

**XXVII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2015**

**NOTAS AL PIE DE LAS TRANSGRESIONES GENÉRICAS**

**DE FELISBERTO HERNÁNDEZ**

Gustavo Lespada

UBA

A pesar de que Felisberto Hernández haya publicado sus textos como relatos o novelas y nunca le haya puesto su nombre propio a ninguno de los personajes-narradores, el empleo de anécdotas propias y la retrospección sobre algunos períodos de su infancia y adolescencia, llevaron a que gran parte de su narrativa, y en particular la trilogía de la memoria –*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido y Tierras de la memoria*–, fuera leída por algunos críticos como autobiografía. Pero mientras que el registro biográfico se propone dar cuenta de una *verdad* en tanto concordancia y *reproducción* de cierto referente –el relato de una vida–, o sea que se dispone a *comunicar* y *representar* realidades extratextuales, aquí el énfasis está puesto en los propios mecanismos discursivos y en la producción de imágenes, es decir, que se trata de un texto en el que predomina la función estética o *literaria*, y este predominio hace a su especificidad.

El uso del material autobiográfico en esta obra sólo puede ser considerado como un aporte libre del encasillamiento genérico, como un elemento al servicio de la ficción: como una forma de evitar el estereotipo mediante el despliegue de un imaginario propio. La narrativa de Felisberto tiene momentos de retrospección, qué duda cabe, pero es mucho más que eso y, por ese “mucho más” *literario* es, justamente, que prevalece y perdura. La obra justifica la vida y no a la inversa.

Respecto del otro lugar común de la crítica que ha sido el de etiquetarlo como fantástico también planteamos nuestra discrepancia. Lo fantástico se percibe como amenaza siniestra, como *una agresión* porque provoca una ruptura trágica de la normalidad, implica “un choque de mundos inconciliables”.<sup>1</sup> En Felisberto, en cambio, el misterio es un ingrediente cotidiano y hasta humorístico que puede encontrarse bajo las fundas de los muebles, en la relación de una mujer con sus objetos o escondido en el interior de un atado de

---

<sup>1</sup> Roger Caillois, *Imágenes, Imágenes...* (1966), Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

cigarrillos, es decir, que aparece *naturalmente* sobreimpreso a la realidad de todos los días, sin generar tensiones ni provocar espanto, ni siquiera esa vacilación en el lector acerca de la condición natural o sobrenatural de los acontecimientos, requisito imprescindible del género para Todorov.<sup>2</sup>

Tempranamente, Ángel Rama –quien lo incluye en el grupo de los “raros”–, advierte que se trata de una “literatura imaginativa” pero que de ninguna manera es *fantástica* a la manera en que sí se da en la Argentina de los años 40 (Borges; Bioy; Silvina Ocampo, entre otros).<sup>3</sup> Por otra parte, basta comparar el registro de Felisberto con cualquiera de los relatos típicos del género, pongamos por caso un cuento de Lovecraft o de Poe, para comprobar que no tienen nada en común. Mientras que en el *fantástico* lo insólito se reviste de fatalidad; hay una familiaridad jocosa en el *extrañamiento* de Felisberto. Extrañamiento que proviene de una lucidez perceptiva. Extrañamiento que vinculamos al lenguaje poético, por su forma de alterar la relación con el referente y por el exuberante manejo y trastrocamiento de las figuras retóricas.

La aparición, el pasaje, el *más allá* pleno de riesgos y placeres prohibidos, o sea, todo eso que llamamos *lo fantástico* siempre se instala bajo la aureola de lo irreal, incluso aunque se presente como amenaza apocalíptica no creemos en él. En última instancia el relato fantástico, aunque necesite partir de una relación parasitaria con lo “real”, siempre es un juego con lo que no puede existir. Tanto es así que el tropo que caracteriza estas piezas de contradicciones insolubles es, justamente, el oxímoron –como agudamente señala Rosemary Jackson–, en tanto figura retórica que *conjuga contradicciones y las sostiene en una unidad imposible, sin avanzar hacia una síntesis*.<sup>4</sup>

En el caso de Felisberto, e incorporando las reflexiones de Ana María Barrenechea sobre el género, encontramos que sus relatos obviamente no son maravillosos ni pertenecen al realismo decimonónico, pero tampoco se presenta ese contraste entre lo normal y lo anormal

---

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (1976), Buenos Aires, Paidós, 2006.

<sup>3</sup> “No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo Sur. Si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración del mundo. Así elude esos estereotipos fantásticos que, descendidos de la modelación realista que la literatura inglesa naturalista había operado sobre las invenciones románticas (ejemplo Henry James), hicieron estragos en la narrativa argentina a partir del 40. Con mayor rigor habría que hablar de una literatura imaginativa”. Véase Ángel Rama, “Prólogo”, *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966.

<sup>4</sup> En un documentado estudio, Jackson introduce algunas modificaciones al modelo de Todorov, sobre todo en lo concerniente al carácter transgresor, la evolución del género y sus diversas manifestaciones históricas, así como destaca la articulación con el concepto freudiano de lo siniestro. Véase Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

como problema –rasgo básico del fantástico para Barrenechea–, ya que aún los acontecimientos extraordinarios (como los que proponen la animación de los objetos, que salga luz de los ojos de un personaje o que alguien piense que ha sido un caballo) son percibidos carentes de la conmoción propia del género, como si respondieran a un sentido figurado –aunque no alegórico, puesto que nunca aparecen corolarios ni conclusiones didácticas–, a una manera muy particular de trabajar la *figuración*, como puede observarse en cualquiera de sus relatos.

Por otra parte, no es suficiente considerar los hechos que se narran, sino que se deben tener en cuenta “los *modos de presentar* dichos hechos” ya que es a partir de éstos que se involucra al lector en el mundo de los personajes y, justamente, el *modo natural* con que se narra lo insólito –como la idea de haber sido caballo– lo despoja de dramatismo, lo normaliza. En todo caso estas manifestaciones extrañas aparecen siempre vinculadas con –cuando no generadas por– la confrontación que asumen sus personajes, constituyéndose en respuestas de carácter individual y subjetivas –ya sea como actitud revanchista o compensatoria– a condiciones de carencia, marginalidad o exclusión.<sup>5</sup>

Abocados al análisis específico de los textos podremos apreciar, por ejemplo, que la animación del objeto presenta como contrapartida la cosificación del personaje. Y entendemos que si el objeto *se anima* en función de lo que los personajes no se atreven ello connota una estructura represiva introyectada en el individuo que transfiere su deseo al objeto. Esa *animación* –antes que sobrecogernos acerca de si puertas, sillas o lápices han cobrado efectivamente vida– constituye el indicio de una reacción subjetiva, por lo cual termina significando su contrario: el *des-ánimo*, la invalidez, la *imposibilidad de actuar*.<sup>6</sup> La *prosopopeya*, como denuncia de la rigidez y la parálisis, también se involucra, entonces, en otra paradoja: el recurso por el cual *se anima* (lo rígido) en función de evidenciar *lo inerte* (instalado en lo vital).

---

<sup>5</sup> Barrenechea corrige la tipología de Todorov señalando la característica de “lo anormal como problema” para el género fantástico y “sin problema” para lo maravilloso, en tanto que dentro de “lo posible” entraría todo aquello que no sea anormal, categoría más amplia que la del realismo y que permitiría incluir “acontecimientos extraordinarios pero no irreales”. Véase “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972), en Ana María Barrenechea, *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Buenos Aires, Monte Ávila, 1978, pp. 87-103, y “La literatura fantástica”, en revista *Sitio 1*, Buenos Aires, diciembre de 1981, pp. 33-36.

<sup>6</sup> Para Freud, la manifestación onírica de la parálisis acompañada de angustia está expresando un conflicto de la voluntad en relación con un impulso sexual: es *el querer* y *el no* representados al unísono. Véase Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, t. 2, Buenos Aires, Hyspamérica, 1993, pp. 361-362.

Tal vez “La mujer parecida a mí” sea el relato con mayor presencia “sobrenatural” ya que trata de la supuesta metamorfosis de un caballo en hombre. ¿Pero cómo opera esta metamorfosis? ¿Qué significa, qué implicancias tiene, cuáles son sus repercusiones literarias? ¿Qué sucede en el relato de Kafka? Pues que, contrariamente a la estrategia del fantástico, que parte de una situación perfectamente natural para, luego de una progresión de indicios, llegar a la irrupción de lo sobrenatural, aquí se parte de una situación inverosímil tratada como algo común, es decir, despojada de la anormalidad o el halo sobrenatural que requieren la ruptura o la incertidumbre del fantástico: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto”.

Ya no se trata de que el sujeto del enunciado sea “como” un insecto o un caballo, puesto que el sujeto de la enunciación sigue siendo un hombre (piensa como un hombre, siente como un hombre), pero a la vez la connotación de sufrimiento y reducción implícita en la metamorfosis hace que el lenguaje deje de ser mediador, representativo, para asumir y denunciar directamente esta animalidad, esta articulación que escapa a toda racionalidad, *en el seno de lo humano*. Romper esa lógica causal, desmontar sus engranajes burocráticos, escapar de esas cadenas racionales e ideológicas, que aun con sus contradicciones sostienen el mundo *tal cual es*, pareciera ser el efecto de este devenir-animal. Como concluyen Deleuze y Guattari: este devenir-animal no es una metáfora ni una conversión fantástica: *el devenir-animal del hombre es real*, alude a algo real aunque no sea “real” el animal que él deviene.<sup>7</sup>

Entendemos la improcedencia del *fantástico* incluso en aquellos textos en los que la extrañeza se manifiesta más fuertemente como en “El acomodador” donde lo extraño, antes que a un elemento fantástico, parece responder a una reacción compensatoria del personaje desposeído y relegado. En los relatos de Felisberto ambos sentidos, el directo y el figurado, coexisten en un permanente deslizamiento de uno al otro. Tampoco encontramos la construcción “realista” previa de la que parte el *fantástico* para luego desbaratarla con la irrupción de lo sobrenatural. Por el contrario, se narra como si fuera algo perfectamente normal o posible lo que en otro contexto sería insólito. Pero, además, esta literatura se comporta como la antítesis del fantástico, por la manera en que deliberadamente desarma cualquier *suspense* o gradación de lo sobrenatural así como su “efecto” disruptivo. Ejemplifiquemos con el comienzo de “Lucrecia” en el que el *viaje en el tiempo* es desacreditado como motivo “insólito” desde el primer párrafo para introducirse en un desarrollo ambiguo como el de los sueños.

---

<sup>7</sup> Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 244-245.

En cuanto al procedimiento detectamos un sembrado de elementos figurativos que se convocan entre sí a la manera de redes o constelaciones asociativas, sin caer en la cobardía de las explicaciones, y una manera sutil de hacer presente lo oculto o esquivo que dice mucho más acerca de la realidad que aquel registro que sólo se atiene a la grosera superficie de las cosas. Hay una voluntad, inscripta y evidente, de que las operaciones del lenguaje se perciban en toda su opacidad, de romper o al menos problematizar las correspondencias ortodoxas entre la lengua y el mundo, tal vez para que de ese cuestionamiento nazca una forma más sincera de referir.

Se trata de una obra en la que el misterio pareciera segregarse en el acto mismo de la escritura o en la búsqueda de aprehender *lo real* por medio del lenguaje. Un misterio que evoca, que apela permanentemente a una opacidad y a una presencia incierta, inefable, que nunca termina de ser dicha, que no puede ser alcanzada ni descifrada por la palabra racional. Se trata de un misterio de hondura filosófica y de expresión poética, un misterio que ronda permanentemente el silencio y el vacío como merodeando un lugar no contaminado desde donde poder pronunciar *lo nuevo*, consciente de que la forma significa, que la forma *es* el significado. En esta preeminencia formal, metadieética y poética, reside también su naturaleza esquivada respecto del género autobiográfico; además de que la retrospectiva en Felisberto, lejos de asumir una forma concentrada y unitaria, se caracteriza por la dispersión, el corte arbitrario y hasta la disgregación del sujeto narrador, como sucede en la segunda parte de *El caballo perdido*.

En una página inédita, posterior a 1954, en la que, a partir de la contemplación de una cortina, Felisberto vuelve a reflexionar sobre su malestar por las certezas: “Hace una hora que estoy luchando con una cortina. Está puesta sobre una ventana, es de color crema pálido, transparente como para dejar pasar la luz pero no dejar pasar hasta mis ojos las cosas que hay en el patio”. Entonces imagina que otros le dicen: “esa lucha es consecuencia del hígado, te da malhumor”. Y el yo narrativo responde en el diálogo imaginario: “odio todo lo que se sabe, estoy aburrido de tratar gente ocupada en saber y decir lo que sabe”, y más adelante insiste: “no sé si me quiero defender contra el *no saber* respondiéndole con otro”. La conclusión es categórica:

Me vuelve a molestar lo que se sabe. Quiero entreverarme con las cosas sin querer saberlas. Quiero sentirlas con las manos, con los ojos en esa lucha que tengo con la cortina. Quiero estar de este lado de la cortina y con los ojos sobre sus pliegues esperar con curiosidad los sentimientos que tendré sobre ella.

Reina Reyes sugiere que esa “cortina” puede ser “una de sus extrañas metáforas porque siempre existió una cortina entre Felisberto y la realidad”.<sup>8</sup> Sin embargo, ese acercarse a las cosas “sin querer saberlas”, antes que aludir a un obstáculo que se interpondría entre la realidad y el observador, puede pensarse precisamente a la inversa: como el rasgado de un velo. Un velo tramado de grandilocuencia, certezas y definiciones racionales que el escritor rechaza de plano en busca de la mirada nueva, de la comunión con el objeto, en suma, en busca de la *percepción estética* que es la única capaz de revelarnos la desnuda integridad de las cosas.

Lejos de *negar la realidad*, como insisten algunas de sus lecturas, lo que Felisberto niega y trastoca son las versiones reificadas y estereotipadas de lo real —ésas que contribuyen a que nada cambie—; su mirada contiene una actitud crítica que descubre el revés de las cosas y se identifica con todo aquello que ha sido amordazado y excluido; de allí su manera de presentarse despojado y sin vergüenza por sus “fealdades”, de allí su fascinación por el silencio y el pensamiento lateral, de allí su carácter redentor de la mirada infantil y del sentido figurado del lenguaje popular.

Entonces, de acuerdo a lo estudiado, concluimos que esta narrativa no pertenece al género fantástico —aunque tenga un alto grado de anfibología y hasta en algunos casos utilice elementos “sobrenaturales”—, sino que su propuesta irracionalista, plena de recursos oníricos y poéticos, responde a una percepción que instala las actividades del observador *en* el mundo observado. Entendemos que su registro tampoco puede ser encasillado como autobiográfico. Aunque se empleen datos y pasajes de la experiencia del autor en muchos de sus relatos, el predominio de la función estética los convierte en ficciones.

La convivencia de las diferentes especies, los deslizamientos entre la denotación y la connotación, los desplazamientos por la superficie de los objetos y los cuerpos tanto como por las abstracciones, la abolición del compartimiento estanco, el desborde asociativo y la concepción de un *continuum* entre todos los mundos posibles, inevitablemente conducen a una promiscuidad narrativa cuyo efecto es la desjerarquización estética, epistemológica y, en consecuencia, ideológica. En el arca de Felisberto no hay entidades privilegiadas ni unos motivos más “elevados” que otros: el exceso verbal incontenible coexiste con la elipsis o la referencia sincopada, el personaje mediocre interactúa con el más bello tropo, la atmósfera trascendente con el comentario pedestre o trivial. Se trata de una literatura divergente, de proyección universal, que se nutre de diversos géneros narrativos esquivando sus rótulos y sus

---

<sup>8</sup> Véase Reyna Reyes, “Mi imagen de Felisberto Hernández”, en Ricardo Pallares / Reyna Reyes, *¿Otro Felisberto?*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1994, pp. 27-28.

convenciones, y que preanuncia los cuestionamientos epistemológicos de la segunda mitad del siglo XX, a la vez que indaga en la capacidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad.