

Felisberto Hernández

LAS
HORTENSIAS
Y OTROS CUENTOS

Edición

Ana María Hernández

© Herederos de Felisberto Hernández - 1964
Foreword, bibliography & notes © Ana María Hernández del Castillo
Of this edition © Stockcero 2011
1st. Stockcero edition: 2011

This edition has been possible thanks to the collaboration of the Felisberto Hernández Foundation.

www.felisberto.org.uy

The included texts have been corrected by Walter Diconca, grandson of the author, who performed the comparison with the originals.

ISBN: 978-1-934768-42-6

Library of Congress Control Number: 2011924293

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface
Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.
3785 N.W. 82nd Avenue
Doral, FL 33166
USA
stockcero@stockcero.com

www.stockcero.com

ÍNDICE

Introducción.....	vii
Fuentes	xxix
LAS HORTENSIAS Y OTROS CUENTOS	
El caballo perdido	1
Explicación falsa de mis cuentos	35
La mujer parecida a mí.....	37
El comedor oscuro.....	49
El balcón	65
Nadie encendía las lámparas	79
Menos Julia	85
El acomodador	103
Las Hortensias	119
La casa inundada	167



Felisberto Hernández - 1943. Imagen cedida por la Fundación Felisberto Hernández.
<http://www.felisberto.org.uy/fundacion.html>

INTRODUCCIÓN

Para Carlos Julián Hernández

... 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 (...) una cosa quieta venía a quedar al lado de una que se movía; otras cosas llegaban, se iban, interrumpían, sorprendían, eran comprensibles o incomprensibles o la reunión se deshacía (...) 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 que sorprendía 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. *Por los tiempos de Clemente Colling, 1942*

Eran muebles que además de poder estar quietos se movían; y se movían por voluntad propia. A los muebles que estaban quietos yo los quería y ellos no me exigían nada; pero los muebles que se movían no sólo exigían que se les quisiera y se les diera un beso sino que tenían exigencias peores; y además, de pronto, abrían sus puertas y le echaban a uno todo encima. Pero no siempre las sorpresas eran violentas y desagradables; había algunas que sorprendían con lentitud y silencio, como si por debajo se les fuera abriendo un cajón y empezaran a mostrar objetos desconocidos. (Celina tenía sus cajones cerrados con llave). Había otras personas que también eran muebles cerrados, pero tan agradables, que si uno hacía silencio sentía que adentro tenían música, como instrumentos que tocaran solos. «El caballo perdido», 1943

Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías, ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas? Entonces pensó en castillos abandonados, donde los muebles y los objetos, unidos bajo telas espesas, duermen un miedo pesado: sólo están despiertos

los fantasmas y los espíritus que se entienden con el vuelo de los murciélagos y los ruidos que vienen de los pantanos...En este instante puso atención en el ruido de las máquinas y la copa se le cayó de las manos. Tenía la cabeza erizada. Creyó comprender que las almas sin cuerpo atrapaban esos ruidos que andaban sueltos por el mundo, que se expresaban por medio de ellos y que el alma que habitaba el cuerpo de Hortensia se entendía con las máquinas. «Las hortensias», 1949

Y de pronto, como si se hubiera encontrado con una cara que le había estado acechando, vio una fuente de agua. Al principio no podía saber si el agua era una mirada falsa en la cara oscura de la fuente de piedra; pero después el agua le pareció inocente; y al ir a la cama la llevaba en los ojos y caminaba con cuidado para no agitarla. A la noche siguiente no hubo ruido pero igual se levantó. Esta vez el agua era poca, sucia y al ir a la cama, como en la noche anterior, le volvió a parecer que el agua la observaba, ahora era por entre hojas que no alcanzaban a nadar. La señora Margarita la siguió mirando, dentro de sus propios ojos y las miradas de los dos se habían detenido en una misma contemplación. Tal vez por eso, cuando la señora Margarita estaba por dormirse, tuvo un presentimiento que no sabía si le venía de su alma o del fondo del agua. Pero sintió que alguien quería comunicarse con ella, que había dejado un aviso en el agua y por eso el agua insistía en mirar y en que la miraran. «La casa inundada», 1960

En sus memorias, Ana María Hernández de Elena afirmó que Felisberto, su padre, estaba convencido de su misión de abrir nuevos caminos para el pensamiento y las artes, y que afirmaba que sus obras no se entenderían hasta cincuenta años más tarde (1982: 337, 338).¹ En los cincuenta años que ya casi han transcurrido desde su muerte la evaluación crítica de Felisberto Hernández ha ubicado al autor dentro del contexto del relato fantástico² y ha ido desentrañando el sutil

-
- 1 Al incluir una traducción de «Las Hortensias» («The Daisy Dolls») en *The Oxford Book of Latin American Short Stories*, Roberto González Echevarría se refiere a Felisberto como «A writer's writer, more admired by his colleagues than known by the public at large» y a «Las Hortensias» como «one of the more bizarre constructions of a subconscious mind on the loose», equiparando el relato con «La metamorfosis» de Kafka (1999:165).
 - 2 En una nota de su estudio sobre «Las Hortensias» Ana María Morales nos da un sumario sobre las posiciones de la crítica ante la ubicación de Felisberto en el campo de lo fantástico: «Como ejemplo de posiciones antagónicas puede verse a Jaime Alazraki (cf. «Contar como se sueña», 1985), que se muestra en total desacuerdo con que las narraciones de Felisberto Hernández puedan ser incluidas dentro de lo fantástico. Es más, no piensa que pueda tener un lugar ni siquiera dentro de lo 'neofantástico', término de su invención y que ha corrido con diversa suerte entre los estudiosos de la literatura fantástica hispanoamericana. En el otro extremo, para Hugo J. Verani, apoyado sobre todo en el estudio de Freud sobre lo *Unheimliche*, una gran parte de los textos de Hernández tienen cabida dentro de esa corriente. Autores como Lucien Mercier prefieren: 'nos re

sistema simbólico que utilizara para adentrarse en los misterios del inconsciente, un sistema cuyo desarrollo se insinúa en la yuxtaposición de las citas anteriores y en el que, según Alain Sicard, «la metáfora no adorna, sino que revela» (Sicard 1977: 325),³ y de acuerdo a Goloboff se intenta la «persecución de un mundo inédito» (Sicard 1977:136).

El *Seminario sobre Felisberto Hernández* celebrado en la Universidad de Poitiers entre 1973 y 1974, organizado por Alain Sicard, Director del Centro de Investigaciones Latinoamericanas, a diez años de la muerte de Felisberto, marcó un hito en la investigación y la crítica sobre el autor.⁴ Entre las contribuciones más importantes del encuentro figuran las de Jean Andreu, Claude Fell, Saúl Yurkievich, Jaime Concha, Nicasio Perera, Mario Goloboff, Gabriel Saad (traductor de Felisberto al francés) y el propio Sicard. Las observaciones de Juan José Saer en torno a la comunicación de Jean Andreu sobre «Las Hortensias» pusieron énfasis en la deliberada exploración del inconsciente por parte de Felisberto, desmintiendo criterios que todavía prevalecían acerca del autor como un «naïf»⁵ que produjera imágenes deslumbrantes casi sin darse cuenta. Esta importante apertura investigativa se verá continuada en las obras de Lasarte (1981), Echavarren (1981), Lockhart (1991), Graziano (1997) y Díaz (2000). Del mismo modo, el estudio de Julio Prieto (2002) invalida el estereotipo del Felisberto desenganchado y desubicado al situarlo en relación a las vanguardias rioplatenses cuyas actividades conocía, aunque no participara abiertamente en ellas. Julio Rosario-Andújar,

husamos a distinguir entre un Felisberto Hernández 'realista' y un Felisberto Hernández 'fantástico'. Los textos de Felisberto Hernández nos interesan como cuentos' (1975 121)» (Morales 2004 nota¹ 141-142). Comparto el criterio de Mercier. Véase también Graziano (1997:13-33).

- 3 No otra era la meta del creacionismo, como expresara Huidobro en «Arte poética»: «que el verso sea como una llave/que abra mil puertas».
- 4 Sicard editó las comunicaciones expuestas en el seminario, publicadas por Monte Ávila en 1977.
- 5 «...para mí es evidente, pero evidente, que Felisberto ha leído a Freud y lo conoce muy bien, y que todos sus textos, especialmente los últimos, son una especie de puesta en escena de toda una serie de elementos sacados del inconsciente, y toda una serie de metaforizaciones sobre las relaciones de la conciencia con el inconsciente» (Sicard 1977: 48). En otro momento de la discusión sobre la ponencia de Saer, Sicard observa: «Me parece muy interesante ese problema que planteaste de saber si los símbolos en el sentido psicoanalítico de la palabra son voluntarios en Felisberto Hernández. Sin embargo que Felisberto haya leído a Freud o no no cambia mucho el problema, ya que los símbolos surgen con la misma carga de inconsciente» (Sicard 1977:325), a lo que añade Goloboff (Sicard 1977:329) que de todas maneras la crítica psicoanalítica enriquece el análisis literario. El estudio de Graziano establece claramente que FH juega a hacerse pasar por inocente por medio de ambigüedades (1997:30), de forma análoga a los narradores no-confiables de Poe y Hoffmann. Ver también Onetti, «Felisberto el 'naïf'» en Rela (1982:31-33).

por su parte, señala que «Sin duda Hernández conocía los movimientos europeos del dadaísmo y surrealismo, pero no así, seguramente, la *Proclama de Prisma, Revista Mural de Buenos Aires* de 1922, como tampoco el *Manifiesto del grupo Martín Fierro*» (1999:3).

Los ensayos reunidos en los portales electrónicos de sus nietos Walter Diconca⁶ y Sergio Elena⁷ intentan desentrañar un sistema simbólico que parte del rechazo de la noción aceptada del individuo y las fórmulas canónicas del cuento y a menudo emula estructuras musicales estudiadas en su formación como pianista y compositor. Sergio Elena, pianista y musicólogo, nos ilumina en cuanto al aspecto casi desconocido de Felisberto como compositor y se refiere a dos piezas sobrevivientes compuestas hacia 1935, «Negros» y «Marcha fúnebre», de carácter stravinskiano y bartokiano en su uso de la disonancia y ritmos sincopados como el candombe uruguayo. En estas piezas su innovación formal como compositor prelude su innovación como narrador (Elena, «FH: del músico»: 5). «Negros» refleja la familiaridad de Felisberto con la vanguardia musical europea y con el desarrollo del nacionalismo musical americano.⁸ Norah Girdi Dei Cas analiza la influencia de la música en el proceso creativo de Felisberto en su tesis de 1992 (publicada en 1998) donde señala que FH «crea parecidos y relaciones insólitas sobre la base más o menos evidente de una relación con un pasado musical» (*Musique* 1998: 7) y que «la variación y la repetición sobre un mismo tema o motif llegará a ser uno de los rasgos esenciales de su literatura» (*Musique* 1998:14; mis traducciones del francés). Jorge Sclavo, a su vez, ve al maestro Clemente Colling como una figura clave en la formación de Felisberto como compositor tanto en el campo musical como en el literario.⁹

La biografía de Norah Girdi Dei Cas (1975) precede las inter-

6 <http://www.felisberto.org.uy/>

7 <http://www.felisbertohernandez.com>

8 Elena señala que: /... el salto cualitativo se nos presenta con *Negros*. Es de suponer que las obras ya mencionadas que integraban el tríptico estuviesen a ese nivel musical. Afortunadamente se conservan manuscritos inconclusos – pre-originales de *Negros* en su mayoría, estoy casi convencido de ello- que muestran -al igual que en una sala de edición y montaje, herencia del cine mudo- el proceso, desarrollo, dirección e inserción de los «*acordes aplastados*». Podemos apreciar, como parte de ese proceso, como Felisberto se metía en «callejones sin salida» y como finalmente esas ideas eran desechadas («Música para piano»)/.Los años treinta verán el florecimiento de composiciones que incorporan ritmos y modalidades autóctonos a las estructuras europeas. Entre los compositores más notables de la época figuran Heitor Villa-Lobos, Amadeo Roldán, Ernesto Lecuona, Alejandro García Caturla, Gonzalo Roig, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. En los Estados Unidos, Aaron Copland y George Gershwin siguen una ruta similar.

9 Sclavo apunta: «En el universo felisbertiano la más potente figura masculina será precisamente la de Clemente Colling, el maestro que lo adiestrará en el arte de descifrar las

pretaciones de Washington Lockhart (1991) y José Pedro Díaz (2000) que nos han permitido establecer la importante relación entre la vida de Felisberto y el contexto en el que creó su obra alucinante. Lockhart subraya la importancia del contacto temprano del autor con el profesor de filosofía Carlos Vaz Ferreira, quien lo introdujera al conocimiento de Bergson y James.¹⁰ Julio Rosario-Andújar se enfoca sobre la influencia de un «cuadrilátero filosófico»: Henri Bergson, William James, Carlos Vaz Ferreira y Edmund Husserl (1999:7-25). Por otra parte, la revelación por parte de Barreiro (1998), Dujovne Ortiz (2007) y Vallarino (2007) sobre las actividades secretas de su tercera esposa, María Luisa de Las Heras, ha añadido insospechados matices a la interpretación de «Las Hortensias» y nos abre una rendija hacia el procedimiento cognitivo del autor, que según Dujovne Ortiz captara el misterio de María Luisa «No a través del cerebro, sin duda, sino de algún otro órgano de percepción no identificado: un riñón sutil, un páncreas perspicaz».

Como en la obra de otros predecesores en el género de lo extraño, E.T.A. Hoffmann, Nikolai Gogol, E.A. Poe y Franz Kafka, las aparentes excentricidades en los relatos de Felisberto van formando un complejo tapiz, un sistema coherente de alusiones y correspondencias que alcanzan su máxima expresión en obras maestras como «Las Hortensias» (1949) y «La casa inundada» (1960). Sus cuentos, profundamente intertextuales, establecen correlaciones sutiles basadas en la sinestesia, el símil, la sinécdoque y la metonimia. El caballo, las plantas y el color verde, los muñecos, las máquinas, el agua, la casa, los objetos animados y los contrastes entre blanco y negro (o luz y sombra) recurren a lo largo de su obra, van ganando intensidad evocativa a manera que se reiteran y se recontextualizan, y acaban por usurpar el foco de la caracterización, desplazando a los personajes. La disgregación de la personalidad y su proyección en objetos circundantes ya se observaba en las obras maduras de Hoffmann, especialmente en *La olla de oro* (1819), *La princesa Brambilla* (1820) y su segunda novela, *La vida y opiniones del gato Murr* (1820), así como en obras maestras de Poe como «La caída de la Casa de Usher» (1839) y

armonías y la deconstrucción de los estilos de los maestros de la música. Colling le enseñará a Felisberto a seducir con la expresión, será quien le dé el saber y quien le hará adulto en ese arte que Felisberto ha elegido» (np).

10 «...las lecturas y comentarios que hacía Vaz Ferreira de Poe, Tolstoy, Proust, hallaron en Felisberto un atento y atinado oyente, que extraía de esa experiencia aquello que se amoldaba mejor a sus tendencias» (1991: 11-12).

su única novela, *Arthur Gordon Pym de Nantucket* (1838). No sabemos si Felisberto leyó directamente a Hoffmann, pero por su carrera musical no puede haber desconocido la ópera de Offenbach *Les contes d'Hoffmann*, basada en cuentos que mezclan la realidad y la fantasía. Igualmente, dada la popularidad del ballet en el Río de la Plata, sin duda conocía *El Cascanueces* y *Coppélia*, ambos basados en cuentos de Hoffmann sobre muñecos que aparentemente cobran vida.¹¹

En su discusión sobre el impacto de la obra de Hoffmann en el desarrollo de la teoría del inconsciente, John Kerr (1999:125-6) concluye que la literatura y la filosofía del movimiento romántico, tanto en Alemania como en otros países, sembraron los temas e indagaciones que luego florecieron en el psicoanálisis. Los personajes de Hoffmann materializan conceptos filosóficos, incluyendo una incipiente teoría del inconsciente y sus diversas esferas, que rechazan la noción estática del individuo hasta entonces aceptada. Si no una influencia directa, Hoffmann es sin duda un precursor y un espíritu afín a Felisberto en el desarrollo de los temas del *doppelgänger* y el muñeco animado en la literatura post-romántica. Ambos difundieron, en versión propia, conceptos seminales acerca del proceso cognitivo y la estructura de la personalidad. Ambos, también, aunque recibieron el respeto y la admiración de los intelectuales de su época, fueron desconocidos por un público general que los consideraba impenetrables y extraños. Graziano, por su parte, señala las afinidades entre la obra de FH y la de Marcel Proust, extendiéndole al primero los comentarios de Genette sobre el segundo, que se refiere a su obra total como «a palimpsest in which several figures and several meanings are merged and entangled together, all present together at all times, and which can only be deciphered together, in their inextricable totality» (1997:17).¹²

Tal vez Felisberto sea el más imperceptiblemente subversivo¹³ de

11 «Cascanueces y el rey de los ratones» (1816) y «El arenero» (Der Sandmann, 1817), respectivamente. Este último, estudiado por Freud en su ensayo «Lo extraño» (Das Unheimliche, 1919), elabora los temas de la visión, el desdoblamiento y la confusión de la muñeca con la mujer amada, todos presentes en la obra madura de Felisberto. Ver también Cerminatti, 1.

12 Giraldi Dei Cas también analiza el discurso-palimpsesto en el quinto capítulo de *Musique* (1998: 85-111) principalmente en relación a los tres relatos extensos: *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria* dentro de un contexto musical.

13 Su subversión del orden establecido no se extendía al campo de la política. Onetti señala que «Felisberto —siempre se le llamó así— era conservador, hombre de extrema derecha, discutiendo de alta voz en reuniones con sus colegas, tanto en peñas como en domicilios

FUENTES

- Andreu, Jean L. «'Las Hortensias' o los equívocos de la ficción». En Alain Sicard, ed. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila, 1977, 9-31;52-53.
- Barreiro, Fernando. «La coronela». *Revista Tres* (Montevideo) agosto 1998.
- Böhm, Sigfried. «El soplo de la vida. Análisis de la casa y el agua en 'La casa inundada' de Felisberto Hernández». <http://www.felisberto.org.uy/> Marzo 4, 2011.
- Cerminatti, Claudia. «Variaciones sobre un aire psicoanalítico: el escritor, las muñecas, lo siniestro (una lectura de *Las Hortensias*)». <http://www.felisbertohernandez.com> Marzo 7, 2011.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. New York: Philosophical Library/Routledge, 1962.
- Cortázar, Julio. «Carta en mano propia». En Felisberto Hernández, *Novelas y cuentos*. Selección, notas, cronología y bibliografía de José Pedro Díaz. Caracas: Ayacucho, 1985: ix-xiv.
- _____. «Prólogo. *La casa inundada y otros cuentos*. 1975». En Walter Rela. Introducción, selección y bibliografía. *Felisberto Hernández. Valoración crítica*. Montevideo: Editorial Ciencias, 1982: 27-30.
- Díaz, José Pedro. *Felisberto Hernández: su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.
- Diconca, Walter. «El músico de las palabras». <http://www.felisberto.org.uy/> Enero 16, 2011. Enero 16, 2011
- Diconca, Walter y Naguy Marcilla. *Felisberto Hernández*. Portal Electrónico. <http://www.felisberto.org.uy/> .
- Dujovne Ortiz, Alicia. «Felisberto Hernández y la espía soviética». *La Nación*: Buenos Aires, 2007. En <http://www.elortiba.org/feliher.html>. Enero 16, 2011.

- Echavarren Welker, Roberto. *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.
- Elena, Sergio. «Felisberto Hernández: del músico al escritor». <http://www.felisberto.org.uy/> Enero 16, 2011.
- _____. «Música para piano». <http://www.felisberto.org.uy/> Febrero 22, 2011.
- Ferré, Rosario. *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Trad. y ed. James Strachey. New York: Norton, 1962.
- _____. *The Uncanny*. Translated by David McClintock. Introduction by Hugh Haughton. New York: Penguin, 2003.
- Frigon, Chris. «Symphony Salon: Mozart: Symphony in C major (K.551).» <http://symphonysalon.blogspot.com/2005/11/mozart-symphony-in-c-major-k551.html> 14 de febrero, 2011.
- Gibbs, Christopher H. *The Life of Schubert*. Cambridge (UK): Cambridge UP, 2000.
- Giraldi Dei Cas, Norah. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.
- _____. *Felisberto Hernández: musique et littérature*. Paris: INDIGO & Côté-femmes éditions, 1998.
- González Echevarría, Roberto. *The Oxford Book of Latin American Short Stories*. Cambridge: Oxford UP, 1999: 165
- Graziano, Frank. *The Lust of Seeing; Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*. London: Associated UP, 1997.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas*. México: Siglo XXI, 1983. 2 volúmenes.
- Hernández [de Elena], Ana María. «Mis recuerdos.» *Escritura* 7, #13-14 (1982): 337-38.
- Hernández [del Castillo], Ana María. *Keats, Poe and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*. Amsterdam: Benjamins, 1981.
- _____. «Los objetos en tres cuentos de Felisberto Hernández.» *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*. Edición de Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. Palencia: Cálamo, 2007.
- _____. «Poe y Cortázar: dos herederos de Hoffmann». Octavo

- Congreso del *Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*. Bamberg: septiembre 3, 2008.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1988.
- Jung, Carl Gustav. «Synchronicity: An Acausal Connecting Principle», en *The Structure and Dynamics of the Psyche*, Vol 8 of *The Collected Works of C.G. Jung*, second edition. Princeton: Princeton UP, 1972: 417-531.
- Kerr, John. «*The Devil's Elixirs*, Jung's 'Theology' and the Dissolution of Freud's 'Poisoning Complex.» En Paul Bishop, edición e introducción, *Jung in Contexts*. London: Routledge, 1999:125-53.
- Lasarte, Francisco. *Felisberto Hernández y la escritura de «lo otro»*. Madrid: Insula, 1981.
- Lockhart, Washington. *Felisberto Hernández: una biografía literaria*. Montevideo: Arca, 1991.
- Morales, Ana María. «Lo fantástico en 'Las hortensias' de Felisberto Hernández». *Escritos*. 29 (enero-junio 2004): 141-156.
- Munaro, Augusto. «Entrevista a Sergio Elena Hernández». <http://www.felisbertohernandez.com> Marzo 6, 2011.
- Neumann, Erich. *The Great Mother. A Study of the Archetype*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Prieto, Julio. *Desencuadrados: Vanguardias excéntricas en el Río de La Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Progoff, Ira. *Jung, Synchronicity and Human Destiny*. New York: Dell, 1980.
- Rela, Walter. Introducción, selección y bibliografía. *Felisberto Hernández. Valoración crítica*. Montevideo: Editorial Ciencias, 1982.
- Rivera, Jorge B. «Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40,» *Nueva novela latinoamericana*, compilación de Jorge Lafforgue, II. Buenos Aires: Paidós, 1974:174-175.
- Rohter, Larry. «Footage Restored to Fritz Lang's *Metropolis*.» *The New York Times*. May 4, 2010: <http://www.nytimes.com/2010/05/05/movies/05metropolis.html> Febrero 13, 2011.
- Rosario-Andújar, Julio A. *El pensamiento filosófico en Felisberto Hernández*. New York: Peter Lang, 1999.
- Rousseau, Jean Jacques. *Discourse on the Origin of Inequality*. Trad. Donald A.Cress. Intro James Miller. Indianapolis: Hackett, 1992.

- Saad, Gabriel. *Felisberto Hernández. Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1997.
- Sclavo, Jorge. «El caso Clemente Colling». En <http://www.felisbertoherandez.com> Marzo 5, 2011.
- Sewell, Anna. *Black Beauty*. New York: Random House (Children's Classics), 1998.
- Sicard, Alain, ed. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Vallarino, Raúl. *Nombre clave: Patria. Una espía del KGB en Uruguay*. Montevideo: Editorial Sudamericana, 2007.
- Von Franz, Marie Louise. *The Feminine in Fairytales*. Dallas, Texas: Spring Publications, 1972.

LAS
HORTENSIAS
Y OTROS CUENTOS

EL CABALLO PERDIDO¹

Primero se veía todo lo blanco; las fundas grandes del piano y del sofá y otras, más chicas, en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles; se sabía que eran negros porque al terminar las polleras se les veían las patas. –Una vez que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla; y supe que aunque toda la madera era negra el asiento era de un género verde y lustroso.—²

Como fueron muchas las tardes en que ni mi abuela ni mi madre me acompañaron a la lección y como casi siempre Celina –mi maestra de piano cuando yo tenía diez años³– tardaba en llegar, yo tuve bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala. Claro que cuando venía Celina los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado⁴.

Antes de llegar a la casa de Celina había tenido que doblar, todavía, por una calle más bien silenciosa. Y ya venía pensando en

-
- 1 Según Lockhart este relato de 1943 «Ya no será la evocación global y vagabunda, el recorrido del Montevideo pueblerino (...)Ahora se describirá un solo episodio. Uno solo, pero con el alma de quien la registra volcada ya por entero en lo que pasa (...). Lo que se relata es entonces el hecho mismo de recordar, tan huidizo y ambiguo, y el conflicto sin salida que vive al mismo tiempo un espíritu en busca de sí mismo» (50).
 - 2 La frase «le levanté la pollera [falda] a la silla» crea desde el primer párrafo el ambiente de sutil erotismo que subyace todo el relato. Desde el primer párrafo, asimismo, se establece el contraste entre el blanco y el negro, tema recurrente en Felisberto y una alusión a lo consciente y lo inconsciente.
 - 3 Observa Lockhart: «Una experiencia reveladora vive al oír tocar el piano a un pariente suyo ciego, 'El nene'. Sintió por primera vez 'lo serio de la música'. Un mundo válido de por sí surge ante él con evidencia deslumbrante. Empieza desde entonces su carrera de pianista. Toma lecciones a los once años con Celina Moulié, de lo cual dejará un relato de notable sugerencia en 'El caballo perdido'» (1991:9). Celina era una francesa maestra de piano, amiga de la madre de Felisberto.
 - 4 «...los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado...» [...] «unos grandes cuadrados de tierra a los que tímidamente se acercaban algunas losas» [...] «los troncos eran muy gruesos, ellos ya habrían calculado hasta dónde iban a subir y el peso que tendrían que aguantar». La personificación de los objetos es uno de los rasgos más característicos de la prosa de Felisberto a partir de la segunda etapa de su creación. En este caso, los muebles, las losas y los troncos de los árboles poseen la capacidad de sentir y hasta de pensar, y funcionan como una extensión de la conciencia (o el inconsciente) del narrador/personaje.

cruzar la calle hacia unos grandes árboles. Casi siempre interrumpía bruscamente este pensamiento para ver si venía algún vehículo. En seguida miraba las copas de los árboles sabiendo, antes de entrar en su sombra, cómo eran sus troncos, cómo salían de unos grandes cuadrados de tierra a los que tímidamente se acercaban algunas losas. Al empezar, los troncos eran muy gruesos, ellos ya habrían calculado hasta dónde iban a subir y el peso que tendrían que aguantar, pues las copas estaban cargadísimas de hojas oscuras y grandes flores blancas que llenaban todo de un olor muy fuerte porque eran magnolias.

En el instante de llegar a la casa de Celina tenía los ojos llenos de todo lo que habían juntado por la calle. Al entrar en la sala y echarles encima de golpe las cosas blancas y negras que allí había parecía que todo lo que los ojos traían se apagaría. Pero cuando me sentaba a descansar —y como en los primeros momentos no me metía con los muebles porque tenía temor a lo inesperado, en una casa ajena— entonces me volvían a los ojos las cosas de la calle y tenía que pasar un rato hasta que ellas se acostaran en el olvido.

Lo que nunca se dormía del todo, era una cierta idea de magnolias. Aunque los árboles donde ellas vivían hubieran quedado en el camino, ellas estaban cerca, escondidas detrás de los ojos. Y yo de pronto sentía que un caprichoso aire que venía del pensamiento las había empujado, las había hecho presentes de alguna manera y ahora las esparcía entre los muebles de la sala y quedaban confundidas con ellos.

Por eso más adelante —y a pesar de los instantes angustiosos que pasé en aquella sala— nunca dejé de mirar los muebles y las cosas blancas y negras con algún resplandor de magnolias.

Todavía no se habían dormido las cosas que traía de la calle cuando ya me encontraba caminando en puntas de pie —para que Celina no me sintiera— y dispuesto a violar algún secreto de la sala.

Al principio iba hacia una mujer de mármol y le pasaba los dedos por la garganta⁵. El busto estaba colocado en una mesita de patas largas y débiles; las primeras veces se tambaleaba. Yo había tomado a

5 Los párrafos que siguen ilustran la manera peculiar en que Felisberto crea un ambiente por medio de la relación íntima o concatenación de los objetos en un espacio determinado. La relación entre el narrador y el busto de mármol se extiende a la mujer de la foto en la pared, y luego a la abuela de los «dedos gordos, rechonchos» que cuando se pinchó «le saltó un chorro de sangre hasta el techo». La descripción de los dedos de la abuela tiene connotaciones eróticas suscitadas por la descripción de las mujeres inanimadas, la de mármol y la de la foto, sin que falte el toque edipal del marido celoso en la foto que la acompaña. La fijación con mujeres inmóviles y provocativas presagia «Las Horrensias», uno de los cuentos más logrados de Felisberto.

la mujer del pelo con una mano para acariciarla con la otra. Se sobrentendía que el pelo no era de pelo sino de mármol. Pero la primera vez que le puse la mano encima para asegurarme que no se movería se produjo algún instante de confusión y olvido. Sin querer, al encontrarla parecida a una mujer de la realidad, había pensado en el respeto que le debía, en los actos que correspondían al trato con una mujer real. Fue entonces que tuve el instante de confusión. Pero después sentía el placer de violar una cosa seria.⁶ En aquella mujer se confundía algo conocido –el parecido a una de carne y hueso, lo de saber que era de mármol y cosas de menor interés–; y algo desconocido –lo que tenía de diferente a las otras, su historia (suponía vagamente que la habrían traído de Europa y más vagamente suponía a Europa, en qué lugar estaría cuando la compraron, los que la habrían tocado, etc.)– y sobre todo lo que tenía que ver con Celina. Pero en el placer que yo tenía al acariciar su cuello se confundían muchas cosas más. Me desilusionaban los ojos. Para imitar el iris y la niña habían agujereado el mármol y parecían los de un pescado. Daba fastidio que no se hubieran tomado el trabajo de imitar las rayitas del pelo: aquello era una masa de mármol que enfriaba las manos. Cuando ya iba a empezar el seno, se terminaba el busto y empezaba un cubo en el que se apoyaba toda la figura. Además, en el lugar donde iba a empezar el seno había una flor tan dura que si uno pasaba los dedos apurados podía cortarse. (Tampoco le encontraba gracia imitar una de esas flores: había a montones en cualquiera de los cercos del camino.)

Al rato de mirar y tocar la mujer también se me producía como una memoria triste de saber cómo eran los pedazos de mármol que imitaban los pedazos de ella; y ya se habían deshecho bastante las confusiones entre lo que era ella y lo que sería una mujer real. Sin embargo, a la primera oportunidad de encontrarnos solos, ya los dedos se me iban hacia su garganta. Y hasta había llegado a sentir, en momentos que nos acompañaban otras personas –cuando mamá y Celina hablaban de cosas aburridísimas– cierta complicidad con ella. Al mirarla de más lejos y como de paso, la volvía a ver entera y a tener un instante de confusión.

6 Varios críticos se han enfocado en el acercamiento de Felisberto a la sexualidad, principalmente Graziano (1997), quien ha puesto énfasis en la ambigüedad deliberada con la que Felisberto utiliza referencias sexuales mayormente ajenas hasta entonces a la narrativa latinoamericana, y ha señalado los estudios, aunque informales, que hiciera el autor sobre sicología, visitando sanatorios y observando el comportamiento de los pacientes del doctor Radecki.

Dentro de un cuadro había dos óvalos con las fotografías de un matrimonio pariente de Celina. La mujer tenía una cabeza bondadosamente inclinada, pero la garganta, abultada, me hacía pensar en un sapo. Una de las veces que la miraba, fui llamado, no sé cómo, por la mirada del marido. Por más que yo lo observaba de reojo, él siempre me miraba de frente y en medio de los ojos. Hasta cuando yo caminaba de un lugar a otro de la sala y tropezaba con una silla, sus ojos se dirigían al centro de mis pupilas. Y era fatalmente yo, quien debía bajar la mirada. La esposa expresaba dulzura no sólo en la inclinación sino en todas las partes de su cabeza: hasta con el peinado alto y la garganta de sapo. Dejaba que todas sus partes fueran buenas: era como un gran postre que por cualquier parte que se probara tuviera rico gusto.⁷ Pero había algo que no solamente dejaba que fuera bueno, sino que se dirigía a mí: eso estaba en los ojos. Cuando yo tenía la preocupación de no poder mirarla a gusto porque al lado estaba el marido, los ojos de ella tenían una expresión y una manera de entrar en los míos que equivalía a aconsejarme: «no le hagas caso yo te comprendo, mi querido». Y aquí empezaba otra de mis preocupaciones. Siempre pensé que las personas buenas, las que más me querían, nunca me comprendieron; nunca se dieron cuenta que yo las traicionaba, que tenía para ellas malos pensamientos. Si aquella mujer hubiera estado presente, si todavía se hubiera conservado joven, si hubiera tenido esa enfermedad del sueño en que las personas están vivas pero no se dan cuenta cuando las tocan y si hubiera estado sola conmigo en aquella sala, con seguridad que yo hubiera tenido curiosidades indiscretas.

Cuando yo sin querer caía bajo la mirada del marido y bajaba rápidamente la vista, sentía contrariedad y fastidio. Y como esto se produjo varias veces, me quedó en los párpados la memoria de bajarlos y la angustia de sentir humillación. De manera que cuando me encontraba con los ojos de él, ya sabía lo que me esperaba. A veces aguantaba un rato la mirada para darme tiempo a pensar cómo haría para sacar rápidamente la mía sin sentir humillación: ensayaba sacarla para un lado y mirar de pronto el marco del cuadro, como si estuviera interesado en su forma. Pero aunque los ojos miraban el marco, la

7 FH da aquí un indicio de la oralidad que aparecerá esporádicamente en otros cuentos como «El balcón» y «El comedor oscuro» (en el personaje de Dolly). A partir de los años cuarenta Felisberto desarrolla un voraz apetito que le hace consumir enormes cantidades de comida, transformando su delgadez de juventud en la obesidad que va a exacerbar sus problemas de salud y ayudar a su temprana muerte.

atención y la memoria inmediata que me había dejado su mirada, me humillaban más; y además pensaba que tenía que hacerme trampa a mí mismo. Sin embargo, una vez conseguí olvidarme un poco de su mirada o de mi humillación. Había sacado rápidamente la mirada de los ojos de él y la había colocado rígidamente en sus bigotes. Después del engorde negro que tenía encima de la boca salían para los costados en línea recta y seguían así un buen trecho. Entonces pensé en los dedos de mi abuela: eran gordos, rechonchos –una vez se pinchó y le saltó un chorro de sangre hasta el techo– y aquellos bigotes parecían haber sido retorcidos por ella. (Ella se pasaba mucho rato retorciendo con sus dedos transpirados el hilo negro para que pasara la aguja; y como veía poco y para ver mejor echaba la cabeza hacia atrás y separaba demasiado el hilo y la aguja de los ojos, aquello no terminaba nunca.) Aquel hombre también debió haberse pasado mucho rato retorciéndose el bigote; y mientras hacía eso y miraba fijo, quién sabe qué clase de ideas tendría.

Aunque los secretos de las personas mayores pudieran encontrarse en medio de sus conversaciones o de sus actos, yo tenía mi manera predilecta de hurgar en ellos: era cuando esas personas no estaban presentes y cuando podía encontrar algo que hubieran dejado al pasar; podrían ser rastros, objetos olvidados, o sencillamente objetos que hubieran dejado acomodados mientras se ausentaban –y sobre todo los que hubieran dejado desacomodados por apesuramiento. Pero siempre objetos que hubieran sido usados en un tiempo anterior al que yo observaba.⁸ Ellos habrían entrado en la vida de esas personas, ya fuera por azar, por secreta elección, o por cualquier otra causa desconocida; lo importante era que habrían empezado a desempeñar alguna misión o significarían algo para quien los utilizaba y que yo aprovecharía el instante en que esos objetos no acompañaran a esas personas, para descubrir sus secretos o los rastros de sus secretos.

En la sala de Celina había muchas cosas que me provocaban el deseo de buscar secretos. Ya el hecho de estar solo en un lugar desconocido, era una de ellas. Además, el saber que todo lo que había allí pertenecía a Celina, que ella era tan severa y que apretaría tan fuer-

8 El autor reitera por medio de su narrador su teoría del «objeto correlativo» que sirve como clave para descifrar los misterios que se escapan a la lógica o la percepción aislada de los sentidos. Los objetos, como hemos visto en la progresión anterior, crean redes sutiles que develan un orden sólo accesible por medio de sensaciones combinadas y correlaciones reiteradas.