

LA MUJER PARECIDA A MÍ DE FELISBERTO HERNÁNDEZ:
EL MUNDO EN LA PALABRA DE UN CABALLO

Erminio Corti
UNIVERSIDAD DE BÉRGAMO

*The word Houyhnhnm, in their Tongue, signifies a Horse, and in
its Etymology, the Perfection of Nature.
Jonathan Swift, Gulliver's Travels (1726)*

*Aquel caballo solo y amarrado / en un pobre potrero / de mi
patria, / aquel pobre caballo / es un recuerdo
Pablo Neruda, Oda a un caballo (1959)*

La obra de Felisberto Hernández representa sin duda una de las producciones narrativas más originales de la literatura hispanoamericana del siglo Veinte. José Miguel Oviedo la define «inquietante y misteriosa» (2001: 46), Francisco Lasarte «desconcertante» (1978: 57), Claudio Paolini «singular» (2003), Jason Wilson alude a una escritura en la que «el absurdo relativiza completamente lo literario» (1977: 340) e Italo Calvino en su nota introductoria a la edición italiana de *Nadie encendía las lámparas*, se refiere al autor uruguayo como a «uno scrittore che non somiglia a nessuno [...], un 'irregolare' che sfugge a ogni classificazione e inquadramento» (1983: V). Esta percepción de la unicidad y la extrañeza que marcan la «literatura autónoma» (Lasarte 1978: 77) de Hernández, notoriamente se manifiesta también en las tentativas por parte de la crítica de adscribirla a un género narrativo o a una corriente estética. Aunque la mayor parte de los críticos tiendan a considerar su obra como una forma de literatura fantástica, en realidad la escritura muy personal del autor presenta, junto con aspectos indudablemente propios de este género, peculiaridades expresivas, estilísticas y temá-

ticas que evidencian los límites y la parcialidad de esta clasificación¹. Otros estudiosos, en relación sobre todo a la primera de las tres etapas en que ha sido subdividida la trayectoria artística de Hernández², ponen de relieve la matriz vanguardista de su escritura, en cuanto caracterizada por «textos fragmentarios, desarticulados, construcciones discontinuas, reflexiones sobre el acto de escribir, repeticiones que intentan reflejar el discurso hablado» (Martínez 2007: 132-33). De modo análogo, han sido evidenciadas notables afinidades con el surrealismo – Calvino alude al «automatismo casi onírico de su imaginación» (1985: 4) – y el realismo mágico, al que algunos críticos acercan el nombre de Felisberto en calidad de precursor. Gabriel García Márquez, que expresó públicamente su deuda hacia el autor uruguayo³, en Colombia fue entre los primeros en descubrir su narrativa, gracias a los cuentos *Nadie encendía las lámparas y Muebles “El Canario”*, publicados en 1950 en la revista «Crónica» de Barranquilla, de la cual el futuro premio Nobel era redactor jefe (Gilard 1984: 929).

Aunque las tentativas de clasificar de manera unívoca y satisfactoria la obra de Hernández choquen inevitablemente contra la naturaleza heterogénea y, en último análisis, inaprensible de su escritura, creo que el adjetivo ‘excéntrica’ puede resultar útil para destacar algunas estrategias narrativas que aparecen de modo constante en toda la producción felisbertiana y que reflejan la concepción estética y, en alguna medida, filosófica de su autor. Usaré aquí el término ‘excentricidad’ no tanto en la acepción comúnmente utilizada para denotar algo extravagante, raro o curioso, cuanto en el sentido más ‘técnico’, es decir geométrico, vinculado a su raíz etimológica. Por lo tanto, escritura excéntrica en cuanto programáticamente lejana de un metafórico centro representado por las convenciones y los cánones literarios; de la concepción de un sujeto individual ontológicamente estable y determinado; de una visión de la realidad subordinada al racionalismo científico y a las leyes de causalidad. En el cuento *La mujer parecida a mí*, que he elegido para analizar, esta excentricidad está presente de modo profundo y esencial, determina su estructura y sus artificios narrativos y, por supuesto, representa una clave de lectura valiosa para orientar la descodificación del texto. El narrador y protagonista de la historia, ser humano y caballo al mismo tiempo, es seguramente el primer elemento que, en virtud de su peculiar función focalizadora, establece y evidencia la naturaleza excéntrica del relato.

En la historia de la literatura, la presencia de animales inteligentes, dota-

1 «En varios de sus cuentos existe un “halo fantástico” y [...] algunos elementos que en ellos aparecen son propios del género, pero no suficientes para su clasificación dentro del mismo» (Fraga de León 2003: 136). Véase también Cecilia Rubio (2012: 89-103).

2 Cfr. Fraga de León (2003: 18-19).

3 El homenaje a Felisberto Hernández organizado en 2002 por la Universidad Autónoma de México en conmemoración a su centenario de nacimiento se abrió con la lectura de un telegrama de García Márquez, donde el autor colombiano afirmaba: «Si no hubiese leído las historias de Felisberto Hernández en 1950, hoy no sería el escritor que soy». Esta declaración aparece en la portada de Felisberto Hernández, *Lands of Memory*, traducción del inglés por E. Allen, New York, New Directions, 2002.

dos del don de la palabra o de otras prerrogativas que se reputan exclusivas de la especie humana resulta, como es notorio, abundantemente atestigüada. Autores de las culturas clásicas griega y latina cuales Esopo, Fedro y Lucio Apuleio, han recurrido a la representación de personajes zoomorfos para la construcción de sus narraciones, caracterizadas por una función alegórica, ejemplarizante o moralizante. En la edad media y en la modernidad, esta tradición fue retomada y reelaborada en la literatura occidental por escritores que la utilizaron como instrumento pedagógico para inculcar valores en los jóvenes lectores. Es el caso, por ejemplo, de Gianbattista Basile en Italia, de Jean de la Fontaine y Charles Perrault en Francia y de los hermanos Grimm en Alemania. Otros autores emplearon este artificio narrativo para criticar, a través de la ironía y el sarcasmo, la sociedad de sus tiempos, como hicieron, entre otros, Agnolo Firenzuola con su *La prima veste dei discorsi degli animali* (1548), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann con *Lebensansichten des Katers Murr* (1819-21), Kenneth Grahame con *The Wind in the Willows* (1908) o George Orwell con *Animal Farm* (1945). Cabe, sin embargo, señalar que esta larga y fecunda tradición literaria le ha asignado a los personajes animales una función preponderantemente simbólica, utilizando las características morfológicas y las actitudes de las distintas especies para representar, y en muchos casos estigmatizar, categorías sociales y conductas propias de los seres humanos. Esta posición marcadamente antropocéntrica, casi siempre ha llevado a subvalorar o a desconocer el animal ‘en sí’, asimilado por razones culturales y prejuicios morales o religiosos, a un objeto animado más que a un agente potencialmente dotado de sensibilidad, facultades intelectivas, sentimientos y capacidad de interacción social. En otras palabras, en este tipo de narrativa la representación de los animales no-humanos constituye una transposición paródica y artificiosa del mundo de los seres humanos. El lector puede fácilmente reconocerse en los personajes antropomorfizados; pero el animal ‘en sí’, lo que es ‘otro’, aunque variadamente afín, como especie viviente respecto a los seres humanos, tiene que estar confinado más allá de una frontera opaca, impenetrable y, así se cree, tranquilizadora.

Aunque la presencia de un caballo en *La mujer parecida a mí* que relata un fragmento de su existencia no puede considerarse en absoluto una novedad literaria, lo que le otorga originalidad al cuento son, principalmente, las estrategias implícitas en el proceso que engendra la metafórica «planta»⁴ de la diégesis, la cual se juega en el plano de la desestabilización, de la ambigüedad y de lo indecible. A este propósito, me parece oportuno comenzar el análisis del texto de Hernández a partir de algunas observaciones de carácter comparativo con el cuento de Tolstoy *Khólstomer, historia de un caballo* (1886), protagonizado por un narrador equino, que, como ocu-

4 Esta imagen de la escritura creativa como organismo vegetal es del mismo Felisberto y aparece en su famosa nota *Explicación falsa de mis cuentos* (1985b: 216).

rre también en la novela *El Moro* del escritor y estadista colombiano José Manuel Marroquín⁵, cuenta a sus congéneres su propia vida, marcada por las crueldades, la violencia y las privaciones, a que ha sido sometido por parte de los seres humanos. En el texto del autor ruso, los cuatro primeros capítulos que introducen la historia y los cuatro últimos que refieren su triste epílogo, son relatados por la voz de un narrador humano impersonal y heterodiegético, el cual a partir del quinto hasta el octavo capítulo, le cede la palabra al viejo caballo Khólstomer. Aunque el lector se halle frente a un acontecimiento inverosímil, como es del cuadrúpedo inteligente que elabora sus reflexiones, la presencia de un narrador humano que organiza la diégesis, transforma el cuento. Si bien, en términos racionales, no lo haga de manera estrictamente plausible, resulta al menos creíble, por lo que se refiere al pacto implícito entre autor y lector, gracias al análogo mecanismo que se activa para la fruición de una fábula tradicional. En otras palabras, la ‘competencia narrativa’ del lector le permite aceptar en cuanto artificio literario convencional el evento maravilloso del caballo que cuenta y razona. Esto reconduce el testimonio dramático del animal a una forma de alegoría crítica que el autor empírico, a través de las palabras de Khólstomer, expresa respecto a la sociedad de su tiempo, al concepto de propiedad privada, a la falta de solidaridad, a la ingratitud y la insensibilidad que los seres humanos muestran hacia sus semejantes y, por supuesto, hacia los animales.

Al contrario, en *La mujer parecida a mí*, la naturaleza de las dos voces narradoras es justamente el primer elemento que determina la ambigüedad del texto y la escritura excéntrica a la cual he hecho referencia. El cuento se abre, en efecto, con las palabras de un anónimo narrador humano que, sin traer a colación ningún acontecimiento prodigioso o sobrenatural, ni proporcionar alguna explicación racionalmente plausible, afirma haber sido, en un tiempo indeterminado de su pasado ancestral, un caballo: «Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo» (Hernández 1985a: 170). La presencia de la expresión «tener la idea» y del término «pensamiento» podría inducir el lector a suponer que toda la narración que sigue podría ser interpretada como la proyección, en el plan de la imaginación subjetiva, de una caprichosa idea fija del personaje, justamente convencido de haber vivido una anterior existencia equina. Análogamente, la alusión a la noche, período en que la memoria de la pretérita vida animal se activa como un dispositivo mecánico incontrolable, podría ser reconducida a la reelaboración, en cuanto creación literaria, de una reiterada experiencia onírica del personaje ficcional o del mismo autor.

⁵ Para esta narración en forma de autobiografía del protagonista equino, Marroquín se inspiró en la famosa novela *Black Beauty* (1878) de la escritora inglesa Anna Sewell.

Sin embargo el narrador puntualiza que esta experiencia de vida animal pertenece a la dimensión memorial de su existencia, a los recuerdos, un motivo temático y un artificio formal, que, como todos los lectores de Hernández saben, recurre constantemente en toda su obra. Acto seguido, y sin que en el texto aparezcan indicaciones que denoten alguna transición de un narrador a otro, comienza la narración imputable al caballo. El animal, que, retrospectivamente, sabemos ha vivido una existencia infeliz y atormentada, brota de la nada para describir de modo tan preciso cuanto evocativo las sensaciones físicas de sufrimiento que padece mientras trota solitario en un paisaje nocturno: «iba arropado en mi carne cansada y me dolían las articulaciones próximas a los cascos. A veces olvidaba la combinación de mis manos con mis patas traseras, daba un traspies y estaba a punto de caerme» (*Ibidem*). Su relato sigue rememorando los recuerdos de esa noche, vinculados a la percepción de elementos del entorno natural – como las hierbas de que se alimenta y la presencia del agua de una laguna que percibe a través del olfato, facultad ésta propia de los equinos – o de posibles amenazas por parte de seres humanos u otros animales. Pero, pocas líneas después, en el cuento del caballo se inserta de nuevo la voz del narrador humano: «Había encontrado en el caballo algo muy parecido al que había dejado hacía poco en el hombre: un gran pereza; en ella podían trabajar a gusto los recuerdos» (*Ibidem*). Si en la primera intervención había implícitamente afirmado que su experiencia animal se remontaba a un pasado indeterminado, quizás a una vida anterior, en esta segunda interpolación el personaje humano, ya proyectado en sus recuerdos de caballo, deja entender en cambio, de modo aparentemente contradictorio, que la existencia humana ha precedido a aquella equina. Esta paradoja se acentúa en una sucesiva interpolación parcial, en la que el caballo, pensando en el ruido que produce mientras está masticando granos de maíz, lo asimila a la sensación de que, en una noche de insomnio, «cuando todavía era hombre» (Hernández 1985a: 171), había experimentado comiendo unas pastillas de menta. La patente incongruencia de un ser humano que recuerda haber sido caballo y de un caballo que evoca un pasado humano no puede ser reconducida por parte del lector a una razón lógica y racional capaz de explicarla o, cuanto menos, de interpretarla como un artificio narrativo familiar. Tiene así que activar lo que el poeta inglés Samuel Coleridge definió «*suspension of disbelief*» o «*poetic faith*» (1834: 174) y aceptar la presencia en *La mujer parecida a mí* de un sujeto narrador irremediabilmente escindido y sin embargo único, o bien de un yo ficcional compuesto que vive al mismo tiempo dos existencias inextricablemente entrelazadas y compenetradas.

En ámbito literario, la ‘suspensión de la incredulidad’ es un proceso que generalmente está asociado a las obras de fantasía, a las cuales pertenecen la ciencia-ficción, el género fabulístico y, sobre todo, el género fantástico. Aunque la producción de Hernández sea tendencialmente clasificada por la

mayor parte de los críticos como una modalidad del fantástico, y en particular a aquella variante que Italo Calvino definió como «fantástico mental» o «psicológico» (1983: 10), toda la narración de *La mujer parecida a mí*, excepción hecha por un episodio sobre el cual volveré más adelante, no presenta ningún acontecimiento de carácter sobrenatural que se halle al origen de la experiencia extrañadora que el personaje vive y cuenta. Desde este punto de vista, es interesante la confrontación con el cuento de Jules Supervielle titulado *Consecuencias de un carrera de caballos*, que probablemente Hernández conocía dada su relación amistosa con el escritor franco-uruguayo, que durante los años de la Segunda guerra mundial se había trasladado a Montevideo. Protagonista del cuento de Supervielle es Sir Rufus Flox, un «gentleman-rider» cuya pasión por la hípica lo empuja a identificarse con su corcel hasta al punto de imponerle su propio nombre, «clavandol[o] [...] como banderillas de fuego» (1962: 83). Un día fatídico Sir Rufus participa con su homónimo equino al gran premio de Aficionados de Auteuil, donde conquista la victoria con una galopada impetuosa. Sin embargo, la carrera de los dos no se interrumpe en la meta y continúa fuera del hipódromo para terminar con un brinco en el Sena. El caballo desaparece en las aguas del río y solamente el hombre se salva. El día siguiente, mirándose en un espejo, Sir Rufus observa que sus ojos aparecen idénticos a aquellos grandes y negros de su caballo. Al mismo tiempo, dentro de sí, escucha la voz del animal ahogado que lo acusa de no haber sido capaz de contener su carrera desenfrenada, preanunciando de modo enigmático una forma de venganza: «Juro [...] que ya te acordarás de mí» (Supervielle 1962: 83). A este punto se verifica una metamorfosis progresiva del protagonista – primero le crece la cola, luego empieza a relinchar – que termina con la transformación física completa del hombre en equino. Solamente después de haber dado muerte a la que fue su novia y al nuevo amante, ambos conscientes de la naturaleza prodigiosa del animal y decididos a castrarlo, Sir Rufus regresará a su primitiva semblanza humana. Como ya he anotado, en el cuento de Hernández la dimensión fantástica en sentido canónico está ausente y la historia – entendida como *sjuzet* o *tale* – de la que es protagonista el caballo tubiano se configura, excepción hecha por la singularidad del narrador, como una secuencia de acontecimientos verosímiles que el lector puede racionalmente reconducir a la realidad empírica.

El relato de la vida animal del protagonista empieza con la que el caballo mismo define su «adolescencia», durante la cual es víctima de las crueldades y los maltratos del mozo que lo atiende. Cuando una mañana el peón lo golpea de manera gratuita y violenta en el hocico, el animal se enfurece, derriba al jinete, lo muerde en la cabeza y en las piernas y lo remata de una patada. Las consecuencias de esta fiera rebelión son fatales: un grupo de personas abandona el velorio del peón y abate el animal. Sorprendentemente, por una suerte de proceso metempsíquico que constituye el único

acontecimiento de carácter sobrenatural en la narración, el protagonista se encuentra otra vez en el cuerpo de un equino: «Me mataron el potro y me dejaron hecho un caballo» (Hernández 1985a: 171). Sin embargo, su nueva existencia no produce ningún cambio sustancial. Utilizado como animal de trabajo, pasa de dueño en dueño sufriendo maltratos y violencias físicas y padeciendo a menudo el hambre.

Cuando su último amo, un hombre «demasiado cruel» (Hernández 1985a: 172), somete el pobre animal al enésimo abuso, al caer la tarde este toma la decisión de huir. Conquistada la libertad, empieza a galopar en la noche hacia lo desconocido, hasta que, entre los árboles que se perfilan oscuros en el horizonte, vislumbra unas luces que revelan la presencia de un pueblo. Después de haber pastado en los campos cercanos a las primeras habitaciones de la aldea, el caballo se aventura con prudencia a lo largo de una calle hasta encontrarse frente a un ancho portón abierto. Apenas cruza el umbral del edificio, nota la presencia de manchas blancas que se mueven. Se trata de niños vestidos con el uniforme escolar, presencias que inquietan al narrador y lo impulsan a proseguir en su exploración y subir unos escalones que desembocan en el tablado de una sala donde se está realizando una función teatral. La imprevista aparición del caballo en el escenario suscita por supuesto la maravilla, la alegría y la excitación del público. Niños y mayores aplauden y se acercan a él, creyendo que su irrupción es la sorpresa final del espectáculo organizado por Tomasa, la maestra de la escuela y la mujer a la que se refiere el título del cuento. Mientras espera que lo lleven al granero de la casa de la maestra, el tubiano escucha el diálogo entre ella y una amiga suya, en el que las dos mujeres hacen referencia a un episodio de su infancia, cuando la amiga con picardía hizo notar a Tomasa que su rostro tenía rasgos equinos. Esta observación suscita el asombro del caballo, que reconoce cierta semejanza entre él y Tomasa, pero, al mismo tiempo, se da cuenta de la connotación negativa de la comparación desde el punto de vista de los seres humanos: «Yo miré sorprendido, pues la maestra se me parecía. Pero de cualquier manera aquello era una falta de respeto para con los seres humildes. La maestra no debía haber dicho eso estando yo presente» (Hernández 1985a: 172).

Lo que afecta más al protagonista y suscita su aprensión son las palabras del novio de Tomasa, que se entromete en el diálogo para manifestar su contrariedad por la decisión de la mujer de llevarse el caballo a su casa. Cuando Alejandro, alumno de la maestra, llega con una cuerda para atarlo, el animal, que, agotado por el cansancio y las privaciones, a malas penas logra levantarse y caminar, es conducido al granero de la casa de Tomasa. Al día siguiente el novio saca una fotografía que retrae a la mujer abrazada al cuello del que ya considera su caballo. Atendido con cariño y solicitud por Alejandro, el protagonista transcurre unos días de tranquilidad recobrando fuerzas. Pero una tarde ocurre algo raro que lo sorprende y trastorna: Toma-

sa entra inesperadamente en el granero y de prisa lo lleva a su dormitorio. Apenas la mujer sale del cuarto y cierra la puerta, el caballo oye la voz de un hombre y comprende que se trata de su antiguo dueño que ha venido a buscarlo. La maestra niega la presencia del tubiano afirmando que éste, la noche anterior, se escapó del granero.

Superado el peligro de caer otra vez en las manos de su opresor, la vida del protagonista parece volver a la existencia serena y segura que la protección de su nueva ama le garantiza. Sin embargo, unos días más tarde, mientras que en compañía de Alejandro se encuentra cerca del río, donde los dos están bañándose, el antiguo dueño reaparece de repente. El niño intuye el peligro y montado en su amigo cuadrúpedo galopa hasta la casa de la maestra, perseguido por el hombre. Esta vez el caballo no puede ser escondido y cuando el hombre los alcanza reclama perentoriamente la entrega del animal. Tomasa está dispuesta a comprar el tubiano pero el hombre exige el pago inmediato y por lo tanto, entre la consternación de la mujer y el llanto del niño, se va llevándose el caballo. En el camino, el dueño empieza a desahogar su rabia contra la montura pegándola despiadadamente. Cuando los dos llegan en proximidad de un arroyo, el protagonista equino, exasperado por los maltratos de que es víctima, logra derribar al jinete y luego lo ataca a mordiscos y lo pisa hasta darle muerte. Afrancado definitivamente de su verdugo, el caballo decide regresar al refugio seguro de su protectora. Sin embargo, al acercarse a la casa oye que la maestra y su novio están discutiendo con vehemencia sobre él y su rescate y que el hombre, enfadado y a punto de marcharse, pone a la mujer ante una alternativa perentoria: «O el caballo o yo» (Hernández 1985a: 178). Consciente de que su presencia comprometerá inevitablemente la relación sentimental de la pareja, el caballo, apelando a su propia nobleza de ánimo, toma la decisión dolorosa de ir a buscar suerte a otro lugar, con la tristeza de no poder llevar consigo la fotografía en la que aparece junto a Tomasa: «No sé bien cómo es que me fui. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato» (179).

La elección por parte de un autor de asignar el papel de narrador a un personaje no humano, en el caso específico a un animal, necesariamente comporta precisas limitaciones al estatuto de verosimilitud del cuento, así como lo condiciona desde el punto de vista del discurso. Si, a nivel de verosimilitud, en la historia (*sjuzhet*) las violaciones del orden racional y lógico resultan “normalizadas” a través de la suspensión de la incredulidad del lector implícita en el pacto narrativo, en el plano expresivo, o sea del discurso, cierto grado de incongruencia es casi inevitable. Además, la presencia de un narrador animal obviamente presupone el uso por parte del agente focalizador del lenguaje humano, cuya estructura refleja los procesos cognitivos y mentales propios de nuestra especie y, de modo más sutil, la estratificación cultural de conocimientos, creencias, códigos de comportamiento etc. El

resultado es que, en este tipo de obras de ficción, el autor inevitablemente tiende a hacer aparecer al narrador como un animal humanizado.

Es el caso, para referirse a dos ejemplos ya mencionados, del cuento de Tolstoy y de la novela de Marroquín. En *Khólstomer* el caballo, que el escritor ruso en muchas circunstancias utiliza para proporcionar al lector una visión defamiliarizadora, alocéntrica, del consorcio humano, encarna la conciencia y los sentimientos del mismo autor empírico, que, a través de la voz del animal, formula su crítica a la sociedad. En efecto, la figura de *Khólstomer* puede ser fácilmente interpretada como el emblema de las masas humanas víctimas de prevaricaciones, injusticias y explotación económica. En el caso análogo de *El Moro*, la humanización del protagonista equino es aún más evidente, ya que el escritor colombiano introduce en el cuento del caballo algunos elementos metanarrativos que le asignan al animal la organización de su cuento en forma de novela. En algunas circunstancias, por ejemplo, el narrador se dirige directamente al lector remitiéndolo a un capítulo anterior o siguiente, y en una circunstancia define su testimonio como un «diario». Esto hace que el personaje sea percibido no como una voz captada por un autor implícito humano, que en el texto coincide con el dueño del caballo⁶, sino como un autor no humano que materialmente compone su obra.

En este sentido, la estrategia utilizada en *La mujer parecida a mí* de un narrador ambiguo – un ser humano que recuerda su vida anterior de caballo, o bien un caballo que recuerda haber sido un ser humano – por un lado le permite a Hernández justificar la presencia de aquellos elementos del discurso en que aflora la conciencia humana del protagonista, y, por el otro, imaginar y vehicular en términos plausiblemente objetivos las sensaciones físicas y emotivas vividas por un sujeto animal. En el cuento, son muchos los ejemplos que señalan este desplazamiento del enfoque narrativo desde un punto de vista antropocéntrico a uno biocéntrico. En el plano de las percepciones sensoriales, sea del mundo exterior, sea de su propio ser, el protagonista casi siempre recurre a descripciones que reflejan una visión subjetiva ‘otra’, difícilmente atribuible a una perspectiva humana. Cuando rememora los efectos del cansancio, de la fatiga y del trastorno, el caballo los asocia con la sensación de no poder controlar los movimientos de su cuerpo, que aparece así desarticulado y escindido: «Mi cuerpo no sólo se había vuelto pesado sino que todas sus partes querían vivir un vida independiente y no realizar ningún esfuerzo [...]. Cuando yo estaba echado y quería levantarme, tenía que convencer a cada una de las partes. Y a último momento siempre había protestas y quejas imprevistas» (Hernández 1985a: 171). Solamente el hambre y el instinto de conservación logran recomponer esta fragmentación del

6 «Ruego a los que van a favorecerme con su atención no pierdan de vista que muchas expresiones de que voy a valerme, que pueden parecer un poco afectadas en boca de un caballo, no son más sino de mi amo» (Marroquín 1971: 102).

cuerpo que la voluntad no alcanza a dominar: «El hambre tenía mucha astucia para reunir las; pero lo que más pronto las ponía de acuerdo era el miedo de la persecución. Cuando un mal dueño apaleaba a una de las partes, todas se hacían solidarias y procuraban evitar mayores males a las desdichadas» (*Ibidem*).

Igualmente lejanas de una perspectiva humana resultan las percepciones sensoriales que llegan al protagonista cuando se encuentra en el entorno natural. Al principio de la narración, mientras recorre solitario una calle iluminada por la luna, el caballo observa que «en dirección contraria venían llegando, con gran esfuerzo, los árboles» (Hernández 1985a: 170). Desde el punto de vista de la racionalidad humana esta afirmación aparece claramente como una inferencia ilógica y desconcertante, pero proporciona al lector de modo eficaz, sugestivo y objetivamente plausible la impresión que la racionalidad animal puede tener de su movimiento en el espacio. Análogo enfoque caracteriza la percepción olfativa de un elemento natural como el agua (que sólo los sentidos agudos de los animales advierten), así como los rastros olorosos de grasa y jabón que tiene el balde del que el caballo bebe frente al café del pueblo. Asimismo, la imagen con la que el protagonista se representa mientras pastorea, eligiendo con cautela las plantas comestibles que crecen entre las zarzas y quitándose con el movimiento de los labios los agujijones que se le ensartan en la boca, denota las sensaciones y el punto de vista subjetivo (hasta en términos de ‘plano de cámara’) peculiares de un animal herbívoro: «si bajaba la cabeza hasta el suelo para comer los pastitos que se guarecían junto a los árboles, debía evitar también las malas hierbas. Si se me clavaban espinas tenía que mover los belfos hasta que ellas se desprendieran» (Hernández 1985a: 170). Otro ejemplo significativo que marca el grado de realismo y el esmero casi etológico a través del cual Hernández le proporciona al lector las percepciones y las reacciones emotivas del caballo, se encuentra en el episodio en que Tomasa y su novio entran en el granero donde será sacada la fotografía a la que el protagonista hará a menudo referencia en su cuento. En esa circunstancia, el hombre se acerca al tubiano y le da unas palmadas cariñosas sobre el cuello, gesto que permite al animal intuir el estado de ánimo del personaje y su familiaridad con los caballos. En cambio, cuando es la maestra la que roza con delicadeza su cuello, el caballo percibe una sensación de fastidio y comprende que la mujer no está acostumbrada al trato con los equinos: «Ella también me acarició; pero me hacía daño; no sabía acariciar a un caballo; me pasaba las manos con demasiada suavidad y me producía cosquillas desagradables» (Hernández 1985a: 179). Desde el punto de vista del protagonista, el efecto descrito es equivalente a la molestia producida por insectos, como las moscas o los tábanos, que muchos animales herbívoros ahuyentan sacudiendo de manera peculiar la piel.

Se trata de detalles que, tomados singularmente, pueden parecer insignificantes, pero que en su conjunto determinan y acentúan el grado de rea-

lismo que caracteriza la auto-representación del protagonista animal. A este propósito, es importante observar que en *La mujer parecida a mí* Hernández nunca atribuye al caballo una función simbólica y tampoco lo utiliza en clave metafórica, como en cambio ocurre en otros cuentos suyos. Por ejemplo, en *El pájaro asustado* el yo narrador asocia el aspecto físico y la conducta del extraño personaje humano con que se topa a los de un ave, y lo retrata sirviéndose de analogías caricaturescas de tipo zoomórfico; en *Ursula*, la sensualidad torpe e indolente de la joven protagonista induce al narrador homodiegético a asimilarla a una vaca; en el cuento titulado *Mur* este 'yo', que coincide con la proyección ficcional del autor empírico, trata reiteradamente de encontrar una explicación para el apodo del personaje epónimo a través de asociaciones de ideas vinculadas a prejuicios o lugares comunes negativos que en el imaginario colectivo están relacionados a la imagen del murciélago.

Estas representaciones que animalizan al personaje humano implican un enfoque antropocéntrico que, en cambio, en *La mujer parecida a mí* resulta ausente, o cuanto menos limitado por la adopción del punto de vista del protagonista equino. La referencialidad que caracteriza la escritura excéntrica de Hernández en este cuento, tiende, por lo tanto, a excluir un uso de la figura del caballo en sentido alegórico. Así evita sea los estereotipos y las connotaciones negativas asociadas a la naturaleza instintiva del animal – como acontece por ejemplo en el cuento *El hombre que parecía un caballo* del autor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, uno de los textos paradigmáticos de la narrativa psicozoomorfa⁷ hispanoamericana –, sea la idealización de sus cualidades percibidas en términos positivos. A tal propósito, merece la pena observar que, aunque en su auto-narración ficcional el protagonista aparezca como un sujeto individual, un ser vivo capaz de experimentar sentimientos y deseos, placer y sufrimiento, sus relaciones con los personajes de la especie humana no tienen nada de idílico. Considerado por los dueños que lo han utilizado como un mero animal de fuerza, un ser animado pero fundamentalmente insensible, el caballo aparece desde el punto de vista instrumental como un bien material cuyo exclusivo valor de uso o de cambio niega cualquier otra posibilidad de relación. La misma Tomasa, para la cual el tubiano puede representar solamente un animal de compañía, frente a las objeciones de la gente y de su novio que reputan insensato tener una bestia de trabajo por parte de una mujer sola, y por demás maestra, para justificar la presencia del caballo se propone comprar una calesa. En el cuento hay sólo un personaje que no atribuye ningún valor utilitario al protagonista. Se trata de Alejandro, para quien el tubiano es un ser vivo necesitado de atenciones y cariño. Y, sobre todo, es un compañero de juegos al que reconoce como un ser casi humano. Esta espontánea asimilación se manifiesta de modo evidente en el deseo por parte de Alejandro de darle

7 Así Ana María Urruela de Quezada define el subgénero (1997: 257).

un nombre, acto simbólico que comporta la atribución de una identidad. Pero cuando el niño lleva al amigo cuadrúpedo al cura del pueblo para que lo bautice, el sacerdote no puede hacer otra cosa que reírse de la ingenuidad de su petición. En esa circunstancia, la administración del sacramento del bautismo implicaría según la religión cristiana la integración en la comunidad de los seres humanos de un animal, ente teológicamente desprovisto de libre albedrío, y, por ende, de la gracia divina. Además sería una subversión del orden jerárquico decretado por Dios, que, según el autor del libro del Génesis, concedió a los progenitores Adán y Eva y a su descendencia el dominio sobre todas las demás criaturas. «Nos fuimos muy tristes» (Hernández 1985a: 170) recuerda el protagonista, marcando con esta afirmación lacónica, que es casi una imagen, el sentido de empatía que se ha establecido entre él y el niño.

Un último elemento que caracteriza la representación mimética del caballo concierne al conflicto que el animal vive entre las pulsiones instintivas que lo empujan a buscar la libertad para evitar sufrimientos y maltratos y su necesidad, inducida por el condicionamiento de la domesticación, de encontrar protección y compañía entre los seres humanos. Cuando huye por primera vez, después de haber matado al mozo que lo cuidaba, el narrador define como «triste» la libertad que ha conquistado y recuerda haber buscado en vano otros dueños, más benévolos y compasivos. Lo mismo ocurre en ocasión de su segunda fuga, cuando en su vagabundeo nocturno divisa las luces del pueblo, se acerca a las casas y luego recorre la calle que lo lleva hasta el teatro donde está reunida toda la comunidad. Este conflicto, entre pulsión instintiva y condicionamiento humano, se manifiesta de modo aún más evidente en el episodio que cierra el cuento, cuando el caballo, un vez matado el hombre «demasiado cruel» que lo había arrebatado de la casa de Tomasa, experimenta el dilema de la elección entre dos alternativas decisivas: «Crucé varias veces el arroyito de un lado para otro sin saber qué hacer con mi libertad» (Hernández 1985a: 178). Finalmente, cediendo al deseo de seguir viviendo junto a la mujer que se le parece y a su pequeño amigo, toma la decisión de regresar a la casa de la maestra, donde, sin embargo, al oír la discusión animada entre Tomasa y su novio, comprende que su destino ya es otro y se aleja hacia un porvenir incierto llevando consigo los recuerdos de aquel breve paréntesis de vida feliz.

La cultura occidental, desde sus orígenes hasta el Iluminismo, ha institucionalizado y difundido a través de la religión y la filosofía una concepción del animal no humano basada en una rígida axiología dicotómica destinada, como afirma Valerio Pocar, a «legittimare una gerarchia della natura che semplicemente riflette gli interessi degli umani nei confronti di tutti gli altri esseri viventi» (Pocar 2005: 37). Desprovistos de determinadas facultades atribuidas exclusivamente a nuestra especie, como el pensamiento racional y el libre arbitrio, los animales han sido considerados de manera casi siste-

mática incapaces de comunicar, de tener conciencia de sí mismos y del otro, de sentir y expresar sufrimiento, placer y afectos. Emblema por excelencia de esta representación marcadamente antropocéntrica de los seres vivientes que no pertenecen a la especie humana y, más en general, de toda la naturaleza, es la idea formulada por Descartes según la cual el animal es un mero *automata mechanica*, sin *ego* y *vis cogitans*, es decir un ente reificado que actúa instintivamente en respuesta a los estímulos ambientales, y por lo tanto siempre de manera involuntaria e inconsciente. Sólo a partir de los estudios naturalísticos de Lineo y luego con la elaboración de las teorías evolutivas en ámbito científico, la frontera erigida entre *anthropos* y *zoion* se agrieta dejando así entrever afinidades y puntos de contacto que van más allá de la biología en sentido estricto. Emblemático es *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, texto en el cual Darwin demuestra de modo bien documentado que, en nuestra especie, las manifestaciones fisionómicas, gestuales o comportamentales de las emociones responden a los mismos principios que determinan reacciones análogas en los animales⁸. Esta revolución epistémica en las ciencias biológicas a su vez induce a algunos filósofos del siglo XX a reconsiderar el estatuto ontológico de los animales, reduciendo bajo muchos aspectos la distancia artificiosamente construida entre la esfera biótica y la esfera antrópica. En las últimas décadas, estos postulados que implican un cuestionamiento de la relación entre los seres humanos y los animales en clave biocéntrica y posthumanista, se han extendido a otros sectores de la cultura, cuales la ética, la antropología, la etología, la epistemología y, recientemente, la estética y los estudios literarios. *La mujer parecida a mí* es un cuento que, como he tratado de mostrar, puede legitimar una lectura orientada por las herramientas teóricas y el marco conceptual que los estudios animales y la ecocrítica ofrecen. Su escritura excéntrica opera como un espejo en el cual se reflejan una conciencia humana que imagina haber vivido en el cuerpo y en la mente de un caballo y un animal que en su narración recuerda fragmentos de una existencia humana anterior. Un espejo metafórico que, como instrumento de reflexión, también puede funcionar para el lector.

Es posible que tenga razón el sociólogo Keith Tester, cuando afirma polémicamente que no es posible hablar de los animales en términos diferentes del antropocentrismo. Sin embargo, el cuento Hernández, así como muchas otras obras literarias, muestra la tentativa de superar, también en el arte, el paradigma antropocéntrico rígidamente racionalista y, más en general, de reconsiderar la relación entre el ser humano y el mundo, como, por otra parte, parece testimoniar casi toda la producción narrativa del escritor uruguayo.

⁸ «With mankind some expressions, such as the bristling of the hair under the influence of extreme terror, or the uncovering of the teeth under that of furious rage, can hardly be understood, except on the belief that man once existed in a much lower and animal-like condition» (Darwin 2009: 13).

BIBLIOGRAFÍA

- Calvino, I., 1983, *Introduzione*, en AA. VV., *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, Vol. I: 5-16.
- , 1985, *Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández*, en F. Hernández, *Novelas y cuentos*, J. P. Díaz (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho: 3-5.
- Coleridge, S. T., 1834, *Biographia Literaria: Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* [1817], New York, Leavitt, Lord & Co.
- Darwin, C., 2009, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* [1872], J. Cain y S. Messenger (eds.), London, Penguin.
- Fraga de León, R., 2003, *Felisberto Hernández. Proceso de una creación*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Gilard, J., 1984, *El grupo de Barranquilla*, «Revista Iberoamericana» 128-129: 905-35.
- Hernández, F., 1972, *Nessuno accendeva le lampade*, trad. di Umberto Bonetti, Torino, Einaudi.
- , 1985a, *La mujer parecida a mí*, en F. Hernández, *Novelas y cuentos*, J. P. Díaz (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- , 1985b, *Explicación falsa de mis cuentos*, en F. Hernández, *Novelas y cuentos*, J. P. Díaz (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Marroquín, J. M., 1971, *El Moro* [1897], Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Lasarte, F., 1978, *Funcion de “misterio” y “memoria” en la obra de Felisberto Hernández*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 27.1: 57-79.
- Martínez, A., 2007, *La singular vanguardia de Felisberto Hernández*, «Arrabal» 5.6: 131-37.
- Oviedo, J. M., 2001, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, Vol. 4.
- Paolini, C., 2003, *Felisberto Hernández: Escritor maldito o poeta de la materia*, «Espéculo. Revista de Estudios Literarios» 23.
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/paolini.html>
 (última consulta: 10/11/2014).
- Pocar, V., 2005, *Gli animali non umani. Per una sociologia dei diritti*, Bari, Laterza.
- Rubio, C., 2012, *Las im (posibilidades) de lo fantástico y de la “inquietante extrañez” en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar*, «Acta Literaria» 44.1: 89-103.
- Supervielle, J., 1962, *Consecuencias de una carrera de caballos*, en *La desconocida del Sena*, trad. de M. L. Bombal, Buenos Aires, Losada: 83-89. (ed. orig.: *Les Suites d'une course*, en *L'Enfant de la haute mer*, Gallimard, Paris, 1931).
- Tester, K., 1991, *Animals and Society. The Humanity of Animal Rights*, London, Routledge.
- Urruela de Quezada, A. M., 1997, *Génesis y circunstancia de «El hombre que parecía un caballo» de Rafael Arévalo Martínez*, en R.A. Martínez, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (D. Liano coord.), Paris, ALLCA XX: 246-60.
- Wilson, J., 1977, *Felisberto Hernández: inexplicables tonterías*, en Alain Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila: 338-53.