

**"La tragedia cómica. Anotaciones sobre Felisberto Hernández", Escritura, Caracas, 13-14, 1982 (ap. en 1985).**

1

La condición fundante de los cuentos de Felisberto Hernández es la existencia de un sujeto singular (un "caso" o "personaje") y el relato de sus prácticas. Hombres y mujeres triviales y, entre ellos, el artista (pianista o escritor) son la materia social de esas singularidades.<sup>1</sup>

Para construir las es necesario desviar ligeramente al sujeto de su función "propia", social (doméstica en las mujeres, comercial en los hombres: los lugares de la pequeña burguesía son pensados como naturales) y someterlo, por ese desvío, a un trabajo de "artistización": el comerciante fija la carga poética (ritual y erótica a la vez) en los objetos sustraídos a la venta o que él no vende; las mujeres en lo que puede vincularse con la casa y sus objetos, igualmente sustraídos de su función instrumental o utilitaria. En *Las Hortensias* el eje imaginario está definido por elementos centrales del comercio del comerciante: los maniquíes y las vidrieras; en sus ritos privados penetra no sólo en el interior de las vidrieras (como si, desde afuera del comercio, transformado en su complemento, el cliente, su deseo se fijara en la posesión de lo que allí se exhibe), sino que penetra aún más: no busca el exterior, que estaría en venta, sino el interior, el "cuerpo" y la "vida" de las muñecas: lo que habita su vacío.<sup>2</sup> La mujer de "El Balcón" es una poeta íntima y doméstica; no sale de su casa y, como una planta (la enamorada del muro), ama al balcón y le consagra poesías sentimentales.

En esas versiones singulares de lo que escapa al uso y al mercado el personaje segrega otro de sí y se transforma en su complemento antagonista (el comerciante en cliente, el acomodador en acomodado), o en su metáfora (la mujer soltera en vegetal) en el interior de una lógica de la identificación con otro según ejes diversos: en el mundo ficticio uno es real, el otro imaginario y efímero; se trata de lugares y funciones –determinadas por prácticas– que surgen cuando los sujetos, los objetos, las palabras, se apartan de lo que los define como sujetos, objetos y palabras para los demás.

Entre hombres u mujeres, narrándolos, se sitúa el artista (o su sustituto, el chico)<sup>3</sup> que detenta siempre la primera persona: hecho únicamente de cuerpo y lenguaje para desviar y transformar, solo, sin historia, lugar, y a veces sin tiempo. Carece de utilidad, pero tiene y da lo que

no tiene precio. También puede, como los otros, abandonar su función “propia”, artística, y segregarse en su otro, el que vende algo usable (“El cocodrilo”), tomando de su cuerpo el medio necesario para esos fines utilitarios. Pero es, sobre todo, el depositario de lo que hombres y mujeres buscan en sus desvíos; puede cubrir sus faltas y sustituir a muertos y ausentes: el vacío de los otros. En ellos busca lectores y oyentes y quiere lo que tienen: casa, comida, bebida, dinero; que le cubran su vacío. Para eso se introduce en sus mundos y los narra, pero encuentra que esos “casos” han abandonado su función “propia”, cotidiana, y segregado sus otros, su doble degradado: la propia caricatura del artista.

Cada vez que se encuentran dos “personajes” en los textos de Felisberto se encuentran en realidad, por lo menos, cuatro: el artista como tal y como carente de lo cotidiano, y el otro pleno en su cotidianidad y carente de lo inútil, artístico. En ese cuadrado, que a la vez es la unidad mínima y el sello de la ficción, se miden los valores mutuos.

## 2

Dos posiciones básicas y correlativas generan ficción en Felisberto Hernández. La primera deriva de la pobreza del artista y de su imposibilidad de comprar objetos deseados; la segunda de la pobreza del mercado de arte: dificultad para venderlo.

a. Una parte del drama está expuesta en “La pelota”: el chico no puede comprarla por falta de dinero; rechaza el doble casero, artesanal, de trapo –incomercializable- que le ofrece la abuela, y finalmente la construye él mismo, en sueños, inclinándose sobre la redondez del vientre de la mujer.

La forma más concreta de eludir el mercado es el robo; casi todos los cuentos lo insinúan o representan,<sup>4</sup> y el deseo de introducirse en casas ajenas apenas lo disfraza. Pero el robo debe ser disimulado y la palabra “inocencia” vuelve una y otra vez en los textos. Entonces es necesario:

-transformar el objeto a apropiarse (las cosas se vuelven seres vivos o partes de cuerpos fuera de comercio, como en “La pelota”);

-cambiar su función restándole utilidad (los instrumentos de comer se transforman en instrumentos de música en “El acomodador”);

-transformar el medio de apropiación (el desplazamiento constante de manos a ojos: robar y matar con los ojos);

-que el sujeto sea inocente: chico, animal, loco: metáforas del artista.

b. Si los objetos se mutan en seres vivos o partes de cuerpos para extraerlos del circuito de intercambio-robo, el artista o los personajes pueden seguir el camino inverso: en “Mi primer concierto” la medida del éxito es la transformación del artista en objeto: “cajita de música”.

Pero la venta imposible de arte encuentra su solución en el mecenazgo (parodiado, si parodiar implica servirse de formas que se han hecho imposibles) <sup>5</sup> o en la privatización de lecturas o espectáculos. Y, sobre todo, en la transformación del intercambio y la equivalencia exacta, puntual (degradados en “Muebles El Canario” y “El comedor oscuro”: <sup>6</sup> no se trata de arte allí) en un hecho social total e inconmensurable, polivalente: estético, económico, sexual, lógico, jurídico, ritual, imaginario, verbal.

### 3

*El lugar común:* la cotidianidad práctica no sólo constituye el clima de los personajes y acontecimientos, sino el registro de la lengua literaria de Felisberto. Los lugares, creencias y tópicos, posesión común de los miembros de la comunidad lingüística, aparecen, también, como su materia: con ellos construye, con un ligero desplazamiento, a la enamorada del muro (“El balcón”), a Eva y su árbol del mal (“El árbol de mamá”), al mundo peligroso de la mecenas-envenenadora Lucrecia Borgia (“Lucrecia”), al murciélago que fuma en la oscuridad y al cocodrilo que llora, a la mujer vaca, caballo, pescado, gallina: construye la caricatura.

*Los dos órdenes:* el registro cotidiano y práctico se desvía para constituir conjunciones donde esta serie se encuentra con la espiritual: un “burgués de la angustia” dice de sí el cocodrilo. Los dos órdenes (utilitario e inanimado por un lado; vivo, impalpable por el otro) se vinculan por conectores, elementos comunes, técnicas de condensación. Felisberto desarticula las catacresis, metonimias, metáforas, comparaciones, y las utiliza como “reales”; oscila constantemente entre sentido propio y figurado, concreto y abstracto, animado e inanimado. Estas oscilaciones y relaciones se producen en palabras aisladas y en figuras más amplias, que movilizan nombre y adjetivo, sujeto y predicado, con “impertinencias” (singularidades) semánticas en relación con los principios habituales de selección. <sup>7</sup>

*Las dos lógicas*: el lenguaje, como los personajes y situaciones, oscila entre lo real y la quimera, lo serio y lo humorístico, y sobre todo entre dos lógicas: la clásica, cotidiana, comunicativa, y la del sueño (llamada lógica del inconsciente, de la poesía, del significante). Esta última implica la inclusión del tercero y la contradicción, ausencia de separación entre verdad y falsedad, identidad funcional, pensamiento icónico, cualitativo, asociación por semejanza y contigüidad, rupturas epistemológicas y microcatástrofes. La asociación de las dos lógicas combina el uso práctico y comunicativo de la lengua con lo único y singular.

Toda la obra de Felisberto puede leerse desde esta combinación; dos órdenes que alimentan los dos cuentos que se encuentran en el lugar común de cada cuento.

4

El concepto de singularidad (y rareza), fundamento de la estética de Felisberto, oscila entre dos sentidos: por un lado la singularidad desde adentro, como modo en que un sujeto vive su relación consigo mismo (yo soy único) y sus derivados: estetización de la memoria, los sueños, el pasado personal, los modos en que habla el cuerpo, los silencios y ritmos interiores: el universo Proust, su autobiografía ficticia y, sobre todo, la correlación entre experiencia del sujeto y obra de arte (que encarnó siempre lo singular, único e incambiable), marca de la literatura “alta” de principios de siglo. Por el otro la singularidad desde afuera, para los otros, como perspectiva exterior y social: diferencia corporal (marca, estigma) o rareza espiritual y de ciertas prácticas: manías, ritos, locuras). La perspectiva social y popular de la singularidad piensa la diferencia como desgracia, separación del grupo, irrisión, y se burla de lo que diferencia: su modo de representación es la caricatura. Felisberto practicó a la vez una estética “alta” de la subjetividad singular y una estética popular de la caricatura: sus sujetos no son narrados solamente desde adentro y hacia sí mismos sino, además, desde afuera (el que narra se ve desde afuera y ve desde adentro a los demás: esta oscilación define su sistema narrativo). La caricatura niega la estética pequeño burguesa en el corazón del mundo pequeñoburgués: al *pathos* sentimental responde con una posición reforzada de corporización y cotidianización, con distorsiones a lo animal y grotesco (al sentimentalismo del poema sobre el balcón responde con los cuentos de borrachos, a las ilusiones “distinguidas” de Muñeca responde con el utilitarismo popular de Dolly), invirtiendo los valores en los que se reconoce y afirma la “sublimación” y la “altura espiritual” del arte. El pianista que llora, el comerciante ladrón y títere, el que toca a las empleadas, la enorme gorda que inundó su casa, la sonámbula; en esta ambivalencia entre singularidad exterior y mirada de la caricatura consiste la

estética de Felisberto Hernández, fundada en una inversión polar del esteticismo: si este se define porque valora cada objeto, parte, sentimiento, persona, por su relación con el mundo del arte, en los cuentos de Felisberto el arte, lo espiritual y el artista se valoran por su relación con la vida cotidiana, práctica, familiar. El esteticismo irónico de Felisberto liga otra vez los lugares y las funciones, evaluándolos: la única dirección posible es la que sigue el artista, de lo artístico a lo doméstico. No sublimar la vida cotidiana, como hacen hombres y mujeres devaluados, sino cotidianizar el arte.

5

La caricatura remite a una estética antikantiana, utilitaria y baja: el proceso de los cuentos traza una estrategia que debe terminar en éxito o fracaso, únicas marcas valorativas en Felisberto. Si el protagonista es el artista, la práctica sortea peligros y delitos en proporción con las riquezas prometidas: cuanto más obstáculos (más premios en juego y más posibilidad de delito) más efecto de “fantástico”, absurdo o caos produce la narración. No ser envenenado por Lucrecia y obtener la bolsa; recibir el pago en “La casa inundada” y no ahogarse; llegar a terminar el concierto sin que se mueva el gato en “Mi primer concierto”: el éxito es la medida de su arte. Los otros personajes, narrados y no narradores (o semejantes al artista, como el acomodador, pero no artistas) alcanzan por un momento sus fines para terminar en privación y locura. Los cierres evitan, pues, todo desvío: aplausos, dinero, risas, una joven (hija o sobrina) <sup>8</sup> dan sentido al arte de lo cotidiano.

Lo cotidiano por excelencia, escrito, es el periódico. Hay tres tipos de estructura profunda en los cuentos de Felisberto, que podrían formar parte de secciones de periódico (las que divierten de y en lo cotidiano) o folletos populares:

-los “casos” caricaturizados;

-las fórmulas irónico-normativas para que el lector actúe: cómo transformarse de acomodador en acomodado, tener una mujer silenciosa, una pelota sin comprarla, matar al patrón, apoderarse de una casa de la viuda. Cómo triunfar en la vida;

-el chiste, que forma parte del discurso y la sociabilidad cotidiana: un sueño diurno.

“Nadie encendía las lámparas” puede ser leído como una síntesis y un manifiesto; se encuentra allí:

*El cuento leído.* El sentido de la oralidad es fundamental en Felisberto: su registro escrito, uniforme y sin matices, requería no sólo ese modo familiar de contar un cuento, sino la modulación de la voz para otorgar valores tonales, cómicos e irónicos;

*en la intimidad de la sala pequeñoburguesa:* un cuento de cámara “alto”, fuera de la circulación indiscriminada. El público se ve, no es anónimo;

*con ruptura brusca de todo pathos* en la historia de la suicida que huye cuando un hombre la aborda; tragedia cómica;

*debe únicamente desencadenar risa.* El texto leído excluye todo sentimiento, elocuencia y, sobre todo, todo didactismo, “razón” y sentido. Ante la pregunta sobre los motivos del suicidio el autor no sabe, “sería tan imposible como preguntarle algo a la imagen de un sueño”;

a la lectura *siguen conversaciones triviales y caricaturas* de personajes según el modo en que se peinan y, *finalmente:*

*la segunda marca del éxito:* la sobrina que se transforma en “gallina” frente al “zorro” que es el escritor.<sup>9</sup>

(Debe recordarse el relato de Max Brod sobre la risa irresistible de los que asistieron a la lectura del primer capítulo de *El proceso*.)

## Notas

1. Pensamos en los cuentos posteriores a 1944. Una vez que se constituye la escritura de Felisberto, con los textos de 1942 (*Por los tiempos de Clemente Colling*) y 1943 (*El caballo perdido*), y cuando abandona las giras de concierto, sus cuentos pueden dividirse en dos grupos, según el que narra habla de sí mismo o de otros: 1) el que narra debe producir una serie de transformaciones ligadas con el cuerpo (propio o de otros, contiguos) para cambiar su situación: los más notables son “La pelota”, “El cocodrilo”, “El acomodador”, “Mi primer concierto”, “Muebles El Canario”; 2) el otro es el dador (de saber: maestros; de casa-comida-dinero: comerciantes, mujeres, mecenas; o de aplausos: destinatarios) y el que narra cuenta su historia y su rareza: “El balcón”, “El comedor oscuro”, *Las Hortensias*, “Lucrecia”, “Menos Julia”, “La casa inundada”. El otro tiene marcas

corporales o algún tipo de pérdida por muerte o carencia. Algún texto combina los dos sistemas: el que narra debe cambiar su situación y encuentra, en vez de producir cambios en su cuerpo, al que da: “La casa nueva”.

2. En “Menos Julia” el ejercicio del tacto en el túnel oscuro (que aparece como una obra de arte musical: Alejandro “compone el túnel como una sinfonía”) se fija en objetos que el protagonista, dueño de un bazar, no vende, y sobre todo en las empleadas; en “El acomodador” (híbrido de artista por su trabajo en el teatro, y de empleado subalterno, también metáfora del artista en Felisberto) el “espectáculo” que desea no es ese al que conduce sino otro, único, sustraído de la circulación-socialización, tanto en su cuarto como en el de las vitrinas del mecenas. La mujer de “La casa inundada” la modifica para servir al rito del agua –en cuyo homenaje utiliza budineras-; allí cultiva sus recuerdos. Para esos ritos y espectáculos los personajes cuentan con técnicos-artistas (Facundo y “los muchachos” en *Las Hortensias*, Alejandro en “Menos Julia”, el hombre del agua en “La casa inundada”). Las mujeres tiene siempre sus dobles-criadas, que cumplen con las funciones domésticas en sentido propio: Muñeca-Dolly en “El comedor oscuro”, Margarita-María en “La casa inundada”, las mellizas en *Las Hortensias*, la enana en “El balcón”.

3. El chico aparece como doble del artista en dos sentidos: porque el mito filosófico y estético que funda los cuentos es siempre el de la “mirada nueva” (asombro filosófico, *ostranenie* literaria), y porque debe aparecer siempre como “travieso” (inocente-perverso).

4. El robo que obsesiona al comerciante de *Las Hortensias* (y el “crimen” de la muñeca); la violación de domicilio y de hija –la penetró con la mirada hasta los huesos- en “El acomodador”; el robo de que fue víctima el narrador en “Lucrecia” y el temor de ser asesinado; el asesinato del peón y del dueño por el caballo en “La mujer parecida a mí”; el padre ladrón de “Ursula”. Las transformaciones “delirantes” tienden siempre a disfrazar o desplazar delitos; el texto que más trabaja en esta dirección es “Lucrecia”, donde la equivalencia “aire que mata” y vino, por un lado, y “lágrimas envenenadas” por el otro, intenta salvar al narrador: en su lugar muere la niña. El texto más violento es “La mujer parecida a mí”: los asesinatos son cometidos por el caballo.

5. Los textos explícitos sobre el mecenazgo son “Lucrecia” (1952) y “La casa inundada” (1960), después que Felisberto viaja a Francia y conoce a Susana Soca.

6. En estos cuentos el “espectáculo” tiene un precio preciso; en “Muebles El Canario” librarse de él cuesta un peso y un baño de pies. Esa audición degradada e impuesta desde afuera (se rechaza toda transformación corporal o de la percepción no generada por el sujeto mismo), por la violencia de la publicidad, consta de tangos, novela en episodios y el poema “Mi sillón querido”. En “El comedor oscuro” el pianista toca tangos por un peso cincuenta la hora para la mujer rica pero inculta: todo el cuento puede leerse como una glosa o parodia del tango en la infidelidad del novio y el engaño de Dolly, la “muñeca brava” que se queda con la casa.

7. Ana María Barrenechea ha analizado con rigor los mecanismos básicos de la lengua literaria de Felisberto en “Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”, en *Modern Language Notes*, 91 (1976), incluido en su libro *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas-Buenos Aires, Monte Avila, 1978.

8. La hija o sobrina del dueño de casa: otra presencia casi constante cuando se trata de premios (“La casa inundada”, “El acomodador”, “Nadie encendía las lámparas”, “La casa nueva”). Las funciones femeninas son cubiertas, entonces, por la viuda o solterona, la mucama (funciones “artísticas” y domésticas respectivamente) y la hija-sobrina.

9. La filosofía de Vaz Ferreira es uno de los primeros contextos de la literatura de Felisberto: antiintelectualismo (condena a la inteligencia rígida, positivista, que sólo capta esquemas y está llena de errores), interés por todo lo que trasciende la razón (la intuición, el inconsciente, lo extraño, la locura), retorno a lo trivial y cotidiano (donde se captaría “el misterio del ser”), y pragmatismo (que sigue al de William James: el mundo se capta en la acción y la voluntad). En *Lógica viva* (1910), *Conocimiento y acción* (1920), y *Fermentario* (1938) se encuentran sus postulados centrales.