el tipo que yo era aquella noche y cómo era mi indiferencia. También me imaginaba que si el tipo mío de ahora le dijera al tipo mío de aquella noche, al salir de casa de ella, que apuntara esa fecha por ser la de un gran acontecimiento, aquél le diría a éste que era un decadente y que había caído en un lazo vulgar. Sin embargo, mi tipo de ahora se ríe de aquél y no se detiene a pensar si aquél tenía o no razón; aún más: trata de recordar los menores detalles de aquél para reírse más, y para ver cuándo y cómo fue que aquél empezó a ser éste (v. 2, p. 161).

Más adelante en el relato, esta fragmentación ocurre a nivel espacial, cuando el personaje se desdobra en varias identidades paralelas:

pero esa noche no tenía ganas de verlo, me había dado vuelta sin querer: parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento, y que había sido despertado por la violencia del ferrocarril. Pero en seguida sentí que otro personaje, que también se había desprendido de mí, había quedado mirando en la misma dirección en que antes caminaba, que quería predominar sobre el anterior y que me empujaba hacia

adelante. Si estos dos personajes no tenían sentido y quería huir, era porque yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido (v. 2, p. 165).

En otros relatos de *Nadie encendía las lámparas*, también son muy frecuentes las descripciones que expresan la extraña independencia y voluntad de elementos generalmente concebidos como abstractos e inanimados –“mi pensamiento cruzaba con pasos inmensos y vagos las pocas manzanas que nos separaban del río” (v. 2, p. 77); “sentí que me iba a alcanzar ese miedo que había dejado atrás hacía un rato” (v. 2, p. 129); “las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera” (v. 2, p. 53)– así como la separación entre el narrador y su cuerpo: “Todavía el anciano hacía crujir la escalera de madera con sus pasos pesados cuando yo ya me sentía solo con mi cuerpo. Él –mi cuerpo– había atraído hacia sí todas aquellas comidas y todo aquel alcohol como un animal tragando a otros; y ahora tendría que luchar con ellos toda la noche. Lo desnudé completamente y lo hice pasear descalzo por la habitación” (v. 2, p. 68). Esta separación muchas veces se descubre como la independencia de cada una de sus partes:

Mi cuerpo no sólo 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. Y a último momento siempre había propuestas y quejas imprevistas. El hambre tenía mucha astucia para reunir las; pero lo que más pronto las ponía de acuerdo era el miedo de la persecución. Cuando un mal dueño apaleaba a una de las partes, todas se hacían solidarias y procuraban evitar mayores males a las desdichadas; además, ninguna estaba segura (v. 2, p. 113).

La identidad del narrador se vuelve, entonces, indeterminada, confusa, porque oscila continuamente entre sus diferentes máscaras,<sup>72</sup> sin decidirse por ninguna de ellas de manera

---

<sup>72</sup> La fragmentación de la conciencia del “yo” en la obra de Felisberto Hernández también ha sido estudiada por Rocío Antúnez, quien en su ensayo “Yo, mi personaje

permanente: “Múltiples son los desdoblamientos que constantemente están desmembrando al yo felisberteano: yo niño y yo hombre, yo que memora y yo que discurre, yo que experimenta y yo que representa. Tales escisiones invalidan el supuesto de un ego unitivo capaz de organizar la deferencia, de contrarrestar la dispersión”.<sup>73</sup>

Si la identidad del sujeto de la enunciación se encuentra escindida, la visión que puede tener de los hechos que percibe se presenta como una perspectiva fragmentaria, dispersa. En este sentido, no existe la unidad en la obra de Felisberto Hernández: ni en el narrador, ni en los personajes, ni en el tiempo y el espacio, ni en la estructura... todos estos elementos están fragmentados; no forman una totalidad coherente, ordenada o continua. Al carecer de unidad, ninguno de ellos se constituye como centro de orientación dentro del relato, pero confundir los sentidos, extraviar el rumbo, disolver los límites, eludir el centro mediante espacios de incertidumbre, son actividades conscientes en el quehacer literario de Felisberto Hernández. En una anotación al margen, él mismo señala: “Tengo que buscar hechos que den lugar a la poesía, al misterio y que sobrepasen y confundan la explicación” (v. 3, pp. 262-263).

Lo poco que se nos dice acerca de los elementos de la narración es suficiente para crear en ellos el misterio que los hace atrayentes, ya que cada detalle, cada rasgo, cada fragmento, está dotado de un asombroso poder de sugerencia, que enriquece el texto de una manera sorprendente, al connotar un campo indeterminado de significados y despertar en el

---

central” (*Escritura*, Venezuela, 1982, núms. 13-14, pp. 293-311) analiza las diferentes “máscaras” en que se divide el narrador, ya sean estas “máscaras retóricas” (relativas al sujeto de la enunciación), o bien “máscaras dramáticas” (las cuales suman a esta función la del sujeto del enunciado).

<sup>73</sup> Saúl Yurkievich, *op. cit.*, p. 373.

lector una posibilidad infinita de interpretaciones.<sup>74</sup> “Lo que más nos encanta de las cosas, es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. Igual que las personas: lo que más nos ilusiona de ellas es lo que nos hacen sugerir. El colorido espiritual que nos dejan, es a base de un poco que nos dicen y otro poco que no nos dicen. Ese misterio que creamos adentro de ellas lo apreciamos mucho porque lo creamos nosotros” (v. 1, p. 47). El juego en el que las cosas se adivinan, se presienten, se intuyen, es justamente el que le da vida al “ritual” del túnel en “Menos Julia”: “Ese túnel está en mi quinta [explica el amigo del narrador] y nosotros entraremos en él a pie. Será de noche. Las muchachas estarán esperándonos dentro, hincadas en reclinatorios a lo largo de la pared de la izquierda y tendrán puesto en la cabeza un paño oscuro. A la derecha habrá objetos sobre un largo y viejo mostrador. Yo tocaré los objetos y trataré de adivinarlos. También tocaré las caras de las muchachas y pensaré que no las conozco” (v. 2, p. 94). De esta manera se crea el ambiente de lo desconocido, de lo secreto, de lo oculto. La ausencia tanto de luz como de sentido es necesaria para mantener ese atractivo misterio, como explica otro personaje del autor:

---

<sup>74</sup> Tal es el caso de los diversos símbolos que aparecen repetidamente a lo largo de toda su obra: el agua, el destino, la noche, el caballo, las plantas, la luz, etcétera. En relación con la posibilidad de una lectura fantástica de los cuentos de Felisberto Hernández, coincido con la propuesta de Arturo Sergio Visca, quien aclara: “Elementos extra-naturales hay en «El acomodador» (un hombre cuyos ojos arrojan luz en la oscuridad), en «La mujer parecida a mí» (un hombre que recuerda sucesos de cuando fue caballo) y en «Muebles ‘El Canario’» (donde unas ciertas inyecciones sensibilizan el cuerpo para escuchar por sí mismo determinada estación de radio). Notemos que cualquiera de estos cuentos podría ser interpretado como transcripción en clave simbólica de una experiencia real” (Arturo Sergio Visca, “Felisberto Hernández”, en *Felisberto Hernández. Notas Críticas*, coord. Lídice Gómez Mango, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, 1970 [*Cuadernos de Literatura*, 16], p. 31). Si una característica inherente al género fantástico es el suspenso construido por medio de indicios, el sentido abierto de las metáforas y expresiones poéticas de Felisberto Hernández resulta, quizá, el menos idóneo para construir ese suspenso, pues permite una lectura que interprete estos hechos como algo simbólico o figurado. Por el contrario, en la literatura fantástica el sentido del texto es siempre literal (si, por ejemplo, se

“—Escuche [...] si miro esa botella de cerca con la luz del día y los ojos bien abiertos, la botella se vuelve demasiado material; yo pensaría en cómo la fabricaron y cómo es su contenido de una manera indiferente y hasta desagradable. Pero si la botella está en la mesa redonda de mi cuarto y yo la miro con luz escasa y un poco antes de dormirme, usted comprenderá que se trata de una botella muy distinta” (v. 3, p. 139). Esto mismo experimenta el dueño del bazar en “Menos Julia”, quien estando en plena luz del día intenta explicarle al narrador lo que ocurre durante las sesiones en el túnel y afirma: “Esta luz fuerte me daña la idea del túnel. Es como la luz que entra en las cámaras de los fotógrafos cuando las imágenes no están fijadas. Y en el momento del túnel me hace mal hasta la idea del recuerdo de la luz fuerte. Todas las cosas quedan desilusionadas como algunos decorados de teatro al otro día de mañana” (v. 2, p. 96). La realidad, entonces, no se quiere aprehender por medio del conocimiento conceptual, sino a través de la experiencia inmediata, intuitiva, que exalta los sentidos y los confunde, para evocar las más íntimas y elementales sensaciones olvidadas. “Como en los eleatas, los sentidos no parecen sometidos a las facultades intelectuales para el proceso del conocimiento, sino que entran y salen de las cosas con el ritmo del aire en los pulmones, y el paso de ese conocimiento a la palabra, a la comunicación, se opera dentro de ese mismo ritmo y con la mínima mediatización posible”.<sup>75</sup>

---

dice de algún personaje que siente que está volando es porque, en efecto, así sucede en el argumento del texto).

<sup>75</sup> Julio Cortázar, “Prólogo” a *La casa inundada y otros cuentos*, selec. Cristina Peri Rossi, Lumen, Barcelona, 1975, p. 6.

Por ello, Lucien Mercier afirma que “El mundo de Felisberto Hernández es un túnel por el que se intenta reconocer qué y quién está ahí, frente a uno e incluso dentro de uno”.<sup>76</sup> Mediante la sugerencia y el misterio, sus relatos adquieren un carácter poético que lo aleja de la prosa convencional. Elementos poéticos que se repiten constantemente, como las imágenes, metáforas, analogías, resonancias, sinécdoques y anáforas, potencian enormemente la ambigüedad y hacen que su obra sea indeterminada y completamente abierta: “que tenga hojas de poesía; algo que se transforme en poesía si lo miran ciertos ojos” (v. 2, p. 175). Ojalá esos ojos sean los que lean este ensayo.

---

<sup>76</sup> Lucien Mercier, “Felisberto Hernández: el cuento y el cuerpo”, *Texto Crítico*, julio-diciembre de 1975, núm. 2, p. 115.

## BIBLIOGRAFÍA:

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- ALAZRAKI, Jaime, "Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández", *Escritura*, Venezuela, 1982, núms. 13-14, pp. 31-55.
- ANTÚNEZ, Rocío, "Yo, mi personaje central", *Escritura*, Venezuela, 1982, núms. 13-14, pp. 293-311.
- BARRENECHEA, Ana María, "Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández", en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Monte Ávila, Caracas, 1978, pp. 159-194.
- BARTHES, Roland, Umberto Eco, Tzvetan Todorov, et al., *Análisis estructural del relato*, tr. Beatriz Dorriots. México, Premiá, 1982.
- BENEDETTI, Mario, *Literatura uruguaya del siglo XX*, 2a. ed. Montevideo, Alfa, 1969.
- BORGES, Jorge Luis, "El Aleph" de Jorge Luis Borges, ed. crítica y facsimilar de Julio Ortega y Elena del Río Parra. El Colegio de México, México, 2001.
- CÁCERES, Esther de, "Testimonio sobre Felisberto Hernández", en *Felisberto Hernández. Notas Críticas*, ed. Lídice Gómez Mango. Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, 1970 (*Cuadernos de Literatura*, 16), pp. 5-13.
- CANEPA, Aldo, *Felisberto Hernández*. Editorial Técnica, Montevideo, 1989.
- CONCHA, Jaime, "Los empelados del cielo: en torno a Felisberto Hernández", en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. Alain Sicard. Monte Ávila, Caracas, 1977, pp. 61-83.
- CORTÁZAR, Julio, "Prólogo" a *La casa inundada y otros cuentos*, selec. Cristina Peri Rossi. Lumen, Barcelona, 1975, pp. 5-9.

- DÍAZ, José Pedro, "Una conciencia que se rehúsa a la existencia", en Felisberto Hernández, *Obras completas IV. Tierras de la memoria*. Arca, Montevideo, 1967, pp. 67-116.
- , *El espectáculo imaginario I*, 2ª. ed. Arca, Montevideo, 1991.
- , *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Planeta, Montevideo, 2000.
- Diccionario de autoridades (1726-1739)*, ed. facsimilar, Gredos-RAE, Madrid, 1969, 3 vols.
- Diccionario de la Real Academia Española*, 21ª. ed. 1992.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, 2a. ed., tr. Roser Berdagué. Editorial Ariel, Barcelona, 1985.
- FELL, Claude, "Discusión de la ponencia de Fernando Moreno T.", en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., pp. 211-219.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Papeles de Reciénvenido. Continuación de la nada*, pról. Ramón Gómez de la Serna. Losada, Buenos Aires, 1944.
- GIRALDI DE DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. La Banda Oriental, Montevideo, 1975.
- , "Genealogía de Felisberto Hernández: un cuento y un cuentista en movimiento o ¿un nuevo decálogo de Quiroga a F. Hernández?", *Río de la Plata. Culturas*, 1987, núms. 4-6, pp. 225-235.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario, "Felisberto Hernández: la literatura como profanación", en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., 1977, pp. 127-152.
- HERNÁNDEZ, Ana María, "Mis recuerdos", *Escritura*, Venezuela, 1982, núms. 13-14, pp. 335-344.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, 3 vols. Siglo XXI Editores, México, 1983.

- , "Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira", [reproducido como anexo] en Ana Inés Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, 1983, núm. 22, pp. 37-38.
- , "Autobiografía", [reproducido como anexo] en José Pedro Díaz, *El espectáculo imaginario I*, 2ª ed. Arca, Montevideo, 1991, pp. 163-185.
- JAKOBSON, Roman, "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, tr. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 347-395.
- LARRE BORGES, Ana Inés, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, 1983, núm. 22, pp. 5-36.
- LASARTE, Francisco, "Función de «misterio» y «memoria» en la obra de Felisberto Hernández", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 (1978), pp. 57-78.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Eds. du Seuil, París, 1975.
- LOCKHART, Washington, *Felisberto Hernández, una biografía literaria*. Arca, Montevideo, 1991.
- MEDEIROS, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, 2a. ed. Libros el Astillero, Montevideo, 1982.
- MERCIER, Lucien, "Felisberto Hernández: el cuento y el cuerpo", *Texto Crítico*, julio-diciembre de 1975, núm. 2, pp. 111-122.
- MORA, Ferrater, *Diccionario de Filosofía*. Ariel, Barcelona, 1994.
- MORENO T., Fernando, "Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández", en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., pp. 187-208.
- ONETTI, Juan Carlos, "Felisberto, el «naïf»", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1975, núm. 101, pp. 257-259.

- POE, EDGAR ALLAN, "Filosofía de la composición" [fragmento de "Philosophy of composition" traducido por Julio Cortázar], reproducido en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, comp. Lauro Zavala, UNAM, México, 1993, pp. 14-18.
- QUIROGA, Horacio, "Decálogo del perfecto cuentista", reproducido en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, ed. cit., pp. 29-30.
- RAMA, Ángel, "Felisberto Hernández", en *Historia de la literatura uruguaya*. Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968 (*Capítulo*, 29), pp. 449-464.
- , "Su manera original de enfrentar al mundo", *Escritura*, Venezuela, 1982, núms. 13-14, pp. 243-258.
- REYES, Reina, *¿Otro Felisberto?*, 2a. ed. La Banda Oriental, Montevideo, 1994.
- SAID, Edward W., *Beginnings, Intention and Method*. Columbia University Press, Nueva York, 1975.
- VAZ FERREIRA, Carlos, "Sobre la sinceridad literaria", en *Obras completas*. Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 1963, t. XX, pp. 377-437.
- VERANI, Hugo J., "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario", *Revista Iberoamericana*, 58 (1992), pp. 777-805.
- VIESCA, Arturo Sergio, "Felisberto Hernández", en *Felisberto Hernández. Notas Críticas*, ed. cit., pp. 27-32.
- VITALE, Ida, "Tierra de la memoria, cielo de tiempo", *Crisis*, Buenos Aires, octubre de 1974, núm. 18, pp. 4-11.
- YURKIEVICH, Saúl, "Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández", en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. cit., pp. 361-383.
- ZUM FELDE, Alberto, *Índice de la literatura hispanoamericana*. Editorial Guaranía, México, 1959, t. 2, pp. 456-463.