

“Como matar a toda una familia de inocentes”: Imágenes de familia en las últimas obras de Felisberto Hernández



211

Kazunori Hamada

Universidad de Tokio

Introducción

La obra de Felisberto Hernández ejerce la maestría de aprovechar lo cotidiano para luego extrañarlo de un modo singular: bajo la mirada del narrador, la mayoría de las veces en primera persona, los objetos se vuelven tan íntimos que hasta parecen empezar a tener vida propia, mientras tanto los seres humanos se cosifican, para que se confundan en su mundo imaginativo. Otro objeto de su obra narrativa es el yo del propio narrador; las partes del cuerpo que viven autónomas e independientes de la conciencia, la escisión del sujeto o la angustia del mismo ante esas situaciones; todo eso hace que al día de hoy el autor ocupe “un lugar central en las interpretaciones auto ficcionales hispanoamericanas” (LARRE BORGES, 2011, p. 18). Entre varias imágenes que supo plasmar en sus obras, sin embargo, una de las más íntimas destaca por su rara presencia. Señala José Pedro Díaz en su biografía sobre el autor:

Felisberto, que en tantas ocasiones apoyó sus relatos autobiográficos, y que tan a menudo evocó en sus obras circunstancias de su propia vida e imágenes de personas que conoció, aludió muy raras veces a las personas o aconte-

cimientos que tuvieron para él una significación personal más entrañable. Así, no aparecen en sus textos ni la imagen de su madre, ni la de su hermano, ni la de sus hijas, y tampoco la de ninguna de las otras mujeres con quienes estuvo casado o mantuvo relaciones estrechas. Los recuerdos que evoca en su obra, y que son muchos, se refieren muy naturalmente al mundo que lo rodeó durante su vida, pero sólo hasta alguna distancia de la intimidad. Hay un círculo, el más cercano, que sus evocaciones no recogen nunca. (DÍAZ, 2000, pp. 31-32)

El argumento de Díaz es cierto si repasamos los textos de Felisberto publicados mientras este vivía: en su primera época, la de los *Libros sin tapas* (1925-1931), sólo unas pocas líneas de *Fulano de tal* comentan la presencia de su primera esposa,¹ pero de manera sumamente fugaz; sus relatos autobiográficos de los cuarenta—*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*— no describen tanto a sus familiares más cercanos como a los personajes claves de cada obra, tales como Elnene, Petrona, Clemente Colling, Celina, la abuela del narrador, las hermanas maestras de piano, etc.; por último, después de la publicación de *Nadie encendía las lámparas*, esas personas nunca aparecen.

212

¿La familia, este punto ciego para Felisberto, no juega realmente un papel significativo? El presente artículo es guiado por esta pregunta, centrándose en la figura de “familia”, la cual se observa, como analizaremos más adelante, en las últimas obras publicadas del autor: *Las Hortensias*, “El cocodrilo”, “Lucrecia” y “La casa inundada”. Cuando empleo el término figura, entiéndase que no significa personaje ni símbolo: no es objeto de pura mimesis ni transmite un sentido particular, sino una sustancia textual que se elabora de acuerdo con la lógica del mismo texto. Como ha sido señalado en ciertas críticas, Felisberto desarticula el lenguaje figurativo, para utilizarlo al pie de la letra hasta otorgarle una consistencia, como algo *real*, aunque sus textos no son realistas en el sentido mimético sino que valiéndose del potencial de esas figuras buscan inscribir una imagen misteriosa de la relación entre el sujeto y el mundo.² Se trata, por esta razón, de la función de esa figura.

1 En concreto, me refiero a “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, aunque es interesante señalar un pasaje de ese texto, porque ya en esta etapa lo familiar juega un papel ambivalente de límite de lo decible y puerta hacia el misterio: “Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir no más que un poco de cómo es ella. Yo emprendí esa tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las casualidades maravillosas de la naturaleza” (HERNÁNDEZ, 1981, p. 78).

2 Con respecto al uso del lenguaje figurativo o de las imágenes en Felisberto, por ejemplo véanse los trabajos de Ludmer (1982), Block de Behar (1984) y Lespada (2014).

Elaboración de una visión

Para empezar, es preciso detenernos en un testimonio que da una perspectiva diferente al tema. En una entrevista con Pablo Rocca, Paulina Medeiros afirma que a partir de los contactos intensos entre Felisberto y Jules Supervielle hay, en la obra de aquel, un cambio con respecto al motivo de familia:

–¿Supervielle corregía sus textos?

–Una mano extraña sacudiendo su creación hubiera resultado criminal para él. Había que insinuarle los cambios con gran delicadeza y dejarlo en libertad de seguirlos o no. Puede que Supervielle se atreviera en París más que yo anteriormente. A continuación de su trato, aparecen en Felisberto ciertos motivos de madre o padre a hijo más tiernos, aunque en Felisberto siempre el determinante mayor es la ironía. Sobre todo flota, a veces, alguna ternura “supervielliana” que en Felisberto no se descubría al principio con frecuencia. (ROCCA, 2002, p. 88)

La influencia que Supervielle tuvo sobre Felisberto ha sido estudiada con minuciosidad por Díaz (1991, pp. 145-161; 2000, pp. 87-102): se sabe muy bien que desde la opinión sobre *El caballo perdido* hasta la génesis de algunos cuentos que luego serían incluidos en *Nadie encendía lámparas*, el escritor recibió en su creación literaria las intervenciones del poeta franco-uruguayo. Aunque los estudios precedentes no han detectado una evidencia, algunos detalles muestran el cambio estilístico en *El caballo perdido* comparado con *Por los tiempos de Clemente Colling*, quizá causado por la presencia del maestro (DÍAZ, 2000, pp. 88-90). Y es *El caballo perdido* el texto donde aparecen motivos de familia, en relación con los de la casa y de la economía. Jorge Panesi argumenta que *El caballo perdido* encarna la estética de lo extraño propia del autor, que se desarrolla en la casa, siempre ajena; *oikos*, casa, está siempre dibujada (*in praesentia* o *in absentia*) en los cuentos de Felisberto Hernández y por ende, como lugar de *oikonomia* o sea administración de casa, ellos contienen “el diseño, la imaginación o el pensamiento de *relaciones económicas*” (PANESI, 1993, p. 14. Las cursivas son del autor).

Felisberto Hernández piensa su estética en la familia, en lo familiar, en el corazón mismo de lo *Unheimliche*: lo inquietante económico. Una estética de la precariedad económica. (PANESI, 1993, p. 15. La cursiva es del autor)

Tal estética de la precariedad también está presente en la casa propia: “Mi primer concierto en Montevideo”, texto inconcluso escrito

hacia 1943 que originalmente formaba parte de una obra más grande que el propio autor llamaba *la novela del concierto* o *El comedor*, cuenta el contorno angustioso de la familia del narrador-pianista. Este texto vale la pena tomarlo en cuenta porque, además de esbozar a sus miembros más que los demás escritos autobiográficos, ofrece una visión curiosa de la familia. Pese a que la indigencia económica del hogar es el tono dominante, aquí ese “disgusto general” se representa mezclado con “un poco de felicidad” a los ojos del narrador-pianista, quien capta la siguiente imagen:

Yo recordaba aquella dicha como si hiciera una guiñada ante un pequeño agujero donde viera iluminado el fondo de mi casa. Recordaba el instante del mediodía en que yo había llegado de una ciudad del interior y ellos [los de la familia] todavía no me habían visto. Estaban alrededor de la mesa que tenían bajo los árboles y yo, sin estar todavía allí, sabía que el mantel estaba lleno de grandes monedas de sombras y de luz que se confundían apenas el aire movía las hojas. Ellos estaban ocupados ante sus pequeñas comidas y su poco de felicidad y parecían olvidados de mí. Todavía, antes que me vieran yo había alcanzado a tener una idea absurda: pensaba que aquel instante era un recuerdo que yo tendría muchos años después, cuando los hubiera sobrevivido a todos ellos. (*OC2*, 197)

Lo que llama la atención de esta cita no sólo consiste en lo recordado mismo sino en su manera de recordar: la atmósfera de la indigencia angustiosa aludida por “grandes monedas de sombras y de luz” se encuentra atenuada, superpuesta a “un poco de felicidad”; “olvidados de mí”, los miembros de la familia aparecen indiferentes al narrador; asimismo, la escena es vista a la manera de un *voyeur*, “como si hiciera una guiñada ante un pequeño agujero donde viera iluminado el fondo de mi casa” —todo esto provoca la sensación de unidad armónica y de alienación. El narrador-contemplador está separado de ese paisaje de dicha, condenado a verla a solas como algo ajeno. Esta visión “que yo tendría muchos años después” obsesionó realmente al escritor, ya que este breve pasaje se desarrollaría luego en otro manuscrito titulado por el editor José Pedro Díaz “He recordado a mi familia”. Este refuerza los elementos arriba mencionados; el recuerdo de la escena que vio “entre las cañas” le viene a la mente “repitiéndose como un mecanismo que marchara solo” (*OC2*, 209-210).

La mirada excluida, y la indiferencia o la autonomía de lo íntimo mirado, quedan cristalizadas en tal imagen de familia: y si se tiene

en cuenta el destino de la del narrador, ahora convertida en “pedazos dispersos” (HERNÁNDEZ, 1982, p. 197), la sensación de fragmentariedad es inseparable. Aunque no sabemos si Supervielle dio a Felisberto algún consejo acerca de la corrección del pasaje, algo de “lo familiar” estimulaba al escritor montevideano en esta época; además, si se considera el desarrollo del lenguaje figurativo en *El caballo perdido* (DÍAZ, 2000, p. 89), no se trata sólo de la aparición de “motivos de padre o madre a hijo” tal como testimonia Medeiros, sino que hubo un intento de elaboración en torno a una visión de la familia; indiferente y ajena al observador, a punto de disgregarse.

Reaparición de la familia como figura

Curiosamente, *Nadie encendía las lámparas* no contiene ningún cuento que desarrolle la imagen de familia como figura, pese a que algunos cuentos incluidos en ese libro se desprendieron de *la novela del concierto* por los consejos de Supervielle³. En cambio encontramos su reaparición en las últimas obras de Felisberto publicadas a partir de 1947, cuyas escrituras se centran alrededor de 1950: “El cocodrilo”, *Las Hortensias*, “Lucrecia” y “La casa inundada”⁴. La significación que tiene esa imagen varía dependiendo de cada obra aunque posee elementos comunes, de modo que no las analizaremos en orden cronológico sino de acuerdo con su función.

Primero, *Las Hortensias* es ya en sí una novela familiar: la relación entre Horacio, María y el maniquí sufre una constante transformación en la imaginación de la pareja: padre-madre e hija, padre enamorado de su hija, dos hermanas, artista y su obra.

3 En las notas de *Obras completas*, Díaz, basado en las cartas de Felisberto a Medeiros (1982, pp. 109 y 111) señala el desprendimiento de algunos fragmentos de *la novela del concierto*, que terminaron convirtiéndose en cuentos como “Mi primer concierto” y “El comedor oscuro” incluidos en *Nadie encendía las lámparas*, o sirviendo para la génesis de otros como “El acomodador” y “El árbol de mamá”.

4 Las fechas de la primera aparición de *Las Hortensias* y “El cocodrilo” son bien sabidas: el primero fue publicado en *Escritura* y el segundo en *Marcha*, ambos en 1949. Según Díaz, “Lucrecia” fue leído por el autor en la galería “Amigos de Arte” en 1952, y al año siguiente fue recogida por Susana Soca en su revista *Entregas de la Licorne*; y a propósito de la redacción de “La casa inundada”, Felisberto confiesa su dificultad en una carta a Supervielle en diciembre de 1948, pero ya en esa época realiza lecturas del mismo relato a algunos amigos (DÍAZ, 2000, pp. 131-132 y 236-237).



Glauco Capozzoli. "Sin título". Acrílico sobre madera, 1978, 90 x 120 cm.

Aquí Hortensia, esa muñeca a la que “se le podía atribuir cualquier pensamiento” (HERNÁNDEZ, 1982, p. 145) juega un papel catalizador de esos desdoblamientos. Así, en este relato también las cosas se entienden entre sí:

Después [Horacio] volvió a pensar en los ruidos. Desde hacía mucho tiempo él creía que, tanto los ruidos como los sonidos tenían vida propia y pertenecían a distintas familias. Los ruidos de las máquinas eran una familia noble y tal vez por eso Hortensia los había elegido para expresar un amor constante. (HERNÁNDEZ, 1982, p.150)

La promiscuidad de deseos a la que se presta Hortensia se explica con la expresión “una familia noble” de los ruidos de las máquinas; en esta cita esa imagen sirve para esbozar las predilecciones de Horacio. No obstante, en el relato también hay otra imagen de familia contigua a lo extraño. En un hotel en donde se refugió, Horacio siente lo siguiente:

Le parecía estar escondido en la intimidad de una familia pobre. Allí todas las cosas habían envejecido juntas y eran amigas; pero las ventanas todavía eran jóvenes y mi-

raban hacia afuera; eran mellizas, como las de María, se vestían igual, tenían pegado al vidrio cortinas de puntillas y recogidos a los lados, cortinados de terciopelo. Horacio tuvo un poco la impresión de estar viviendo en el cuerpo de un desconocido a quien robara bienestar. En medio de un gran silencio sintió zumbiar sus oídos y se dio cuenta de que le faltaba el ruido de las máquinas; tal vez le hiciera bien salir de la casa negra y no oírlas más. (HERNÁNDEZ, 1982, p.164)

En una habitación modesta reina la intimidad de “una familia pobre”, con sus integrantes viejos, pero un elemento “joven” lleva al Horacio hasta el *regressum ad uterum*, haciéndolo sentir como un feto “viviendo en el cuerpo de un desconocido a quien robara bienestar”; el ruido de las máquinas no simboliza sino el ruido intrauterino, del origen. La imagen de familia tiene un aspecto ambivalente: como una “metáfora narrativa” que argumenta Juan José Saer a propósito de *Tierras de la memoria*⁵, la imagen de familia va completando su significado a lo largo de la descripción, en este caso asimilando elementos inquietantes de acuerdo con el principio de contigüidad. Tal atmósfera angustiada alcanzará a su cima cuando Horacio nombra una muñeca “Herminia”, nombre que evoca “hermana” en muchos sentidos según Frank Graziano (1997, p. 196): hermana de Hortensia, Hortensia como hermana de María, y por ende “cuñada” de Horacio como bromea Facundo, el fabricante de muñecas, a propósito de la muñeca del Tímido. Horacio la besa cuando siente que los ojos de ella reflejados en el vidrio “tenían expresión de grandeza humillada” (HERNÁNDEZ, 1982, p. 176). En *Las Hortensias* la imagen de familia funciona dentro de esa fantasía transgresiva, que finalmente invoca una relación incestuosa entre hermanos.

En “La casa inundada”, lo que se presenta es una incesante subversión. El narrador-cuentista que ha sido invitado a la casa inundada quiere entenderse con la señora Margarita, íntima y maternal, pero siempre termina descubriendo a la “segunda señora Margarita” misteriosa e inaccesible. Ella, por su parte, quiere saber el mensaje que el agua parece traer, pero cada vez que recibe alguna revelación encuentra impugnaciones que no le dejan una interpretación fija. El agua vacila entre dos polos opuestos: omnipresente y privado, íntimo y para todos.

La subversión o la escisión también se da en el interior del

⁵ Con respecto al concepto de la metáfora narrativa en *Tierras de memoria*, véase la siguiente explicación: “la metáfora excede cuantitativamente el tamaño de una oración o de un miembro de oración, y tiende a generalizarse, a alcanzar la extensión de un párrafo o de varios párrafos, o incluso de páginas enteras” (SAER, 1977, p. 310)

propio narrador: ante el discurso de la señora Margarita sobre el agua, piensa que ambos pertenecen a una religión del agua, junto con los recuerdos que él mismo tiene sobre el agua como fieles, pero luego se da cuenta de que él también tiene otra secta en su interior, con sus propios feligreses. Dicho esto, esos fieles no se oponen a la de la señora Margarita pues “miraban fijamente a esta señora como bichos encantados por la luna” (HERNÁNDEZ, 1983, p. 83). María, la sirvienta de la casa inundada, cree que “el homenaje al agua” que organiza la señora es un velorio de su desaparecido marido José, mientras el narrador descubre que para ella no lo es; sin embargo lo que él percibe después de terminado el rito es “un silencio sepulcral”. El sentido del rito también pareciera florar indeterminado entre dos posibilidades. Como resume María del Carmen González, “Hay una intención en el autor de ser asistemático” (GONZÁLEZ, 2011, p. 164).

Dentro de tal aire de indeterminación, la figura de familia también está dividida en dos. Para la señora Margarita, su imagen sólo significa intimidad:

Ella quería que el agua se confundiera con el silencio de sueños tranquilos, o de conversaciones bajas de familias felices (por eso le había dicho a María que estaba sorda y que sólo debía hablarle por teléfono). También quería andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos libros, como aves inofensivas. Pero lo que más quería, era comprender el agua. (HERNÁNDEZ, 1983, p. 88)

El silencio con que sueña la señora Margarita no se consigue a cabalidad, pues se queda con el misterio del agua sin lograr verbalizarlo. Por eso ella le encarga la tarea al narrador, quien por su parte reconoce la dificultad de contar. Él explica su propia condición con otra imagen de familia; un lugar conflictivo donde los pensamientos están a punto de pelearse:

Yo era un lugar provisorio donde se encontraban todos mis antepasados un momento antes de llegar a mis hijos; pero mis abuelos aunque eran distintos y con grandes enemistades, no querían pelear mientras pasaban por mi vida: preferían el descanso, entregarse a la pereza y descontrarse como sonámbulos caminando por sueños diferentes. Yo trataba de no provocarlos, pero si eso llegaba a ocurrir preferiría que la lucha fuera corta y se exterminaran de un golpe. (HERNÁNDEZ, 1983, p.83)

De esta manera se explican sus pensamientos antagónicos, que sin embargo tienen lazos extraños. Con todo ello, es el que reconoce tal

dificultad quien logra escribir la historia de “La casa inundada” al final: ese “sonámbulo de confianza”, dejándose llevar por la deriva, también sabe luchar “contra las preferencias de los recuerdos” para empezar la historia (HERNÁNDEZ, 1983, p. 69). La familia es una figura justamente escogida para contar esta paradoja de quien se encuentra en el umbral.

A diferencia de estos dos textos, la imagen de familia aparece de manera distinta en los otros dos cuentos, en los cuales ella no es objeto de descripción sino una visión fugaz que se asoma al final, y que sin embargo funciona como para cristalizar la totalidad de la obra fragmentada. Para aclarar la significación de esas figuras, se necesita dedicarles análisis más largos; a esa cristalización preceden momentos de fragmentación y falta tenerlos en cuenta.

En “El cocodrilo”, el primer elemento que provoca la sensación de fragmentariedad deriva del efecto que causa el llanto del narrador. Recordemos cómo empieza ese acto:

Recordé que tenía un chocolatín de los que había comprado en el cine y lo saqué del bolsillo. Rápidamente se acercó el chiquilín y me lo quitó. Entonces yo me puse las manos en la cara y *fingí* llorar con sollozos. Tenía tapados los ojos y en la oscuridad que había en el hueco de mis manos abrí pequeñas rendijas y empecé a mirar al niño. Él me observaba inmóvil y yo cada vez lloraba más fuerte. Por fin él se decidió a ponerme el chocolatín en la rodilla. Entonces yo me reí y se lo di. Pero al mismo tiempo me di cuenta que yo tenía la cara mojada. (HERNÁNDEZ, 1983, p. 92. Cursiva mía)

El verbo *fingir* evidencia que el llanto del narrador es consecuencia de un acto lúdico, producto inesperado de una *ficción* —palabra que, al igual que *fingir*, proviene de *fingere*; “heñir”, “amasar”, “modelar”, “representar” e “inventar” (COROMINES, 2011, p. 251). Luego el narrador lo prueba otra vez en una plaza solitaria, no “como quien escurre un trapo” sino entregándome “al hecho con más sinceridad”, con una inocencia infantil “como si me escondiera para hacer andar un juguete que sin querer había hecho funcionar, hacía pocas horas” (*ibid.*). Esta práctica que empezó como medio juego, sin embargo, no deja de suscitar una tras otra interpretaciones de la gente, lo cual sirve al narrador para vender más medias. Al decir de Rosario Ferré, el itinerario del vendedor de medias no es otra cosa que un proceso en que su ficción es “leída” y aceptada como verosímil por otros personajes-espectadores (FERRÉ, 1986, pp. 72-75). Sin embargo, lo que ocurre después es “la

práctica degradada” (ECHAVARREN, 1981, p. 38):⁶ el llanto convertido en tarea aliena a nuestro protagonista, y la monopolización de la iniciativa de llorar para vender medias sólo sirve para subyugarlo más en el mercantilismo (LESPADA, 2014, p. 301). Al final, el narrador recibe de un muchacho una caricatura, cuya figura aglomera los elementos grotescos que la gente ha cultivado acerca de él:

Era un gran cocodrilo muy parecido a mí; tenía una pequeña mano en la boca, donde los dientes eran un teclado; y de la otra mano le colgaba una media; con ella se enjugaba las lágrimas. (HERNÁNDEZ, 1983, p.101)

A este tema de las lágrimas que trae una multiplicación interpretativa y una alienación, se le conecta otro que igual las desarrolla: el fetichismo. El narrador empieza a trabajar para una compañía grande como vendedor de medias, gracias al slogan promocional que hizo y que ganó el segundo premio: “¿Quién no acaricia hoy una media ‘Ilusión’?” El doble sentido de la frase ha sido discutido bastante: el encanto del producto (la media “Ilusión”) y de algo que es una ilusión a medias. A propósito de esta ilusión a medias, Frank Graziano dice que el objeto del deseo está hecho del objeto mismo y la proyección del sujeto hacia él (GRAZIANO, 1997, p. 181). Para Roberto Echavarren, la imagen de las medias presenta y a la vez oculta metonímicamente la de una mujer (ECHAVARREN, 1981, p. 34). De hecho, a lo largo del cuento se representa una presencia/ausencia fantasmal de mujer.

Es justamente esta función de referir y negar, la del fetichismo. Veamos lo que dice Giorgio Agamben al respecto, tras una cita de Freud que habla del falo materno, una inexistencia pero que existe como significativa. Lo que los fetichistas hacen es una renegación, y no una represión:

Es muy probablemente por la consciencia de Freud de que represión (*Verdrängung*) es inadecuado para explicar el fenómeno, que recurre al término *Verleugnung* [renegación]. No sólo no hay ninguna sustitución de un significante por otro en el *Verleugnung* del fetichista — en realidad los significantes se mantienen a través de una negación recíproca— sino que uno tampoco puede hablar de la propia represión, porque el contenido psíquico no retrocede hacia el inconsciente sino es, de alguna manera, afirmado en la misma medida en que es negado (lo cual

⁶ Extrañamente, Ferré no habla nada de este aspecto del cuento limitándose a señalar el éxito del narrador.

no significa, sin embargo, que sea consciente).⁷ (AGAMBEN, 1993, p. 146. Las cursivas son del original)

La imagen de mujer: un objeto fantasmal que muestra rastros de su ausencia a lo largo del texto. En una tienda el narrador pregunta a una niña si está el dueño, y esta a su vez le contesta: “No hay dueño. La que manda es mi mamá”. Esa madre “fue a lo de Vicente y viene enseñada” — es decir, la madre está pero ausente. Después en la plaza él ve “dos piernas de mujer con medias ‘*Ilusión*’ semibrillantes”. Además de esta imagen metonímica refuerza el tema la pregunta de ella, que adivina que él está llorando por la pérdida de alguna chica: “Dígame la verdad, ¿cómo es ella?” El narrador, suscitado por las palabras de la mujer, recuerda a una que fue su novia —otra mujer ausente (HERNÁNDEZ, 1983, pp. 93-94).

El clímax del tema del fetichismo estriba en el encuentro con una muchacha justo antes de una fiesta. Esta pide al narrador que firme en una “*Ilusión*” que ella posee. Como no puede firmar directamente en las medias él le pega una etiqueta con firma. Cuando ella empieza a ponérsela, la descripción metonímica de su movimiento, una vez más, oculta la imagen de la propia muchacha y al mismo tiempo la señala, a través de las partes de su cuerpo que lo desdibujan:

Ella, con la cabeza inclinada, dejaba caer el pelo; y debajo de aquella cortina rubia, las manos se movían como si huyeran. Yo seguía callado y ella no terminaba nunca. Al fin la pierna hizo un movimiento de danza, y el pie, en punta, calzó el zapato en el momento de levantarse, las manos le recogieron el pelo y ella me hizo un saludo silencioso y se fue. (HERNÁNDEZ, 1983, p.100)

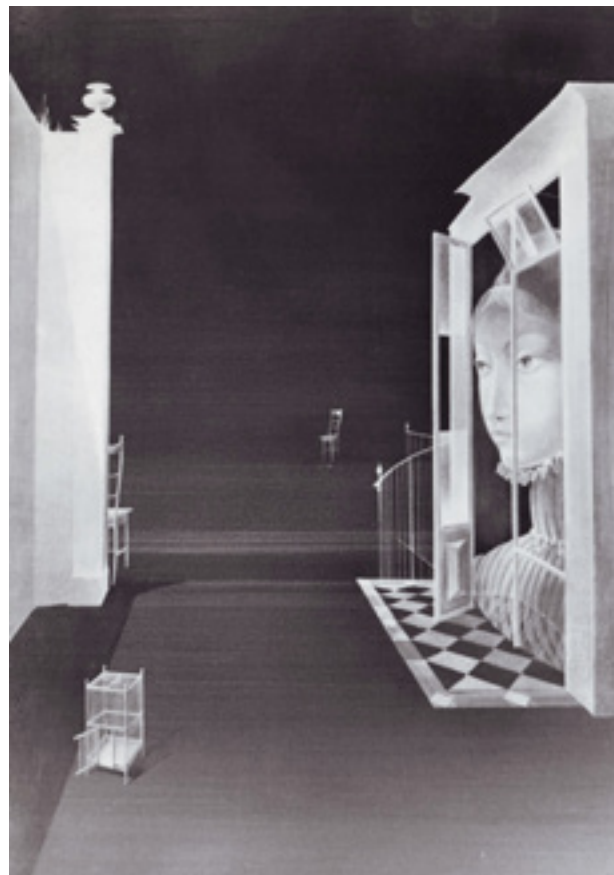
Al terminar el discurso de su amigo director del liceo se le pide al narrador un comentario, aunque él guarda silencio ante esa arenga llena de “las palabras ‘avatares’ y ‘menester’” (HERNÁNDEZ, 1983, p. 101). Es justo después de esta negación de la vida real, que llega el momento fetichista.

Después de mi vuelta, abracé al director del liceo y por

7 Traducción mía: “Indeed, it is plausibly because of Freud’s awareness that repression (*Verdrangung*) is inadequate to account for the phenomenon that he has recourse to the term *Verleugnung*. Not only is there no substitution of one signifier for another in the *Verleugnung* of the fetishist —indeed the signifiers maintain themselves through a reciprocal negation— but neither can one properly speak of repression, because the psychic content is not simply pushed back into the unconscious, but is, in some way, affirmed to the same extent that it is denied (which does not mean, however, that it is conscious)”.

encima de su hombro vi la muchacha de la media. Ella me sonrió y levantó su pollera del lado izquierdo y me mostró el lugar de la media donde había pegado un pequeño retrato mío recortado de un programa. (HERNÁNDEZ, 1983, p. 101)

El narrador contemplando a la muchacha mientras abraza al director que le recuerda su dura vida real, justamente acaricia la media “*Ilusión*”. Asimismo, si se toma en cuenta esa misma imagen de una mujer mostrando una sola pierna con “*Ilusión*” y la figura de quien inventó la leyenda de su propaganda, aquel slogan parece completar su significación; los sendos actos de la muchacha y del narrador contribuyen a realizar una escena de “la media (no las medias) ‘*Ilusión*’”/“una ilusión a medias”. Así el tema del fetichismo confluye con el de las lágrimas, como espectáculo.



Glauco Capozzoli. “Sin título”. Acrílico sobre madera, 1974, 85 x 120 cm.

Esta escena contrasta con la caricatura del cocodrilo que citamos más arriba. Mientras el espectáculo de la muchacha representa a cabalidad “la media ilusión”, el de la caricatura lo hace irónicamente. Ante el espejo, la figura de cocodrilo cobra su propia vida, negándose a ser

reducida a un símbolo estable. A esta altura el narrador no triunfa como argumenta Ferré, pues el acto de la ficción —fingir llorar—se vuelve ajeno al autor. Es aquí donde la figura de familia hace su brevísima aparición:

Pero cuando estuve solo en mi pieza, me ocurrió algo inesperado: primero me miré en el espejo; tenía la caricatura en la mano y alternativamente miraba al cocodrilo y a mi cara. De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignoraba su desgracia. Tenía arrugas nuevas y por entre ellas corrían las lágrimas. Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando; las lágrimas resbalaban por la nariz y caían por la almohada. (HERNÁNDEZ, 1983, p. 102)

El narrador reconoce en el espejo el amalgama de todos los elementos que ha venido forjando acerca de sí mismo: en otras palabras, su propia ficción. Esa obra, al regresar del público a su autor, le resulta ajena: es por eso que no se pone a llorar el hombre sino la cara, que ahora se ha ido junto con las demás imágenes más allá del espejo, al mundo de los seres indiferentes. El narrador no comprende por qué su cara llora, al igual que dice no entender por qué llora el cocodrilo. Ese misterio, sin embargo, está hecho de pedazos que le han sido íntimos. La frase “como una hermana de quien ignoraba su desgracia” sintetiza esa ambivalencia mejor que ninguna otra. La presencia femenina fantasmal que ha diseminado imágenes fetichistas encarna, al final, en la figura fugaz de una familiar ajena, otra media ilusión.

En el caso de “Lucrecia” los momentos de fragmentación se deben a su ambientación, más que ningún otro texto de Felisberto. Su comienzo ya lo advierte, como para prevenir críticas al respecto:

Siempre que me preguntaban cómo había hecho para ir a vivir en una época tan lejana, me daba un fastidio inaguantable. Y si alguien me interrumpía para enredarme con algún detalle histórico la cólera me dejaba mudo y yo abandonaba las mesas recién servidas. (HERNÁNDEZ, 1983, p. 103)

Se supone que el narrador se encuentra en algún café, rodeado de unas personas, empezando a contar una historia de una época lejana que no tiene que ver con la verdad histórica. También se transparenta su actitud visible, que pareciera estar diciendo que esas *verdades* no le importan.

La historia que sigue, no obstante, deja perplejo al lector, pues

no hace más que diseminar discursos imprecisos. Primero, la imprecisión espacio-temporal: a medida que avanza la lectura se comprende que el escenario se encuentra en la Italia renacentista y que el narrador viene de España para conocer una mujer llamada Lucrecia con el fin de escribir algo sobre ella. Sin embargo, él casi nunca menciona lugares particulares a pesar de su condición de viajero; ni cuenta sus costumbres o cosas típicas del lugar. La ambientación está dibujada con vaguedad, lo cual obliga al lector a estar atento a los datos dispersos. Asimismo, el narrador incluso se escapa del tiempo de la historia de vez en cuando, para volver al presente de la narración que es el siglo XX; por ejemplo, después de ser tratado mal por un soldado dice: “Mis violencias y mis cansancios eran mucho más grandes que los sufridos en un futuro muy lejano, en este siglo donde nací y al que pude volver”(HERNÁNDEZ, 1983, p. 104). ¿Qué es esta vuelta, que nos hace pensar en la posibilidad de un viaje en el tiempo? Este cronotopos poco común en Felisberto, cuya obra en principio tiene raíces en la vida cotidiana del Río de la Plata de sus tiempos, se vuelve más difícil de entender por las características narrativas arriba comentadas.

224

La presencia del narrador innominado, una constante bien conocida de los relatos felisbertianos, no es menos vaga. Encantado por cualquier objeto que entra en sus ojos distraídos como si “se lo fueran tragando despacio” (HERNÁNDEZ, 1983, p. 103), nunca cuenta quién es ni para qué sigue a una monja desconocida. En el convento se encuentra con un hombre de capa verde y piensa: “No sé por qué pensé que aquel hombre era yo y que tenía que seguir en sus asuntos” (HERNÁNDEZ, 1983, p.105). Este protagonista que ni siquiera sabe establecer la distinción entre el otro y el mismo, tiene como objetivo escribir un informe sobre Lucrecia, pero su motivo sigue siendo enigmático.

De ahí la dificultad de seguir el hilo de la historia. Interrumpen varias pequeñas historias –una planta que compra en el mercado, un viejo y su nieto en un comedor oscuro, algunas historias de ojo, encuentro con una niña de diez años y su muerte, etc. Por último, ¿quién es Lucrecia? La monja que guía al narrador no le dice nada al respecto pues parece no hablar español.

Tal dificultad de captar la imagen de Lucrecia se debe también a la mirada del narrador, su modo de reconocerla. Veamos como ejemplo el siguiente pasaje, donde se describe el primero contacto con ella.

A través de una parte raspada del vidrio vi moverse algo: acerqué un ojo y vi dos ojos de un azul muy claro que miraban hacia donde yo estaba; saqué el mío pero en seguida lo volví a poner, pues me di cuenta que los otros no miraban al mío. La persona tenía desplegada al sol una inmensa cabellera rubia. Los ojos eran como objetos preciosos. Yo seguí mirándole los ojos y me pareció extraño que también le sirvieran para ver. De pronto me vino una contracción al estómago: fue al reconocer una carta que le acercaron unas manos: era mi carta. Entonces la mujer de los ojos tenía que ser Lucrecia. (HERNÁNDEZ, 1983, p.105)



Glauco Capozzoli.
"Sin título". Acrílico
sobre madera, 1978,
100 x 125 cm.

La identidad de la propietaria de los ojos azules se revela después de que la mirada del narrador se desliza hasta llegar a ellos y los observa durante un rato. Si el lector presta atención al contexto se dará cuenta de que se trata de Lucrecia Borgia; su identidad se puede suponer borrosamente a través de sus frases como “¿Usted no tiene miedo que lo envenene?” (HERNÁNDEZ, 1983, p. 111), episodios tremendos de sus parientes enamorados de ella a los que sacaron un ojo, o la imaginación del narrador acerca de un cilicio atormentando sus carnes blancas. Sin embargo estos detalles no garantizan nada de la referencialidad histórica de su figura dado que se encuentra en un espacio onírico, donde, por

ejemplo, dos personajes que recuerdan a don Quijote y Sancho Panza andan totalmente felisbertianizados, despojados de su forma original. Como indica la descripción arriba citada, lo que existe primero para el narrador son partes de su cuerpo, y su persona sigue siendo un misterio —además, nunca se la llama Lucrecia Borgia.

Ante tal fragmentariedad carente de una coherencia visible, es este mismo movimiento metonímico de la mirada del narrador, dotado de fragmentar la totalidad, lo que le permite una larga cadena de asociaciones. Jaime Alazraki (2001) propone el concepto de “lo neo fantástico”, cuya idea consiste en provocar angustia en lugar de miedo como lo practicó la literatura fantástica del siglo XIX analizada por Tzvetan Todorov. Tal característica de lo neofantástico que representan los cuentos del XX como los de Borges, Cortázar y Kafka, según el propio crítico argentino, no encaja en la obra de Felisberto Hernández. Su singularidad estriba en esta misma ambigüedad de los sueños y la incoherencia de la trama por digresiones, y de ahí que sus ficciones gocen de una “[l]ibertad de los dramas oníricos que no es una libertad absoluta, pero que opera desde una escala cuyas referencias están enclavadas en el inconsciente del soñador” (ALAZRAKI, 1982, p. 38). La ambientación y los personajes imprecisos, la mirada que se desliza, las rememoraciones y asociaciones caprichosas, la ausencia de relación causal, producen la impresión de que las cosas suceden “como si todo fuera posible y nada estrictamente necesario” (ALAZRAKI, 1982, p.41).

“Lucrecia” es atravesada por esa lógica de los sueños diferente a la de la vigilia; es lo que permite observar una concatenación libre de imágenes, un movimiento metonímico. Una mañana la mirada del narrador capta un hombre a caballo, que lo hace pensar en la tierra debajo de él de tal manera: “Ella [la tierra], echada boca arriba con sus montañas, era indiferente a lo que hacían todos los hombres” (HERNÁNDEZ, 1983, p. 106). Y de pronto comenta: “Si a mí me hubiera venido a visitar un habitante de otro planeta yo le hubiera mostrado aquel día como el ejemplo de una mañana en la tierra” (HERNÁNDEZ, 1983, p.107). Este último discurso, que incluso nos hace sospechar que el texto acaso sea una ciencia ficción, no resulta extravagante si tomamos en cuenta cómo el pensamiento del narrador se desplaza desde “la tierra”, pasando por “la Tierra”, hasta llegar a “otro planeta”. Ahora recordemos los ojos de Lucrecia, dos esferas azules flotando en la oscuridad que sugieren el globo. Así se genera una cadena de imágenes “ojos azules-tierra-Tierra-

planeta”, a la cual las palabras de Lucrecia le agregan otra; “los ojos del narrador/poeta/gato que ven en la oscuridad”; las historias de ojos que evoca el narrador la fecundan trayéndole asociaciones como “cáscara de nuez-dos hermanos tuertos de Lucrecia-los ojos como las únicas partes dobles del cuerpo que giran al mismo tiempo”; la cadena alcanza hasta “gotas de agua-piedras preciosas-luna- moneda”. De este modo, en “Lucrecia”, entre varios motivos que frecuentan la obra del autor, abundan esas imágenes de lo redondo —incluso podríamos agregarles la de Lucrecia, que nos hace suponer un cuerpo grueso.

Es preciso señalar que cada una de las imágenes, aunque tenga(n) un(os) sentido(s) particulares, no es cerrada en sí: ellas apenas están ligadas por el acto asociativo del narrador que vive la lógica de los sueños. Al final de la obra, sin embargo, esas imágenes metonímicamente multiplicadas sufren un cambio cualitativo. La noche en que murió la niña, el narrador trata de agarrar una piedra, la cual resulta ser un sapo que se va saltando hacia el agua. Se pone a llorar no sólo por la niña sino por las montañas de la luna y luego, al largarse del convento, recibe de Lucrecia una bolsa con monedas como salvoconducto. Piensa que al tocarlas encontrará algún secreto, pero lo que ocurre es lo siguiente:

227

Cuando abrí la puerta de mi cuarto entró el gato. Sentí un gran malestar pero vacié la bolsa en la colcha amarilla y quise echar al gato. Él se metió debajo de la cama y yo me decidí a meter las manos en las monedas. Se me cayó una al suelo y el gatito salió corriendo detrás de ella. Se la saqué, pero se me volvió a caer y se fue rodando debajo de la cama, en el lugar donde cayó aquella otra que la niña había tirado. Yo tenía que olvidar todo y me parecía que era como matar a toda una familia de inocentes. (HERNÁNDEZ, 1983, p.116)

El movimiento de la moneda idéntico al de la que la niña había tirado, el sapo que confundió con una piedra en la oscuridad nocturna, la moneda que se escapa de las manos del narrador, quien quería aprovecharla para saber el secreto de Lucrecia, los gatos que juegan con ella, aquella cadena de las cosas redondas que se les agregan, todo lo inocente se aleja bruscamente en este preciso momento. La condición del narrador como contemplador está clara si consideramos los repetidos énfasis en estar en el mundo de “ahora”, del siglo XX, lo cual nos hace tener en cuenta la imposibilidad de afectar al del sueño. Por eso no puede menos que observar a la niña morir por culpa de sangría, tratamiento médico absolutamente inadecuado para su punto de vista.

Condenado sólo a ver, él tiene que matar a “toda una familia de inocentes”, es decir esa gran cadena de los seres indiferentes que se ligan sólo gracias a la mirada. El viajero por el mundo onírico descuartiza incluso referentes históricos con el movimiento metonímico de sus ojos, extrañándolos para que se conviertan en seres que permiten concatenarse.

A modo de conclusión

Este artículo empezó por analizar párrafos escritos por Felisberto a mediados de los cuarenta, donde se observa una visión de familia como una entidad indiferente, autónoma y ajena al contemplador. Las imágenes de familia que aparecen en las últimas obras publicadas del autor condensan esa idea, ya alejada de objeto de mimesis sino como figura. Aunque tiene diferentes funciones dependiendo de cada obra, la figura de familia tiene una presencia especial en cuentos como “El cocodrilo” o “Lucrecia”, que plasman una imagen fugaz que cristaliza las que han sido diseminadas a lo largo del texto, una bisagra que apenas une lo íntimo a lo ajeno. ¿Será necesario compararla con aquellos “parecidos de la familia” wittgenstenianos? Lo cierto es que dentro de su propio juego de lenguaje Felisberto Hernández elaboró las imágenes de familia, ese lugar donde coexiste lo “familiar” con lo extraño multiplicados hacia lo infinito.

Juan José Saer ha dicho que los grandes escritores latinoamericanos del siglo XX —Darío, Vallejo, Macedonio, Huidobro, Borges, Juan L. Ortiz y Felisberto entre otros— no sólo no tienen nada en común sino que incluso se oponen los unos a los otros, y que sin embargo comparten un elemento:

la voluntad de construir una obra personal, un discurso único, retomando sin cesar para ser enriquecido, afinado, individualizado en cuanto al estilo, hasta el punto de que el hombre que está detrás se convierte en su propio discurso y termina por identificarse con él. Todas las fuerzas de su personalidad, conscientes o inconscientes, se encuentran en una imagen obstinada del mundo, en un emblema que tiende a universalizar su experiencia personal. (SAER, 2010, p. 267)

No encontraría mejor frase para explicar la figura de familia en Felisberto Hernández: “una imagen obstinada del mundo”.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*. Trad. Ronald L. Martínez. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993.
- ALAZRAKI, Jaime. “Contar cómo se sueña. Relectura de Felisberto Hernández”. En *Escritura. Teoría y crítica literarias*. Año VII, nos. 13-14, enero-diciembre, 1982, pp. 31-55.
- “¿Qué es lo neo fantástico?”. En David Rosas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, pp. 265-282.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. “Familiaridad y extrañeza. La repetición-fragmentación. Narrativa de Felisberto Hernández”. En *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI, 1984, pp. 129-142.
- COROMINES, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª edición. Prólogo de José Antonio Pascual. Madrid: Gredos, 2001.
- DÍAZ, José Pedro. *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, 1.2ª edición. Montevideo: Arca, 1991.
- Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.
- ECHAVARREN, Roberto. *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- FERRÉ, Rosario. *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- GONZÁLEZ, María del Carmen. *Felisberto Hernández. Si el agua hablara. Estudio de su obra y de la recepción crítica en la prensa periódica y revistas (1942-1964)*. Montevideo: Rebeca Linke, 2011.
- GRAZIANO, Frank. *The Lust of Seeing. Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras completas*. 3 tomos. Montevideo: Arca/Calicanto, 1981, 1982, 1983.
- LARRE BORGES, Ana Inés. “Escrituras del yo. Razones para una revista”. En *Revista de la Biblioteca Nacional*, época 3, año 3, nos 4-5, 2011, pp. 9-21.
- LUDMER, Josefina. “La tragedia cómica”. En *Escritura*, Año VII, nos. 13-14, enero-diciembre, 1982, pp. 111-118.
- MEDEIROS, Paulina. *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Libros del Astillero, 1982.
- PANESI, Jorge. *Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- ROCCA, Pablo. “Felisberto Hernández en dos mujeres”. En *Fragmentos. Revista de língua e literatura estrangeiras*, número 19, jul-dez, 2000, pp. 83-98.
- SAER, Juan José. “Tierras de la memoria”. En Alain Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila, 1977, pp.307-321.
- “Una literatura sin atributos”. En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010, pp. 264-267.