

Rosario Fraga de León

Felisberto Hernández

Proceso
de una creación



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2003

Rosario Fraga de León nació en Montevideo, Uruguay y reside en Lima desde diciembre de 1997. Trabajó en Montevideo como profesora del Colegio Americano y dictó cursos en la Universidad Católica del Uruguay. Realizó sus estudios en la citada Universidad, obteniendo su Profesorado y Licenciatura en Letras. Posteriormente fue becada a Estados Unidos, a Michigan State University, donde obtuvo su Maestría y el Doctorado en Literatura Española e Hispanoamericana. Actualmente es profesora de la Pontificia Universidad Católica del Perú en el Departamento de Humanidades a cargo de los Seminarios de Literatura Hispanoamericana de los Siglos XIX y XX en la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Escuela de Graduados, así como del curso de Teatro en Estudios Generales Letras, y de Narrativa y Teatro en el Plan Adulto. Ha participado en coloquios y publicado artículos sobre Borges, García Márquez, Felisberto Hernández, Unamuno, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Literatura gauchesca, entre otros. También desempeña funciones docentes en el Instituto de Investigación de Enfermedades Tropicales de la Marina de Estados Unidos en el Hospital Naval del Callao y en la Embajada Americana.

FELISBERTO HERNÁNDEZ
Proceso de una creación

Rosario Fraga de León

FELISBERTO HERNÁNDEZ
Proceso de una creación



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2003

Primera edición: diciembre de 2003

Felisberto Hernández. Proceso de una creación

Tiraje: 500 ejemplares

© 2003, Rosario Fraga de León

© 2003 de esta edición por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Cercado de Lima - Perú

Telefax: 330-7405; 330-7410; 330-7411

e-mail: feditor@pucp.edu.pe

Cuidado de la edición: Nelly Córdova Núñez

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Derechos Reservados

Hecho el Depósito Legal: 150-116-2003-6554

ISBN: 9972-42617-3

Impreso en el Perú - Printed in Peru

*A Daniel, por su inquebrantable fe en mí.
Con nostalgia y gratitud.*

Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este rechazo de la etiqueta «fantástica»; nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el lomo del misterio como un elefante apuntala al mundo en la cosmogonía hindú.

Julio Cortázar

Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno; a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos; es un «irregular» que escapa a toda clasificación y encasillamiento pero a cada página se nos presenta como inconfundible.

Italo Calvino

Mejor quizás que nadie en el país, Hernández supo presentar ciertos estados de conciencia ultranormales que colocan a sus personajes en ese clima de misterio característico de la zona intermedia entre la normalidad y la locura.

John E. Englekirk

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
I. PRETEXTO PARA UN CONTEXTO	19
II. LA SINGULARIDAD EN LA CREACIÓN	39
III. HUMOR Y EROTISMO	71
IV. EL UNIVERSO DISOCIADO	95
V. EL PROCESO CREADOR	115
COLOFÓN	135
BIBLIOGRAFÍA	139

INTRODUCCIÓN

Felisberto Hernández abre una brecha entre las generaciones literarias que conforman el Uruguay de la primera mitad del siglo XX.¹ Autor prácticamente desconocido e ignorado en sus primeros tiempos, hizo decir a Vaz Ferreira: «tal vez no haya en el mundo diez personas a las que le resulte interesante y yo me considero una de las diez».² Y ello, no porque su obra sea extensa, alambicada o barroca, sino por su singularidad que fue incomprendida y lleva a la imposibilidad de cualquier encasillamiento en corrientes de su tiempo. Posteriormente, en su propio país despierta la curiosidad de críticos y admiradores que acaban reconociéndolo como uno de los grandes representantes de la vanguardia uruguaya.

Uno de los aspectos que más atrae la atención del lector es el apartamiento del contexto socio-político que caracteriza su creación. Felisberto³ no se detiene a analizar la realidad circundante en

¹ Nos referimos a la «Generación de 1932» y a la «Generación de 1945», de acuerdo a Emir Rodríguez Monegal. Aspecto que será tratado en el capítulo I de nuestro trabajo.

² Norah Giraldo de Dei Cas, *Felisberto Hernández: del creador al hombre* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975) p. 47.

³ A través de nuestro estudio, al referirnos al autor, lo citaremos por su nombre de pila (la mayor parte de las veces). Esto se debe a la peculiaridad de su nombre que lo distingue de un apellido muy común en el Río de la Plata. Al respecto, remitimos al lector al artículo publicado por Ricardo Pallares, «A propósito de Felisberto Hernández», *García* (Montevideo, 1981).

cuanto a su aspecto comprometido o comprometedor. De la lectura de su obra no se desprende ninguna conclusión al respecto de sus ideas políticas o de la situación reinante en el país. Incluso la naturaleza parece estar ausente, exceptuando algunas menciones que contextualizan su narración. Es la suya una mirada infantil y distraída que se pasea por los exteriores, hasta encontrar el motivo que la incita a detenerse. Es ahí cuando su visión se agudiza, hurga, penetra los rincones, en busca del secreto de casa y seres que las habitan. El mundo de Felisberto es íntimo, cerrado, impregnado de misterio y fantasía. Al respecto dice Cortázar:

Totalmente entregado a una visión que lo desplaza de la circunstancia ordinaria y lo hace acceder a otra ordenación de los seres y de las cosas, a Felisberto no se le ocurre nunca reflexionar sobre su país, sobre lo que está sucediendo en el plano histórico, y se diría que su mirada se detiene en las paredes que lo rodean, sin esforzarse por extrapolar sus experiencias, por entrar en una estructura de paisaje o de sociedad.⁴

Cabe sin embargo, el preguntarnos la razón de este alejamiento y si lo es totalmente consciente. De una lectura entre líneas parecería desprenderse la crítica a una sociedad que desvaloriza al artista, condenándolo a una existencia mediocre, exenta de estímulos. Nuestro trabajo no intenta hacer un estudio sociológico, pero sí dejar la puerta abierta a nuevos cuestionamientos, soslayando un hecho reflejado en el discurso en forma implícita. En su estudio sobre Felisberto, Cortázar se refiere a este aspecto y aun cuando pudiera parecer paradójal «cada uno de sus relatos tiene la terrible fuerza de instalar al lector en el Uruguay de su tiempo... como todos nuestros grandes escritores, nos denuncia sin énfasis...» (p. 94).

Es por esta razón que una ambientación del Uruguay de la época permitirá la compenetración con el narrador-personaje que pasea su desencanto entre pianos de cola, objetos que se animan y muje-

⁴ Julio Cortázar, «Felisberto no responde a influencias perceptibles», *5 cuentos mágicos. Críticas por extranjeros* (Montevideo: Ciencias, 1979) p. 94.

res insólitas que lo integran a ese mundo fantástico-real. Así es como fundidos en la misma persona, en autobiográfica transposición, el escritor y el pianista mueven los hilos de un acontecer pobre de anécdotas, pero riquísimo en evocaciones. Hay una transcripción de la realidad a la narración; los hechos parecen ser los mismos pero vistos bajo la luz del recuerdo y la imaginación.

Vanguardista en su literatura y conservador en su postura política, Felisberto no puede sustraerse al rechazo del medio que lo margina. Autodidacta sin escuela ni adhesión a nuevas posturas, no deja influencias claras en escritores uruguayos inmediatamente posteriores a él. Por todo ello intentamos explicitar ese fenómeno de independencia y aislamiento, unido al hecho de que las ediciones de sus mayores libros no pasaron de la distribución entre amigos y conocidos, permaneciendo desconocidas para el público lector, hasta que después de su muerte, en 1964, su circulación aumenta y se expande fuera de fronteras. Por la originalidad de su creación y su profundo individualismo, Hernández convierte su literatura en un discurso transgresivo que contraviene los estereotipos narrativos de sus contemporáneos.

Intentamos profundizar el estudio de su obra para poder probar la riqueza de matices que esta encierra y que determinan su singularidad.

En uno de los relatos de la etapa memorialista, *Tierras de la memoria*, dice el narrador-personaje:

Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos... suben por el cuerpo y se instalan en los ojos. Desde allí buscan un objeto para clavarles la mirada... también hipnotizan a los pensamientos que están encerrados y estos tienen que abandonar sus deliberaciones.⁵

Estos pensamientos, desprovistos del ropaje convencional, son en sí la metáfora de su creación, de sus propias vivencias transfigu-

⁵ Felisberto Hernández, *Tierras de la memoria*. Obras completas. Tomo III (Montevideo: Arca, 1988) p. 30.

radas en una inquietante ficción. El narrador procura rescatar de lo más profundo de su yo, aquellas ideas en estado embrionario, salvajes y libres, que dominarán a las otras que ya han sido de alguna manera contaminadas. Esta metáfora encierra la clave de su poética así como la filosofía de toda su obra.

Siendo el objeto literario un complejo de elementos heterogéneos, practicaremos diversas formas de análisis para poder extraer del texto lo que cada una de ellas por separado no podría. Es así que nos apoyaremos en la crítica psicoanalítica, aplicando conceptos freudianos y lacanianos a aquellos textos que por sus símbolos llaman a esta interpretación. Un estudio estilístico es fundamental para el tratamiento del lenguaje, herramienta tan peculiar en Felisberto. Nos referiremos también al pensamiento filosófico de Vaz Ferreira que influyó en Hernández en su concepto intuitivo de la creación literaria. Consideramos que el objetivo de este trabajo es el estudio sobre el texto. Aun así, —y particularmente en este caso— no dejamos de lado la presencia de un creador implícito en él.

Coincidimos con Marcello Pagnini en que:

No se menospreciará el estudio de la biografía ni el de la historia, aunque habrá que distinguir, para mayor claridad en el trabajo, entre biografía e historia integradas en la literatura —analizadas con todo escrúpulo y, por consiguiente, consideradas como presencias funcionales— y biografía e historia como discurso en torno al objeto literario.⁶

Por lo tanto hablaremos de «corroboración auxiliar de la interpretación», ya que esta «no solo apoya la interpretación en casos determinados, sino que da respiro a la obra, la sitúa en un espacio» (p. 139).

A través de los cinco capítulos que integran nuestro estudio iremos analizando los relatos más representativos del aspecto a dilucidar. Dada la constante reiteración de temas y recursos que se dan en

⁶ Marcelo Pagnini, *Estructura literaria y método crítico* (Madrid: Cátedra, 1978) p. 126.

el discurso felisberteano, un mismo cuento servirá de modelo a diferentes aspectos y será analizado bajo distintos puntos de vista. De tal manera nuestro método no sigue el orden cronológico de la producción sino el temático de los capítulos. Para facilitar la lectura y clarificar el análisis, consideramos necesario agrupar las obras de acuerdo a su publicación y particularidades que las caracterizan.

José Pedro Díaz recopilador de sus trabajos y profundo estudio de su obra, la divide en tres etapas, aunque en definitiva se trate de una sola por ser los diferentes estados de una misma creación artística.

La primera etapa corresponde a sus primeros intentos literarios y comprende el período ubicado entre 1925-1931. Se trata de breves textos, publicados en formato pequeño, algunos sin tapas. Precisamente este es el título de uno de ellos: *Libro sin tapas* (Rocha, 1929); *Fulano de tal* (Montevideo, 1925), *La cara de Ana* (Mercedes, 1930) y *La envenenada* (Florida, 1931) y algunos textos aparecidos en periódicos. La obra de esta primera etapa permaneció casi desconocida hasta que en 1969 fue recogida bajo el título de *Primeras invenciones*, publicada por la editorial Arca. En estos textos, ensayos y reflexiones filosóficas, además de algunos cuentos, se esbozan las que serán constantes de su obra: la preocupación y reflexión por el acto de la escritura, las elucubraciones filosóficas, el desdoblamiento del yo y la conjunción humor-erotismo que se acentuará en sus últimas publicaciones.

La segunda etapa corresponde al período 1942-1944 e incluye tres novelas cortas: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942); *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria*, escrita en 1944 y publicada póstumamente. Este título puede perfectamente abarcar las tres, pues se trata del período memorialista, donde las situaciones y anécdotas sirven de estímulo para la evocación y autorreflexión.

Es solamente en 1947, que Felisberto publica su próximo volumen: *Nadie encendía las lámparas*, con los cuentos más famosos y ya rondando ese halo fantástico que hizo posible para algunos críticos el ubicarlo dentro del género. Posteriormente, publica *La casa inundada*; *El cocodrilo*; *Las Hortensias*; *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*. Incluidos bajo estos títulos se encuentran varios relatos que

analizaremos, especificando su procedencia. Esta tercera etapa corresponde al período más productivo y —dentro de las limitaciones— más exitoso. Son en su mayoría relatos breves, que incursionan en el límite de lo fantástico, con características surrealistas, cargados de símbolos y connotaciones eróticas en un mundo donde la relación sujeto-objeto se trastoca y disloca.

Al abordar este estudio nos propusimos una doble finalidad. En primer lugar probar la singularidad de la obra de Hernández, dentro de la literatura uruguaya e hispanoamericana, y la imposibilidad de todo encasillamiento. Para ello hemos rastreado características de corrientes y tendencias diversas que permiten su análisis bajo diferentes ópticas, pero que se dan a través de un proceso recreador. Este proceso es el referente abarcador de nuestro objetivo. Por otra parte, intentamos propagar su obra, fomentando el interés por una creación que establece una original relación con el lector: lo atrapa, lo seduce, lo inquieta, dejándole la extraña sensación de estar leyendo «lo que no sabe».⁷

⁷ Nos referimos al sintagma «escribir sobre lo que no se sabe», clave de la composición de Felisberto, que aparece por primera vez en *Por los tiempos de Clemente Colling*. Obras completas. Tomo I (Montevideo: Arca, 1981) p. 23.

Capítulo I

PRETEXTO PARA UN CONTEXTO

Felisberto Hernández es su texto y su propio contexto. En su caso particular se hace difícil —por no decir imposible— separarlo de sus circunstancias. Es la suya una narrativa egocéntrica, mediante la cual el narrador intenta develar el misterio de los seres y las cosas, todo ello entretejido con peculiares dosis de humor, erotismo y fantasía. Así resulta imprescindible, para la comprensión global de su obra, destacar los hechos que determinaron esta singular creación.

Por otra parte nos interesa —este es nuestro pretexto— su ubicación en un contexto del que se destaca aun antes del reconocimiento de sus contemporáneos, como creador de una «vanguardia sin retaguardia».¹

Intentaremos trazar un breve panorama del fondo político y cultural, resaltando figuras del mundo literario, aportes valiosos a nuestro campo para deslindar así la figura de Hernández.

Felisberto nace al comenzar el siglo XX, fecha en que Uruguay comienza a estabilizarse después de violentas luchas entre partidos políticos disidentes: Blancos y Colorados. La gestación y evolución de los partidos tradicionales data del período «más convulsivo y trágico de nuestra historia».² Desde 1830 hasta 1876 en que se eli-

¹ Carlos Martínez Moreno, *Las vanguardias literaria. Enciclopedia Uruguaya* n.º 47 (Montevideo, 1969) p. 130.

² Alberto Zum Felde, *Proceso histórico del Uruguay* (Montevideo: Arca, 1967) p. 191.

minan los caudillos y se instaura el militarismo con Latorre, Santos y Tajés, hasta llegar al presidencialismo representado por Julio Herrera y Obes en 1890.

A pesar de esta convulsión política, Uruguay disfruta de una economía favorecida por la fuente de riqueza natural: agricultura y ganadería. Siendo la principal entrada aquella aportada por el campo, no deja de existir una lucha entre este y la ciudad —Montevideo, la capital— que concentra el crecimiento demográfico del país. Es en esta época que surgen dos grandes escritores, testimonio de este proceso: Javier de Viana y Florencio Sánchez, narrador y dramaturgo respectivamente. Anteriormente, situamos a Acevedo Díaz, cuya última obra, sin embargo, se publica en 1914. Todos ellos emparentados por el elemento telúrico, la preeminencia de lo regional, aunque en Sánchez se hace más evidente el problema del hombre de ciudad, del inmigrante, del llegado a más. Florencio Sánchez y su teatro naturalista equivalen a lo que hizo Viana en el cuento, ya que «ambos escritores introducen en nuestra literatura la fiel observación de los tipos, la pintura verista del ambiente, el análisis de los caracteres».³

Llegados a fin de siglo, el país se enriquece con la multiplicidad de corrientes e ideologías. Es en esta época que surge el poeta Zorrilla de San Martín, situado en mitad de camino entre el Romanticismo y el Simbolismo. Se funda el Ateneo, órgano de defensa de las ideas liberales, interesado más en política y sociología que en literatura.

El positivismo se pone de moda en filosofía y «en la novela y el teatro el realismo, el impresionismo en la plástica y el decadentismo en la poesía» (Zum Felde, *op. cit.*, p. 280). Spencer se convierte en el apóstol de los intelectuales. «Durante veinte años el evolucionismo determinista seguirá siendo la doctrina semi-oficial de la Universidad, en todos sus cursos. Examinando a fondo nada escapa a esa órbita cultural del positivismo en que se mueve la mentalidad del primer cuarto de siglo» (Zum Felde, *op. cit.*, p. 282). Esta influencia será notoria en uno de los líderes más importantes e influ-

³ Alberto Zum Felde, *op.cit.*, p. 9.

yentes del siglo. Nos referimos a José Batlle y Ordóñez que asume la presidencia del país en 1903 y debe enfrentarse con el último gran caudillo blanco, Aparicio Saravia. Dos figuras, dos divisas, dos tendencias. En Batlle la prioridad de la ciudad sobre el campo; en Saravia la lucha por el campesinado, por el productor, por la tierra. La guerra se resuelve a favor de Batlle y culmina así una lucha por el poder que había perdurado durante todo el siglo XIX. Con el triunfo de Batlle, y por ende del partido colorado, se instaura en el país una tendencia que llega a nuestros días: la primacía de lo ciudadano. Beneficiado por el capitalismo y la guerra Mundial, el Uruguay entra en un período de paz y prosperidad.

Retomando el hilo de los acontecimientos culturales de fin de siglo, podemos distinguir tres actitudes ideológicas: una conservadora de valores tradicionales, otra idealista propagada por los universitarios y la tercera de raíz materialista, marxista. Surge también el intelectual de café o bohemio intelectual, fomentado por la crisis de la enseñanza universitaria y por los libros que antes eran privilegio de una elite. Otros acontecimientos son propicios para la aparición de grupos de ideas revolucionarias, la llegada al país de desterrados de la Argentina (por ideas marxistas y anarquistas). Por ese entonces se forma el Centro Internacional de Estudios Sociales que admite todas las tendencias teóricas. Empero, el órgano de más influencia en la llamada «Generación del 900», fue la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, que fue una de las más importantes en todo el continente americano, ya que reunió en sus páginas tendencias nacionales y extranjeras. Aparecen en ella los nombres de José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit, Carlos y Daniel Martínez Gili, algunos modernistas como Darío, Lugones e internacionales: Tolstoi, Ibsen, Verlaine, D'Annunzio, etc.

En cuanto a la modalidad modernista se propagó más en poesía y ensayo. Hay controversia en torno a la fuerza de su implantación en el país. Dice Zum Felde en *Proceso intelectual del Uruguay*:

[...] no respondía a ningún factor social o moral de arraigo en la vida platense, a ninguna necesidad propia del ambiente cultural del país [...] era un estado [...] que aquí en el Plata no respondía

a ningún factor interno[...] siendo el lujo intelectual de una minoría[...] *La Revista Nacional* fuera de los artículos de Rodó y Pérez Petit, no presenta mayores síntomas de modernismo ni literarios ni ideológicos. (II: p. 21)

Por otra parte Ángel Rama acusa al Modernismo de una «interna contradicción pues presentándose como agresivo rechazo de la sociedad [...] destinado a: *épater le bourgeois* se unía al burgués que dominaba esa sociedad perdiendo así su eficacia».⁴ De todos modos, tuvo sus insignes representantes, entre ellos, Rodó, Reyles, Herrera y Reissig y el propio Quiroga en sus inicios.

Dentro de la lírica de la «Generación del Novecientos» dos nombres merecen ser citados: Delmira Agustini y Eugenia Vaz Ferreira, poetisas originales. Delmira se caracteriza por su espontaneidad y un particular sello erótico. En cuanto a María Eugenia Vaz Ferreira, con otra formación, de familia intelectual, posee «la forma de un idealismo estético absoluto» y una poesía «profundamente angustiosa» (Zum Felde, *op. cit.*, II, pp. 286-289). Con respecto a las características de esta «Generación del Novecientos», se pueden encontrar dos elementos comunes, el autodidactismo, debido a la crisis de la cultura universitaria y la contemporaneidad. Están por cierto separados en estilo, género y modalidad.

Comienza por entonces a tomar auge el cuento como género dialecto de los uruguayos, popularizando a través de periódicos y revistas de la época. Se destaca la figura de Horacio Quiroga como el gran representante de esta modalidad. Influidor por Edgar Allan Poe, en sus inicios, comienza a adquirir su propio estilo que inaugura una línea de cuento fantástico en el Uruguay. Para Zum Felde, se trata más bien de «llamarle mágico, pues si bien la fantasía es la agente, ella opera siempre en el plano del misterio, más allá de las leyes naturales, dejando entrever una ultra-realidad, una cuarta dimensión, mundo de fuerzas y fenómenos maravillosos» (*op. cit.*, II: p. 198).

De todos modos, aunque parezca contradictorio, Quiroga era un realista y esta corriente es la que caracteriza en su mayoría a los

⁴ Ángel Rama, *Cien años de raros* (Montevideo: Alfa, 1966) p. 10.

creadores uruguayos. De aquí proviene su punto de contacto con Hernández: el tratamiento de la realidad cotidiana y en ella encuentran lo extraordinario. En cuanto al resto, temas, estilo, estructura, difieren totalmente.

Históricamente las dos décadas de 1910 a 1930 constituyen «la belle époque», dada la situación beneficiosa creada por la Primera Guerra Mundial. El fomento de la inmigración, la creación de actividades comerciales y la gratuidad de la enseñanza, traen como consecuencia la creación de una clase media fuerte. Por eso se habla de una generación sin rebeliones profundas, ya que no hay grandes problemas contra los cuales luchar. En este fondo socio-histórico surge en filosofía la presencia predominante de Vaz Ferreira, que en realidad pertenece a la «Generación del Novecientos», pero cuya influencia se deja sentir después de sus primeras publicaciones (1910) hasta su muerte en 1958. Es positivista «en cuanto prescinde de todo apriorismo metafísico admitiendo solo el método de la lógica experimental, de la comprobación empírica... Y aún cuando admite las ideas de Spencer [...] denuncia las graves insuficiencias [...] Toda su crítica se dirige a combatir el sistematismo en filosofía [...] En sicología sus ideas se acercan a la corriente del «vitalismo y del intuicionismo» (Zum Felde, *op. cit.* II: pp. 94-95). Vaz Ferreira será gravitante en la formación de Hernández, como comprobaremos posteriormente, sobretodo en la concepción filosófica de la obra literaria.

En la década del XX aparecen las primeras influencias de los movimientos de vanguardia. En 1924, André Breton lanza el primer manifiesto surrealista, aunque se encuentran características comunes en sus antecesores cubistas, dadaístas y futuristas. Estas corrientes traen aparejado un deseo por la experimentación, la espontaneidad y la incursión en el campo del subconsciente. Sin embargo, en comparación con el vanguardismo argentino, el uruguayo fue sobrio y moderado.

En el proceso literario del Uruguay debemos tener presente el arraigo del nativismo, más logrado en la narrativa que en la poesía. Una de las excepciones sería Felisberto Hernández que se muestra alejado de esa corriente y tiende decididamente a la pintura del am-

biente ciudadano. Dadas las características de su literatura (halo fantástico, tintes surrealistas, autorreflexión sobre su creación, unido al uso de un metalenguaje), podemos emplazarlo dentro de la narrativa de vanguardia, a la que accede como un original autodidacta.

En cuanto a su ubicación generacional, surgen discrepancias. De acuerdo al año en que nació, 1902, puede ser incluido en lo que Juan José Arrón⁵ denomina «Generación de 1924», cuya zona de fechas de nacimiento comprende desde 1894 hasta 1924, con un período de predominio que abarca desde 1924 hasta 1954. Esta generación vivió el advenimiento de las escuelas vanguardistas, el cambio de ideas y la Segunda Guerra Mundial. En cambio, para Emir Rodríguez Monegal:

El examen de la realidad nacional revela muy claramente la emergencia de un grupo hacia 1945. Hay coincidencias con respecto a lo que puede llamarse fecha de iniciación del grupo. Esa fecha es de 1940. Tal fecha básica[...] marca el comienzo del período de gestación del grupo, es decir el momento en que irrumpe en la vida literaria y comienza a polemizar con la generación anterior para hacerse sitio [...].⁶

En el bienio 38-40, coincidiendo con la fundación en 1939 del semanario *Marcha*, ocurre el «cambio de voz»⁷ del que hablaría más tarde Benedetti. Surgen jóvenes escritores que aportan ideas propias y originales, a menudo polémicas sobre el proceso histórico y político que se está viviendo. Estos escritores son los que forman la «Generaciones de 1945», incluyendo el criterio de Angel Rama que los llama «Generación de 1939» o de *Marcha*. Estas fechas sirven para separar radicalmente a escritores anteriores (Generación del 24 o del 32), con los representantes del «cambio de voz», (Generación del 39, 45 o de *Marcha*), identificados con el cuadro social y humano de su época.

⁵ Juan José Arrón, *Esquema Generacional de las Letras. Hispanoamericanas* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963) p. 33.

⁶ Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya de medio siglo* (Montevideo: Alfa, 1966) p. 33.

⁷ Mario Benedetti, *Literatura uruguaya, siglo XX* (Montevideo: Alfa, 1963) p. 42.

Felisberto se diferencia de ambas promociones; de los de la «Generación de *Marcha*, por la carencia de crítica o simple referencia a problemas de carácter social, político o económicos —aunque, como mencionamos, una lectura entre líneas pudiera dar como resultado una denuncia inconsciente del artista a su medio—. De los que pertenecen cronológicamente a su propia producción, se diferencia por la temática, ya que estos escribieron preferentemente sobre la vida campesina o temas pueblerinos. Si bien en los relatos felisberteanos se recrean lugares, aspectos y costumbres de Montevideo y de pueblos del interior del país, estos aparecen tenuemente velados, como un telón de fondo, excusa para la evocación de personas, anécdotas, hechos relacionados específicamente con su niñez. De la tradición de la época toma la tendencia al relato breve. La mayor parte de su producción son cuentos o pequeños ensayos, con la excepción de algunas novelas cortas de difícil clasificación.

Por todo ello es dable afirmar su originalidad en la construcción de un mundo del cual él es el personaje central, un narrador que se mueve en un ambiente que nos es familiar y reconocible a través de la nostalgia que emana de sus páginas. Es por tanto que consideramos pertinente el conocimiento del elemento biográfico que permitirá comprender y explicar sus motivaciones creadoras.

Si estimamos la literatura como una «transposición poética de la realidad»,⁸ en el caso especial de Felisberto Hernández, se cumple al pie de la letra. Casi toda su obra puede ser considerada como un discurso autobiográfico, evocado, metaforizado, pero que hunde sus raíces en las «tierras de la memoria».⁹ Por eso su texto habla por sí solo y encontraremos en él, apoyados en testimonios (cartas y entrevistas), el hilo del misterio que despliega.

En los comienzos del siglo XX, Montevideo era una ciudad tranquila, todavía ajena al ritmo acelerado que impone el hecho de ser capital. Como ya mencionamos, muchos inmigrantes habían sido atraídos por la promesa de un bienestar económico, aparejado a la

⁸ Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba* (Colombia: La oveja negra, 1983) p. 35.

⁹ Nos referimos a la metáfora extraída del título de la novela *Tierras de la memoria* (Montevideo: Arca, 1988).

placidez de la vida aldeana. Así fue con los padres de Felisberto, que fue el primer hijo de los cuatro que tuvieron Prudencio Hernández, español nacido en las Canarias y Juana Hortensia Silva. El 20 de octubre de 1902, bajo la sombra intelectual del «Novecientos» y la política de Batlle, nace Felisberto Hernández. Queda inscripto en el Registro Civil con un nombre equivocado. Su padre dicta al escribiente Feliciano Felisberto y el funcionario por error escribe Feliciano Félix Verti. Este error fue causa de numerosos problemas en la vida cívica del escritor. Al respecto dice Ricardo Pallares:

Indudablemente el nombre de este narrador no es común y posee algo peculiar, cierto exotismo, una singularidad sonora y una imprecisión semántica cierta. Son rasgos que lo contrastan con el apellido, común en el Plata, y que monopolizaron las preferencias a favor suyo en detrimento de éste.¹⁰

Es entendible la tendencia de la crítica a utilizar su nombre, dejando de lado el apellido que puede dar lugar a confusiones. Por ello, no es casual en el narrador uruguayo la tendencia a evitar el nombre de los personajes. Las señas o características propias tienen más fuerza que la necesidad de nominarlos.

Sus primeros recuerdos son del barrio Atahualpa, en las inmediaciones del Cerrito de la Victoria:

En Atahualpa. Allí nací y tengo recuerdos desde un poco antes de los tres años. Uno de ellos casi lo perdí del todo[...] Después el recuerdo fue más fugaz, borroso, diferente y yo dejé de perseguir su rastro. Pero alguna otra vez debo haber cruzado o pasado cerca de ese rastro y debo haber sentido un desvanecido matiz de angustia. («Primera casa», III: p. 154)

Felisberto vivió rodeado de figuras femeninas que tuvieron decisiva influencia en su vida y por ende en su obra, muy en particular su madre. En una entrevista realizada a la Sra. Deolinda Hernández de Helena, hermana del escritor, refiriéndose al hecho, nos dijo:

¹⁰ Ricardo Pallares, «A propósito de Felisberto Hernández», *García I* (Montevideo, 1981) p. 8.

Los hijos varones son muy apegados a la madre. Las madres, a cierta edad, tiene celos de sus hijas, y eso fue lo que pasó conmigo y con mi hermana [...] Ella estaba celosa y no nos daba el paso hacia él. Fue absorbente [...] una relación enfermiza [...] Estaba en pleno París y ella le escribió: «Me muero si no te veo», y él se vino dejando todo [...].¹¹

Su tía abuela, que hizo las veces de abuela, es un recuerdo doloroso y aterrador en la vida del adulto-niño. Frente a la sobreprotección de la madre, recibía de aquella castigos corporales por nimias pillerías infantiles. Así lo testimonia Paulina Medeiros, una de las relaciones más profundas que tuvo el escritor, aun cuando el matrimonio no llegó a concretarse:

El sadismo con que su tía le castigó siendo niño, levantándole la frazada para golpearle a la mañana, cuando aún el miedo no le había permitido dormir, en vez de extirparle defectos y fallas propias de su extrema concentración, exacerbó fobias y la confusión de su carácter apocado, temeroso siempre ante dificultades.¹²

De pequeño se despertó en él una atracción por las mujeres mayores, en particular por sus maestras de las que se «enamoraba» con el candor y la picardía de sus pocos años:

Recuerdo que estábamos en un pueblo del departamento de San José [...] Libertad [...] Y en la escuela la maestra dijo: «Felisberto se portó mal y tuve que ponerlo en penitencia» [...] hasta yo misma me extrañé porque era muy tranquilo [...] Y entonces, ¿qué había pasado? Se le cayó el lapicero, fue a buscarlo y aprovechó para pellizcarle la pierna [...] (Deolinda Hernández).

Y más tarde Celina, maestra de piano, aparece recreada en *El caballo perdido*:

¹¹ Deolinda Hernández, Entrevista personal. Montevideo, 11 de mayo, 1989.

¹² Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo* (Montevideo: Astillero, 1982) p. 9.

Pensaba que Celina y yo habíamos terminado. Nuestra historia había sido bien triste. Y no solo porque ella fuera mayor que yo —me llevaría treinta años— [...] Nuestras relaciones habían empezado —como ocurre tantas veces— por una vieja vinculación familiar [...]. Pero Celina me había inspirado el deseo de que yo fuera para ella una novedad interesante. (II: p. 19)

La particular conjunción de humor y líbido aparece en estas evocaciones, creando a través de ellas neologismos que muestran su lúcido manejo del lenguaje. En *Tierras de la memoria*, resurge su atracción por la maestra y en sus ensoñaciones infantiles, desea acariciar su brazo. La palabra abedules, le trae una fuerte connotación sensual y curiosidad por la arbitrariedad del lenguaje. Por su valor sonoro, lo aplica a las caricias «que hiciera a un brazo blanco: abe sería la parte abultada del brazo blanco y dules serían los dedos que lo acariciaban. Entonces [...] escribí: Yo quiero hacerlo abedules a mi maestra» (III: p. 19).

La educación de Felisberto se limita a la escuela elemental. No era consecuente en el estudio porque «no puedo seguir en orden nada, todo lo tengo que inventar —decía Felisberto—» (Deolinda Hernández). Esta inconstancia no se da en los estudios musicales a los que dedica el esfuerzo de una vida compartida posteriormente con la vocación literaria. Conoce al excéntrico maestro de música Clemente Colling, personaje central de *Por los tiempos de Clemente Colling*, del que nos dice:

[...] apoyaba un codo contra el cuerpo, tenía doblado el brazo para arriba y tomaba el cigarrillo, con tres dedos —y levantaba los demás como si lo que tomara fuera una masita—. Al hablar, estiraba o ampollaba la parte de la boca que iba desde el borde fino de los labios hasta las hornallas de la nariz, que se ensanchaban al llegar a la cara. En esa región movable que estaba debajo de la nariz y que era muy grande, tenía dos manchas marrón oscuras, y después de haber pasado mucho tiempo, me di cuenta que esas manchas eran del humo del cigarrillo que le salía por la nariz. (I: pp. 39-40)

Para Felisberto cada persona encierra un misterio, algo inexplicable, que incita a penetrarlo y le hace decir: «Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro» (p. 23). Ese misterio, ese no saber lo que escribe, lo aplicará al maestro de música, al insólito Clemente Colling, representante del misterio que rodeaba a los seres de su infancia. Todo en él (Colling) tenía sabor romántico, ignoto, de un pasado velado por la sombra, el narrador encuentra que el misterio y su sombra se le perdían, y «desde aquellos tiempos ha crecido en el recuerdo» (p. 67). Tanto Clemente Colling como Celina son centros de energía de los que se va a desprender el haz de los recuerdos.

Aparece en su obra la nostalgia evocadora de un barrio, el Prado y de las viejas quintas que la familia habitó por años. Los tranvías que recorrían las calles y los árboles añosos conservados como reliquias de un pasado forman el marco de sus relatos:

Los tranvías que van por la calle Suárez y que tan pronto los veo yendo sentado en sus asientos de paja como mirándolos desde la vereda son rojos y blancos, con un blanco amarillento. Hace poco volví a pasar por aquellos lugares[...] hay muchas quintas. En Suárez casi no había otra cosa. Ahora muchas están fragmentadas. (pp. 23-24)

En su temprana juventud va a desempeñarse como pianista-acompañante en los cines, con el fin de ayudar al presupuesto familiar. Posteriormente fundará un conservatorio de música que se llamó «Conservatorio Hernández». Para él la música es una necesidad vital, a la vez que un medio de vida. Mientras tanto su formación cultural es la de un autodidacta, asistemática e irregular.

En 1919 conoce a la que será su primera esposa: María Isabel Guerra, madre de su primera hija. Amor adolescente y apasionado, le impulsa a dedicarle el *Libro sin tapas*, en cuyo Prólogo dice:

Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir algo de lo que propuse [...]. Yo empecé

esta tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las casualidades maravillosas de la naturaleza. (I: p. 78)

Por esa época se relaciona con quienes serán sus grandes amigos, el doctor Carlos Vaz Ferreira y el matrimonio Alfredo y Esther de Cáceres. Esta última expresa refiriéndose a Felisberto:

Puede considerarse a Hernández un solitario en nuestro medio, en el arte de nuestro país, en el arte de América. Y ha marcado Zum Felde en su magistral ensayo como para gustar y estimar la producción de Borges o Hernández «es necesario un cierto grado de madurez de cultura, que en estas tierras, no se da en función del medio: y que su índole requiere el cultivo de gustos intelectuales más refinados». Es interesante relacionar esta afirmación con un hecho evidente: la formación de Felisberto Hernández fue la de un autodidacta (en el sentido y grado en que esta palabra puede emplearse lícitamente). Recibió de un medio de amigos elegidos, entre los de cultura más fina, esa acción que misteriosamente invade el ambiente y penetra como por ósmosis, según afirma Vaz Ferreira en lúcida adivinación.¹³

Comienzan a aparecer sus primeras publicaciones, *Fulano de tal* (1925), pequeño libro editado por su amigo el librero José Rodríguez Riet. Fragmentos, primeros esbozos de un estilo que se irá perfeccionando y adquiriendo su propia modalidad. Ya se perfilan las características que muestran su singularidad y los problemas metafísicos que la influencia de Vaz Ferreira iba despertando en él. Norah Giraldi de Dei Cas, acertadamente utiliza las palabras de Cortázar para definirlo: «un cronopio como cualquier otro».¹⁴

A pesar de la crítica favorable, Felisberto no puede superar la angustia que le provoca su situación de pianista de café muy mal

¹³ Esther de Cáceres, «Testimonio sobre Felisberto Hernández», *Fundación de Cultura Universitaria* (Montevideo 1970) p. 8.

¹⁴ Norah Giraldi de Dei Cas, *Felisberto Hernández: del creador al hombre* (Montevideo: Banda Oriental, 1975) p. 46.

remunerado. Esa angustia, disfrazada de humor y desembocando en el absurdo aparece en la mayor parte de sus relatos: «Tuve una angustia parecida a la de los niños mimados cuando han vuelto de pasear y les sacan el traje nuevo[...] pero entonces caí en otra angustia mucho más cruel [...] y hasta podía realizar el poema de lo absurdo («El vapor», I: p. 121).

Posteriormente, en el más autobiográfico de sus cuentos vuelve a transmitir la angustia, materializada en lágrimas involuntarias. El narrador-concertista se ha transformado en un «burgués de la angustia», obligado por sus circunstancias. El artista es ahora un simple vendedor de medias de mujer y esa realidad es expresada a través del recurso de las lágrimas que no puede controlar: «De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara por su cuenta, se echó a llorar («El cocodrilo», III: pp. 101-102).

Por influencia de su padre viaja a Mercedes para trabajar como director y pianista en un «café concert». Esta vivencia y en especial el dolor de la partida está retratado en *Tierras de la memoria*:

Al principio de la conversación yo había tenido cuidado de que él no viera los alargados y débiles filamentos de la melaza que yo sentía al irme despegando de Montevideo. Me mareaba la angustia, el ruido del ferrocarril, los grises en las casas rayadas [...]. (III: p. 12)

Entretanto su relación con María Isabel es cada vez más endeble al tiempo que nace su hija, a la que conocerá cuatro meses después y no volverá a ver hasta el día de su boda.

Las giras como concertista serán su medio de vida desde 1926 hasta 1942, alternando con conciertos en Montevideo.

Edita *Libro sin tapas* (1929) y *La cara de Ana* (1930), subvencionadas por él mismo y de escasa circulación. Visto el contexto socio-histórico y la modalidad nativista que imperaba en el Uruguay de la época, no es de extrañar la falta de eco que tuvieron. Hasta el momento Felisberto era reconocido —y no en la medida de su mérito— como concertista. Nos dice en «Viaje a Farmi»:

Mi primer cartel lo tuve en música. Pero los juicios que más me enorgullecen los he tenido por lo que he escrito[...] Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se debe escribir lo que se sabe[...] me seduce cierto desorden que encuentro en mi realidad y en los aspectos de su misterio. (II: p. 100)

La angustia seguía creciendo en él, al sentir la indiferencia del medio, la ausencia de estímulos, la soledad del artista:

Pero esperaba esta noche para después decirles a esas señoritas que charlan, como un pianista de café —yo había ido contratado a tocar en un café— puede dar conciertos, porque ellas no saben que puede ocurrir lo contrario, que en este país un pianista de conciertos tenga que ir a tocar a un café. «Mi primer concierto» (II: p. 100)

En 1937 se casa con Amalia Nieto, pintora de renombre, quien lo hará padre por segunda vez. Comienza la época preponderante de la literatura y la producción de dos relatos relacionados con el proceso evocador a la manera proustiana. Son ellos *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y *El caballo perdido* (1943). Empero, el artista no se concilia con la imagen práctica de un marido burgués, responsable de la manutención de su hogar. De tal modo, la librería «El burrito blanco» instalada por el matrimonio en la propia casa fracasa irremediablemente, a la par que su matrimonio, culminando en la ruptura definitiva en 1943.

En esos tiempos visita con asiduidad el servicio de siquiatría del hospital Vilardebó y el Hospital Pereira Rossell, donde trabaja el doctor Alfredo Cáceres. Allí encuentra una fuente inagotable del misterio que espoleaba su imaginación creativa. Tiene la oportunidad de conocer a una enferma, que vivía recluida en una antigua casa de la Ciudad Vieja de Montevideo. Se trataba de una muchacha gordísima y muy joven que no salía de su cuarto. Felisberto atravesó la sala y llegando a la recámara quedó sorprendido al no encontrar una ventana. No cabía más que la cama de la enferma. Ella

estaba acostada y sufría de hidropesía. Al retirarse, manifestó su perplejidad de que un ser pudiera vivir sin luz. Este hecho, material vivo de inspiración, trajo como consecuencia la creación de la historia de una mujer enamorada de un balcón («El balcón»).

Por ese entonces conoce a Jules Supervielle, poeta franco-uruguayo, que le envía uno de los más importantes elogios a su obra. Se establece una sólida amistad en base a la mutua admiración y reconocimiento. Paralelamente crea una relación sentimental con la escritora Paulina Medeiros, de la que tenemos amplio testimonio epistolar a través de la obra publicada por la misma, *Felisberto Hernández y yo*:

Yo alenté el presente epistolario. Se prolonga desde 1943 hasta 1948 inclusive: seis años. Nuestras cartas quedaron apretadas y como soldadas en camadas de papel amarillento, rosa viejo ahora, como si por ellas volviera a circular una sangre muy desteñida, antigua. El escritor terminaba de regalarme *Por los tiempos de Clemente Colling*. Y la dedicatoria donde alude a su primer debate conmigo y profetiza que no ha de ser el último, me movió a escribirle. Pero si él no hubiera conquistado la fama, el destino de esta correspondencia hubiera desaparecido con el mío. (p. 11)

La relación con Paulina fue larga, intensa y tormentosa. Terminó después de su regreso a Europa y se transformó en una sincera amistad. De esa correspondencia podemos inferir las variantes de carácter de Felisberto, que se traducían en furiosos arranques ante lo que él suponía incomprensión de sus ideas. Estando Paulina en Buenos Aires, la correspondencia aumentaba, a la par que las crisis por las que pasaba el escritor. Es consciente de su temperamento cambiante, susceptible a toda crítica negativa, aun de la persona más involucrada a él. Es así que él escribe:

[...] Nunca me sentí separado de ti por lo que en tu carta me pides. Son otras cosas las de nuestro problema terrible: nuestros temperamentos, mi especial soledad necesaria son su tiempo

caprichoso, mi caprichosa manera de sustraerme a los demás y otras cosas por el estilo. (p. 85)

La sustitución del amor por la amistad muestra un cambio de tono en las cartas. La relación se vuelve más formal, no así el conflicto íntimo de Felisberto, que sigue sintiendo la incomprensión de los demás:

Muy bien dicho, Ud. Comprende algo muy parecido, pero de consecuencias muy distintas. Cuando Ud. comprende un error o una intensidad suya piensa, naturalmente, que en mí eso pasará tan rápidamente como en Ud., o por los menos no se imaginará hasta qué punto y hasta qué tiempo ese mal queda en mí. (p. 101)

A mediados de 1943, comienza a trabajar en A.G.A.D.U. (Asociación uruguaya de autores). Este hecho trajo la consabida carga de frustración y el inconsciente resentimiento de no poder vivir de sus actividades artísticas, debiendo recurrir a un anodino empleo público que lo superaba y —de algún modo— degradaba.

En 1945, Supervielle lo presenta en un acto que se realiza en «Amigos del Arte», definiéndolo como un gran cuentista poético, lejos de tornar moroso su discurso, lo alimenta y lo hace vivir. En Hernández, el poeta es tan dotado como el cuentista, fundiéndose estas dos artes en armónico resultado.

El 16 de diciembre de 1945 se publica «El Balcón» en la primera página del Suplemento Literario de *La Nación* de Buenos Aires.

En 1946, recibe una beca del gobierno francés, a instancias de Supervielle, para vivir dos años en París. Es su gran oportunidad, como la de todo artista de la época, para entrar en contacto con los representantes de las nuevas tendencias y el mundo intelectual que los rodea. Sin embargo, va a dedicar su tiempo a escribir, visitar pocos amigos, recibir homenajes y encerrarse en su mundo interior.

En 1948, durante un homenaje realizado en la Sorbonne, dice Supervielle:

Ud. cuenta como el agua corre, pero esta en el mejor de los casos, no tiene para sí sino la frescura y la pureza. Ud. reúne esas dos cualidades, dones aún más preciosos. Sus cuentos aceleran los movimientos de nuestro corazón y nos suben a la cabeza para ponerla de fiesta y maravillarla.¹⁵

Señala así dos características propias de su narrativa, la humildad y la originalidad. La primera implica la manera sencilla de narrar y la segunda, un rasgo visto por toda la crítica, su intuición artística.

En París conoce a la que será su tercera esposa, una española, Mará Luisa Las Heras, modista de prestigio con la que se casará en 1949 a su regreso. Este matrimonio, producto de la soledad de ambos, ofrece poco comentario. Si bien ella procuró brindarle un ambiente propicio adolece del ingrediente intelectual que fue factor decisivo en la unión con otras mujeres. A poco más de un año se separan definitivamente.

Entretanto su producción se acrecienta y aunque el éxito no la acompaña, le permite el alejamiento de la rutina y depresión de su trabajo.

En 1954 surge una nueva relación, la pedagoga Reina Reyes. Su conocimiento data desde 1943, y a partir de la década del 50 viven un gran amor testimoniado a través de las cartas que esta publica. Reina juega un rol gravitante en su vida, por su afinidad intelectual, por la intensa pasión que los une y por la protección que ella le brinda (un cargo de taquígrafo en la Imprenta Nacional), alentándolo continuamente en su labor creativa. Es en esta época que elabora páginas claves, tales como «Diario de un sinvergüenza» y «Explicación falsa de mis cuentos», además de sus reflexiones sobre el pensamiento de Vaz Ferreira. De la mutua correspondencia merece destacarse la carta fechada el 11 de agosto de 1954. En esta carta, que podríamos titular «El poeta y el premio Nobel», el autor en forma correcta de cuento plantea una original idea sobre la forma correcta de premiar y estimular a un escritor galardonado. El dinero y la fama son motivos

¹⁵ Carlos Benvenuto, «Una conferencia de Jules Verne», *El País* (Montevideo) 21 de mayo, 1948.

de trastorno, por tanto no se debe declarar a quién pertenece el premio hasta la muerte y con ese dinero se crearía un grupo de personas que «estudien y favorezcan al escritor en el tiempo que le quede de vida [...] En síntesis: nada de fama, de dinero, ni de ir a cobrarlo a Suecia».¹⁶ Este texto, encuadrado dentro de una carta de amor a Reina, es estudiado por Ricardo Pallares, como un paradigma narrativo, un cuento atípico. Al respecto nos dice:

No es un cuento típico pero es más que una carta. Lo que en F.H. fue hermosa realidad y la fantasía que ella suscita, se transformó en lenguaje. La materia, es decir lo maravilloso que vive y lo que piensa, se transforma organizándose estéticamente en un relato. (*op. cit.*, p. 43)

Continúan las ediciones y producción de varios cuentos cortos, entre ellos una *Antología de Cuentos Hispanoamericanos* en la que aparece «La mujer parecida a mí», verdadera alegoría de su vida.

En 1960, conoce a la Sra. María Dolores Rosselló, con quien formalizará un noviazgo, truncado por la muerte del escritor. Durante esos dos años previos al desenlace, da lecciones de piano, trabaja en la Imprenta Nacional y prepara un concierto que no llegará a ejecutar. Se edita en la editorial Alfa de Montevideo su último relato, «La casa inundada», en la colección que dirige Ángel Rama «Letras de hoy». En ese mismo año recibe una mención en un concurso literario «Ancao», por «La casa inundada». La editorial El Puerto en Punta del Este (principal balneario uruguayo), da a conocer «El cocodrilo» en impresión de lujo (1961) y en Italia se publica la traducción de «La casa inundada» («La Casa Allagata»).

A fines de 1963, comienza a sentir grandes e inexplicables cansancios. La idea de la muerte le causa angustia y miedo. Estas páginas premonitorias (pertenecen a sus primeras publicaciones), expresan de alguna manera sus últimos deseos:

¹⁶ Ricardo Pallares, Reina Reyes, *¿Otro Felisberto?* (Montevideo: Imago, 1983) p. 43. El crítico transcribe las palabras de Felisberto Hernández de la carta fechada el 11 de agosto de 1954, dirigida a Reina Reyes.

Estaría sentado en el césped de un pequeño bosque. Pensaría en otras cosas que no tendrían nada que ver con el bosque[...] antes de terminar de suponerme el camino, cruzaría una mujer joven[...] no se me ocurriría seguirla[...] pero aquella mujer y las demás cosas del pequeño bosque descansarían en mi olvido hasta quien sabe cuando. Será de noche. («Cosas que me gustaría que me pasaran», I: p. 167)

El 13 de enero de 1964, muere en el Hospital de Clínicas, víctima de una leucemia aguda. Días antes en la antigua casa del Prado, donde vivía su hermana Deolinda, bajo la sombra de un anacahuita, se despiden Felisberto y su madre —quizás con la premonición del fatal desenlace—. Nos cuenta su hermana que las últimas palabras del hijo, fueron las mismas con que solían despedirse: «Cúdate[...] cúdate mucho... (Deolinda Hernández).

Su muerte trunca una creación, que aunque breve, encierra una filosofía y una poética muy auténticas, muy suyas. El literato y el concertista continúan viviendo en sus páginas para guiarnos «por los tiempos de Felisberto Hernández».

Este capítulo-pretexto es el inicio de un estudio que pretende mostrar los distintos aspectos caracterizadores de la obra de este autor, para desembocar en la conclusión de su singularidad. Es el paso previo, aclaratorio, que lo sitúa en un contexto, del cual es en cierta manera marginado, y confronta al lector a unas circunstancias biográficas, posibilitándole un acercamiento al texto, metáfora de la vida y creación de Hernández.

Capítulo II

LA SINGULARIDAD DE LA CREACIÓN

La experiencia que suscita la lectura de la obra de Hernández se puede asociar a lo que Freud denominó «una inquietante extrañeza».¹ Es penetrar en un mundo donde lo real y lo fantástico se dan la mano, un mundo poblado de objetos que cobran vida y de seres caricaturescos, esperpentos cosificados, todo envuelto en un clima de mórbida vigilia. Por ello recurrimos a la visión que nos ofrece Cortázar aplicable a su cuentística:

El gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrastrarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación.²

¹ Lucien Mercier, en «La cajita de música». *Escritura* (Caracas: Imprenta universitaria de la Universidad central de Venezuela, 1982) p. 229, alude al concepto freudiano de la «inquietante extrañeza», que según Ali Sami en «L'espace de l' inquiétante étrangeté», en *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, París, Gallimard, 1974, es un concepto definido por Freud que correspondería a este tipo de lo horroroso que tiene relación con las cosas conocidas desde hace mucho tiempo y desde siempre familiares.

² Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores». *Último round* (México: Siglo XXI, 1984) p. 67.

De esta experiencia, y una vez vueltos al «mundo circundante», se desprende un concepto que, a nuestro parecer, define precisamente su obra: singularidad. Singular en la noción etimológica de la palabra: especial, peculiar, extraordinario.

Felisberto aparece como un solitario y como un raro en el sentido marginal de la literatura como producción en el Río de la Plata de ese período. Su modalidad fue asistemática, es decir, no surge de una militancia estética, tampoco de un «ismo», menos aún de lo que pudiera ser un movimiento artístico o literario. Es un «gordo genial» que rebasa categorías como «un pie gordo en un zapato escotado».³

Respecto a su singularidad nos dice Josefina Ludmer:

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 lado, 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

³ Felisberto Hernández, «La casa inundada», *5 cuentos magistrales. Críticas por extranjeros* (Montevideo: Ciencias, 1979) p. 61.

que narra se ve desde afuera y ve desde adentro a los demás: esta oscilación define su sistema narrativo.⁴

Su obra, si bien breve, es de una complejidad que supera toda rotulación. Ello se debe a la conjunción de lo insólito y lo trivial, el misterio y la ingenuidad; el particular uso del humor unido al erotismo; la creación de una realidad desacomodada, en franco contraste con un lenguaje sencillo que captura y sorprende al lector. No negamos el valioso aporte que hace a la literatura fantástica, aunque muy pocos cuentos entran dentro de esta catalogación. Sí, podemos afirmar que el halo fantástico que los envuelve es propiamente suyo así como «un surrealismo suyo, un proustismo suyo, un psicoanálisis suyo deberían sin embargo haber sido los puntos de referencia de su larga búsqueda de medios expresivos».⁵ Es un universo rico no regido por patrones tradicionales. La obra de Hernández se resiste a los intentos de categorización. Así, podríamos hacer suyas las palabras de Cortázar respecto al género fantástico:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género fantástico por falta de mejor nombre, se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de ideologías definidas, de geografías bien cartografiadas. (*La casilla de los Morelli*, p. 62)

Antes de iniciar el análisis de algunos cuentos felisberteanos considerados fantásticos, debemos precisar y delimitar el alcance de este género. La cuestión de los géneros es una de las más antiguas y no ha dejado de suscitar problemas hasta nuestros días. Esta cues-

⁴ Josefina Ludmer, «La tragedia cómica». *Escritura* (Caracas: Imprenta universitaria de la Universidad Central de Venezuela, 1982) p. 116.

⁵ Italo Calvino, «Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno», *5 cuentos magistrales. Crítica por extranjeros* (Montevideo: Ciencias, 1979) p. 89.

ción tiene muchas facetas y puede ser abordada de varios puntos de vista: histórico, teórico, inductivo, deductivo, descriptivo, etc. la división en géneros tiene un sentido utilitario y organizador, que permite clarificar y clasificar la mayor parte de las obras dentro de ellos. Dado que nuestro autor ha sido catalogado por muchos dentro del género fantástico, partimos de la aceptación del mismo, vale decir de la existencia de determinadas características que agrupan un tipo de literatura. En base a esta distinción reductora, intentaremos demostrar la exclusión de la obra de Hernández del género fantástico, aun y a pesar de ciertas similitudes.

El tema de lo fantástico no es nuevo en la literatura, si bien lo es su actual aproximación. La visión de América como mágica y maravillosa tiene sus raíces en los relatos que transmitieron los Cronistas de Indias. Ellos fueron los primeros en escribir la novela americana del «realismo mágico» en su versión hiperbólica de cuanto vieron: la fauna, la flora y la creación del mito. Lo maravilloso, según Carpentier está en la realidad americana, su geografía, su historia y su espíritu. Bástenos citar a Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Alvar Núñez Cabeza de Vaca. A partir del siglo XIX, podemos rastrear elementos fantásticos en autores tales como Miguel Cané, Macedonio Fernández, Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío, Horacio Quiroga.

Consideramos fundamental el aporte de Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* donde el autor presenta tres categorías:⁶

Lo extraño: los acontecimientos relatados no presentan un desafío a las leyes del mundo, no discuten la casualidad a la que estamos acostumbrados, pero generalmente el narrador escoge deliberadamente casos de experiencias límites que provocan en el protagonista y en el lector una sensación de malestar y extrañeza.

Lo maravilloso: fundado en la existencia y aceptación de elementos sobrenaturales que no provocan en el personaje reacciones particulares (es el caso de los cuentos de hadas, de lo maravilloso exótico

⁶ Por razones de índole práctica nos basamos en la síntesis que de las categorías de Todorov hace Maryse Reynaud, «El acomodador, texto fantástico», *Felisberto Hernández ante la crítica actual* (Caracas: Monte Ávila, 1977) p. 264.

o de lo maravilloso tipo ciencia-ficción, en el que lo sobrenatural es explicado de modo racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce.

Lo fantástico: en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos sílfides ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. Tiene una existencia efímera y puede ubicarse entre lo extraño y lo maravilloso. Todorov, citando a Roger Caillois dice que «lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable vida cotidiana» (*Introducción a la literatura fantástica*, p. 36).

Por otra parte, en 1925 el crítico de arte Franz Roh acuña un término nuevo «realismo mágico» para designar un grupo de pintores alemanes. Dice Anderson Imbert al respecto:

Franz Roh había observado que ciertos expresionistas se escaparon de la realidad pintando objetos quiméricos o tan remotos que parecían supraterrrestres; y que, como reacción, los post-expresionistas regresaban a la realidad pintando objetos ordinarios con ojos maravillados porque, después de un fantástico apocalipsis, veían que el mundo estaba resurgiendo, intacto, inocente, en una luz matinal; pero como el programa de los post-expresionistas no era reincidir en el realismo, sino contemplar la magia de una segunda Creación, Franz Roh bautizó ese arte como «realismo mágico».⁷

⁷ Enrique Anderson Imbert, «Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso». *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica* (East Lansing: Latin American Studies, 1975) p. 39.

Posteriormente, Arturo Uslar Pietri utiliza ese término por primera vez, aplicándolo a las letras hispanoamericanas. En su libro sobre *Letras y hombres de Venezuela*⁸ se refiere al hombre como misterio, ese hecho fue lo predominante en el cuento. A esa adivinación poética o negación poética de la realidad, la llama a falta de otro nombre, «realismo mágico».

A este término se le vino a agregar el de «lo real maravilloso» propuesto por Alejo Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo*. De acuerdo al autor hay una literatura maravillosa de origen europeo, superada por la realidad maravillosa americana. Este «real maravilloso» solo podrá ser trasladado a la literatura, dependiendo de la fe que se tenga en esa América mágica y maravillosa.

La controversia sobre la validez y las aplicaciones de esta terminología continúa vigente hoy en día. El deslinde entre ellos es sutil y se hace susceptible a confusiones con respecto a la clasificación de obras y autores dentro de los mismos. Personalmente nos inclinamos a compartir el criterio de Lucila Inés Menas⁹ que adjunta estos dos últimos términos al campo de lo maravilloso definido por Todorov ya que lo misterioso, lo sobrenatural no entra en conflicto con la realidad sino que la complementa. Teniendo en cuenta estos criterios se puede concluir que «realismo mágico» y literatura fantástica se excluyen mutuamente.

Retornando al género fantástico, no podemos prescindir del estudio que Emir Rodríguez Monegal hace de las manifestaciones de Borges al respecto. En su artículo titulado: «Borges: una teoría de la literatura fantástica», el crítico estudia dos artículos y una conferencia. En el primero, «El arte narrativo y la magia», el autor parte de la concepción del arte narrativo como artificio y lo elucida de un doble punto de vista: el de los «procedimientos» y el de la «trama». El otro texto es el prólogo de Borges a *La invención de Morel*¹⁰ novela de Bioy

⁸ Arturo Uslar Pietri. *Letras y hombres de Venezuela* (México: Fondo de Cultura Económica, 1948) pp. 161-162.

⁹ Lucila Inés Mena, «Fantasía y realismo mágico». *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica* (East Lansing: Latin American Studies, 1975) pp. 64-65.

¹⁰ Jorge Luis Borges, «Prólogo» a *La invención de Morel*, por Bioy Casares (Buenos Aires: Losada, 1940) pp. 9-13.

Casares. Este prólogo puede considerarse un manifiesto en el que da los fundamentos de una teoría de la narración. Sintetizando su pensamiento, se refiere a la casualidad mágica como el sello de distinción entre la novela psicológica y la que él y Bioy practican. El tercer trabajo analizado es de índole oral, una conferencia que dio Borges en Montevideo, en 1949, «La literatura fantástica» En ella va a examinar los procedimientos que la caracterizan, reductibles a unos pocos: a) la obra de arte dentro de la misma obra; b) la contaminación de la realidad por el sueño; c) el viaje en el tiempo; d) el doble. Para finalizar concretando el pensamiento borgiano nos dice Monegal:

Para él, sin embargo, la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad sino para expresar una visión más honda y compleja de la realidad. Toda esa literatura está destinada más ofrecer metáforas de la realidad —por las que el escritor quiere trascender las observaciones superficiales o pedestres del realismo— que evadirse a un territorio gratuito.¹¹

A las categorías de Borges podríamos agregar las que incorpora Emilio Carrilla:¹² La locura y la transmutación de especies y reinos de la naturaleza.

El propio Todorov habla de que la literatura fantástica gira alrededor de dos temas: la locura y lo sexual, dividiéndolo entre temas del «yo» y temas del «tú». La primera pertenecería pues a los temas del «yo» y dentro de ella, encontraríamos el pan-determinismo que «significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado»,¹³ las metamorfosis, la multiplicación de la personalidad, la desaparición del límite entre objeto y sujeto, la transformación del tiempo y del

¹¹ Emir Rodríguez Monegal, «Borges: una teoría de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana* (abril-junio 1976) p. 188.

¹² Emilio Carrilla, «Realismo mágico o cuento fantástico». *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica* (East Lansing: Latin American Studies, 1975) p. 57.

¹³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Barcelona: Buenos Aires, 1982) p. 136.

espacio. Incluidos en los temas del «tú» la literatura fantástica ejemplifica diversas transformaciones del deseo, que pertenecen más a lo extraño que a lo sobrenatural. Dentro de las variantes podemos hallar el incesto, la homosexualidad, el amor de más de dos, el sadismo, la necrofilia y el amor a la muerte. Si bien coincidimos con Todorov en cuanto a la inclusión de estos temas dentro del género fantástico, no los aceptamos como privativos de él, ya que se les puede encontrar —y muy frecuentemente— dentro del «realismo mágico». Bástenos citar como ejemplo significativo *Cien años de soledad* de García Márquez, donde la realidad se transfigura y la magia alcanza a las criaturas y a las cosas.

En tanto, los cambios y el avance de determinadas estudios traen una nueva visión sobre estos temas. Particularmente el psicoanálisis que, según Todorov, volvió inútil la literatura fantástica. Ya no se necesita recurrir al diablo para explicar o justificar deseos sexuales excesivos o patológicos, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres. El psicoanálisis puede explicarlos con rigor científico. Estos casos que eran privativos de la literatura fantástica, pertenecen a la órbita de la ciencia.

La creación felisbertiana incluye varios de estos elementos y se presta —como ya se ha hecho— a un análisis psicoanalítico del caso, de un discurso con características de esquizofrenia,¹⁴ que lo convierten en un material complejo y rico, desafío para los estudiosos e interrogante para los lectores. Nos apoyamos nuevamente en las opiniones de Cortázar para aplicarlas a la narrativa de Hernández:

Quizás sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas

¹⁴ Nos basamos en la definición de esquizofrenia del *Diccionario de Psicoanálisis* de J. Laplanche y J.B. Pontalis (Barcelona: Labor, 1981) p. 128, en particular al síntoma fundamental de esta psicosis, según Bleuler: la disociación. Etimológicamente, el término en griego significa «hendir», «escindir» y «espíritu». En el discurso de Hernández es característica la disociación del yo y la presentación de aspectos fragmentados de la realidad en forma autónoma (partes del cuerpo que cobran vida propia, el doble, etc.).

mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcisándola en la única forma en que la era dado hacerlo: escribiéndola. («Del cuento breve y sus alrededores» p. 69)

El proceso creador de Felisberto comporta ese esfuerzo por dar a luz a sus personajes, en particular la obsesiva presencia del yo que se desdobra, se segmenta, se transfigura. Estos aspectos constituyen el estudio de los próximos capítulos en los que mediante ejemplo significativos apreciaremos el insólito e inquietante resultado.

El proceso creador de Felisberto comporta ese esfuerzo por dar a luz a sus personajes, en particular la obsesiva presencia del yo que se desdobra, se segmenta, se transfigura. Estos aspectos constituyen el estudio de los próximos capítulos en los que mediante ejemplos significativos apreciaremos el insólito e inquietante resultado.

Procederemos al análisis de tres cuentos posibles de catalogar como fantásticos. Preferimos hablar de los aspectos o, más propiamente dicho, del halo fantástico que los rodea para justificar nuestra posición que defiende la imposibilidad de catalogación o mejor aún de una recreación singular.

La mayoría de los críticos coinciden en considerar «El Acomodador» como un cuento fantástico. Así es minuciosamente estudiado por Maryse Reynaud y por Rosario Ferré.¹⁵ Aun, y a pesar de ello, hay coincidencias en cuanto a la forma particular del tratamiento y en la intervención de ciertos elementos que lo apartan de la clasificación pura. Así lo afirma Angel Rama:

Excentricidades, aberraciones, manías, no pueden confundirse con elementos fantásticos y conviene delimitarlo, ya

¹⁵ Maryse Renaud, «El acomodador, texto fantástico», *Felisberto Hernández ante la crítica actual* (Caracas: Monte Ávila, 1977) y Rosario Ferré, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), sostienen y fundamentan el carácter fantástico del mismo.

que con frecuencia se enjuicia a Felisberto Hernández como uno de los cuentistas fantásticos de la vanguardia, llegándose a oponérsele por tal rasgo a Jorge Luis Borges. En toda la literatura de Hernández hay un solo rasgo estrictamente fantástico: es en «El acomodador» la luz que arrojan los ojos del personaje.¹⁶

El cuento trata de la existencia monótona y solitaria de un joven quien apenas había dejado la adolescencia, se traslada a una ciudad grande y consigue empleo como acomodador de teatro. Dados sus escasos recursos, alquila una pieza y es llevado por un amigo extranjero a un comedor gratuito dos veces a la semana. Poco a poco se va insinuando la aparición de un elemento sobrenatural, hasta la eclosión del mismo: «¿Quién en el mundo, veía con sus propios ojos en le oscuridad?» (II: p. 62). Su mirada adquiere luz propia y este hecho le despierta la «lujuria de ver» (p. 64). Tiene encuentros furtivos con la hija sonámbula del dueño del comedor. Estos encuentros se desarrollan en una atmósfera onírica y cargada de erotismo. Paulatina, y tan misteriosamente como su aparición, cesa en el personaje esta fantástica facultad, dejándolo sumido en la angustia de una existencia gris.

Veamos ahora cuales son los elementos que crean la atmósfera fantástica y de qué manera son coincidentes con las teorías presentadas sobre el género. En primer lugar, el elemento fantástico por antonomasia es la luz que proyecta la mirada del protagonista. Aquí la linterna, metonimia del acomodador, trueca su valor metonímico por el literal, sus ojos se vuelven dos linternas que le permiten intensificar aún más ese vicio de ver, esa lujuria que lo lleva a poseer lo que su vista roza. Aun antes de la aparición de esa facultad, la necesidad de ver era compulsiva ya que esperaba atisbar algo más a través de las puertas entreabiertas. Cuando el extraño fenómeno deja de ser una insinuación para convertirse en la certitud de la

¹⁶ Angel Rama, «Felisberto Hernández: Su manera original de enfrentar el mundo», *Escritura* (Caracas: Imprenta universitaria de la Universidad Central de Venezuela, 1982) p. 250.

posesión de un poder extraordinario, se acentúa la carga erótica expresada a través del propio lenguaje y el verbo «meter» adquiere un sentido metafórico: «sentí deseos de meter los ojos allí» (p. 62). La «lujuria de ver» se transforma en la necesidad de poseer: el narrador podía mirar una cosa y poseerla. La necesidad se acrecienta, hasta alcanzar el clímax en el acoplamiento metafórico: «Yo recorría su cuerpo con mi luz... no sólo iluminaba a aquella mujer, sino que tomaba algo de ella» (p. 69).

El otro elemento propiamente fantástico es la descomposición de la personalidad, la fragmentación del yo. Si bien este tema será objeto de estudio específico en el capítulo IV, no podemos dejar de hacer mención de ejemplos significativos que acercan el texto a la literatura fantástica, según los teóricos de la misma. La fragmentación se da de modo corpóreo, es decir, los ojos cobran autonomía y desprenden luz independiente de la voluntad de su dueño. Estamos enfrentados a un solitario nictálope. Hay una gradación de sensaciones en el protagonista que crece conjuntamente con la luz. De la superioridad pasa al horror cuando ve su cara y sus ojos iluminados con su propia luz en el espejo. Finalmente surge la segmentación total ante una visión fragmentada y dividida en pedazos que nadie podría juntar y comprender. La multiplicación de la persona a través del espejo —elemento típicamente fantástico— nos presenta una modalidad de la transgresión de esa realidad que se presenta dividida y desmaterializada. La aparición de la mujer está representada metonímicamente por la cola del peinador que se enreda suavemente en las patas de las vitrinas. No es ella, es su prenda íntima. La escisión de la realidad se acentúa a medida que la cola del peinador se acerca. En el sueño que posteriormente tiene el personaje, se ve a sí mismo como un perro lanudo que profana la pureza de la novia echado en la cola del vestido nupcial. He aquí la presencia del yo dividido en otra manera suya. Este sueño y toda la atmósfera onírica que rodea al rito sexual es otro elemento propio de la literatura fantástica.

Por último, y llegamos al momento en que el lector es atrapado por esa «inquietante extrañeza», la posesión es interrumpida por la presencia de la muerte:

[...] de pronto mis ojos empezaron a ver en los pies de ella un color amarillo verdoso parecido al de mi cara aquella noche que la vi en el espejo de mi ropero. Aquel color se hacía brillante en algunos lados del pie y se oscurecía en otros. Al instante aparecieron pedacitos blancos que me hicieron pensar en los huesos de los dedos. (p. 70)

El horror se apodera del protagonista. El cuerpo de la mujer ha perdido su envoltura y solo reconoce pedazos de la que despertara su apetencia sexual. Al recorrer su cuerpo, no podía reconocerlo, de sus manos no ve más que los huesos. Carecía de pelo y los huesos de la cara brillaban en forma espectral. Hay una descomposición total y una anticipación de la realidad de ultratumba en los ojos del narrador-personaje que recorren como dos gusanos. Eros y Thanatos aparecen vinculados ante el vislumbre de una imaginaria cópula. Nos es fácil asimilar esta situación a la planteada por Todorov; la necrofilia, amor por una muerta, mujer fantasma, creación espectral, situación en la que se conjugan morbosamente el rechazo y la fascinación.

Hasta ahora hemos podido comprobar de qué manera se dan en «El Acomodador» características que hacen posible la caracterización de relato fantástico. No cabe duda de que es el que más se presta a esta clasificación, partiendo de la cualidad sobrenatural que aparece en el narrador-personaje. Es fantástica la capacidad de emitir luz, aunque coincidimos con Maryse Renaud en que: «el único objeto fantástico de este texto es el hombre, y que lo fantástico del siglo XX se propone como objetivo transcribir la condición humana» (*op.cit.*, p. 268). Según la crítica nos encontraríamos con otro tipo de fantástico, más humano, que provoca la destrucción de las categorías establecidas por Todorov. «El Acomodador» tiene el elemento maravilloso, la luz, pero su mundo no nos es desconocido. Nos movemos en un contexto que nos es familiar. El relato se inicia con una serie de datos, edad, oficio, lugar que permiten presagiar un cuento realista. Posteriormente surgen situaciones extrañas: la escena en el comedor gratuito en que un hombre anunció su propia muerte y enseguida cayó con la cabeza

en la sopa; la complicidad de los encuentros entre el protagonista y la mujer fantasma. Estas situaciones, si bien insólitas, pueden ser reductibles a una explicación racional. Lo fantástico no irrumpe, se va insinuando poco a poco y se mantiene hasta el fin del discurso. Por tanto, deja de ocupar el tiempo de la incertidumbre. Comprobamos que en este caso las teorías de Todorov son difícilmente aplicables.

Por otra parte el humorismo logra degradar la atmósfera onírica, cortando el hálito que suspendía al lector en un mundo irreal. Cuando el narrador inicia la persecución de la pareja extranjera, se advierte el terror que le hace sentir caer en un pozo de aire: «Mira por donde vas, imbécil» (p. 68); perseguido por los hombres de gorra, se sube a un tranvía. Volvemos a sentir inquietud hasta que un hombre gordo descarga su cuerpo al sentarse a su lado. En el clímax de las sesiones de pesadilla con la sonámbula saca una gorra y le hace señales «como con un farol negro» (p. 69), luego por obra del medio le arroja la misma gorra y siente el ruido que hace su cuerpo al caer. Es evidente que la atmósfera densa que crea esta situación onírica es destruida por estos elementos de humor *sui generis*.

Dice Alzraki respecto a lo fantástico: «En todo relato fantástico y neofantástico hay una coherencia de la historia narrada que se expresa desde las primeras frases del cuento... Esa unidad de tema que se expresa en una unidad de forma pareciera estar ausente de los cuentos de Felisberto».¹⁷ Parece haber un esfuerzo por frustrar un prometedor argumento. En el caso particular de «El Acomodador» hay una trama deshilachada, en la que un hecho insólito alterna con lo trivial, para terminar con el mismo desencanto que sobreviene al final del sueño. La realidad gris y costumbrista aparece al final del cuento: En los días siguientes el narrador tuvo mucha depresión y lo echaron del empleo. La posibilidad de emitir luz se fue borrando poco a poco.

¹⁷ Jaime Alzraki, «Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández», *Escritura*, Revista de Teoría Crítica Literaria, n.º 7, p.38.

«Lucrecia» es el relato más extremista de esta tendencia felisbertea de desdibujar argumentos. Intentamos señalar en principio las características fantásticas y de qué manera al final de nuestro análisis podrá ser rescatado el halo fantástico, el clima onírico, el misterio, es decir, el sello propio de Hernández que impide su catalogación pura y esquemática dentro del género.

En primer lugar, la ambigüedad permeabiliza todo el relato. A partir del título, el lector se pregunta: ¿Quién es Lucrecia? ¿Dónde tiene lugar la acción? ¿Qué propósito tiene ese viaje y ese informe? Al seguir la trama y su desarrollo encontramos que el narrador-protagonista viaja a una época lejana: al Renacimiento desde el siglo XX. Nos trasladamos pues, en espacio y en tiempo, a otra dimensión. Llega a un convento y le muestra a una monja un sobre que ha traído para Lucrecia. Recibe todo lo que ve con avidez y incontenible curiosidad. Posteriormente tiene el encuentro con Lucrecia, a través de una parte raspada del vidrio y le acercan la carta que el narrador-escritor llevaba para ella. Por su parte, ella le da la bienvenida ofreciéndole alojamiento. El resto de la trama son relatos breves intercalados y sin ninguna conexión con el objetivo central: «A mí me encargaron que escribiera algo sobre usted, alguna cosa que testimoniaría haberla visto en este convento... y estas amabilidades» (III: p. 111). El narrador hace continuas digresiones que se transforman en piezas inconexas: el *racconto* de su viaje y cómo fue asaltado; cinco incongruentes historias de ojos que parten del estímulo de los ojos de Lucrecia y lo llevan a recordar insólitas situaciones de cuño surrealista. Estas historias son traídas a su mente en la semi-vigilia que sucede al sueño del árbol que seguía al viento; la extraña historia de la niña de diez años, su madre y un soldado, que culminará con la muerte de aquella; su amistad con la plantita y el gato; la visita a la tumba de la niña y finalmente la cena en la taberna con el vendedor de patos. El cuento termina con la abrupta partida del personaje, su fallido informe y un salvoconducto ofrecido por la bella Lucrecia. Es un final desencantado, sin sentido. ¿Es a este argumento deshilachado al que Hernández da prioridad? En absoluto. Si así lo fuera, carecería de todo valor literario y artístico. Lo que el autor jerarquiza es ese contexto donde impera el sueño y la semi-

vigilia. Ese diseño personal y desdibujado cuyo mensaje puede ser interpretado a través de la lectura del inconsciente del narrador. Al respecto dice Alazraki:

Desde este plano ¿aluden a los infortunios y fantasías del pianista errante como en «¿La mujer parecida a mí»? La respuesta a este interrogante es menos importante que esa voluntad de incoherencia que los configura como imágenes retaceadas. Hubiera sido mucho más fácil para Felisberto organizar esos pedazos de historia en un relato coherente. No es eso, evidentemente lo que quería. Mucho más sensato es asumir que buscaba el fragmentarismo de los sueños. (p. 40)

La ambigüedad, característica fantástica impregna el discurso. Por otra parte aparece el procedimiento definido por Borges, el viaje a través del tiempo: «Siempre que me preguntaban cómo había hecho para ir a vivir en una época tan lejana, me daba un fastidio inaguantable» (p. 103); «ni por un instante pensé en decirles que yo era del siglo XX. Y en caso de que hubieran comprendido mi pasada vida futura ¿yo sabría explicar algo de mi siglo?» (p. 113). Por boca de la propia Lucrecia se confirma el anacronismo de la historia. «Tengo mucha curiosidad por saber cómo serán esos libros que harán en España y lo que ellos dirán de mí» (p. 111).

Otro procedimiento de la literatura fantástica es la aparición del doble. Aquí no se trata de una presencia o de un desdoblamiento que tenga peso ni en la trama ni en el discurso. Aparece sí, como una inquietud del personaje que cree verse identificado en un otro: «De una puerta salió un hombre que dio unos pasos a mi lado y enseguida entró en otra puerta y se dejó caer en una silla [...]. No sé por qué pensé que aquel hombre era yo y que tenía que seguir en sus asuntos» (p. 105). La presencia inquietante del otro se hace sentir, en ese desdoblamiento del yo que es una constante en la obra felisbertiana.

Al tratar de la falta de cohesión argumental, mencionando los breves relatos intercalados, hicimos alusión a otro procedimiento definido por Borges como fantástico, la contaminación de la reali-

dad por el sueño. En todo momento la atmósfera onírica es preponderante, aun en la vigilia o semi-vigilia. El inicio del cuento, si bien presenta ciertos detalles, estos son menos importantes que la impresión de lo soñado que transmiten. El «gran conejo blanco del surrealismo» (Cortázar, *op. cit.*, p. 93), parece emerger de las palabras del narrador cuando inicia su viaje en el tiempo:

La última vez que me interrumpieron yo iba subiendo una escalera detrás de una monja vestida de negro. Ella soltaba los pasos contra los escalones como si fuera tirando tuestos sobre estantes. Sus zapatos habían ensuciado de polvo el borde de la pollera. (Yo estaba tentado de sacarle una hilacha que tenía cerca de la cintura). Parecía que aquella mujer estaba muy cansada y que le costaba coordinar cada paso con cada escalón. No se volvía hacia mí ni aún cuando se detenía a descansar. (p. 103)

En la semi-penumbra, la vela de su habitación tenía una llama que se movía como si hiciera señales, el narrador tiene un sueño que ya mencionamos, recordaba un árbol que había sido arrancado de cuajo. Iba silbando muy contento y sabía que él iba siguiendo al viento. Al proseguir la lectura, podremos comprobar que esta referencia al viento no es casual y tiene una clara relación con la respuesta de Lucrecia ante la falta de aire que aqueja al personaje. Las historias de ojos son reminiscencias de su futuro-pasado. La lectura de ellas crea un clima de pesadilla en que los órganos transmisores de la mirada están descritos en forma hiperbólica, en situaciones de textura abiertamente onírica: «había una sirvienta que limpiaba uno de sus ojos; era de vidrio y se le cayó de las manos; se le rompió y ella lloraba» (p. 109). Posteriormente describe a un hombre que tenía algo horrible en los ojos, sin poder discernir si eran órbitas vacías o carnosidades desbordadas. El recuerdo de los ojos de Lucrecia sobreviene con fuerza, rememorando la historia de los dos hermanos que resultaron tuertos, hasta llegar a la obsesión de los ojos de la protagonista. Las noches del narrador son pasadas entre sueño y vigilia. El deslinde entre los dos mundos es imperceptible y ello es la causa del clima onírico. En una de las tantas veces que se

despierta, viene a su mente el recuerdo del cilicio que usa Lucrecia. Objeto de autotortura que nos retrotrae a otra época, pero también nos presenta la dualidad de la mujer satánica que purga sus delitos. Esta Lucrecia Borgia¹⁸ es una recreación felisberteanamente sutilmente desgajada del interregno de los sueños.

Hemos analizado hasta ahora las características y procedimientos fantásticos que aparecen en «Lucrecia», nos resta probar que no llegan a permitir una caracterización total. En primer lugar, como ya mencionamos, el carácter incoherente y fragmentado de la trama exaltado por un final sorpresivo e intencionalmente abortado (el narrador-escritor desiste de su objetivo): decide salir de allí lo más pronto posible. Este hecho hace imposible la rotulación de cuento fantástico.

En cuanto a las categorías respecto al género fantástico de Todorov, nos es difícil de situarlo. Hay un elemento maravilloso, o más bien fantástico, el viaje al pasado, pero este elemento no irrumpe sino que se presenta desde un principio. Si bien es cierto que nos encontramos en un mundo ajeno, este lo es por la dimensión del tiempo y no por la presencia de elementos distorsionantes de nuestra realidad cotidiana. Por otra parte, toda la historia es presentada a través de la familiar mentalidad de un hombre del siglo XX. Lo fantástico no ocupa el tiempo de una incertidumbre. El lector se asimila al narrador-personaje sin malestar, puesto que lo reconoce como contemporáneo, y el tiempo de la narración permite superar la incertidumbre.

Con respecto al humor, elemento modificante propio de los cuentos de Hernández, aparece con discreción, pero la suficiente para alterar determinadas situaciones. En la *quasi* surrealista presentación inicial que ya ejemplificamos, el protagonista sube una escalera detrás de una monja. El clima es de expectación pero esta

¹⁸ En base a datos del propio texto, época, reclusión de la protagonista en un convento, la futura celebridad: «tengo mucha curiosidad por saber cómo serán los libros que harán en España y lo que ellos dirán de mí», nos inclinamos a afirmar que se trata de Lucrecia Borgia, recreada por Hernández. La leyenda no se explicita, pero no cabe duda que se trata de la mujer criminal y de vida licenciosa que paga en un convento por sus delitos.

es interrumpida por la insólita compulsión que le sobreviene: «(Yo estaba tentado de sacarle una hilacha que tenía cerca de la cintura)» (p. 103). La solemne atmósfera creada por la protocolar bienvenida de Lucrecia se desbarata ante un incidente gracioso protagonizado por el narrador y la monja anfitriona: «La española retiró brusca-mente sus manos[...] Aquel movimiento me hizo mirar hacia el lugar de donde sus manos habían huido. Y entonces vi la punta de mi pluma —yo tenía mi gorro debajo del brazo— y comprendí que le había hecho cosquillas en la piel blanca de sus manos regor-detas» (p. 106). Ante hechos extraños ocurren situaciones, que como en los sueños, terminan con un giro de peculiar humor: «Ahora yo me sorprendí con los ojos en la laguna y decidí tirar a ella una piedra; fui a tomar una triangular y oscura que había cerca de mi mano y de pronto ella saltó. La piedra tuvo tiempo de seguir saltando y llegar al borde del agua antes de darme cuenta de que era un sapo» (p. 115).

Pero aun, cuando hasta ahora nos hemos limitado a presentar algunos ejemplos de la utilización del humor, cuya finalidad es desbaratar el posible clima fantástico, en toda la obra de Felisberto este elemento es preponderante y será objeto de un tratamiento más específico.

El tercer ejemplo significativo que nos detendremos a analizar es un cuento muy poco trabajado y desvalorizado por la crítica en general. «Muebles “El Canario”», conjuntamente con «Las Hortensias», han sido considerados por Benedetti como: «sus dos únicos e ilevantables fracasos».¹⁹ Nos compartimos plenamente su criterio —particularmente en el caso de «Las Hortensias»—. De todos modos en estos dos relatos el autor parece cortar las amarras con la realidad, es decir presentando elementos que aparentemente transgreden las barreras de esa realidad.

«Muebles “El Canario”», es una sátira a los procedimientos a que acuden las estaciones de radio en las propagandas comerciales. El narrador va en un tranvía e inesperadamente se le acerca un

¹⁹ Mario Benedetti, «Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico», *Literatura uruguaya, siglo XX* (Montevideo: Arca, 1963) p. 173.

hombre que le frota el brazo y le pone una inyección. Hecho insólito, por cierto, pero se transforma en fantástico cuando su cabeza comienza a recepcionar transmisiones de una determinada radio-difusora que le anuncia la propaganda de unos muebles: «[...] óf sonar en mi cabeza una voz que decía: Hola, hola; transmite difusora «El Canario»[...] Ahora volvían a hablar de los muebles (II: pp. 123-24).

Aquí el elemento fantástico tiende hacia la ciencia ficción. Inmersos en el mundo real, cotidiano, abruptamente surge el hecho extraño —la inyección— seguido de un elemento sobrenatural —la recepción de la emisora en su cabeza—. Coincidimos plenamente con Arturo Visca²⁰ en el carácter sobrenatural de este suceso y de acuerdo a ello y al contexto trivial que rodea al narrador-protagonista, podríamos clasificar el relato como fantástico. Empero, dos elementos atentan contra esta catalogación. El humorismo, patente en todo el relato y el final absurdo y fallido. A punto de volverse loco por las transmisiones, decide interpelar a otro hombre con jeringa en procura de un antídoto de esa enfermedad: «era anormal como una enfermedad nueva; pero también había un matiz irónico; como si la enfermedad se sintiera contenta y se hubiera puesto a cantar» (p. 123); el hombre le aconseja la toma de unas tabletas, frente a la imposibilidad de comprarlas le ofrece otra solución —y aquí llegamos al colmo del absurdo—: «Dése un baño de pies bien caliente» (p. 124).

A través del análisis de estos paradigmas, considerados por la mayoría como pertenecientes al género fantástico, creemos haber podido probar lo inacertado de esa clasificación. No hemos negado en ningún momento las características que los particularizan, pero en definitiva siguen siendo prueba de la singularidad felisbertiana. En un manejo lúdico de circunstancias, procedimientos y personajes, el autor manipula una realidad, la transfigura y le pone su sello propio e inconfundible. Concluimos el viaje a través de lo fantástico con las palabras de Cortázar:

²⁰ Arturo Sergio Visca, *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (Montevideo: Universidad de la República, 1962) p. 31.

Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este rechazo de la etiqueta «fantástica»; nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el lomo del misterio como el elefante apuntala al mundo en la cosmogonía hindú. (Cortázar, «Felisberto no corresponde a influencias perceptibles», p. 92)

Pasaremos ahora a considerar la legitimidad de otro rótulo que tiende a imponerse sobre la obra de Hernández. Nos referimos específicamente al surrealismo, utilizado por los críticos para tratar de situar de alguna manera la producción felisbertiana.

Con respecto al conocimiento que tuvo Felisberto de este movimiento vanguardista, hay discrepancias. De todas maneras, sus primeros relatos, ya teñidos de características surrealistas, datan de mucho antes del viaje a París, donde pudo haber tenido o no —como prefiere creer Cortázar— contacto con los principales representantes.

Antes de analizar algunos de los cuentos que se prestan a la clasificación, conviene retrotraernos al nacimiento de este «ismo», sus características y relaciones con la literatura en particular. Partimos de la definición que lanza André Breton en su «Manifiesto» (1924):

El surrealismo es un automatismo psíquico puro mediante el cual se nos propone expresar, sea verbalmente o por escrito, el funcionamiento real del pensamiento fuera de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral[...] el surrealismo se funda en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación hasta ahora descuidadas, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituir a éstos en la resolución de los principales problemas de la vida[...].²¹

²¹ Franco Fortini, *El movimiento surrealista* (México: Uteha, 1962) p. 5.

Podemos comprobar la preeminencia de la libertad sobre toda lógica; la clara influencia de Freud en el proceso de los sueños; la valorización de la imagen nacida de dos realidades distantes y arbitrariamente unidas. Para Breton, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo se tarda en traducir a lenguaje práctico.

En Felisberto es claramente reconocible la atmósfera onírica que contextualiza sus cuentos. En la gran mayoría de ellos aparecen sueños, en otros la realidad vivida es como un sueño. Sin embargo no se trata de un automatismo psíquico. No se da en su obra la escritura automática. Formas fragmentarias o imágenes que se suceden nunca ocurren de modo espontáneo o inmotivadas. Siempre hay un estímulo que provoca el recuerdo y su imagen. Aparecen asociaciones insólitas, chocantes, casi contradictorias que lo emparentan con los surrealistas. De esa yuxtaposición surge el humor, la risa, como mecanismo de defensa contra la extrañeza que comienza a invadirnos.

En la obra de Felisberto aparecen tres símbolos diseminados y recurrentes: el agua, el caballo y las plantas. En base a esta tríada simbólica, sería bastante posible el planteamiento de su narrativa como un desplazamiento metonímico de contenidos que no emergen manifiestos en sus relatos y que lo aproximan a alguno de los postulados esenciales del surrealismo: la liberación de las pulsiones del inconscientes a través de la escritura.

En lenguaje psicoanalítico se manejan dos conceptos que aplicaremos al texto y que nos interesa clarificar. En el sueño se dan imágenes, la mayor parte de las veces inconexas e incongruentes. Esta representación, tal como aparece al sujeto, es conocida como el contenido manifiesto. De acuerdo a Freud este es:

[...] el sueño antes de haber sido sometido a la investigación analítica, tal como se presenta al sujeto soñador que efectúa la narración del mismo. Por extensión se habla del contenido manifiesto de toda producción verbalizada (desde la fantasía a la obra literaria) que se intenta interpretar por el método analítico.²²

²² J. Laplanche y J. B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (Barcelona: Labor, 1981) p. 81.

Una vez analizado el sueño, el significado y decodificación del mismo, corresponde al contenido latente:

Conjunto de significaciones a las que conduce el análisis de una producción inconsciente, especialmente el sueño. Una vez descifrado, el sueño no aparece como una narración formada por imágenes, sino como una organización de pensamientos, un discurso, expresando uno o varios deseos. (p. 23)

Este concepto, aplicado nos lleva a un análisis e interpretación más profundos de la recurrencia simbólica que aparece en el texto. Felisberto sabe que el mundo está regido por reglas y leyes que lo condicionan; es así que busca la magia del sueño para violar la norma de la cotidianidad. Dice Alzraki:

Felisberto sabía que ese doble fondo donde viven los sueños es un espacio inaccesible. Había que aceptarlos como criaturas que trascienden nuestra escala racional y que si dejan sospechar un sentido, es menos importante que la realidad misma del sueño. (*op. cit.* p. 43)

De tal modo el peso de la realidad, siempre al acecho, es comparable al orden de la vigilia y aparece al final de cada cuento como el desencanto del despertar. De todas maneras, como lectores consideramos importante el contenido latente del texto, que nos conduce a una mayor comprensión y acercamiento al mismo.

Comenzaremos por analizar algunos de los rasgos que hacen de «La casa inundada» un cuento *quasi* surrealista, destacando en él la importancia del agua en su valor polisémico.

El argumento puede sintetizarse de la siguiente manera: El narrador recuerda sus visitas a la casa inundada de la señora Margarita. Todo gira dentro de la órbita de los recuerdos, a los que vive entregada la protagonista. Después de haber perdido su marido en Suiza, hace desecar una fuente para convertirla en isla y pasearse en bote por la avenida del agua que la rodea. Inunda su casa de agua —de ahí el título, literal y metafórico— y contrata los servicios del narrador

para que escriba lo que ella le ha contado. Este se convierte entonces en narrador-escritor-botero y se siente atraído por la insólita personalidad de la mujer que conjuga lo grotesco y lo mítico. Todo la anécdota está contextualizada por una atmósfera onírica, que surge desde el principio mismo, inundada por el agua que une a los personajes en un extraño culto.

Por su función de símbolo, consideramos necesario recurrir a la definición que el *Diccionario de símbolos*, da del agua:

Elemento mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre [...] De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre. Una ampliación secundaria de este simbolismo se halla en la asimilación del agua y la sabiduría (intuitiva)[...] La expresión mítica «surgido de las ondas» o «salvado de las aguas» simboliza la fecundidad y es una imagen metafórica del parto [...] Elemento femenino como la tierra [...] mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción.²³

El agua es todo en «La casa inundada», porque está en contacto metonímico con todo y todos. Es el elemento que da vida al pasado de la protagonista, la mensajera de los recuerdos que, como plantas, crecen y son regados por ella; portadora de la sabiduría, es decir del conocimiento. Este conocimiento podría también ser interpretado en el sentido bíblico, conocimiento carnal. Tengamos en cuenta que el narrador se siente atraído por la señora Margarita y el agua actúa como vehículo mediador de sus relaciones. Por otra parte, el mirar y mirarse en el agua nos relaciona intertextualmente con el mito de Narciso, que responde en este texto al deseo de conocerse a sí misma (de leerse a través de lo que el narrador recogerá y de escribirse, crearse). El narrador reitera en este cuento la misma obsesiva idea «agua de los recuerdos» que veremos en *El caballo perdido* (correspondiente a la tríada evocadora de su segunda etapa,

²³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1978) p. 54.

conjuntamente con *Por los tiempos de Clemente Colling* y *Tierras de la memoria*). Por boca del narrador nos enteramos de las palabras de la protagonista respecto a esta conjunción de agua y recuerdos:

Entonces supe, por primera vez, que hay que cultivar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento. En caso de desesperación no hay que entregar el cuerpo al agua; hay que entregar a ella el pensamiento; ella lo penetra y él nos cambia el sentido de la vida. (p. 68)

La ambigüedad de la cita es evidente y conlleva la idea de suicidio, lo que correspondería el otro sentido místico del agua: muerte en contraposición a la vida.

El agua unida a las plantas que la bordean y a la isla que está en el centro, llega a convertirse en un sentimiento, propiamente un culto: «el agua se iba presentando como el espíritu de una religión que nos sorprendiera en forma diferente, y los pecados en esa agua, tenían otro sentido y no importaba tanto su significado» (p. 70). El agua como elemento de vida es utilizada en la religión para borrar los pecados y de esa manera trae aparejada la idea de nacimiento a una nueva vida. Por otra parte, hemos visto que este elemento puede aparecer bajo forma de lluvia y lágrimas. En el texto la protagonista siente sus propias lágrimas que caen en su camisón; otra imagen del agua como lluvia nos retrotrae a la idea de fertilidad: «esta agua parece una niña equivocada; en vez de llover sobre la tierra llueve sobre otra agua» (p. 74). Sin embargo, al continuar su relato, Margarita le da otra connotación a la misma lluvia, la idea de muerte aparece en estas palabras: «tuvo la idea de que la niña iba hacia su muerte» (p. 74). La lluvia iba a ser tragada por el mar (el mar aparece por medio de la evocación de un viaje que relata la protagonista al narrador).

A través de la lectura de este relato, se puede comprobar la multiplicidad del vocablo agua, que aparece 109 veces en su sentido original, además de la reiteración de lluvia, lágrimas, fuente, arroyo, pozo y pantano. El lector recibe el mensaje de esta presencia y las imágenes urden una extraña, pero no inverosímil historia. No

hay un solo elemento que traspase el concepto de «lo extraño», al que se refiere Todorov. Si bien la existencia de una casa inundada es muy poco probable, absurda, no deja de ser una posibilidad real. La atmósfera onírica creada por la insólita relación de los personajes y el culto que comparten, forma parte de una anécdota inscrita en los límites de lo real. El contenido latente de este texto, lo acerca a algún postulado surrealista, pero sostenemos que trasciende los intentos de categorización.

Uno de las características que más acercan este cuento al modo surrealista, es la ausencia de preámbulos y transiciones. El espacio es netamente onírico. Estamos envueltos en un sueño del que solo despertamos con las palabras finales de Margarita: «Si por casualidad a usted se le ocurriera escribir todo lo que le he contado, cuente con mi permiso. Solo le pido que al final ponga estas palabras: “Esta es la historia que Margarita le dedica a José. Esté vivo o muerto”» (p. 78). Es la realidad que acecha, la frustración de un final fallido porque corrobora la segunda lectura del texto: el agua como escritura, que el narrador habrá de transcribir, no al lector, sino como una ofrenda al marido muerto.

El clímax del relato es la absurda y grotesca ceremonia del «velorio», que corresponde a una sesión de homenaje al agua. En todo este rito, donde los personajes contemplan las velas navegando en budineras, asistiendo a este espectáculo desde la propia cama, no hay un solo valor que no se trastoque. Lo onírico se vuelve caricaturesco: en esa seria sesión de homenaje, el narrador oye ruido de budineras y corridas de María, la sirvienta. Resignadamente acepta que debe acompañarla en su «velorio». Lo erótico deviene grotesco: «La señora Margarita se quitó los zapatos y me dijo que yo hiciera lo mismo; subió a la cama que era muy grande» (p. 75). La irrupción de lo prosaico frustra el simbolismo que representa la imagen de un chivo: «se dirigió a la pared de la cabecera donde había un cuadro enorme con un chivo blanco parado sobre sus patas traseras. Tomó el marco, abrió el cuadro y apareció un cuarto de baño» (p. 75). El chivo, símbolo de la fertilidad, pierde todo valor. Estos elementos chocantes dados en yuxtaposición de dos realidades crean el absurdo y el elemento de sorpresa. Empero, en esta creación no hay una

sola imagen que ocurra de modo espontáneo. Todo es producto de una minuciosa elaboración que es, en definitiva, una característica de la literatura moderna, la reflexión sobre la propia escritura, vale decir, el metalenguaje que será objeto de especial tratamiento en el capítulo V.

El caballo perdido, pertenece a su etapa memorialista, como hemos mencionado anteriormente. Es uno de los relatos más inquietantes de Hernández y que permite distintos tipos de acercamientos y análisis. Será estudiado como ejemplo de desdoblamiento y de actitud reflexiva sobre el proceso creador en los capítulos IV y V. Procuraremos subrayar ahora la presencia de elementos surrealistas y tres aspectos fundamentales en la simbología del recuerdo: agua, caballo y planta, que confluyen en una misma narración.

En primer lugar, partiendo del título y de su contenido latente, creemos poder asignarle el valor de la inocencia perdida, de la etapa irrecuperable de la infancia. De acuerdo al *Diccionario de símbolos*, el caballo es:

Símbolo del movimiento cíclico de la vida [...] los deseos exaltados, los instintos [...] Jung llega a preguntarse si simbolizará el caballo la madre y no duda que expresa el lado mágico del hombre, la «madre en nosotros», la intuición del inconsciente [...] Pertenece a las fuerzas inferiores, así como también al agua, por lo cual se explica su relación con Plutón y Neptuno. (p. 110)

A través del «movimiento cíclico»; la «madre en nosotros»; la «intuición del inconsciente», es deducible en su contenido latente que el narrador se refiere a la primera etapa, en la que durante una noche oscura encuentra un caballo perdido [...]

Todo el relato se centra en la evocación de la infancia del narrador, en particular la etapa relacionada con Celina, su maestra de piano. En un momento la narración se interrumpe ante la imposibilidad de la escritura. El narrador ha descubierto la presencia del otro, un «socio» que representa al mundo. Después de una larga pugna entre ambos, sobreviene la reconciliación y con ella reapare-

cen los recuerdos que se transformarán en escritura. En la confrontación con sus recuerdos, aparece otra vez en el adulto aquel caballo perdido, símbolo de su infancia. Las pulsiones del inconsciente bregan por imponerse a través de la escritura, aunque esta es impuesta por los recuerdos y no se sustenta de forma automática a la manera surrealista.

El agua, ya mencionada y ejemplificada en el anterior análisis aparece para «regar los recuerdos», por intermedio de un verbo directamente relacionado: «Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente» (II: p. 23). El río de los recuerdos es el espacio al que acude el narrador para ver correr el agua que los encierra. El simbolismo del agua se hace más fuerte frente a la ausencia de la misma: «eran como animales que tenían la costumbre de venir a beber a un lugar donde ya no había más agua» (p. 34).

En cuanto a las plantas, están presentes sus frutos, las magnolias —con un dejo proustiano de sensaciones—, refiriéndose el narrador a los muebles de la sala de Celina que tenían resplandor de magnolias. Al despedirse de ella, la tristeza que le embarga le hace sentir «las magnolias apagadas» (p. 19). El uso metafórico del verbo apagar tiene relación con los recuerdos que se apagan en su memoria y por ende con el relato «Nadie encendía las lámparas» (las del recuerdo).

En *El caballo perdido* aparecen dos sueños, si bien sus recuerdos crean el espacio onírico que le es tan propio. El primero es el antecedente de la crisis que lo llevará al desdoblamiento del yo y la creación del «socio». En él, Celina rejuvenecida es perseguida por el narrador. No es difícil reconocer el contenido latente, la atracción que esta ejercía sobre él, lográndose a través del sueño un trastocamiento de papeles, con un obvio símbolo fálico:

Una noche tuve un sueño extraño. Estaba en el comedor de Celina. Había una familia de muebles rubios: el aparador y una mesa con todas sus sillas alrededor. Después Celina corría alrededor de la mesa; era un poco distinta, daba brincos como una niña y yo la corría con un palito que tenía un papel envuelto en la punta. (p. 22)

El segundo sueño que tiene al narrador es de cuño surrealista dadas las asociaciones insólitas que se dan en él:

Después me dormí y soñé que estaba en una inmensa jaula acompañado de personas que había conocido en mi niñez; además había muchas terneras que salían por una puerta para ir al mata-dero. Entre las terneras había una niña que también llevarían a matar. La niña decía que no quería ir porque estaba cansada y todas aquellas gentes se refan por la manera con que la inocente quería evitar la muerte, pero para ellos ir a la muerte era una cosa que tenía que ser así y no había por que afligirse. (p. 34)

La niña podría representar la inocencia, que es condenada a muerte por el mundo y por el propio narrador que le ve y sueña con ojos de adulto. De ahí su complejo de culpa y su despertar bañado en lágrimas.

Nuevamente, podemos comprobar de qué manera el clima surrealista, provocado por los sueños, es producto de un estímulo y no de una escritura automática. Aquí la angustia es motivada por «esqueletos de pensamientos» (p. 34), por recuerdos, y en especial por el caballo perdido de la infancia.

Este relato produce en el lector esa «inquietante extrañeza», ya mencionada, no ya por su clima fantástico, sino por el desgarrador desdoblamiento que sufre el narrador en busca del tiempo perdido. A propósito de ellos dice Zum Fede:

No dudamos en considerar tales páginas como de los más valiosos de la literatura platense... Hernández [...] ha realizado lo que es hazaña grande: aportar algo nuevo, propio, después de *A la recherche du temps perdu*.²⁴

Coincidimos con el criterio de Rubén Cotelo en que esta historia y en general toda la narrativa de Felisberto crea un estado especial en

²⁴ Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la Literatura Hispanoamericana, La Narrativa*. Tomo II (México: Guaranía 1959) p. 460.

quien la lee: se la disfruta o se la rechaza, pero nunca el lector permanece indiferente. Así califica el crítico: «libro curioso, enigmático, desagradable a veces, confuso otras, pero de la primera a la última página, un documento impar, sin compañero en nuestra literatura».²⁵ La diferencia con Proust es que el análisis retrospectivo de Hernández nace de una ruptura con ese mundo y no por un acuerdo. Mediante la metáfora el narrador recupera el recuerdo y funciona su propio «teatro del recuerdo»... «El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine» (p. 25).

En este análisis de la singularidad felisbertiana, nos es preciso referirnos a otro aspecto que lo particulariza: el sentimiento del absurdo que surge de determinadas situaciones, relatos y personajes, e incluso del propio título de algunas de sus composiciones. Se ha tratado —con polémicas conclusiones— la influencia de Kafka en su obra. No nos detendremos a especular a propósito de este conocimiento, y si fue anterior o posterior a su producción. Lo cierto es que el absurdo aparece, se destaca, impregna su discurso, manifiesta la mayor parte de las veces con un gran sentido del humor.

Antes de analizar este concepto en Felisberto, es importante rastrear sus antecedentes literarios y dramáticos, para destacar el tratamiento diferente que impone en ellos. Según el *Diccionario Grijaldo de la lengua española*, absurdo es «lo imposible o que carece de significado» (p. 7). Para Camus, por ejemplo, es:

Un mundo que pueda ser explicado por razonamientos, aunque defectuoso, es un mundo familiar. Pero en un universo que súbitamente se ve privado de ilusiones y de luz, el hombre se siente como un extranjero. Es el suyo un exilio irremediable, ya que está falto de los recuerdos de una patria perdida, así como de la falsa esperanza de una tierra prometida que se aproxima. Este divorcio entre hombre y su vida, el actor y sus decorados, constituye ciertamente el sentimiento del absurdo.²⁶

²⁵ Rubén Cotelo, «El caballo perdido», *Notas críticas* cuadernos de Literatura (Montevideo: Fundación de Cultura universitaria, 1970) p. 88.

²⁶ Martín Esslin, *El teatro del absurdo* (Barcelona: Seix Barral, 1966) p. 14.

En un ensayo sobre Kafka, define Ionesco lo que entiende por este término al decir:

Absurdo es lo desprovisto de propósito[...] Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil. (p. 15)

La expresión absurda surge principalmente, como un nuevo tipo de teatro, cuyos principales exponentes fueron Ionesco, Beckett, Adamov y Genet. Sin embargo, el llamado «teatro del absurdo», acoge tendencias que ya se habían manifestado en el siglo pasado y principios de este, tales como la de otros representantes: Alfred Jarry, Apollinaire, lo dadaístas, expresionistas, surrealistas, el «teatro de la crueldad». Dice Martín Esslin a propósito de la definición de «teatro del absurdo»:

La angustia metafísica originada por el absurdo de la condición humana, es en líneas generales, el tema de las obras de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet[...] no intentamos definir el teatro del Absurdo exclusivamente por lo que pudiéramos considerar su tema. Idéntica idea sobre la falta de sentido de la vida, de la inevitable devaluación de los ideales, de la pureza, de los fines, encontramos en gran parte del trabajo de dramaturgos como Giraudoux, Anouilh, Salacrouy, Sartre y el mismo Camus. No obstante estos escritores difieren de los dramaturgos del absurdo en un aspecto importante. Presentan la irracionalidad de la condición humana, con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica, mientras que el Teatro del Absurdo hace lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. (p. 15)

En cuanto a Kafka, si bien no escribió dramas, es evidente su influencia sobre estos dramaturgos. Es el tema del hombre perdido

en un laberinto, que no posee brújula, ni la desea y de ahí el sentimiento de culpa y absurdo. En Kafka, el absurdo es cotidiano, no se habla de sueños, a lo sumo de «sueños despiertos», al decir de Guillermo de Torres. Lo singular en su obra es la fusión de lo cotidiano y de lo sobrenatural en extraña cópula. Esa fusión se da en Felisberto entre lo cotidiano y lo extraño, pero la radical diferencia entre ellos estriba en la canalización de la angustia. La angustia es patente en los relatos de nuestro autor, y es provocada, como ya señalamos por la indiferencia de la sociedad hacia el artista. El contenido latente de su discurso expresa un resentimiento al medio que le es hostil. Este sentimiento es claramente reconocible en «El cocodrilo», cuento autobiográfico —no en todas sus circunstancias—, pero sí en la angustia desprendida de su situación. Sin embargo, es a través del humor que logrará disolverla y crear el absurdo de las peripecias cotidianas, lo que Italo Manzi denomina «absurdo en tono menor».²⁷ Este «absurdo en tono menor» es el que campea por su obra, provocando la extrañeza o la sonrisa. Es el antídoto para su desazón existencial y el recurso para eludir situaciones que lo comprometen afectivamente. Dado que el absurdo está íntimamente ligado al humor, no intentamos ahondar más en la exposición de ejemplos, que serán analizados en el próximo capítulo. Nos interesa señalar someramente algunos modelos que representan el absurdo por antonomasia. Podremos comprobarlo en el insólito caso de una mujer enamorada de un balcón («El balcón»); un pianista que para lograr su sustento se convierte metafóricamente en un cocodrilo, derramando lágrimas para acrecentar sus ventas («El cocodrilo»); un hombre poseído de una extraña enfermedad, que lo lleva a la compulsiva necesidad de palpar objetos («Menos Julia»); la extraña relación de una maestra y un caballo («La mujer parecida a mí»); un concertista que hace depender su estadía en una ciudad del comportamiento fisiológico de un ñandú («El corazón verde»); un cigarrillo que se niega a ser fumado («Historia de un cigarrillo»). Los ejemplos proliferan en la obra felisbertiana. Hemos citado aquellos que poste-

²⁷ Italo Manzi, «Una variante de la literatura fantástica: situación de Felisberto Hernández», *Revista del Instituto de Literatura Argentina* (Buenos Aires, 1970) p. 38.

riormente analizaremos en profundidad, no solo del punto de vista del humor y/o absurdo, sino bajo diferentes ópticas pertinentes a los temas que trataremos.

En este capítulo hemos procurado mostrar las presuntas influencias que aparecen en la producción felisbertea y al mismo tiempo deslindar su discurso de las mismas. De acuerdo al título tratamos de subrayar las peculiaridades que lo individualizan de todo género o «ismo» con el cual comparte rasgos, características, y/o trazos en común. Una incursión por el campo de la literatura o género fantástico permitió entrever similitudes, al mismo tiempo que subrayar la notables diferencias. El surrealismo que se pasea por sus páginas, es también objeto de cuestionamientos rebatibles y comprobables. En cuanto al concepto del absurdo, nos pareció apropiado tratarlo en este espacio, desde el punto de vista filosófico del mismo, ya que en cuanto a su resultado será comprobable en el tratamiento que al humor se dispensará en el capítulo III.

Si bien este es el inicio de nuestro estudio, creemos que este capítulo condensa la mayor parte de nuestra propuesta: la exposición de una obra que reúne «influencias» de la vanguardia, pero a las cuales Felisberto Hernández accede de una forma directa, sin intermediarios, prueba de un singular proceso de recreación, lo cual no excluye el hecho de ser un genuino representante del caótico siglo XX.

Capítulo III

HUMOR Y EROTISMO

Nuestra temeridad al abordarlo también tiene la excusa de que no aspiramos a encerrar el concepto de lo cómico en los límites de una definición.¹

La pertinencia de esta cita de Bergson en relación a nuestro tema, nos lleva a ubicarlas como punto de partida del mismo.

En la obra de Felisberto Hernández, el humor se da de una forma peculiar que no provoca en el lector la carcajada llana y a veces, ni quiera una sonrisa. Es un humor que inquieta, desconcierta, frustra situaciones extrañas y en la mayor parte de las situaciones desemboca en el absurdo.

Hemos visto en el capítulo precedente la utilización de este recurso para alterar la atmósfera fantástica, así como los elementos chocantes dados en yuxtaposición, procedimiento que lo emparenta con los surrealistas. Dada la importancia y reiteración de esta técnica, creemos conveniente ampliar y analizarla a través de ejemplos significativos.

Al hablar del humor y lo grotesco se hace necesario recurrir al citado autor y su estudio sobre *La risa*, referencia de gran utilidad para este análisis.

Bergson lo divide en tres partes: lo cómico en los movimientos y las formas; lo cómico en los caracteres y lo cómico en las situaciones. Aplicando estos conceptos en la producción felisbertiana nota-

¹ Henri Bergson, *La risa* (Valencia: Prometeo, s.f.). Primera edición francesa 1900, p. 12.

mos que hay rasgos de humor que se esbozan en la primera etapa, es decir la de sus primeras obras, se hacen evidentes en la etapa recordatoria y alcanzan su máximo en desarrollo en la final.

De la primera etapa, merecen destacarse algunos pasajes de «Cosas para leer en el tranvía». Se trata de pensamiento sueltos, extrañas reflexiones, que concluyen en un humor de las palabras y sus insólitas asociaciones:

Juego de inteligentes:

Los despejados juegan a las esquinitas y aprovechan la confusión general para quedarse con una esquinita.

Teoría simplista de las almas gordas.

Pienso en una nueva teoría teosófica de la reencarnación. Es necesario explicar la desproporción de los habitantes que nacen en relación con los que se mueren. Pienso que los delgados tengan alma delgada y los gordos alma gorda. Si al morir un delgado, el alma le vuelve a nacer en el almita de un niño, un gordo hace reencarnar cuatro, cinco o más almitas a la vez.²

En «La envenenada», del volumen homónimo y de sus tempranas publicaciones, realiza, por primera vez, la transformación por medio del humor de una situación trágica en grotesca. El personaje, un literato en busca de tema es llamado a presenciar un trágico hecho: el cadáver de una mujer que se había envenenado por amor. La descripción de su cadáver conjuga los dos aspectos mencionados lo trágico de una vida joven por su propia mano, y lo grotesco de su posición:

El cuerpo de la envenenada estaba arqueado, tenía por punto de apoyo un talón y los hombros... la cabeza estaba doblada y su posición hacía pensar en lo mismo de los pies... Lo más terrible, la protesta más desesperante... estaban en el otro brazo, en el que no le servía de marco a la cabeza: estaba muy separado del cuerpo, y desde el codo hasta el puño había quedado parado

² Felisberto Hernández, «Cosas para leer en el tranvía», *Fulano de Tal*, Tomo 1 (Montevideo: Arca, 1981) pp. 74-75.

como un pararrayo; el puño no estaba cerrado del todo, y de entre los dedos que estaban crispados y juntos, salía un pañuelito, que flameaba con la brisa. (I: pp. 127-128)

Posteriormente el humor burlón se proyecta en la conciencia que se despierta al observar sus propios pies: «[...] se dio cuenta que la punta de sus pies se movía un poco, que hacía rato que sus ojos la estaban mirando y que él no había sido consciente de ese hecho» (p. 132). Las situaciones son contradictorias, oponiéndose a la tragedia de la muerte, banales hechos de la vida.

En la etapa recordatoria, constituida por la tríada *Por los tiempos de Clemente Colling; El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, prevalece el humor a través de lo cómico en los movimientos y los caracteres. Es lógico ya que el proceso evocador se concentra en torno a unos pocos personajes: Clemente Colling, Celina, las longevas, su tía Petrona y otros caracteres menores como sus dos compañeros de viaje a Chile. Veremos el humor concentrado en la excentricidad, la fealdad, la exageración de ciertos rasgos físicos que conducen a lo grotesco. Estos personajes que Felisberto caricaturiza fueron, sin embargo, figuras gravitantes de su infancia. Hay en la pintura de ellos una cierta ternura que es abruptamente truncada por el efecto del humor. Según Bergson:

Toda situación podrá hacernos reír, sea grande o leve siempre que el autor sepa presentarla de modo que no nos conmueva[...] Insociabilidad del personaje, insensibilidad del espectador... No hay nada esencialmente risible sino lo que se ejecuta automáticamente. (*op. cit.* p. 35)

De acuerdo a esto, podría parecernos paradójica la conjunción del recuerdo emocionado y la pintura grotesca de quienes lo despiertan. No obstante, este hecho se da frecuentemente en su literatura autobiográfica ya que hay una tensión conmovedora que es destruida a través de lo no conmovedor y de ahí surge el humor. De acuerdo a Bergson, toda deformidad susceptible de imitación por parte de una persona bien conformada puede llegar a ser cómica.

Así el personaje Clemente Colling, al hablar estira la boca de forma tal que ensancha las enormes hornallas de la nariz, mostrándonos en forma caricaturesca. En la medida que nos ocupamos de la moral de una persona, todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física, resulta humorístico. Todos los recuerdos de Colling tratan de exaltar sus virtudes, en contraposición de su aspecto físico y sus movimientos. Rasgos que pueden ser serios se transforman en grotescos:

Una tarde llegó Colling con su lazarrillo, que se llamaba Fito... Su cigarrillo, la tos, la mano, las uñas, las manchas marrones debajo de la nariz, la posición un trato egipciaca, la oreja pegada a la cabeza, larga... Todo la oreja era parecida a unos bizcochos fritos que hacían en casa y que le llamaban lentejuelas [...]. (I: p. 44)

En cuanto a las longevas, se da el mismo proceso que con Colling. Aparecen rodeadas de nostalgia y afecto: «¡Pero ellas! ¡Qué noblemente ideales eran! Por esas tres longevas yo alcancé a darle la mano a una gran parte del siglo pasado» (I: p. 27). En otra descripción altera lo cómico de la situación, personajes y movimientos. Estando «las longevas» de visita en su casa, toca una pieza y es elogiado calurosamente por ellas. La atmósfera sentimental de la evocación, es abruptamente truncada por una anécdota graciosa:

[...] cuando tocaba una mazurca que se llamaba Gorjeo de Pájaros... Lo que nos habíamos reído, porque mi hermanita —cuatro años, la que le tocó la cola al loro— muy apurada había dicho: «mamá, decíle que toque “Gorjeo de lechones”». (pp. 31-32)

Una tía lejana, Petrona, gustaba de hacerle bromas crueles. El narrador evoca al niño que era envuelto en una atmósfera lúdica:

Una noche de lluvia [...] vino a mi cama y vi que levantaba las cobijas apresuradamente; enseguida sentí en los pies la barriga fría y viscosa del sapo. Algunas noches después, mi madre notó un ruido raro después de apagada la luz: prendió rápidamente un

fósforo y descubrió que yo dormía con los pies y las piernas para arriba, pegados contra la pared. (I: p. 34)

El humorismo corta la atmósfera evocadora. Pareciera que el narrador en forma expresa corta el hilo de sus recuerdos, recurriendo a efectos humorísticos.

También en *El caballo perdido*, Felisberto se ha puesto los ojos del niño y propios de este son los toques de humor que rodean la atracción que le inspira Celina, su profesora de piano. La presenta a través de ocurrentes símiles: su peinado es «redondo como el de una reina que había visto en unas monedas y parecía un gran budín quemado» (II: p. 14); «endurecía el cuerpo como si estuviera en un carri-coche» (p. 15). Al final de la primera parte de *El caballo perdido*, la emotividad del recuerdo de Celina es barrida por la visión humorística y ridiculizadora que el niño ofrece de ella a través de un sueño:

Después Celina corría alrededor de la mesa; era un poco distinta, daba brincos como una niña y yo la corría con un palito que tenía un papel envuelto en la punta. (p. 22)

En *Tierras de la memoria*, novela que evoca tres diferentes etapas de su niñez y juventud, el narrador nos presenta a un personaje conocido en el viaje a Mendoza. La descripción de Mandolión, sinécdoque metonímica del oficio que desempeña, nos ofrece un paradigma de lo grotesco, relacionado con lo que Bergson llama comicidad de personajes:

El Mandolión sentó lentamente su cuerpo, que había engordado dentro de una piel amarillenta y dura: parecía hinchado como un animal muerto. En la cintura, donde terminaba el pantalón y empezaba el chaleco, tenía desbordada la camisa blanca como si se hubiera puesto un salvavidas. (III: pp. 11-12)

La tercera etapa de Felisberto es rica en ejemplos de humor. En esta etapa, la más valiosa y lindando con la frontera fantástica, el humorismo ligado al absurdo, impregna casi todos sus relatos.

El humor a través de las palabras es un terreno en el que Hernández descuella por las mencionadas asociaciones insólitas, logradas por medio de un lenguaje sorprendentemente llano y del sentido metafórico que les adjudica.

«El balcón» sea quizás uno de sus cuentos más logrados. En él, el humorismo está íntimamente ligado a la libido y al absurdo. La trama gira al rededor de una mujer que, por su propia neurosis, hace de un balcón su objeto amoroso, y de un narrador-pianista que visita la casa en la que esta habita con su anciano padre. Nada trascendente parece suceder, pero por razones inexplicables, el balcón «se suicida». Partimos de una situación absurda, en una atmósfera extraña, donde el humorismo irrumpe para aliviar tensiones.

Al referirse al piano, el narrador pregunta: —Y ese inocente ¿no es amigo suyo también? (II: p. 48). La asociación del adjetivo inocente con piano, busca un efecto desconcertante por la atribución inapropiada del mismo.

La confusión engendrada por una conversación involuntariamente oída por el narrador, corresponde a lo que Bergson llama «interferencia de las series».

Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos [...] El *quid pro quo* es una situación que presenta simultáneamente dos sentidos diversos, posible el uno, el que los autores le dan, y real el otro, el que le da el público. (pp. 111-112)

En este cuento, la «interferencia de series» se da entre la fantasía de la mujer y la interpretación del narrador.

[...] ipero no me explico como Úrsula puede encontrar buen mozo a ese negro viejo y rengo que ayer llevaba sombrero verde de alas tan anchas!

—¡Ah! —dijo el anciano—, usted no ha entendido. Desde que mi hija era casi una niña me obligaba a escuchar y a que yo interviniera en la vida de personajes que ella inventaba[...] Si ayer vio

pasar un hombre de sombrero verde, no se extrañe que hoy se lo haya puesto a uno de sus personajes. (II: pp. 54-55)

Posteriormente, la protagonista va a la habitación del narrador: «-Es inútil que tenga la puerta entornada; yo veo por la rendija el espejo y lo refleja a usted desnudito detrás de la puerta» (p. 55). El humorismo continúa cumpliendo la misma función, disuelve al final la inexplicabilidad, el ambiente de irracionalidad en que se había desarrollado el relato. Por medio del diminutivo «desnudito» logra romper el clima erótico que podría haberse logrado y ridiculizar la situación.

La comicidad de situaciones y el absurdo llegan al clímax cuando el balcón se cae:

-¿Vio como se nos fue?

-¡Pero señorita! Un balcón que se cae...

-El no se cayó. El se tiró.

-Bueno, pero...

-No sólo yo lo quería a él; yo estoy segura de que él también me quería a mí; él me lo había demostrado. (p. 57)

En «Nadie encendía las lámparas», cuento homónimo del volumen, se estatuye y yo narrador-protagonista, que es escritor y connota a Hernández, centrándose en el modo de recordar más que en lo recordado. Se da en él la creación de personajes grotescos. Como en la mayoría de los cuentos, estos personajes son anónimos y el humor radica en la forma peculiar de designarlos. La trama se desarrolla en una sala en la que el narrador lee un cuento. El resto gira alrededor de los comentarios despertados por el mismos y la descripción de personajes:

[...] había un joven que tenía algo extraño en la frente: era una franja oscura en el lugar donde aparece el pelo... el joven de la frente pelada [...] Al volver la cabeza me encontré con un joven que me fue presentado por el de la frente pelada. Estaba recién peinado y tenía gotas de agua en la punta del pelo. Una vez yo me

peiné así cuando era niño, y mi abuela me dijo: «Parece que te hubieran lambido las vacas[...]»
 –¡Ah, Dios mío, ese señor del cuento, tan recalcitrante!
 De buena gana yo le hubiera dicho: ¿Y usted?, ¿tan femenino?...
 (p. 43)

La fórmula humor + libido, tan evidente en Felisberto, aparece en «Menos Julia». Trata de una extraña «enfermedad» de su protagonista, la compulsiva necesidad de tocar objetos. Circunstancia absurda, rayando en lo patológico, presenta rasgos de humor basado en situaciones. El protagonista es dueño de un túnel en su propia casa, a través del cual coloca objetos para ser palpados. Invita a un amigo de la infancia para compartir esta extraña experiencia. En la primera visita al túnel, el narrador palpa, entre otros objetos, un pollo vivo, sensación que le resultó muy desagradable. Posteriormente, durante la cena, el mismo pollo del túnel, será el alimento y el objeto del sueño del narrador:

Allí encontré un conocido: el pollo del túnel...
 [...] recordé lo que había soñado: Mi amigo y yo estábamos parados frente a una tumba; y él me dijo: «¿Sabes quién yace aquí? El pollo en su caja». Nosotros no teníamos ningún sentimiento de muerte. Aquella tumba era como una heladera que imitara graciosamente a un sepulcro y nosotros sabíamos que allí se alojaban todos los muertos que después comeríamos. (pp. 79-80)

El protagonista está enamorado de una de las jóvenes que colaboraban en el ritual del túnel, Julia. El colmo del absurdo y el ridículo se alcanza cuando explica qué lo inhibe de casarse con Julia:

–¿Y no te puedes casar con ella?
 –No. Ella no quiere que toque más caras en el túnel. (p. 85)

La citada combinación del amor y erotismo produce en la narrativa de Hernández efectos sorprendentes. «La mujer parecida a mí», es narrada por alguien que recordaba haber sido caballo. Desde ese

punto de vista se desarrollará la historia que consistirá en las anécdotas de su recorrido de amo en amo, hasta llegar a casa de Tomasa, la maestra del pueblo. Con ella vive una tierna relación interrumpida por los celos del novio, hecho que lo lleva a abandonar la casa para seguir su vagabundaje. Esa metamorfosis de su ser en caballo tiene reminiscencias kafkianas, excepto que Gregorio Samsa, personaje de *La metamorfosis*, no vuelve nunca a su condición humana y en este caso, el narrador la ha recuperado y solo le queda el recuerdo de haber sido un caballo: «Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi cuerpo de caballo» (II: p. 86). La maestra de la historia es ridiculizada porque «tenía cara de caballo» (p. 89). El humor de situaciones se da cuando dice:

Al poco rato de hallarme en el granero —era uno de los días que no estaba Alejandro— vino la maestra, me sacó de allí y con un asombro que yo nunca había tenido, vi que me llevaba a su dormitorio. Después me hizo las cosquillas desagradables y me dijo: «Por favor, no vayas a relinchar». No sé por qué salió enseñada. Yo, solo en aquel dormitorio, no hacía más que preguntarme: ¿Pero qué quiere esta mujer de mí? (II, p. 93)

El narrador-caballo despierta una extraña ternura en la maestra que se le parecía y se convierte en rival del novio: «sentí que él hablaba de casamiento y al final, ya fuera de sí y en actitud de marcharse, dijo: “o el caballo o yo”» (p. 95). ¿Absurdo?, ¿extraño?, ¿humorístico? Simplemente, felisberteano.

En «El corazón verde», cuento particularmente evocativo, surge (para interrumpir el clima sentimental) una situación humorística debido a lo absurdo de la misma. El narrador va a un café donde había un ñandú muy manso que rondaba las mesas. Este le saca el alfiler de corbata que tenía en la mano y se lo traga. Al otro día en el diario, junto con las crónicas de los conciertos aparece:

«la estadía del pianista depende del ñandú»[...] Al otro día el mozo del café me trajo el alfiler y me dijo: —Ya le había dicho yo, señor; el ñandú es muy serio y devuelve todo. (pp. 120-121)

Aquí se juega con la imaginación del lector para explicar lo sucedido. Lo irónico de la situación es que la estadía del pianista dependa del proceso fisiológico de un animal, ya que ese alfiler de corbata tenía un gran valor sentimental para él (el narrador).

A través de lo expuesto se puede verificar que en esta etapa el humorismo se convierte en el «sentido mismo del relato». Al respecto dice Zum Felde:

[...] su humorismo, ya tan activo en el de *Por los tiempos de Clemente Colling* (y algo más entornado aunque no ausente, en *El caballo perdido*), se agudiza como su rasgo dominante. Su humorismo no es, empero, su finalidad sino su consecuencia, aun cuando ésta sea la característica que, más inmediatamente percibe el lector en sus relatos. Al entrar en el terreno de lo fantástico, que casi equivale a decir, en su caso, en el de lo absurdo (con respecto a la normalidad racional), el humorismo se convierte en el sentido mismo del relato.³

Hemos visto como el humor en Felisberto se puede ajustar a algunos preceptos expuestos por Bergson, pero como dice el propio filósofo, «no es posible encerrar el concepto de lo cómico en una definición».

Coincidimos con Mario Benedetti en que su humor es muy difícil de catalogar puesto que no es satírico. Se refiere a Borges como un ejemplo de la actitud satírica del creador frente a algo que le atrae y rechaza a la vez pero «la clave del acercamiento a Hernández a la abyección y al absurdo, acaso resida en la curiosidad. Este escritor se siente atraído y se divierte, y es su propia diversión lo que lo salva de la náusea».⁴

Llegados a este punto del análisis, ciertas consideraciones y reflexiones deben ser establecidas para clarificar conceptos. Hasta ahora

³ Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay* (Montevideo: Nuevo Mundo, 1987) p. 199.

⁴ Mario Benedetti, «Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico», *Literatura uruguaya, siglo XX* (Montevideo: Arca, 1988) p. 171.

nos hemos referido al humor, su división en tipos según Bergson y la manifestación del mismo en la obra de Felisberto. La lectura profunda de su texto nos ha llevado a reconocer en ciertos personajes un recurso utilizado que ya lleva nombre y apellido. Nos referimos específicamente al «esperpentismo» o creación del esperpento de Valle Inclán. No interesa recalcar que nuestro autor lo concibe en forma independiente de toda influencia, pero si observar de qué manera se manifiesta esta recreación coincidente en muchos aspectos con la del dramaturgo español.

Rastreado el origen del vocablo, reconocemos una palabra del habla cotidiana que pasa a designar una actitud artística. Esa significación nos remite a la idea de deforme, grotesco, chocante. *El Diccionario de la Real Academia Española*⁵ explica la palabra esperpento con dos acepciones: «fam. 1. Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza. 2. Desatino, absurdo». Valle Inclán parece servirse de ambas acepciones para designar un género literario. Sus obras teatrales semejan más al teatro para ser leído que representado. Son verdaderos «pastiches» y el lector colabora en este juego, no dejando de verlo como un artificio, es el principio generador del esperpento. Si bien el esperpento es bautizado artísticamente en *Luces de Bohemia* (1924), encontramos antecedentes en *La pipa de Kif* (1919), concretamente en el poema «Aleluya». Ahora bien, ¿cuáles son las motivaciones que lo llevan a deformar expresamente una realidad? Valle Inclán rechaza profundamente su época y a través de sus obras quiere ridiculizar a los literatos y al pueblo español, aunque su creación tenga valor universal. El esperpento nace de la imposibilidad de crear verdaderos héroes y responde a la estética del siglo XX, a la visión degradada del hombre y del mundo. Su mensaje explícito se apoya en esta cosmovisión cargada de depresión melancolía y cansancio. Así como Dante emplaza a sus enemigos en los círculos del infierno, Valle deforma, a través de los espejos cóncavos de la madrileña calle del Gato, a los héroes clásicos y en particular la España de la época. Podemos hablar a

⁵ Nos basamos en la definición del *Diccionario de la Lengua* de la Real Academia Española (Madrid: Espasa-Calpe, 1984) p. 594.

partir de este momento de una estética del espejo cóncavo, ya anunciado por Goya y Quevedo.

Después de esta digresión interesa establecer el diálogo entre esta visión distorsionada que hace Valle Inclán y la recreación que de la misma origina Felisberto. Es más que probable que, después de una primera lectura, se haya podido observar un tratamiento especial que nuestro autor dispensa a muchos de sus personajes y se comience a especular con los motivos que lo han llevado a presentarlos de esta manera.

Si bien lo grotesco y la caricatura de personajes forman parte del humor de Felisberto, hemos considerado que la creación o más bien recreación de esperpentos, se aparta un tanto del efecto logrado y de la motivación valleinclanesca. Vimos de qué manera el humor trunca situaciones evocadoras, eróticas o sentimentales. Si el lector siente conmiseración por un personaje, entonces la atmósfera lúdica se disuelve, por la corriente de simpatía establecida. Por distintos caminos se puede llegar al absurdo, pero este, la mayor parte de las veces, es producto de la angustia o resultado de ella como nos hemos podido cerciorar.

Felisberto trata a sus personajes con una especial y dilecta ternura. Emplea el humor como un refugio a sus propias emociones, pero cuando llega a la deformación de uno de ellos, y el lector no puede sustraerse de la simpatía que este ocasiona, se entra en el terreno de la sorpresa, que implica una actitud consciente, motivadora de una sonrisa y no una estentórea carcajada. Aquí radica a nuestro parecer la principal diferencia con Valle. Si bien Felisberto presenta una imagen dislocada del mundo, como podremos comprobar en el capítulo IV, no utiliza la deformación esperpéntica por rechazo o «castigo» a sus personajes. La mayor parte de ellos son figuras representativas de su infancia a las que se sentía ligado afectivamente como el particular caso de Clemente Colling, figura esperpéntica, rodeada de misterio, nostalgia y emoción. Las personales motivaciones de la recreación esperpéntica en Felisberto escapan de la órbita de nuestro estudio, nos limitamos a presentarla como una estética innominada por el autor, pero que permite establecer un diálogo ético, estético y filosófico con otro creador de nuestro siglo.

Entre los personajes más proclives a ser deformados por su visión particular, están las mujeres, muchas de ellas de características desproporcionadas. Úrsula, protagonista del cuento de igual nombre, es un ejemplo adecuado de la representación esperpéntica. La primera oración del cuento se refiere a un aspecto moral, pero en una insólita combinación: «Úrsula era callada como una vaca». El símil, nos connota una gordura exagerada y así lo confirma el narrador:

Su cuerpo parecía haberse desarrollado como los alrededores de un pueblo por los cuales ella no se interesaba. Sobre la frente, muy blanca, se abrían dos grandes ondas de su pelo rubio y yo pensaba en los cortinados de una habitación antigua, los ojos se movían debajo de sus párpados como personas dormidas bajo las cobijas. (III: p. 118)

Las longevas, que ejemplificamos como protagonistas del humor de situaciones, lo son de personajes esperpénticos, por ser caricaturas o clichés. En *Por los tiempos de Clemente Colling*, el narrador describe a una de ellas:

Tenía un agujero grande en un lugar del tul; y cuando venía a casa se arreglaba el tul de manera que el agujero grande quedara en la boca. Y por allí metía la bombilla del mate. (p. 67)

El personaje más denotativo de este recurso es sin lugar dudas, Margarita, la protagonista de «La casa inundada». Si bien algunos de los ejemplos que la describen ya fueron usados en otros capítulos, creemos pertinente la aplicación de los mismo para referirnos a esta desproporcionada creación que contempla el narrador: «Era muy gruesa y su cuerpo sobresalía del bote como un pie gordo de un zapato escotado» (III: p. 61). El peso de ella resulta «monstruoso» (p. 62). Su nombre era como su cuerpo, las dos sílabas primeras se parecían a la carga de gordura. Un personaje exagerado en sus dimensiones, pero que sin embargo despierta sentimiento en el narrador: «Esta señora Margarita me atraía con una fuerza que parecía ejercer a gran distancia» (p. 71).

Otro personaje presentado a través de la visión deformante del narrador, es Mur, del cuento que lleva su nombre. Comparten una pieza de hotel y el personaje lleva el nombre apocopado de murciélago en relación a su vicio y a su propio aspecto físico: «Vi en los hombros desnudos de él dos mechones de vello tan abultados que parecían charreteras, y la parte de la espalda que dejaba ver la camisilla de verano la tenía cubierta por una capa de pelo bastante espesa» (III: p. 130).

Aun personajes secundarios son descriptos por el narrador bajo esta particular óptica. Claro está que en estos casos, no despiertan la corriente de simpatía en el lector, aunque sí el desconcierto o sorpresa ante una diferente visión de la realidad. En «Nadie encendía las lámparas», asistimos a un desfile de personajes diversos. Entre ellos nos habla de la sobrina de la casa: «[...] yo pude mirarle la boca que era muy grande. El movimiento de los labios, estirándose hacia los costados, parecía que no terminaría más[...] ahora mostraba toda la masa del pelo; en un remolino de las ondas se le veía un poco de piel, y yo recordé a una gallina que el viento le había revuelto las plumas (II: pp. 44-45).

En esta manera de ver y aprehender la realidad, existe un propósito, consciente o no, de mostrar determinados rasgos o características que centran la atención en lo feo y torpe en una forma de estilización que se aparta de la transcripción fotográfica, sustituyéndola por su exageración o deformación. La mayor parte de las veces, estos personajes así presentados, nos llevan a simpatizar con ellos. De todos modos, en esa atmósfera se mueven los protagonistas felisberteanos, esperpentos con alma, que el narrador implanta a través del tiempo de los recuerdos.

Tan patente —y fuertemente ligado al humorismo— el erotismo es otro de los hilos que une las tramas de los cuentos de Felisberto Hernández. Aun desde su visión «al sesgo» (*Por los tiempos de Clemente Colling*) (I: p. 28), los ojos del niño se cargan de curiosidad, impulsados por el deseo de ver, de tocar, de satisfacer su interés infantil que sea hurgar en el misterio de las cosas.

Es importante dejar sentado que, aún y a pesar de una fuerte carga erótica fluctuando en el ambiente, en ningún momento se

encuentra una tendencia morbosa a la descripción de posibles aberraciones sexuales. El tema es tratado con sutileza, envuelto siempre en un halo de misterio. Al respecto dice Saúl Yurkievich:

El estilo de Felisberto es muy «recatado». Por ejemplo se puede tal vez hablar de erotismo, pero no se puede hablar de sexualidad. Hay manifestaciones sugeridas de los sexual, pero en forma metafórica, que es lo que implica el erotismo.⁶

Cuando la sexualidad irrumpe en su obra, es expresada siempre en forma indirecta, sugeridora, cuyo verdadero sentido hay que buscarlo más en lo que sugiere que en lo que claramente parece querer decir.

Entre los relatos de su primera época de *Libro sin tapas*, «El vestido blanco», llama la atención por el tratamiento particular que da a unas ventanas que conforman el marco de una aventura sentimental. El narrador va a visitar a Marisa, la joven de la cual estaba enamorado. La encuentra en el balcón, recostada en las hojas de la ventana. Percibe algo extraño en la relación que las hojas tienen entre sí, están animadas de vida sexual y adoptan posiciones de placer cuando están enfrentadas, rebelándose a ser separadas:

Del lado de adentro, estaban abiertas las dos hojas de la ventana y coincidían muy enfrente una de la otra. Sentí como que las hojas se habían estado mirando frente a frente[...] Al poco tiempo yo ya había descontado lo más importante, lo más primordial y casi lo único en el sentido de las dos hojas: las posiciones, el placer de posiciones determinadas y el dolor de violarlas. (I: p. 92)

El narrador siente los músculos en tensión frente al dolor de violarlas. Su obsesión de no interrumpir el placer se acrecienta durante las noches al despedirse de Marisa. Cuando ella intentaba ce-

⁶ Saúl Yurkievich, «Discusión de la ponencia de Nicasio Pereira: "Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández"», *Felisberto Hernández ante la crítica actual* (Caracas: Monte Ávila, 1977) p. 254.

rrarlas, nunca concluía, «Ignoraba esa violenta necesidad física que tenían las ventanas de estar juntas» (pp. 91-92). Las hojas lo tocan como si fuera un intruso, siente que le tocaban la espalda muy despacio, como si le quisieran hipnotizar. En estos jirones de recuerdos, inspirados por la imagen que más lo impresionó, está latente la presencia obsesiva de los objetos, animados con pulsiones propiamente humanas. Es notorio que en la mayor parte de los relatos, el amor, la pasión y el deseo se dan entre seres inanimados y humanos o como en este caso entre objetos entre sí. Son pocos los casos en que la atmósfera erótica fluye entre un hombre y una mujer. Cuando aparece es muy velada y con un tratamiento pudoroso, casi romántico.

En «La cara de Ana», relato incluido en el mismo libro, cuenta las experiencias que tuvo el narrador en dos momentos lejanos del pasado: cuando era un niño de seis años y posteriormente un adolescente de quince, analizados a través de la mente del adulto que las recuerda. A su casa va de visita una niña de ocho años:

Ella se llamaba Ana[...] y miraba todo una curiosidad libre y desfachatada. Yo la miraba mientras ella miraba todo, y ella miraba todo como si yo no estuviera. Entonces fui a decirle a mi madre que ella miraba todo. (I: p. 110)

El uso reiterado de todo, permite presumir que la función de la mirada se trastoca, se transforma en «lujuria de ver», esa lujuria que agrega al órgano de la visión las características propias del tacto. El narrador sugiere algo, como hemos dicho por esa repetición del vocablo. De ese contenido latente se desprende una gran sexualidad. Coincidimos con José B. Tato en que «si se sustituye la palabra todo, por la de órgano sexual, se entenderá el oculto sentido que tiene el párrafo».⁷ Posteriormente, siendo ambos adolescentes, el narrador recibe la visita de Ana, recién salida de un manicomio. Una noche después de haberse acostado, Ana cruzó la habitación,

⁷ José Bernardo Tato, «Evocación, erotismo y humor en la obra de Felisberto Hernández», Diss, Rutgers University, New Jersey, 1973, p. 39.

llevando una vela en la mano, lo miró fijamente y le sonrió. El erotismo irrumpe con fuerza: «sentí toda la sangre en la cabeza, tuve la necesidad de corresponder a su sonrisa y debo haber hecho una mueca parecida a la de ella» (p. 113). Ese clima fantasmagórico, donde lo onírico y lo erótico se conjugan, coincide con la opinión de Latchman: «Así he podido compararlo con otros cuentistas y sorprender su extraña capacidad para descomponer la realidad y alterarla con procedimientos que conducen al sueño, a la pesadilla y al vértigo.»⁸

En esta primera época surgen relatos cortos con nombre de protagonistas identificadas, Amalia, Elsa, Ana, Irene, Ester, a las que Angel Rama llama «filles du feu».⁹ Con ellas vive los primeros escarceos amorosos, en una especie de lúdico despertar de la sensualidad, pero ya se percibe el inicio de lo extraño e inquietante. De estas primeras experiencias recogemos la impresión de un narrador frustrado, ya que la relación amorosa no se concreta o se trunca. Parece llegar al convencimiento «irrevocable sobre la soledad intrínseca de la existencia humana».¹⁰ La imposibilidad de concretar el amor en sus protagonistas o el peculiar hecho de «erotizar» los objetos, es esa transposición poética de la realidad, de su realidad.

Dentro de la segunda etapa, en *El caballo perdido*, lo puramente anecdótico queda diluido por el ambiente erótico que lo envuelve todo, no solo por la atracción que le motiva la maestra, sino por la que igualmente despiertan en él las cosas que le rodean. Llegado al niño a la casa de Celina, es atraído por los muebles, en particular las sillas.

Y debajo estaban todos los muebles; se sabía que eran negros porque al terminar las polleras se veían las patas. —Una vez que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla[...] (II: p. 9).

⁸ Ricardo Latchman, «Los relatos de Felisberto Hernández». *5 cuentos magistrales. Crítica por extranjeros* (Montevideo: Ciencias, 1979) p. 82.

⁹ Angel Rama, «Felisberto Hernández», *Capítulo oriental* (Montevideo: Centro Editor de América latina, 1968) p. 455.

¹⁰ Rosario Ferré «El Acomodador». *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández* (México: Fondo de Cultura, 1986) p. 68.

En esta transcripción de la realidad, anécdota que mencionamos en el capítulo I, es evidente la connotación sexual que se desprende de la relación con las sillas y de la complicidad que se establece entre aquéllos que comparten un secreto. Ante la presencia de Celina, el niño y los muebles actúan como si nada hubiera pasado. La necesidad de «violiar algún secreto de la sala» (p. 10), se proyecta en los objetos que lo rodean. En esa misma sala de Celina, contexto de sus primeras fantasías sexuales, se recrea ante la presencia de una estatua, un busto de mujer al que acaricia voluptuosamente:

Pero en el placer que yo tenía al acariciar su cuello se confundían muchas cosas más... Sin embargo, a la primera oportunidad de encontrarnos solos, ya los dedos se me iban hacia su garganta. (pp. 10-11)

La reiteración de verbos tales como violar, sacar la mirada, hurgar, demuestran una casi obsesiva compulsión de entrar en relación con los objetos y los seres. Esta relación es ingenua, aún desconocida en su verdadera significación. El niño, por su propia condición de tal desplaza su incipiente erotismo a los objetos o a las mujeres mayores, puestos que son accesibles a su mirada e imaginación. Esa insistencia de una metafórica cópula se puede apreciar en «Mi primera maestra», que aparece en el volumen *La casa inundada y otros cuentos* y no deja de ser una evocación de esta y otras anécdotas de su infancia. En este relato, refiriéndose a sus ensoñaciones eróticas dice:

Esa noche cuando estuve solo en mi cama, me acordé de la gallina con pollos y empecé a imaginarme que vivía bajo la pollera de la maestra. Al día siguiente, a la siesta, volví a pensar lo mismo... Suponía la maestra de pie, recostada al paraíso; y yo debajo de sus polleras le acariciaba una pierna; o más bien las dos. Sentía su calor y veía que después de terminar las medias negras que yo conocía; las piernas eran gordas como las de mi abuela y muy blancas. (III: p. 151)

En *Tierras de la memoria*, el niño crea un neologismo semántico con la palabra abedules otorgándole una connotación sexual: «Yo quiero hacerle abedules a mi maestra». ¹¹

El mismo deseo aparece en *El caballo perdido*. «La oculta pasión del niño por su bella maestra de piano», escribe Alberto Zum Felde, «es subconscientemente erótica, aunque se transfigura en ese ensueño poético que nimba todo el sentimiento y todo recuerdo de la infancia». ¹²

La carga erótica se intensifica en los cuentos de la tercera etapa y se encuentra relacionada con la locura.

«El balcón», es uno de los cuentos, conjuntamente a «Menos Julia», que admite, entre otras, una lectura psico-analítica freudiana, debido a la profusión de símbolos y su contenido latente que permite una segunda lectura e interpretación a la luz del psicoanálisis. Ya al principio de este capítulo nos hemos referido al argumento, aunque aquí consideraremos el aspecto erótico que no deja de estar estrechamente unido al humor.

En un minucioso estudio sobre este cuento dice Nicolás Brasotevich:

«El balcón» parece estar recubriendo tras la anécdota explícita, un sentido latente emanado de la problemática de la castración concepto eje de la tradición freudiana, y que acá se la vive desde una modalidad de vida donde el temor de la castración, tan conectado con la gestión edípica, ha sido elaborado menos que a medias: a la vez es un hecho descubierto y negado, siempre en pugna por ser aceptado como un hecho descubierto y negado, siempre en pugna por ser aceptado como un hecho y al mismo tiempo des-aceptado; lo cual explicaría la concepción de unos protagonistas donde ambas formas de sexualidad, la masculina y la femenina, se autorreprimen al exceso o se ejercen en forma retorcida o sublimada, e incluso contradictoria. ¹³

¹¹ Nos hemos referido a esta cita en el capítulo primero de nuestro trabajo.

¹² Alberto Zum Felde, «Felisberto Hernández», *Notas Críticas* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1970) p. 23.

¹³ Nicolás Brasotevich «La problemática de la inconsciente en Felisberto Hernández», *Métodos de análisis literario* (Buenos Aires: Hachette, 1980) p. 178.

En este cuento, y a pesar de la dedicación y amor que siente por su hija, la figura paterna, aparece desmerecida. En cambio, la materna, aun en la ausencia (muerta) la sobrepasa jerarquizada. El prestigio de lo materno se da en el culto al piano: «El era un gran amigo de mi madre» (II: p. 48). Esta madre ausente, por reunir los dos atributos, masculino y femenino, podría ser considerada la madre fálica que castra con su poder. De tal modo, la protagonista vive aislada y encerrada en un mundo propio conformándose con una fantasía que crea a través de los vidrios del balcón con personajes errantes y anónimos.

La opción en este cuento es múltiple y es por medio de los símbolos que podemos decodificar el código para justificar determinadas actitudes de los personajes. Según Brasotevich, estar enamorada de un balcón significa la transposición de la apetencia erótica femenina a un objeto que no ofrece riesgos. El vivir en el balcón, es decir pasar la mayor parte de su tiempo en él, es una actitud regresiva hacia el útero materno, lugar de protección y defensa, pero además el balcón es saliente, protuberante y por tal puede representar la imagen mixta de la madre fálica, con quien la protagonista se ha identificado. En la antigua casa que habitan, ella ha instalado un corredor en el jardín formado por sombrillas que abre y cierra según su estado de ánimo. Ese corredor connota, hueco, túnel, útero, cavidad vaginal. Así lo señala Brasotevich, interpretando las sombrillas abiertas como la necesidad de valorizar el reducto de su propio organismo. Cuando el balcón se suicida, ella manda sacar todas las sombrillas en señal de duelo. En ese momento cierra el corredor, símbolo de su femineidad, al convertirse en la viuda del balcón. A su vez, una posibilidad queda abierta, ya que el objeto de deseo deja de ser un sustituto, para convertirse en la realidad masculina, encarnada por el narrador.

En «Menos Julia», el protagonista también padece de una rareza, pero frente al ofrecimiento de ayuda médica responde «-Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal» (II: pp. 72-73). Como dominado por ese «enfermedad» se pasea por un túnel —significativo símbolo sexual femenino—, repleto de objetos diversos para

poderlos reconocer por medio del tacto. Zum Felde asegura que allí se palpa algo más que caras y objetos:

[...]este lector ya sospecha que en extravagante oscuridad del túnel no se tocan sólo caras[...], aunque esta sospecha pueda desviarle a un simplismo algo vulgar; tal vez aquel solo tocamiento insinúe una forma delicada del onanismo. (*Proceso intelectual...*, p. 203)

Nada está dicho con claridad, solo suficientemente sugerido para que le lector recabe su propia interpretación:

Y enseguida me empezó a crecer otra sospecha. Mi amigo estaba demasiado adelantado en aquel mundo de las manos. Tal vez él les habría hecho desarrollar inclinaciones que le permitieran vivir una vida demasiado independiente. (p. 81)

Esta persistente tendencia al gusto por la líbido está tenuemente distribuida en sus cuentos. En todos se pueden rastrear símbolos sexuales, eróticos o sensuales.

En *La Hortensias*, nos sentimos desconcertados frente al extraño mundo en que viven Horacio y María, sus personajes principales. Otra vez estamos enfrentados a una extraña manía del protagonista: coleccionar muñecas de tamaño y contextura natural y presentarlas en un espectáculo alucinante que él contemplará. Horacio y María están casados desde hace muchos años, no han tenido hijos y pareciera ser que la monotonía ha invadido su hogar. En la creación y colección de esas muñecas, Horacio siente que su vida tiene un sentido, y vive para crear el espectáculo de la vida de cada una:

Corrió la cortina y subió al estrado... encima había un sillón y una mesita; desde allí dominaba mejor la escena. La muñeca estaba vestida de novia y sus ojos abiertos estaban colocados en dirección al techo. No se sabía si estaba muerta o soñaba. (II: p. 140).

Horacio pasará de *voyeur* a un rol activo y acabará «enamorándose» de una ellas, viviendo un *ménage a trois* con su esposa María y su amante-muñeca Hortensia:

Como de costumbre, los tres se pasearon por le jardín, Horacio y María llevaban a Hortensia abrazada[...]. (p. 145)

Esa convivencia llega al extremo de dormir los tres en la misma cama. Pero los sentimientos de la pareja son diferentes. Para María, la muñeca representa la hija que no pudo engendrar; para Horacio la novedad y excitación de una relación perturbadora y extraña:

En ese momento se abrió la puerta, apareció María y él se dio cuenta de que había tocado a Hortensia y que había sido María quien, mientras dormía, la había puesto a su lado. (p. 146)

Dos mundos ficticios se entremezclan. El de Horacio y María y el de las muñecas. Al haber «infundido» vida a estas y transformarlas en objeto de satisfacción de un deseo erótico, que se ha ido intensificado, Horacio ha borrado las barreras de ambos mundos. La intensa atracción sexual que le inspiran las muñecas va dominándolo y termina resultándole intolerable. En esta «atroz fantasmagoría erótica sobre muñecas»,¹⁴ el contenido latente es obvio, al punto de confundirse con el manifiesto. De una trama cursi de amor, celos y engaño se destaca la aberración sexual como clave para el lector, aunque como señaláramos no hay procacidad en el lenguaje ni morosa deleitación de descripciones. Hay sí, la natural inclinación felisbertiana de mostrar estados que lindan con lo anormal, un mundo fetichista que se transforma en su propio espectáculo.

A pesar de la profusión de símbolos sexuales esparcidos a lo largo de su obra, no estamos de acuerdo con Benedetti en que: «esas claves se hallan distribuidas con deliberada estrategia, como si estuvieran destinadas a apuntalar las más clásicas interpretaciones

¹⁴ Carlos Martínez Moreno, «Un viajero falsamente distraído», *Número* (Montevideo, 1964) p. 163.

psicoanalíticas[...] este narrador es pseudo-hermético[...] va dejando indicios que conducen al símbolo» (p. 172).

En Felisberto cuenta más la modalidad creadora, la reflexión sobre la misma y la evocación. Preferimos pensar en un discurso autorreflexivo en cuanto al proceso e intuitivo en cuanto a sus símbolos, y por ende la riqueza del contenido latente.

Si bien hemos separado para su mejor estudio el tratamiento del humor y erotismo, se puede claramente observar la interrelación que existe entre ambos. El humor es en Felisberto un mecanismo limitador de situaciones. Cuando la evocación tiende a caer en el sentimentalismo, una frase, un personaje, una insólita asociación corta abruptamente el proceso y distiende el clima. De igual modo actúa en las situaciones eróticas que generalmente conllevan matices de picardía e ingenuidad, tales como los episodios de su niñez o cae directamente en el absurdo que caracteriza su tercera etapa. La recreación esperpéntica que hace provocada por la deformación de la realidad. Esos personajes vistos bajo el espejo deformante de su visión apelan a la simpatía del lector y de alguna manera lo compromete afectivamente.

Este particular maridaje entre humor y erotismo, unido al estilo y lenguaje con que lo transmite, es una pauta más de la irregularidad que hace inconfundible su creación.

Capítulo IV

EL UNIVERSO DISOCIADO

El universo felisberteano se caracteriza por la presencia constante del yo en una relación directa con los objetos y los seres. El narrador es el entronque entre ambos y sobre ellos proyecta el misterio y la «lujuria de ver». Ningún escritor en la narrativa hispanoamericana ha persistido tanto en su obra sobre este aspecto como Felisberto, ni tampoco creemos que nadie lo supere.

El misterio es para Felisberto el punto de partida para la creación de un universo disociado, en el cual los objetos cobran vida propia, autónoma de quienes lo poseen y los seres pierden su aspecto humano para transformarse en representaciones «cosificadas».¹ Esta disociación se da en diferentes modos y grados y como parte de ella, aparecen el doble y la fragmentación.

El deseo de descubrir secretos, develar enigmas, se traduce en la mirada inquisidora del niño o el adulto, que trasladan a este sentido el goce sensual de lo táctil despertándose así una extraña voluptuosidad en la posesión visual de seres y objetos.

Todo el discurso de Felisberto debe interpretarse como una búsqueda constante de «los hechos que espontáneamente ocurren en el espíritu» (casi todos sus personajes quieren conocer personas ex-

¹ Dado el proceso de transformación que realiza el autor en sus personajes, utilizamos este término, ya común en la crítica. Remitimos al lector al estudio de José Pedro Díaz, «Una conciencia que se rehusa a la existencia» y *Felisberto Hernández ante la crítica actual* de Alain Sicard.

trañas, entrar en «casas desconocidas e internarse en el drama ajeno».² La explicación nunca aparece y de ahí que su obra invite a reflexionar, a reconstruir lo que ocurre en ella, partiendo de lo que él nos transmite hasta llegar a lo que «no se sabe».

En el breve ensayo, considerado su poética, «Explicación falsa de mis cuentos», nos comunica que ha sido obligado a explicarlos y esta explicación sería traicionarse a sí mismo, ya que están sujetos a una teoría de la conciencia y cuando esta interviene «su intervención es misteriosa» (III: p. 67). Tácitamente, acepta lo inexplicable y lo transmite a la escritura.

Inherente a cada ser y a cada cosa existe una zona de misterio que contamina el texto. Si el misterio desaparece, desaparece el encanto de las cosas, así como la necesidad de escribir sobre ellas. Esa constante repetición de la palabra misterio (muy rara vez utiliza un sinónimo para designarlo) es prueba de una obsesiva búsqueda de «lo otro», lo que no sabe, lo que subyace en su pensamiento. Toda su obra es una gran metáfora del significante misterio que comporta el significado y encanto de lo inaccesible.

Entre las primeras publicaciones, «Juan Méndez», subtitulada «Drama o comedia en un acto y varios cuadros», es un visible ejemplo de lo antedicho. Se nos presenta el dilema de un personaje, el cual no desea comunicarle a su esposa lo que está pasando y ante su insistencia le responde que «lo que más nos encanta de las cosas es lo que ignoramos de ellas, conociendo algo». (I: p. 106) De ahí, la fascinación de lo desconocido, de lo que las cosas sugieren, connotan, pero no dicen totalmente.

En la mayor parte de sus cuentos, sus criaturas son difusas y la carencia de nominación es frecuente. Faltan los nombres propios y son caracterizados por sus circunstancias o rasgos físicos. De tal modo categoriza al «anciano», «las longevas», «el señor del cuento», «el político», «la sobrina», «el ciego», etc.³ Los personajes deambu-

² Felisberto Hernández, «Mi primer concierto», T. II (Montevideo: Arca, 1976) p. 197.

³ Nos referimos al anciano de «El balcón»; las longevas de *Por los tiempos de Clemente Colling*, el señor del cuento, el político de «Nadie encendía las lámparas y el ciego de «El cocodrilo».

lan en una atmósfera onírica y son consecuentemente distorsionados a través de la mirada del narrador.

La captación de la realidad no es fácil porque encierra toda ella un enigma y este se da en las acciones de los seres, sus emociones así como también en el mundo de los objetos que los rodean. La atracción del narrador por las mujeres está subordinada a lo que ignora de ellas. Parece existir en él una antinómica actitud: por una parte la fascinación del misterio y por otra la compulsión de develarlo. En el caso de lograrlo, el encanto desaparece. El tema aparece ejemplificado en «La casa de Irene». Como en la mayor parte de los relatos de su primera época, la anécdota es casi inexistente y el discurso gira en torno al misterio que emanaba de la joven:

Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Este se diferenciaba del otro en que el otro tentaba a destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más. (I: p. 99)

En los seres —tal como él mismo explica— hay dos clases de misterio: el blanco y el negro. Este último es el que conocía, el primero lo descubre después y tiene una carga positiva. En la espontaneidad de Irene está el misterio blanco, en su sinceridad, en la ausencia de máscaras. Sin embargo, el conocimiento profundo altera el misterio y se disipa el encanto: «Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco» (p. 102).

Cuando el secreto es difícil de descubrir, el desafío aparece. Con la imprecisión que lo caracteriza, el narrador evoca un lugar anónimo y un personaje casi anodino en «Mi cuarto en el hotel», pero que encierra un enigma, aún siendo «exterior y claro». (III: p. 159) Se trata de la mucama que se ocupa de su habitación y con la que ha tenido muy poca comunicación.

«El convento» trata la anécdota de un narrador-pianista que va a un concierto en un colegio de niñas. Cuando la estudiante va a eje-

cutar su parte, él percibe que tenía un encanto extraño que la destacaba de las demás, y que sobresalía del «misterio rudo y torpe que las envolvía». Y al llegar su turno como concertista descubre que ellas «me observaban a mí» (pp. 119-120).

No solo el misterio aparece en seres y objetos, sino que también, se muestra con características de objeto viviente y con aspectos proteicos. En *Por los tiempos de Clemente Colling*, este, su maestro de música, es el generador del misterio que el narrador le adjudica, pero independizándose del personaje adquiere rasgos propios:

De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazaba 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. (II: p. 67)

El misterio está también en las cosas e íntimamente relacionado con la animación que les infunde el narrador. José Pedro Díaz, en el estudio que hace sobre la obra de Felisberto, se refiere a este particular tratamiento de los objetos, relacionándolo con la enajenación que provocan en él. Los objetos importan pero no son delatores como en Balzac, ni desencadenantes de procesos psicológicos a la manera proustiana. Dice Díaz al respecto:

[...] el objeto vale por sí y lo que en algunos momentos es todavía más significativo, vale precisamente por su muda condición de objeto, por lo que hay en él de inerte o de inane. Su presencia está fuertemente destacada, pero el autor no se apoya siquiera en su materialidad, ni en su eventual peculiaridad; no se trata de la presencia de algún objeto que pueda resultar sacralizado por ser precisamente lo que es; no, su importancia radica en su mera existencia.⁴

⁴ José Pedro Díaz, «Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia», *Tierras de la memoria* (Montevideo: Arca, 1969) p. 105.

Bajo un enfoque sociológico se refiere a la hostilidad de los objetos, a los personajes presos entre ellos y a la tendencia a reificar⁵ o «cosificar» seres, sensaciones y abstracciones, peculiar característica del texto felisberteano. Para fundamentar y sustentar su posición utiliza la siguiente cita de Marx, que aparece en los *Manuscritos* de 1844:

El trabajador pone su vida en el objeto y su vida no le pertenece ya a él sino al objeto [...] la enajenación del trabajador en su producto no sólo significa que su trabajo se convierte en un objeto, asume una existencia externa, sino que existe independientemente fuera de él mismo [...] la vida que él ha dado al objeto se le opone como una fuerza ajena y hostil. (p. 108)

No dejamos de reconocer el valor y la profundidad del estudio que hace Díaz, pero creemos que restringir la obra de Felisberto a una interpretación marxista, es desvirtuarla y limitarla. El aporte sociológico puede ser de gran valor, utilizado como una herramienta más para entender el texto y a ello nos referimos en nuestra Introducción. Decíamos que una lectura minuciosa podría delatar esa «denuncia sin énfasis» a la que se refiere Cortázar, esa angustia desprendida del texto autobiográfico, del artista humillado por la falta de medios y de reconocimiento. En nuestra opinión, esta segunda lectura correspondería al contenido latente, ya que el manifiesto revela un narrador, que con mirada infantil, bucea el misterio de las cosas y se relaciona con los objetos de la misma forma que lo hace un niño, sin emitir un juicio sociológico, sino como un auténtico renovador en su concepción yo-objeto.

En Felisberto, lo extraordinario es como todo aparece relacionado, imbricado y nos está gradualmente introduciendo, a través del misterio, en uno de los aspectos de su realidad, esa extraña relación entre seres y objetos que crea el sentimiento de inquietud.

⁵ Del latín *res*, cosa. Término aplicado en el sentido de volver cosa. Utilizado en la crítica sociológica. La utilización del término puede encontrarse en el citado estudio de Alain Sicard.

tud en el lector, la incertidumbre frente a la aparente vida de un objeto inanimado.

Dado que su visión —la mayor parte de las veces— ha retrocedido a la del niño, es posible aplicar el concepto freudiano de la semejanza con el juego infantil, ya que los niños no distinguen claramente entre lo animado y lo inanimado, en esa primera etapa del desarrollo síquico. En el estadio infantil esa fusión de lo animado y lo inanimado no produce ninguna reacción (miedo, terror). En el adulto, en cambio, la reacción se transforma en angustia por enfrentarse a lo desconocido, a aquello que escapa de sus cánones habituales. Por lo tanto, una concepción animista del universo contribuye a esa extrañeza y al choque de dos mundos contradictorios, el familiar y el inquietante.

El narrador-personaje se sitúa entre los dos elementos: seres y objetos e intenta, en una suerte de dialéctica, relacionarlos, asociarlos, fragmentarlos, disociarlos hasta culminar en la desgarrante escisión del yo como veremos posteriormente en *El caballo perdido*, «Diario de un sinvergüenza» y otros ejemplos.

Desde sus tempranas publicaciones el espíritu de las cosas va poblando los objetos-sujetos de su narración. Uno de los ejemplos más representativos lo constituye «Historia de un cigarrillo» de *Libro sin tapas*. Todo el cuento se centra en este tema. Si partimos del título, observamos que el objeto ya ha sido tratado como un ser humano, tiene su propia historia, importante en el mundo de lo humano. No es un ser, pero tampoco un simple objeto, está gobernado por fuerzas misteriosas. Este cigarrillo se niega a ser fumado por su dueño que, voluntaria o involuntariamente se rehusa a tomarlo, lo va postergando. Se inicia como una sospecha:

Yo estaba distraído en el momento de sacarlos y yo me había dado cuenta de mi imprecisión. Pero después pensaba que mientras yo estaba distraído, ellos podían haberme dominado un poquito, que de acuerdo con su poquita materia, tuvieran correlativamente un pequeño espíritu. Y ese espíritu de reserva podía alcanzarles para escapar unos, y que yo tomara otros. (I: p. 98)

La tensión aumenta a medida que aumentan los cigarrillos que el narrador fuma y que el roto continúa eludiéndolo o eludiéndose mutuamente. Al decidirse a sacar todos los cigarrillos, ofreciéndole el último a su compañero, comprueba sorprendido que este se niega a tomarlo. La situación se torna cada vez más extraña y el otro personaje parece estar alejado de esta intervención misteriosa, inconsciente de lo esotérico del caso. Lo que hace interesante al cuento es la obsesión que hace presa del narrador, aun justificada por raíces psicológicas, coincide con el proceso animista que Hernández persigue. El misterio sigue envolviendo, imbricando, inquietando al lector, aunque solo el narrador sea capaz de atribuirle cualidades sobrenaturales. El cuento permanece en una vaguedad que aumenta al agregar dos elementos más: el cigarrillo se comunica con los otros objetos: «La noche anterior había puesto el cigarrillo roto en la mesa de luz. La mesa de luz me pareció distinta; tenía una alianza y una asociación extraña con el cigarrillo». (p. 98) Por otra parte, se escapa de las manos del narrador, cae al suelo y de forma inexplicable va absorbiendo el agua que cubre parte del piso. La anécdota pudiera parecer trivial, y lo es, pero la atmósfera de inquietud es lograda a través de este simple objeto que se rebela, se resiste, se obstina en tener su propia autonomía.

Para el narrador, los objetos no solo tienen vida, sino que pueden sobrevivir al hombre. Son espectadores, testigos de circunstancias en las que están directamente involucrados y por lo tanto encierran la clave del misterio de los seres que los poseen, al compartir su secreto.

Las sillas, por ser objetos que están en íntimo contacto con los humanos, parecen ser reiteradamente utilizadas en la narrativa de Felisberto. Ya pudimos comprobarlo al tratar el erotismo, la curiosidad que embarga al narrador-niño por descubrir sus secretos y entrar en una relación de complicidad que sugiere la de los amantes ilícitos. Es en *El caballo perdido*, extensa evocación de Celina, su maestra de piano, que aparece esta situación perturbadora. Después de levantarle la pollera a una silla, frente a la aparición de Celina, ambos (la silla y él) proceden como su nada hubiera pasado. El niño hurga en los secretos buscando rastros de tiempos anteriores.

Descubre que ellos, lo objetos, tenían relaciones primitivas a las que él no podía acceder, que «se burlaban, jugaban entendimiento entre ellos y yo quedaba desairado». (II: p. 13)

El cuento que reúne y concentra estos elementos propios felisberteanos es, sin lugar a dudas, «El balcón». En él aparece la intervención de los objetos, así como la cosificación de los seres y la fragmentación, en clara interrelación. La «inquietante extrañeza» de la que habla Freud, es provocada por ese trastocamiento de cualidades: lo humano se «cosifica», lo material se anima, las sensaciones cobran vida y la visión de los seres se fragmenta en insólita dislocación de funciones.

En el capítulo III, refiriéndonos al erotismo, tratamos el tema de la mujer que hace del balcón su objeto erótico y la extraña relación que mantiene con el mundo exterior, del que el narrador-pianista es único representante. El clima que rodea a los personajes es de misterio y perturbadora anormalidad, llegando a su clímax en la cena que comparten con el anciano padre de la protagonista. En esta «orgiástica» escena los objetos adquieren vida y prestigio propio:

[...] allí se habían reunido como para una fiesta de recuerdos, los viejos objetos de la familia... Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento [...] Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos. (II: p. 49)

Las manos, como metonimia sinécdoquica del cuerpo, se separan de él y en forma natural se vuelven cómplices con el resto de los objetos, «los llenarían de recuerdos» (p. 49). Los seres de la vajilla que ocupan la mesa se animan totalmente, pero son condenados al silencio. Hay una transmigración del alma a los objetos, lo que nos da la idea de una particular metempsicosis. La sirvienta enana es presentada a través de otra sinécdoque «apareció en la orilla del mantel la cara colorada de la enana» (p. 50), que también parece escindirse del resto de su cuerpo insignificante y de los bracitos que profanan los objetos al tocarlos.

La protagonista vive sumida en un mundo incorpóreo al que ella da vida, y en ese aislamiento, en esa imposibilidad de comunicación con el exterior, dedica una poesía a su propio cuerpo, desplazado metonímicamente por el camisón. Ese auto-erotismo a su vez se traslada al mayor objeto de su deseo: el balcón. Al terminar de leer su poesía, el encanto se disolvió «no quedaba ningún prestigio: ni el de los objetos de la mesa, ni el de la poesía» (p. 51). Solo el humor tan propio de Felisberto, logra una aparente unión de estos personajes. La risa es factor desencadenante para que los rasgos de la protagonista se separen. No es su rostro, sino su boca patéticamente estirada y sus patas de gallo que se prenden en los ojos. El cuerpo se hace autónomo, se desmiembra, nos presenta un conjunto de piezas dispersas. La disociación se hace patente cuando el narrador va a acostarse y siente que su cuerpo no forma parte de su yo, y como a un niño rebelde le obliga a obedecer:

El —mi cuerpo— había atraído hacia sí todas aquellas comidas y todo aquel alcohol [...] Lo desnudé completamente y lo hice pasear descalzo por la habitación. (p. 52)

A pesar de su pensamiento lógico, no puede evitar este desdoblamiento, expresión de una inconsciente pero evidente angustia. Este desdoblamiento se debe en gran parte a esa total libertad que cobran los miembros del cuerpo y los fenómenos del ser pensante.

En la protagonista, la disociación de la realidad se comprueba por las imaginarias vivencias que recibe a través de los vidrios del balcón y le permite construir un mundo irreal. El balcón es el objeto cómplice y el «amante» que nutre sus fantasías solitarias y proyecta la canalización de su libido.

En este relato, no solamente asistimos a la conversión ser-objeto y viceversa, sino que las sensaciones parecen cobrar vida, personalizarse, tener atributos humanos. Tal es el caso del silencio, que asume un papel protagónico, cohabitando en complicidad con el misterio de las cosas. EL silencio conforma la estructura en que se elabora la intriga: «Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en

verano porque allí reinaba un gran silencio: si yo me hubiera escondido... y soltado un grito, éste enseguida se hubiese apagado en el musgo» (p. 46). El silencio mimetiza los gustos de los personajes: «Al silencio le gustaba escuchar la música: oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban» (p. 46). Por momentos cobra vida como un animal pesado y a la par de un monstruo bíblico, traga el sueño del protagonista: «Después empecé a deslizarme con tristeza y con cierta impudicia por algo que era como las tripas del silencio» (pp. 53-54). Esta personal manera de percibir el silencio teje una red íntima y subjetiva sobre el ambiente y las cosas.

La yuxtaposición textual de dos mundos antinómicos, lo real y lo irreal, crea la ambigüedad y la incertidumbre que se mantiene a lo largo del relato, a pesar de los esfuerzos del narrador de entregar una explicación racional. Este malestar llega a su apoteosis con el suicidio del balcón, escindido de la casa y de la realidad. Los objetos no solo se han humanizado, sino que hasta pueden cometer actos de desesperación, urgididos por la pasión y los celos.

En este punto consideramos necesaria una digresión para intentar analizar más profundamente los estímulos y resortes que mueven el discurso felisberteano. Glosando a Ortega y Gasset, consideramos que el hombre es producto de sus circunstancias. El siglo XX proyecta a través de las expresiones artísticas la visión de un mundo desintegrado, una terrible imagen de lo que se deshace. La vanguardia en su vertiginoso cambio de «ismos» no ha hecho más que recoger, recrear y reconstruir esa imagen del mundo moderno. La pintura cubista nos da el esquema geométrico de las cosas escamoteadas, desintegradas. El expresionismo con sus *membra disjecta*,⁶ proyecta un mundo dislocado, escindido, alterado en sus estructuras. Marcel Proust, en su introspectivo análisis de la vida síquica y su proceso evocador, achica su campo visual, desintegra y lo mismo hace Gómez de la Serna, para quien el mundo es un inmenso receptáculo de objetos heterogéneos, incoherentes, caóticos. Todas

⁶ Término latino aplicado a la particular presentación de las partes desmembradas. Utilizado por Alain Sicard.

estas características aparecen de alguna manera en Felisberto en un particular proceso recreador. Sustentamos la idea de que su obra es producto de la visión de un niño, sin juicios ni prejuicios, pero no dejamos de alentar una segunda lectura en la que el contenido latente aparece, esfumado, desdibujado, pero coherente con su época y tiempo. Claro está que el escritor no lo plasma en su discurso en forma de juicio, pero inconscientemente tiende a pintar la misma percepción que sus contemporáneos, de una forma ingenua, espontánea, que lo deslinda y particulariza. Su condición de autodidacta, su apartamiento del medio vanguardista, nos permiten caracterizarlo como un innovador, en su estilo, que le es absolutamente propio y en la captación de esa realidad que se le escapa, se disocia hasta la conciliación con ese socio que es el mundo. Ese proceso felisberteano, que parte de la evocación, tiende a mostrar la desintegración del individuo, partiendo de la autonomía de partes del cuerpo hasta la completa escisión del yo, reflejo de la angustia que lo compele.

Como ejemplo representativo de esa autonomía, es necesaria la referencia a «El cocodrilo», uno de los mejores cuentos de su tercera etapa. La fábula se reduce a unos pocos datos. El narrador-concertista se refugia en un café para pensar en su vida, y llega a la conclusión que vender medias de nylon será más productivo que dar conciertos. Logrado el puesto de vendedor, siente el fracaso de ser rechazado en las tiendas. Entretanto, ha descubierto la posibilidad de llorar espontáneamente. Este recurso le asegura la efectividad en la ventas durante el tiempo que no tiene conciertos. Así continúan sus actividades, hasta que un día vuelto al hotel, se mira al espejo y observa —al mismo tiempo que su cara se pone a llorar— su parecido con un cocodrilo. De la lectura y la metáfora propuesta se desprende la angustia originada por la frustración de ser algo que no quiere porque las circunstancias económicas se lo exigen. Es, sin lugar a dudas, el más autobiográfico de sus cuentos y en pocos como en este se podrá encontrar la expresión de sus más genuinos pensamientos. Como resultado surge la autonomía de una entidad de su cuerpo, los ojos, y de ellos las lágrimas que fluyen sin motivación y control:

Cuando los amigos me llevaron al hotel yo pensaba en todo lo que había llorado en aquel país y sentía un placer maligno en haberlos engañado; me consideraba como un burgués de la angustia. Pero cuando estuve solo en mi pieza, me ocurrió algo inesperado: primero me miré al espejo; tenía la caricatura en la mano y alternativamente miraba el cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignoraba su desgracia. Tenía arrugas nuevas y por entre ellas corrían las lágrimas. Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando... Y así me dormí. (III: pp. 101-102)

Esa caricatura que tiene en la mano es regalo de una admiradora que asistió a su concierto y es la réplica de su cara que imita a la de un cocodrilo (por la creencia de que este derrama lágrimas falsas). Por su condición de pianista, los dientes están representados por el teclado. Hasta ese momento, no había sentido la dicotomía que se daba en él, no era consciente de la presencia del otro yo, del que los demás veían en él. El espejo pone frente a frente a los dos: el que es y el que soñó ser. La angustia de «una conciencia desdichada»,⁷ emerge a través de esta autonomía de las partes, recurso narrativo que aparece como término medio entre la disociación de la conciencia y la formulación del tema del doble.

El tema de la disociación del ser aparece en «La envenenada», del volumen homónimo. Este relato, trata de un literato en busca de asunto. La especulación en torno al motivo de la escritura, es parte fundamental, hasta que surge el motivo estimulante, el caso de una mujer envenenada y las reacciones al respecto. El narrador, excepcionalmente omnisciente, filosofa sobre su propio cuerpo, después del espectáculo de la mujer muerta. Asistimos a una separación entre lo anímico y lo corporal, en una visible interrelación. Esta disociación se nota más claramente en un párrafo metafórico del cuento.

Todas las partes de su cuerpo eran barrios de una gran ciudad que ahora dormía; eran obreros brutos que ahora descansaban des-

⁷ José Pedro Díaz, citando a Hegel en «Una conciencia que se rehúsa a la existencia».

pués de una gran tarea y que el continuo trabajar y descansar no le dejaba pensar en nada inteligente; solamente su cabeza estaba despierta y contemplaba con sabiduría y con indiferencia todo aquello. (p. 131)

La metáfora compara las partes del cuerpo con esos obreros. Lo que aliena al ser es el continuo «trabajar y descansar». En su estudio sobre «La envenenada», la profesora de Dei Cas, acierta al revelar otro aspecto importantísimo de la disociación: ese personaje-literato (que aun en la tercera persona, connota al autor), ve su vida y la de los que lo rodean como un «drama», una comedia representada por ellos mismos. La alienación y disociación del ser producen en él «una ruptura interior del personaje, la que alcanza a un estado de ruptura exterior en la que él mismo se examina como si fuera una *mise en scène*».⁸

Los hombres que buscan al literato serán testigos de su actitud frente al caso. Este hecho le provoca miedo, no solo ante el espectáculo en sí, sino ante la reacción de los mismos representantes de una sociedad que puede condenarlo.

En el cerebro de los cuatro hombres había una misma idea: en tres, la curiosidad por el gesto de la cara del literato, y en el literato la preocupación de lo que haría con su cara. Si se abandonaba a la espontaneidad, tal vez pusiera una cara inexpresiva e idiota y, además no podría abandonarse a su espontaneidad porque sabía que lo observaban; tal vez no podría ser espontáneo ni consigo mismo, porque aunque no hubiera nadie, él mismo sería su observador, tendría la tensión de espíritu del analítico y por más fuerte que fuera el espectáculo, su espíritu oscilaría entre la impresión que le produciría y la impresión que él quería tomar de sí mismo. Entonces se encontró con que no podía ni sabía sorprenderse y, entonces tenía que inventar un gesto interesante. (I: p. 126)

⁸ Norah Giraldi de Dei Cas, «Sobre “La Envenenada” de Felisberto Hernández» (Montevideo: Monte Sexto) I, 1969.

El personaje se desdobra en espectador y autoespectador en un proceso introspectivo. Como este último se separa de sí mismo para observarse y, a medida que las situaciones se suceden, tiene dos opciones: actuar o ser espontáneo. Si se decide por lo último, será censurado por una sociedad (la crítica, el «super yo» freudiano), que lo tildará de indiferente o curioso «no podría ser espontáneo ni consigo mismo». Si trata de actuar su propio drama, se sabe íntimamente un hipócrita, pero debe tomar esta alternativa y prestarse al juego que le impone la sociedad. Hemos visto de qué manera la disyunción se da en su propia personalidad, en la lucha íntima con el otro, el socio, (que es el mundo, al que se referirá posteriormente en *El caballo perdido*).

Otro ejemplo representativo de la autonomía de las partes, es «El vapor», incluido dentro de los relatos de *la cara de Ana*. Su título lo dice todo, pues es apenas un breve *racconto* de su experiencia al cruzar en barco a la Argentina: «Fui a otra ciudad que tenía un río como para llegar a salir de ella en vapor». (I: p. 121) Aquí el espacio aparece asociado a un tema de gran importancia en la obra de Felisberto: la impersonalidad. Esta se manifiesta, como lo señalamos en la ausencia de nombres propios y en la vaguedad de descripciones. Estando el narrador en la punta del muelle siente la sensación de haber perdido totalmente su personalidad y su cuerpo entero pugna por salir a través de sus ojos. Es imposible dominar las partes que han cobrado autonomía y escapan de la voluntad de su dueño, a la vez que despiertan la sensación placentera de incorporeidad. El espacio personal se disuelve totalmente. Al final del cuento hay una evocación de su figura en el espejo, lo cual nos hace pensar en la fragmentación de la personalidad y en la expresión plástica de la época (específicamente, el cubismo).

De pronto tuve ganas de pasearme sobre cubierta, pero cuando pasé por dos espejos que formaban un ángulo recto al encontrarse en dos paredes, miré al rincón y me llamó la atención que me viera la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad. (p. 123)

La cara fragmentada simboliza la disociación de su yo, en una lucha constante. Solo su reconciliación traerá la unidad, proceso que podremos ver en el análisis de *El caballo perdido*.

Previo al análisis de la creación del doble en Felisberto, nos interesa hacer ciertas consideraciones al respecto. El tema del doble no es nuevo ni privativo de la literatura de vanguardia. Encontramos antecedentes en Hoffmann, Chamisso, Andersen, Dostoievski, Wilde, Poe, Maupassant y otros. En la literatura rioplatense, dos grandes creadores, Cortázar y Borges han incursionado en él. Parece ser que el público lector se ha orientado en especial al tema del doble durante las más grandes conmociones de la sociedad o inmediatamente después de ellas. No es casual que este tópico apareciera de manera destacada cuando nacía el romanticismo alemán, los inicios del *Sturm und drang* y que siguiera apareciendo junto con el desarrollo de la psicología. No todas las creaciones han sido producto de una época o situación perturbadora, pero sí es coincidente que la mayor parte de los creadores eran personalidades decididamente patológicas que «en más de un sentido desbordaban inclusive el límite de la conducta neurótica en otros aspectos permitida al artista». Continúa diciendo Otto Rank:

La disposición patológica hacia las perturbaciones psicológicas está condicionada en gran medida por la división de la personalidad, con un acento especial en el complejo del yo, al cual corresponde un interés anormalmente fuerte por la propia persona, sus estados síquicos y su destino.⁹

No es ni nuestro tema ni propósito el referirnos a la personalidad del autor, pero sí a su discurso al que adjudicamos características esquizofrénicas, abiertamente comprobables en muchos de sus relatos en los cuales la personalidad del narrador se disocia en otro yo.¹⁰

⁹ Otto Rank, *El doble* (Buenos Aires: Orión, 1976) p. 85.

¹⁰ Hemos explicado en la cita correspondiente al capítulo II el alcance y limitación que adjudicamos al término esquizofrénico.

¿Qué es lo que lleva a un creador a disociar su(s) personaje(s), ya sea su cuerpo o su conciencia? Coincidimos con Rank en que:

[...] el doble indica el eterno conflicto del hombre consigo y con los demás, la lucha entre su necesidad de semejanza y su deseo de diferencia, conflicto que lleva a la creación de un doble espiritual en favor de la autoperpetuación, y en abnegación del doble físico que significa mortalidad. (p. 19)

Esta creación (el doble), comporta diferentes formas de tratamiento. Puede ser una división independiente y visible del yo (sombra, reflejo, etc); figuras que se enfrentan entre sí como personas reales y físicas, de similitud externa poco común y cuyos senderos se cruzan; o el caso del yo que se yergue como aparición misteriosa; el doble representado por un espíritu o fuerza esotérica; el caso de doble conciencia, es decir la representación por la misma persona de dos seres distintos separados por la amnesia; el doble como calco exacto (mismo nombre, fecha de nacimiento y parecido físico); el doble producto de la paranoia, etc.

Algunas consideraciones previas a nuestro análisis son indispensables para aclararlo y como punto de apoyo. Este tema no pertenece en exclusividad al campo literario, sino que es compartido por la antropología y el psicoanálisis. A partir de esta última disciplina, y basados en Freud y Lacan, estudiaremos algunos textos en los que el tema del doble se manifiesta de forma significativa.

Para familiarizarnos y entender parte de la teoría lacaniana, en especial con la «fase del espejo», pertinente a este trabajo, es preciso referirnos a los términos por él empleados: lo imaginario y lo simbólico. En el estado imaginario, predomina la relación con la imagen del otro. En esta relación no existe todavía la individualidad diferenciada, comprendida por el sujeto, por faltar un acceso al lenguaje. En uno de los primeros textos teóricos *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, el autor explica que desde el punto de vista del sujeto, la fase del espejo señalaría un momento genético fundamental: la constitución del primer esbozo del yo. El niño percibe en la imagen del semejante o en la propia reflejada en

el espejo una forma en la cual anticipa una unidad corporal que le falta y se identifica con esta imagen. Según Lacan, la fase del espejo está fundada en la relación que se da entre un cierto grado de tendencias, desconectadas, divididas y por otro lado una unidad con la cual el sujeto se identifica y se iguala. El sujeto (el niño) se ve y conoce por primera vez como una unidad, pero alienada, es decir, extraña a él mismo. Surge una primera experiencia de reconocimiento del cuerpo a través de la imagen, que determina una sujeción del niño a la misma. De esta sensibilidad a la propia imagen, surge la noción de alteridad, de *alter ego*, el otro yo. En esta fase del espejo se destaca otro aspecto importante y es la fascinación, que es esencial a la constitución del sujeto. Es decir, en el reconocimiento de su imagen a través del espejo, el niño experimenta un gran placer y atracción. Este concepto a su vez, puede relacionarse con la concepción freudiana acerca del paso del auto-erotismo (anterior a la constitución del yo) al narcisismo propiamente dicho. Estas etapas se corresponden mutuamente, lo que Lacan denomina «fantasías del cuerpo fragmentado», es el auto-erotismo freudiano y la fase del espejo sería la aparición del narcisismo. Lo imaginario, a su vez aparece en la fase del espejo e implica la preexistencia de lo simbólico. Este es el que nos permite aclarar la noción del inconsciente estructurado como lenguaje, el que rige todos los momentos y las cuestiones fundamentales: la sexualidad y el estatus. Estas cuestiones vienen de afuera, desde el orden simbólico. El momento en que el niño nace al lenguaje, es el predominio de lo simbólico. Esta función simbólica es definida por Lacan como trascendente, porque significa las limitaciones impuestas por la sociedad, las leyes y la religión.

Para Freud, el «yo» es «una organización coherente de los procesos síquicos».¹¹ En el «yo» coexisten dos diferenciaciones en constante pugna, por una parte el «ello» que contiene las pasiones y está gobernado por el principio del placer; por otra parte el «super yo» que corresponde a la conciencia moral, a la censura limitadora del

¹¹ Sigmund Freud, *El yo y el ello*, Obras Completas, Tomo I. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1948) pp. 1218.

ello. Al ser el yo objeto y sujeto, puede tratarse a sí mismo como el otro y por tanto es disociable.

Dados los procesos disociativos que constantemente aparecen en la obra de Felisberto, consideramos que estas teorías son aplicables para un mejor estudio. Una vez familiarizados con esta terminología psicoanalítica, pasaremos a la aplicación de ella en algunos de sus relatos.

«El diario de un sinvergüenza» es un ensayo en que el narrador reflexiona sobre su propio cuerpo al que llama el sinvergüenza. Lo ve y lo siente como una entidad autónoma, así como su cabeza y tratando de juntarlos, es que busca vanamente su yo fragmentado. Ese «yo» equivale al «yo» escindido, ya que es objeto y sujeto. El narrador ha perdido la organización coherente de sus procesos psíquicos. Podemos comprobar de qué manera se dan las relaciones conflictuales entre el «super yo», representado por su cabeza, y el «ello», su cuerpo, su sinvergüenza:

EL cuerpo, el sinvergüenza, tiene una cabeza y le ha hecho una seña imperceptible, instintiva para que ella lo justifique [...] Esta tranquilidad de la espera es de ellos, de mi cuerpo y de mi cabeza. Mi yo, en la situación de quererse agarrar el alma con una mano que no es de él, siente otra cosa. (III: p. 189)

Como consecuencia de esta división, de este intento vano de conciliar las partes, el «yo» está enfermo, «dividido como un feudo que ha ido cediendo terreno a otros» (p. 196). Si aplicamos el concepto de la «fase del espejo» lacaniana, encontraríamos un sujeto alienado, que se reconoce como unidad, pero una unidad fragmentada, «enferma». La división o alienación, según Lacan se debe a que el sujeto habla y por lo tanto, a través del orden simbólico toma conciencia de su estado y de tal surge la angustia.

Este tema se da de forma muy similar en *Tierras de la memoria*, que corresponde a evocaciones de distintas épocas de su infancia y juventud. Hallándose el narrador en la ciudad de Mendoza, después de un concierto, decide tomar un baño y esto le trae la reflexión sobre su cuerpo. Otra vez lo mira como objeto separado de

su yo. Es una entidad autónoma con la cual establece una relación de tú y yo: «yo nunca tuve mucha confianza con mi cuerpo; ni siquiera mucho conocimiento de él» (III: p. 31). El cuerpo y él estaban decepcionados y el narrador siente que este (el cuerpo) lo ha arrastrado a una aventura pobre. Las partes del cuerpo también se autonomizan: «antes que las manos levantaran la tapa de la canasta, di vuelta la cabeza» (p. 31).

El caballo perdido, es un ejemplo evidente de la disociación que hace el narrador de su propia persona. Este relato puede dividirse en dos partes, perfectamente diferenciadas. La primera corresponde a la evocación a modo proustiano de Celina, su maestra de piano y anécdotas de la infancia. La segunda parte se inicia abruptamente con un cambio de tono y una interrupción del hilo argumental, por el advenimiento de un «socio», que es en definitiva la escisión de su yo. A partir de este momento, todo el relato estará compuesto por las elucubraciones que hace el narrador sobre el proceso de la escritura y la presencia del otro: «el otro sería un amigo. Tal vez no fuera un amigo: bien podía ser un socio» (II: p. 25). Este socio le impide volver a los recuerdos y de esta manera se ha cortado el proceso creador. El narrador quiere volver a la evocación de Celina, pero poniéndose los ojos del niño que era en ese entonces. Ver con los ojos del niño significa verse a sí mismo y esto implica una suerte de narcisismo. El narcisismo puede darse no solo a la imagen de lo que uno es, sino de lo que fue o de lo que quisiera ser. Para Lacan el «yo» ideal constituye una formación esencialmente narcisista, que tiene su origen en la fase del espejo y que pertenece al orden de lo imaginario. De ahí que el narrador no quiere renunciar a este ideal narcisista representado por los ojos del niño que fue.

El «socio» está decidido a no continuar escribiendo, a prescindir de los recuerdos del pasado. El narrador se niega a compartir los recuerdos con él. Esta expresión de rebeldía interrumpe la escritura, el hecho de que los recuerdos se conviertan en algo escrito. La relación entre el narrador y el «socio» se ha disuelto. Posteriormente se traba una persecución encarnizada del narrador por parte del «socio», hasta que esta dialéctica cesa por el descubrimiento que hace el primero de que «mi socio era el mundo» (p. 37). Con este

descubrimiento hay una reconciliación, una superación de la relación imaginaria donde existía un «tú» y un «yo». Llegado al reconocimiento que ese socio es el mundo, el narrador trasciende la fase del espejo, es decir la fragmentación de su «yo» y en consecuencia la dicotomía queda anulada. En otras palabras, el dividido se ha vuelto individuo.

A través de este capítulo, hemos visto la forma en que el autor crea un universo poblado de criaturas insólitas, envueltas en un misterio que despierta un compulsivo y lujurioso deseo de violar los secretos. Los personajes que alternan en este mundo se mueven dentro de un encuadre de tipo cubista: son presentados por sus partes, que cobran vida autónoma y tienen extrañas relaciones con los objetos, a los cuales infunden vida para celebrar «fiestas de recuerdos». Algunos de esos seres han retrocedido a la infancia al «ponerse los ojos del niño» o entablan un desusado diálogo con su cuerpo, llegando a la creación de un doble, que simbólicamente representará al mundo.

Los ejemplos tratados y muchos otros que abundan en el discurso felisberteano son prueba de la creación de un universo fragmentado, disociado, como si fuera captado a través de la visión ingenua de un niño y de la angustia del adulto que la siente perdida.

Capítulo V

EL PROCESO CREADOR

En este capítulo intentamos analizar los resortes que motivaron la producción felisbertiana, procurando destacar un proceso evocador que toma los recuerdos como materia viva y un proceso creador que reflexiona sobre sí mismo y la creación.

Esta preocupación y búsqueda del mecanismo creativo responden a la influencia de Carlos Vaz Ferreira, filósofo y amigo personal de Felisberto. Hemos destacado anteriormente la falta de conexión entre la literatura del autor y la realidad histórica y social en la que está inmerso. Hay empero, un lazo, su conciencia filosófica que, de alguna manera, lo determina a ese entorno. Esa atracción por los problemas filosóficos se origina en un aprendizaje intelectual que estuvo mucho más cerca de la filosofía que de la literatura y se debe a la vinculación que tuvo con Vaz Ferreira en su temprana juventud, su concurrencia asidua a las veladas en la casa del filósofo y al reconocimiento que este hizo de su obra.

Vaz Ferreira ha sido considerado como el «Sócrates de la filosofía uruguaya y se le valoró como modelo descolonizado de pensamiento hasta el derrumbe de la "Suiza de América" en el tiempo latinoamericano».¹ Guiral se refiere a la autonomía del pensamiento del filósofo que se desprende de los modelos europeos para crear una

¹ Jesús Guiral, *Ideologías políticas y filosofía en el Uruguay* (Montevideo: Nuestra Tierra, 1969) p. 68.

nueva manera de pensar, directa sobre la realidad, con prescindencia del antecedente histórico. Vaz Ferreira propone un nuevo método de filosofar que replantea todos los problemas. Este método de filosofía «viva» se basta a sí mismo, parte de la complejidad de lo real y encuentra la clave del pensamiento en el proceso de pensar. Es decir, se trata de enfrentarse al conocimiento que parte de lo incognoscible y la complejidad del mundo real para llegar a la idea de proceso. Su filosofía es un intento de acceder a la realidad compleja de un modo directo, sin sistema ni esquemas previos: «El verdadero pensamiento, el legítimo... consiste en pensar, directamente, de nuevo y siempre la realidad».² Su objetivo es crear una nueva filosofía que replantee todos los problemas *ad ovo*, porque «lo más peligroso para la independencia del pensamiento humano, no es precisamente que haya soluciones hechas, sino que haya problemas hechos» (p. 97). Este replantear la realidad, omitiendo el pensamiento anterior, es uno de los rasgos más originales de Vaz Ferreira que le permite independizarse del pensamiento europeo. A propósito de ello, Felisberto escribió «Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira»:

El humanismo de Vaz Ferreira lo encontramos después de todo lo que se sabe, no como una fórmula más de la realidad, pero sí como una comprensión del inaprehensible hecho real en su complejidad. Estamos tan acostumbrados a estudiar la realidad a través de fórmulas que se esfuerzan en referirse a ella y que son intermediarias entre nuestro pensamiento y lo real, que fácilmente terminamos por creer que ellas son la realidad... Vaz Ferreira nos da, inmediatamente el sentimiento de lo real en la vida y en el error de conceptualarla.

Es difícil tener un conocimiento amplio para ver todos los aspectos posibles de la realidad, tantos como para que algunos de ellos hagan fracasar la fórmula fácil, absoluta, cómodamente generalizadora... Ya sabemos que cuanto más se conoce, todo se vuelve más complejo.

² Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario* (Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1963) p. 96.

Vaz Ferreira, sintiendo continuamente que la vida excede al pensamiento y a la razón, no obstante nos obliga a utilizar honradamente el pensamiento y la razón hasta donde ellos puedan.³

Para Vaz Ferreira, el proceso de pensar es la clave del pensamiento. Esa actitud impone un carácter asistemático y fragmentado a su filosofar, que él denomina «psiqueo». Dice en su prólogo a *Fermentario*:

También ahí iría, expresado en lo posible, el psiqueo antes de la cristalización: más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental. Otra vez hay que repetir: «no en lugar, sino además». El pensamiento al cristalizar, puede ganar (claridad, justeza, cumplimiento, aplicación...) y puede perder (espontaneidad, sinceridad, vida e interés, fecundidad...); y muchas veces, al mismo tiempo gana y pierde. Concluir que sería siempre preferible el fermento al producto elaborado, fuera exagerar y falsear. Pero en verdad lo preferible sería que el público conociera a veces el pensamiento en los dos estados (y hasta en varios estados «antes de la letra», además del definitivo). (pp. 6-7)

El «psiqueo» es pues el pensamiento antes de la cristalización, anterior a toda fórmula lógica y fermental y designa el poder generador que estimula la respuesta viva y espontánea.

Estas consideraciones llevan a establecer el vínculo entre las ideas del filósofo y lo que Felisberto asevera sobre ese mismo aspecto. En el camino literario, nuestro autor ha prescindido de su contexto, «reinventando» la literatura con exclusión de «ismos», géneros o tendencias. Así lo dice en «El corazón verde», relato asimilable por su temática a la tríada evocadora ya referida: «Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo». (p. 116)

³ Este texto fue dictado por Felisberto a la escritora Reina Reyes, quien conserva el original mecanografiado. Se publicó por primera vez en la revista *Prometeo* (Montevideo) 1.1. (1979).

En su notoria preferencia por los temas que atienden a los procesos del yo, Felisberto encuentra en el método de filosofar de Vaz Ferreira una base sobre la cual construir una literatura egocéntrica, autorreflexiva, vuelta sobre sí misma y sobre su acto creativo. Todas sus narraciones, aun las de halo fantástico de la última época, reflejan esa preocupación, esa búsqueda del yo a través de la enajenación de las lágrimas de «El cocodrilo», o de la metáfora de un discurso inundado en «La casa inundada» o la frustrante lectura de un escritor frente a una tertulia que «no enciende las lámparas».⁴ En estos ejemplos encontramos reiteradamente un narrador-pianista o escritor que connotan al autor, en procura de la asociación consigo mismo y con el mundo. La frustración que se desprende de estos tres modelos, ya tratados en capítulos anteriores, se proyecta en la autonomía de los ojos como en «El cocodrilo»; en un discurso que inunda el texto pero que se queda en el proceso («La casa inundada»); y en la angustia del escritor que explicita en forma metafórica la indiferencia de sus oyentes en «Nadie encendía las lámparas».

Felisberto busca un espacio propio, hurgando en las «tierras de la memoria» por una identidad perdida, actitud que es la influencia más notoria de Vaz Ferreira. Parte de lo no conocido para arribar a la idea del proceso, del camino, más que del fin en sí mismo. La realidad es pensada y replanteada, tratando de evitar esquemas anteriores.

En el capítulo anterior nos referimos al referente «misterio», tan común en la obra felisbertiana. Explicamos las razones que provocan en el narrador la compulsión de develarlo y a su vez, conocido el secreto, se pierde el encanto de las cosas y los seres. Esta búsqueda metaforizada por el sintagma «escribir lo que no se sabe», tiene estrecha conexión con la filosofía de Vaz Ferreira. En *Lógica viva*, el filósofo describe al conocimiento humano como el mar. Su superficie se puede ver y descubrir, pero al profundizar, todo se torna más oscuro, hasta perder totalmente la visión. Si un artista procura reproducir las capas más profundas, tendríamos un sofisma, es decir un artificio.

⁴ Nos referimos específicamente al relato «Nadie encendía las lámparas», del volumen homónimo.

Este mar oscuro en su profundidad, representa el misterio, aquello que no se sabe, lo otro. Al escribir sobre él, es mostrar el aspecto más oscuro de la realidad.

«Manos equivocadas», una temprana publicación de Felisberto, encierra en forma de cartas, las ideas de Vaz Ferreira que hemos transcripto:

Pensaba hace mucho que si nuestro apreciado pensamiento soñaba con plantear concretamente el orden y la ponderación de todo lo que hay en el espíritu, es posible que antes de morir su dueño, las fuerzas espontáneas de la naturaleza le despertaran de semejante pesadilla, y se encontrara con que a veces la realidad es oscura y confusa en sí, y que cuando los escritores y psicólogos creen haberla aclarado se refieren a otra cosa; ellos convierten la realidad oscura en realidad clara, y entonces esa no es la realidad con su real color, calidad y condición; eso que ellos plantean es una realidad de sus cabezas y no tiene nada que ver con los hechos que espontáneamente ocurren en el espíritu.⁵

Para Vaz Ferreira, la realidad es más compleja de los que parece y esta idea coincide con la «realidad oscura» a la que hace mención Felisberto. Lo exterior del sujeto correspondería a la superficie del mar y la zona más profunda al subconsciente, «lo que no se sabe». Este modo de ver y aprehender la realidad concuerda con la actitud de perplejidad y asombro propia de la visión del niño, de una mirada desprejuiciada pero que violenta y transgrede esa realidad para captar el misterio que le provocará toda una «orgía y lujuria de ver» (*Por los tiempos de Clemente Colling* pp. 28-43).

La idea de proceso aparece en Felisberto particularmente en la segunda etapa creadora, la etapa memorialista de *Por los tiempos de Clemente Colling; El caballo perdido y Tierras de la memoria* donde apreciamos la marcada introspección de su discurso, la atención a los procesos mentales y la reflexión sobre el acto de la escritura. La

⁵ Felisberto Hernández, «Manos equivocada», *Obras completas*. Tomo I (Montevideo: Arca, 1981) p. 168.

anécdota pasa a segundo lugar, es simplemente una excusa de la que se vale para crear una ficción y hacer una afirmación de la creación.

El proceso creador es para Felisberto como el nacimiento de una planta. En «Explicación falsa de mis cuentos» (considerada su poética, como señalamos en el capítulo anterior), establece ese paralelo: «En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta» (III: p. 67). Confiesa no saber como hacerla germinar, es decir de qué manera debe continuar el proceso de elaboración para que esa planta se transforme en poesía. La principal condición es que sea ella misma, la planta que está destinada a ser, la creación personal y única, no importando su belleza e intensidad, solo su autenticidad. Tendrá una poesía natural, que desconocerá, al desconocer la intervención de la conciencia. Se trata de no deteriorar, mediante esa intervención, el crecimiento de la planta y por ende de la elaboración literaria. En resumen, el escritor debe dar libertad a su pensamiento, aun sabiendo que hay un control, lo importante es que la planta (la obra), «desconocerá sus leyes» (p. 67).

No podemos dejar de reconocer las ideas del filósofo en esta poética «explicación». La idea de «psiqueo», el pensamiento anterior a toda fórmula lógica, coincide con la libertad y espontaneidad que proclama Felisberto para su creación.

Otra idea que emparenta la producción de Vaz Ferreira y Felisberto es la dicotomía materia-espíritu, o más precisamente, la oposición entre pensamiento y realidad. Bajo esta denominación entendemos la oposición entre lo mental y lo físico, el pensamiento, el mundo físico y el mundo espiritual, sujeto y objeto. Hay una similar preocupación por las relaciones entre los dos planos y como resultado, una mayor preocupación por el lenguaje como instrumento del pensamiento y la creación. A lo largo de la obra de Felisberto y de los ejemplos tratados —aun cuando de estos se destacaran otros aspectos— hemos visto las oposiciones descriptas: un narrador que se mueve entre objetos y seres; una realidad que comparte y alterna el erotismo y sensualidad con los pensamiento y elucubraciones en el plano del espíritu.

En el capítulo IV, tratamos de las diversas formas que el «yo» se altera, disloca, disocia. Esa obsesiva reiteración del tema muestra la

importancia del «yo» en el discurso felisberteano. A esto se une el proceso introspectivo y la presencia casi constante de un narrador en primera persona. Esa indagación constituye la clave y el tema de su literatura y su interés es una clara influencia de Vaz Ferreira.

En 1929, publica *Libro sin tapas* que dedica al filósofo:

Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él. (I: p. 209)

Esta dedicatoria y el formato (es un folleto sin encuadernar) coinciden con lo que Vaz Ferreira propone en su prólogo a *Fermentario*: un tipo de «publicación» que rescate el psiqueo «más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental» (pp. 6-7).

En «Juan Méndez», una de sus publicaciones tempranas, aparecen algunos de los rasgos más originales de la literatura de Felisberto, entre otros, la escritura como proceso, como un transcurrir y discurrir del pensamiento. Se trata de una elucubración sobre la actividad creadora, las ideas, el movimiento, los errores y los hallazgos. Todo el relato gira alrededor de la problemática de la escritura. El narrador se dispone a escribir un libro y medita sobre la conveniencia de determinado título, las razones que lo llevaron a hacerlo y el motivo sobre el cual se va a expresar. El título, «Juan Méndez», corresponde al nombre del narrador-personaje. Siente que debe escribir por una necesidad compulsiva de hacerlo. En la medida que analiza su proceso el texto se va creando y desplegando. De una continua observación de sus procesos interiores, resulta el desdoblamiento de su yo en otro personaje que lo espolea a escribir. El sujeto pasa a ser objeto de exploración:

Entonces decidí observarme: no me perdía de vista ni un momento... mi deseo, a medida que pasó el tiempo, insistió con tanta realidad y tanta violencia, como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia. (p. 155)

Aparece aquí la conciencia que tiene el narrador de su proceso introspectivo bifurcado, la necesidad de escribir sobre algo prescin-

diendo del enfoque: «porque empecé a meditar sobre el viento y tenía dos proyectos: uno, escribir lo que pensaba sobre la impresión del viento en un tratado de psicología, y el otro escribir sobre el viento en forma de cuento» (p. 159).

En última instancia, el proceso acaba por imponerse, aunque se cuestione la finalidad de su literatura, el camino es lo trascendente.

En fecha coincidente con sus narraciones largas de la etapa memorialista, Felisberto escribe un relato de carácter filosófico y reflexivo en el que intenta explicar el proceso de su pensamiento y la necesidad de desdoblarse para poder percibir desde afuera los mecanismos de su yo. Las dos versiones del relato «Tal vez un movimiento» aclaran aun más esta idea de proceso que venimos desarrollando. La anécdota trata del diario escrito por un loco, en cuyo encierro encuentra el tiempo y la clave de la génesis de su literatura. Empieza por tener una idea y por ella lo recluyen. Pero esa idea es su vida y necesita sentirla siempre. No es fija, implica un movimiento y ese movimiento es el que comporta el proceso, más importante en su discurrir que la propia idea. El narrador no se propone otra cosa que perseguir esa idea, ese movimiento y desde el momento que cree atraparla, ya no existe: «Pero esto no es mi idea. Tal vez lo fuera mientras lo estaba pensando. Ahora ya pasó» (p. 186). En esa «Novela metafísica», como la subtitula, el sujeto debe expresar cosas que se realizan en su propio pensamiento y como consecuencia de ello, el «yo» se desdobra para aprehender mejor esa realidad. En toda su narrativa la fragmentación del mundo y la familiar relación con los objetos explican su propósito de buscar otra cosa, aquello que no sabe, el movimiento inasible que se le escapa, pero que es el estímulo para crear y reflexionar sobre el «mientras» de su creación: «Por eso me interesé tanto por el mientras de las ideas, y de muchas cosas después» (p. 189).

El proceso, como constante temática en su literatura, se manifiesta literal o metafóricamente a través de la rememoración, el sueño, la creación por la escritura, la locura, etc. Estos temas le permiten una aproximación a los estados interiores conscientes o inconscientes y se traduce en la aplicación sistemática de algunos rasgos de estilo tales como la narración en primera persona y la

calidad autobiográfica de sus relatos que facilitan el hábito introspectivo, el estilo fragmentario y la desorganización de la realidad así como la preferencia de tiempos verbales de aspecto durativo.

Dado el énfasis que la filosofía de Vaz Ferreira otorga al proceso, debe atender a los problemas del lenguaje como herramientas de su pensamiento. Esas relaciones entre pensamiento y lenguaje lo llevan a decir:

Quizás se está efectuando (y no la sentimos, porque estamos en ella) la revolución o evolución más grande en la historia intelectual humana, más trascendental que cualquier transformación científica o artística, porque se trata de algo aún más nuevo y más general que todo eso: del cambio en el modo de pensar de la humanidad, por independizarse ésta de las palabras. Se habría confundido mucho el lenguaje con el pensamiento: se habrían aplicado a éste, propiedades y relaciones de aquél. (*Lógica viva*, p. 17)

Posteriormente en «Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira», Felisberto trata este aspecto del pensamiento:

Ya que la vida se modifica, crece o se crea con el pensamiento y que el pensamiento forma parte tan importante en ella, no sólo tenemos que hacer responsable al pensamiento en su relación con la realidad humana, sino también tenemos que hacer responsable a la palabra en sus relaciones con el pensamiento. (p. 68)

Esta idea de independencia entre el pensamiento y el lenguaje se verifica en la escritura de Felisberto. Así lo señala José Pedro Díaz: «el lenguaje va evidentemente demorado tras sus pensamientos».⁶ En un pasaje de *El caballo perdido*, cuya trama vimos en el capítulo IV, al evocar la figura de su abuela, aparece la discordancia entre las palabras y los pensamientos de la misma:

⁶ José Pedro Díaz, «Una conciencia que se rehúsa a la existencia». *Obras Completas* (Montevideo: Arca, 1976) p. 78.

Otras veces ella intervenía espontáneamente movida por pensamientos que yo nunca podía prever pero que reconocía como suyos apenas los decía. Algunos de esos pensamientos eran absurdos y para comunicarlos elegía palabras ridículas —sobre todo si se trataba de música— [...]. Sin embargo es posible que ella pensara cosas distintas y que, a pesar del esfuerzo por decirme algo nuevo, esos pensamientos vinieran a sintetizarse, al final en las mismas palabras [...]. Algunas veces parecía que ella se daba cuenta, después de haber dicho una misma cosa, que no sólo no decía lo que quería sino que repetía siempre lo mismo. (II: p. 16)

Las relaciones entre lenguaje y realidad son asunto de su literatura. Intenta eliminar la arbitrariedad de la palabra en relación con la realidad:

La cara redonda y buena, venía muy bien para la palabra «abuela»; fue ella la que me hizo pensar en la redondez de esa palabra. (Si algún amigo tenía una abuela de cara flaca, el nombre de «abuela» no le venía bien y tal vez no fuera tan buena como la mía). (p. 15)

En este fragmento, analiza un recurso propio de la poesía, la coincidencia en la palabra del contenido semántico con el elemento sonoro.

«La casa inundada», una de sus últimas publicaciones, nos presenta a la señora Margarita, insólita criatura, habitante de una casa inundada real y metafóricamente, ya que la escritura y su proceso aparecen impregnando el texto. El narrador utiliza nuevamente el recurso mencionado, aplicándolo a su nombre: «El nombre de ella es como su cuerpo; las dos primeras sílabas se aparecen a todo esa carga de gordura y las dos últimas a su cabeza y sus facciones pequeñas» (p. 65). Su división en el nombre refleja el desdoblamiento que hace el narrador de esa figura extraña que conjuga atributos opuestos y en todo el relato esa disociación simbólica de su nombre aparece, a través de la doble visión que tiene de ella, pasado y presente, atracción y rechazo, materia y espíritu.

Felisberto Hernández descubre en el lenguaje la posibilidad de conciliar pensamiento y realidad, así como el carácter lúdico de estos fragmentos. Esta característica emerge a través de sus elucubraciones filosóficas y como mecanismo de defensa —la mayor parte de las veces— contra la angustia que le provoca su condición de artista incomprendido, aspecto reiterado a lo largo de su obra. Este juego con el lenguaje es característico de la literatura moderna y lo integra a las vanguardias de Hispanoamérica.

Hasta ahora hemos tratado de demostrar cómo el método filosófico de Vaz Ferreira se hace letra en nuestro autor. Este hecho no va en detrimento de nuestro planteo, vale decir, la singularidad con que lo hemos categorizado, ya que el proceso de elaboración es absorbido y recreado en un discurso propio que lo individualiza de otros creadores seguidores de escuelas o tendencias. Creemos que esta manera de pensar le da su sello propio, jerarquiza su literatura y nos permite una nueva perspectiva para la valorización de la misma.

Muy relacionado a estas consideraciones previas, y ya soslayado, nos queda analizar un aspecto destacable de su creación: la naturaleza autorreflexiva, autogenerativa o consciente de sí de un número considerable de sus textos.

Procuramos utilizar aquí la abundante crítica en torno a la novela (o escritura) consciente de sus propias reglas, limitaciones, estructuras. Por ejemplo, según Michael Boyd, la novela reflexiva procura examinar el acto de escribir en sí, desviarse del proyecto de representar un mundo imaginario y adentrarse a examinar sus propios mecanismos.⁷ Más que contar una anécdota, la historia narra el acto propio de contarla. Al procurar examinar el proceso de su generación, la novela reflexiva puede ser vista y estudiada como obra de teoría y crítica literaria. En ocasiones esta actitud se hace tan evidente que se vuelve el tema de la novela.

Estos fundamentos son aplicables a la creación de Felisberto. Desde sus primeros textos, y como ya hemos observado, existe en él la preocupación del proceso generador junto con el evocador. En «Historia de un cigarrillo» o «La casa de Irene», relatos de su prime-

⁷ Michael Boyd, *The Reflexive Novel* (East Brunswick: Associated UP, 1983).

ra época, por ejemplo, encontramos al autor incorporado al relato, explanando el pensamiento de la conciencia y su propia receptividad. Al respecto dice Angel Rama:

El tenor literal de los textos no atiende a los avatares del cigarrillo ni a la vida de Irene y tampoco a las confesiones del autor, sino al proceso de elaboración de la propia literatura, a medida que se producen los sucesos, o sea que la realidad que se nos muestra es, específicamente, la de la creación artística.⁸

Hay en la narrativa de Hernández, y a nivel semántico, una evolución cuyo punto de maduración estética sería el equilibrio entre lo evocado y el acto de evocar, y es allí donde radica la mayor diferencia con Proust, porque es un discurso que se vuelve sobre sí mismo y reflexiona sobre su propia producción. Como señalamos, en Proust el análisis de la corriente de la conciencia tiene por origen un acuerdo con el mundo, recreado a nivel de la memoria, mientras que en nuestro autor surge de una ruptura que le permite las digresiones sobre el acto mismo de evocar y crear.

En las novelas de Felisberto correspondientes a su tríada evocadora, los recuerdos son personificados. Así, en *Por los tiempos de Clemente Colling*, nos dice: «No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos [...]. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos» (I: p. 23).

Es particularmente significativa en este relato, la presencia de dos personajes ciegos, como si la ausencia de visión fuera un símbolo de otra realidad, y esta manera de aprehenderla, a la que él llama tragedia, no puede ser imaginada por el narrador sin las imágenes visuales:

Yo, con egoísmo del que posee algo que otro no posee, pensaba en el goce de estar en la noche, después de acostado, recibiendo

⁸ Angel Rama, «Felisberto Hernández», *Capítulo Oriental*, n.º 29 (Montevideo), 1968, p. 453.

el ala de luz de una portátil de pantalla verde que diera sobre un libro en el que uno leyera y tuviera que imaginarse color, una escena en los trópicos, con mucho sol, todo el que uno se pudiera imaginar, sobre todo los verdes de la selva [...].

En la noche, antes de dormirme, suponía la tragedia de los ciegos; pero —y me resultaba muy curioso— esa tragedia de ellos no me la podía suponer sin imágenes visuales. (p. 43)

Antes de proseguir nuestro análisis, consideramos importante marcar la distinción entre memoria y recuerdos ya que el autor enfatiza el valor de estos y minimiza el de la memoria. Esta es una capacidad para retener los recuerdos y sensaciones pasadas y es variable en cada individuo. Los recuerdos parecen estar independientes de quienes los evocan y de ahí su autonomía y personalización. Felisberto se interesa por ellos porque quieren entrar en su vida presente, «insisten», mientras que la memoria solo importa en cuanto forma parte del proceso evocador. Una de las pocas veces que la menciona, lo hace de forma despectiva. Después que el narrador ejecutó su composición, inmediatamente después del Carnaval, Colling, trató de superarlo y:

[...] se sentó al piano y tocó de memoria trozos de ella; y cuando yo empecé a pensar en su memoria [...]. El tenía mucha memoria. Pero yo empecé a hacer poco caso de eso: eso era como una mala costumbre de él. Cuando viniera gente a oírlo, yo mostraría la memoria de él como si mostrara un mono viejo, cansado de hacer la misma prueba. (p. 61)

Los recuerdos que acuden a su memoria «vienen y no se quedan quietos» (p. 23). Aun dentro de la bruma que los envuelve, por el propio animismo del que están dotados, se cruzan en su mente como criaturas rebeldes y multiformes, escapando de la medida del tiempo.

El autor implícito interrumpe repetidamente la narración para reflexionar sobre los recuerdos y su propio proceso evocador. Igual mecanismos utilizará para el proceso creador. Después de contar-

nos sobre el músico ciego (Colling), insiste en « revolver los recuerdos » y estos logran enfrentar a las dos personas que coexisten en él: la actual y la del que era veinte años atrás. Este reiterado recurso le permite un mudo diálogo con el pasado que aparece modificado por este que es ahora. ¿Cuál de las dos visiones pintará su realidad? ¿Será que la mente del adulto, como un hábil prestidigitador, hace desaparecer o destiñe los recuerdos? « Algunos me deben haber engañado con audacia, con gracia, con nuevos encantos y hasta deben haber sido sustituidos con cosas que le han ocurrido a otros » (p. 49).

En *Tierras de la memoria* comienza el narrador recordando un momento concreto cuando « tenía veinte y tres años [...] dejaba en Montevideo: mi mujer, que estaba en la mitad de una pesada espera ». ⁹ A su vez, mientras piensa en ese viaje en tren, recuerda otro momento del pasado, un viaje similar de Argentina a Chile, a sus 14 años y bifurcando sus pensamientos, retorna al Uruguay, a un pasado aún más remoto, a su niñez y al recuerdo de dos maestras francesas, para retornar nuevamente a Mendoza. En este punto es imposible hablar de un tiempo limitado, lineal o concreto. Los recuerdos se funden, se entrelazan, se confunden, formando una trama sutil que solo su evocación ha podido tejer. Cada recuerdo encierra a su vez al otro, rememorando dentro de cada uno otra etapa que no coincide con el tiempo cronológico.

Este recurso o característica lleva a plantearnos la posibilidad de caracterizar al texto como una particular metaficción. Patricia Waugh la define como « an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naive style of writing ». ¹⁰ Aplicamos el término particular ya que en este caso el narrador no se refiere al acto creador, pero sí al evocador, del cual es en extre-

⁹ De acuerdo a José Pedro Díaz, esta novela póstuma (aunque fue escrita en 1944, fue publicada en 1995) forma parte de fragmentos que fueron posteriormente anexados al cuerpo del relato. Nos referimos a fragmentos de « Diario de un sinvergüenza », ya que su temática y estilo justifican la integración en un solo texto.

¹⁰ Patricia Waugh, *Metafiction* (New York: Methuen, 1984), p. 2.

mo consciente, comportando además la característica ingenuidad de este tipo de ficción.

Los recuerdos personalizados, que incluso suben al tren, despiertan al narrador a otra realidad. Este está consciente y analítico del proceso que está viviendo y se deja llevar por ellos: «cuando el ferrocarril cruzó la calle Capurro, levantó un recuerdo de mi infancia [...] al rato sentí la desconformidad de algo que no había cumplido; y enseguida me di cuenta de que me tiraba del saco para que lo atendiera de nuevo [...]» (p. 14).

El tiempo es comparado a una franja que separa los días y los recuerdos que viven en «pedazos de espacio poco iluminados» (p. 22), reaparecen para no dejarle perder la conciencia de su evocación. Aun en momentos que quiere desligarse de ellos, porque «pertenecían a los sentimientos y a los intereses de otras personas; cuando yo no comprendía la intención con que esos recuerdos habían suprimido algunas cosas y aparecían otras que no ocurrieron en aquel tiempo [...]» (p. 41), otro viaje al pasado es portador de un nuevo pasaje evocativo.

En «El corazón verde», el tema del recuerdo es sujeto y objeto de la narración. Como en los casos ya particularizados de la tríada evocadora, (*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido y Tierras de la memoria*), la anécdota sirve de pretexto para el realce de una rememoración. El estímulo que la provoca es un alfiler de piedra verde, motor y canalizador de la corriente del pensamiento y que lo sumerge en la melancolía de un pasado al que anhela volver de «vacaciones». Poco a poco desfilan seres y objetos en un extraño *collage*, provocador de una de las metáforas más logradas de Felisberto:

Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. Desde hacía muchos años allí no había nacido ninguno ni se había muerto nadie. Los fundadores habían sido recuerdos de la niñez. Después a los muchos años, vinieron unos forasteros: eran recuerdos de la Argentina. Esa tarde tuve la sensación de haber ido a descansar a ese pueblito como si la miseria me hubiera dado unas vacaciones. (pp. 116-117)

El caballo perdido es la narración que conjuga en armónico y estrecho lazo los dos procesos que venimos analizando. Como explicamos en el capítulo IV, la trama se divide en dos partes: la evocación de Celina, su maestra de música y el desdoblamiento de su yo en un «socio»; a través de la pugna entre ellos surge la autorreflexión sobre el acto de escribir. La vaguedad temporal se destaca, aun y a pesar de los diferentes temporales. Cuando el narrador habla del niño que era y del hombre que es ahora, en el momento que relata, no podemos distinguir cuál es este momento presente. El tiempo se diluye y se funde en sus recuerdos. A medida que se producen los sucesos, aparece el proceso de elaboración de la propia literatura y la realidad se convierte en la de la producción artística.

La historia de Celina, eje central de este relato, aun más destacada que los personajes de otras narraciones, es el motor generador de la corriente de su pensamiento. El narrador evoca, analiza su proceso rememorador, pero abruptamente se interrumpe por un suceso impuesto que nos conduce al nivel metanarrativo:

Hoy ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia delante [...]. Al final hasta había perdido el deseo de escribir [...]. Caf en un lugar que era como un centro de rara atracción y en el que me esperaban unos cuantos secretos embozados [...]. Hasta hace pocos días yo escribía y por eso estaba en el presente. Ahora haré lo mismo, aunque la única tierra firme que tenga cerca sea la isla donde está Celina y tenga que volver a los mismo. (p. 23)

Este acontecimiento ocurre después de un sueño. La atmósfera onírica se despeja para dar paso a la realidad productora de una crisis. El narrador se siente imposibilitado de seguir y debe forzosamente analizar el curso y decurso de su pensamiento y de su acto creador.

Steve Kellman, en su estudio *The Self Begetting-novel*, habla de la narrativa que es un recuento de su propia génesis, una feliz fusión

de forma y contenido.¹¹ El ejemplo más significativo de toda la narrativa de Hernández está en *El caballo perdido*, donde ambos procesos se dan de una forma auto-generativa, consciente, desgarradoramente reflexiva y a su vez catártica para la angustia que esto le provoca. La primera parte se concentra en la evocación y reflexiona sobre ella, mientras que la segunda es ejemplo del nivel metanarrativo, por su condición de discurso reflexivo y narcisista.

José Pedro Díaz corrobora, aún sin nominar, este carácter autorreflexivo o consciente de sí refiriéndose a *El caballo perdido*:

Hernández apoya en lo vivido para recordar, y usa sus recuerdos como el material más inmediato, pero no para trabajar sobre lo recordado, sino sobre los modos de su evocación, sobre la relación de su presente con lo evocado, sobre el modo de asirlo de que dispone. (*op. cit.*, p. 72)

La división del relato tiene el objeto de delimitar los dos procesos. Surge abruptamente y con ella la imposibilidad de la escritura, hecho que sumerge al narrador en una larga elucubración sobre la crisis por la que está pasando. El desdoblamiento sobreviene, la pugna entre los dos yo y el análisis de la misma ocupa la mayor extensión de la segunda parte. El narrador ubicado entre el presente y el pasado busca los recuerdos y los visualiza como en un teatro: «Es la última velada de mi teatro del recuerdo» (p. 25). Siente que la presencia del socio le inhibirá de gozar el espectáculo de su pasado. Las metáforas se suceden y el tiempo de Celina es como una isla de la memoria, ya que es le «única tierra firme» (p. 23), es decir el recuerdo prioritario alrededor del cual giran todos los demás.

Tierras de la memoria, última de esta trilogía del recuerdo, está implícitamente en este relato ya que anuncia en su título la temática que les es común. En estas tierras el narrador busca su pasado y su identidad perdida «donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo» (p. 26). El dualismo entre el hombre

¹¹ Steven Kellman, *the Self-Begetting Novel* (Londres: MacMillan Press, 1980).

y el niño se acentúa y es solo cuando el adulto se encuentra con los ojos de él que estos pueden visualizar el pasado.

Al descubrir que su socio es el mundo, y luego de conciliarse con esa parte de su yo, el narrador va a referirse metafóricamente a su creación, a su lenguaje. El discurso se inunda con el agua del recuerdo. El agua adquiere así un nuevo contenido semántico, es ahora su escritura, que a veces es escasa y no alcanza a llenar la vasija. Los pensamientos y recuerdos, pasado y presente, luchan y en esa contienda quedan retazos por el camino. Aun así, de ese despojo rescata material para la creación:

En cambio debo agradecerle que me siguiera cuando en la noche yo iba a la orilla de un río a ver correr el agua del recuerdo. Cuando yo sacaba un poco de agua en una vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en qué contenerla y me había consolado contemplando el agua en las variadas formas de los cacharros. Después habíamos inventado una embarcación para cruzar el río y llegar a la isla donde estaba la casa de Celina. Habíamos llevado pensamientos que luchaban cuerpo a cuerpo con los recuerdos; en su lucha habían derribado y cambiado de posición muchas cosas; y es posible que haya habido objetos que se perdieran bajo los muebles[...] y se nos caía el pequeño farol en la tierra de la memoria. Sin embargo, a la mañana siguiente volvíamos a convertir en cosa escrita lo poco que habíamos juntado en la noche. (pp. 37-38)

En toda la obra de Felisberto este fragmento es el más claro ejemplo de un metalenguaje literario. A través de esta metáfora, el narrador explicita el dificultoso y arduo camino de la creación literaria, ensamblando hábilmente recuerdos, pensamientos y símbolos que se agrupan bajo la lámpara de Celina que anuncia aquéllas que «nadie encenderá».

Para concluir este capítulo nos es forzoso referirnos al estilo y lenguaje felisberteano. Si bien han sido tratados de algún modo a lo largo del estudio, el énfasis en determinados aspectos aporta luces al

conjunto y proceso de su creación. Como en el caso de Roberto Arlt, le han sido reprochadas deficiencias de su escritura. Pudo haber contestado, como su colega: «Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia».¹² Son notorias las torpezas sintácticas de los primeros escritos y su léxico sencillo, unido a las insólitas asociaciones, pero son justamente esos elementos los que dan originalidad a su estilo. El uso de expresiones poco académicas, que en su redacción descuidada, delatan el habla ciudadana de niveles poco educados, encontramos una de las características más notorias de su estilo: la espontaneidad. En una carta a Paulina Medeiros dice el autor:

Todas palabras son sencillísimas, simpáticas, redondeadas de honradez de expresión, sin preocupación por utilizar todas u otras palabras del idioma que no usamos acá [...]. Yo tengo como un proceso de amistad con las palabras: primero me hago amigo directo de ellas; y después me quedo muy contento cuando se me aparecen juntas, dos que nunca habían estado juntas, que habían simpatizado o se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí.¹³

Un efecto importantísimo que logra con su lenguaje es la ambigüedad y sugestión que colaboran con el misterio que se desprende de sus creaciones. El reiterado uso de puntos suspensivos y signos de interrogación dejan suspendido al lector en una zona vacilante entre lo real y lo insólito.

Empero, el rasgo más destacado en su discurso es la profusión de metáforas, actuando como agentes de lo insólito. Un texto esencial para entender el funcionamiento de su metáfora es «El taxi». La misma metáfora es metaforizada por un taxi. El narrador nos comunica que ha tomado «una metáfora de alquiler». Con esto se

¹² Citado por Angel Rama, «Felisberto Hernández», *Capítulo Oriental*, (Montevideo), 1968, p. 454.

¹³ Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo* (Montevideo: Astilleros, 1982), p. 39.

designa que la metáfora es como un taxi en la medida que se puede disponer de ella por un tiempo determinado y como un taxi «va a muchos lados», pasando «por lugares parecidos a los que he recorrido a pie» (I: p. 150). Es así que la metáfora tiene la ventaja de la síntesis del tiempo. Por la velocidad, tiene algo de provisorio que lo exaspera, pero aun así concluye en que «una de las ventajas positivas de la metáfora, es que uno puede pensar en cosas que no tienen nada que ver con ella» (p. 152).

En la mayor parte de sus metáforas, el elemento poético se asocia al humorístico:

[...] miró el piano negro como si se tratara de un féretro. Y después todos me hablaban como si yo fuera el deudo más allegado al muerto. («Mi primer concierto», p. 99)

[...] apenas el otro venía hacia mí, lleno de simpatía, pero trayendo en los ojos la duda del traje que me pondría, yo ya levantaba el brazo o una pierna para calzar el traje de bobo. (*Tierras de la memoria*, p. 25)

Pero allí mismo empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos —no sé qué gusanos les habrían comido la ternura—. (*El caballo perdido*, p. 34)

En todas estas imágenes se nota un elemento chocante, de sorpresa o casi contradictorio a veces, que lo personaliza. La lectura de su obra permite familiarizarnos con estas imágenes insólitas, con su lenguaje, su peculiar estilo y posibilita al lector el reconocimiento inmediato de su autoría.

En este capítulo hemos intentado evidenciar uno de los aspectos más significativos de la obra de Felisberto, un discurso que se proyecta bajo la luz del pensamiento de Vaz Ferreira y que refleja la intención de acceder a la realidad en una forma directa, sin fórmulas intermedias entre el pensamiento y lo real. Este intento de aprehender la realidad sin precedentes condice con la originalidad que lo caracteriza, y conlleva el arduo proceso creador basado en la reflexión del mismo, así como la evocación que es materia y fuente de su literatura.

COLOFÓN

Al iniciar nuestro trabajo nos habíamos propuesto: en primer lugar probar la originalidad de nuestro autor. Para ello presentamos el contexto que lo rodeaba. Si bien pusimos énfasis en señalar su carácter de «marginado», no deja de ser un representante de su época y de su circunstancial existencial, aunque no comparta el modo ni el mensaje de sus contemporáneos. Efectivamente, su obra permanece ajena a la problemática social y política de su tiempo y a los cambios de toda índole que ocurrieron en el transcurso de su vida. No comparte el nativismo que imperaba en la época ni el mensaje político de la «Generación de Marcha». No obstante, hemos dejado abierta la posibilidad de una lectura entre líneas que confirmaría las palabras de Cortázar respecto a una «denuncia sin énfasis». Sin duda, el contenido latente de su discurso transmite una angustia profunda motivada por la falta de estímulos y reconocimiento del artista en su medio. Una somera biografía, basada principalmente en testimonios y en la propia obra —transcripción poética de su acontecer—, permite acceder y comprender más lúcidamente su literatura.

Sin singularidad hizo que Carlos Fuentes lo considerara «uno de los padres de la modernidad literaria hispanoamericana».¹

¹ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969), p. 24.

El «Proceso de una creación», título que engloba nuestro trabajo, comprende todos los aspectos de un andar hacia el presente después de haber mirado atrás. El cambio del proceso evocativo al introspectivo, que deriva en la metaficción es uno de sus más originales y valiosos aportes a la literatura. En el proceso que comprende toda su obra hemos analizado a través de sus cuentos diferentes rótulos que le fueron impuestos para demostrar que se trata de un proceso recreador, es decir de un modo «sui generis» de ver la realidad sin la «contaminación» de estímulos exteriores (corrientes o *ismos*).

Es un creador auténtico en el que prevalece la intuición frente a la carencia de una educación formal. Verificamos que en varios de sus cuentos existe un «halo fantástico» y que algunos elementos que en ellos aparecen son propios del género pero no suficientes para su clasificación dentro del mismo. El surrealismo que campea en sus páginas es muy personal, pues si bien hay un clima onírico que permea la obra y la yuxtaposición de elementos insólitos, estas imágenes no se dan de forma automática, no responden al automatismo psíquico formulado por Breton en su «Manifiesto». Surgen de un estímulo que provoca el recuerdo y su imagen. A estas consideraciones agregamos la intervención del humor, capaz de desbaratar el clima onírico que nos despierta abruptamente a la realidad. Por otra parte, el sentimiento del absurdo, tan reiterativo en su obra, nos permitió marcar las diferencias entre su discurso y el kafkiano, llegando a la conclusión de que el absurdo en Felisberto, si bien es producto de la angustia, origina el humor distensionante del sentimiento.

Otro aspecto considerado en este proceso de creación fue la conjunción del humor y erotismo. Respecto al primero, encontramos que en la creación de personajes el autor recrea una estética ya conocida como el «esperpentismo» de Valle Inclán. Establecimos un diálogo entre esta recreación felisbertiana y la de Valle Inclán, señalando las diferencias en cuanto a las motivaciones y resultados. La creación «esperpéntica» de Felisberto no condice con la visión degradadora del dramaturgo español. Por lo contrario, en nuestro autor hay una especial simpatía hacia los personajes que «defor-

ma», sentimiento que transmite al lector. En cuanto al erotismo, es un elemento presente y patente en su obra. En el especial tratamiento que el autor le dispensa, no hay un solo elemento ni rasgo que lo haga caer en lo aberrante. Estimula la sensibilidad del lector, incita su imaginación pero no se permite exceder los límites de la estética. Las relaciones eróticas se caracterizan por su peculiaridad: muy rara vez se dan entre hombre y mujer, sino entre los personajes y un objeto («El balcón») los objetos entre sí («El vestido blanco») o el niño y sus maestras (*El caballo perdido*) y otros tantos ejemplos que analizamos. Esta forma de presentar lo erótico unido al humor y a lo extraño es otro rasgo caracterizador de la narrativa de Hernández.

El concepto de un universo disociado parte de la particular cosmovisión que tiene y transmite nuestro autor. Esta óptica del mundo como algo caótico, desintegrado, incoherente coincide con la imagen del siglo XX presentada por la vanguardia a través de sus «ismos». Estas características aparecen en su discurso en forma inconsciente por medio de la ingenua mirada de un niño, pero su contenido latente nos muestra la misma percepción que sus contemporáneos. No se emiten juicios aunque la aprehensión y transmisión de esa realidad habla por sí sola. La búsqueda del misterio y el intento frustrado —la mayor parte de las veces— de resolverlo es la motivación de su escritura. Este misterio anima el mundo de los objetos que cobran vida, se integran a los humanos y se llenan de recuerdos. Los personajes de Felisberto trastocan sus funciones y se tornan elementos «cosificados», obteniendo de tal forma un universo transgresor de las normas. Del mismo modo, el cuerpo y sus partes cobran autonomía llegándose a una completa disociación del yo hasta la creación de un doble. Para una mayor interpretación de este recurso aplicamos las teorías freudianas y lacanianas que aportan el rigor científico al proceso sufrido por el narrador.

Mencionamos anteriormente —y este punto es el motor generador y abarcador de nuestro trabajo— el cambio del proceso evocativo al introspectivo, como uno de sus aportes más valiosos y originales. Este proceso creador que incluye ambos ha sido influido por el filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, de gran peso en la

época. Esta influencia, lejos de quitarle originalidad, jerarquiza y distingue su obra. A partir de las ideas de Vaz Ferreira, Felisberto enfrenta al conocimiento partiendo de lo incognoscible sin sujeción a ideas «a priori». Este hecho coincide con su concepto de una creación original y libre. A través de determinados ejemplos, hemos estudiado la idea de proceso, el evocador y el creador, este último da por resultado la reflexión sobre la escritura en un particular metalenguaje. Como apoyo y ejemplo de este proceso nos hemos referido a su estilo, inconfundible por lo sencillo del mismo. Aun y a pesar de esa sencillez es el vehículo de insólitas asociaciones y metáforas.

El segundo, pero no menos importante, objetivo que nos hemos propuesto, es la difusión de una obra que merece ser leída, reconocida y valorada por su originalidad. Esta singular creación puede —y lo ha hecho— establecer un diálogo con autores hispanoamericanos contemporáneos ya que comparte elementos de la modernidad. Aun así sustenta un sello propio, inconfundible y trascendente, dando por resultado que sobre las letras de este autor otrora desconocido se «enciendan las lámparas» en las «tierras de su memoria».²

² Nos referimos concretamente a «Nadie encendía las lámparas» y *Tierras de la memoria*.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

Libros

Novelas y cuentos. «Carta en mano propia»: Julio Cortázar; selección, notas, cronología y bibliografía: José Pedro Díaz. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

La casa inundada y otros cuentos. Barcelona: Lumen, 1975.

Contiene: «Prólogo» de Julio Cortázar. «La casa inundada»; «Nadie encendía las lámparas»; «El balcón»; «El cocodrilo»; «El acomodador»; «Lucrecia»; «Menos Julia».

Las Hortensias. Barcelona: Lumen, 1974.

Contiene: «Las Hortensias».

Obras completas

Obras completas de Felisberto Hernández. Montevideo: Arca, 1981-1988. Vols. I, II, III.

Vol. I (1981) Contiene: «Introducción» de José Pedro Días. *Por los tiempos de Clemente Colling*; *Los libros sin tapas* («Fulano de tal»; «Prólogo»; «Cosas para leer en el tranvía»; «Diario»; «Prólogo de un libro que nunca puede empezar»); *Libro sin tapas*; («Prólogo»; «Acunamiento»; «La piedra filosofal»; «El vestido blanco», «Genealogía»; «Historia de un cigarrillo»; «La casa de Irene»; «La barba metafísica»; «Drama o comedia en un acto

y varios cuadros); *La cara de Ana*; («La cara de Ana»; «Amalia»; «La suma»; «El convento»; «El vapor»); *La envenenada*; («Ester»; «Hace dos días»; «Elsa»); *Otras publicaciones tempranas*; («El fray»; «Filosofía de gangster»; «Dedicatoria»; «El taxi»; «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días»; «Manos equivocadas»; «Poemas: danza española»; «Poema de un próximo libro [1]»; «Poema de un próximo libro [2]»); *Inéditos anteriores a 1944*; («Tal vez un movimiento»; «Pre-original de Tal vez un movimiento»; «Buenos días [Viaje a Farmi]»).

Vol. II (1982) Contiene: *El caballo perdido*; *Nadie encendía las lámparas* («El balcón»; «El acomodador»; «Menos Julia»; «La mujer parecida a mí»; «Mí primer concierto»; «El comedor oscuro»; «El corazón verde»; «Muebles “El Canario”»; «Las dos historias»); *Las Hortensias, Textos afines* («El árbol de mamá»; «Pre-original de “El árbol de mamá”; «Mi primer concierto en Montevideo»; «Fragmentos: En la sala de la señorita Celina»; «En el cine»; «No debo tener eso que llama imaginación»; «La noche en que di mi primer concierto»; «Hace mucho tiempo que no duermo bien»; «He recordado a mi familia»; «Aquellos primeros días en París»; «Los espejos»; «Cuando yo tenía nueve años»).

Vol. III (1988) Contiene: *Tierras de la memoria*; *La cada inundada*; *El cocodrilo*; *Lucrecia*; *Otros relatos*; «Explicación falsa de mis cuentos»; «Lucrecia»; «Mur»; [El pájaro asustado] [«En gira con Yamandú Rodríguez»]; «La casa nueva»; «La pelota»; «Mi primera maestra»; «Primera casa»; «La plaza»; [«La casa amarilla»]; «Mi cuarto en el hotel»; [«Una mañana de viento»]; «Carta a los muertos»; «Apéndice»; [«Estoy inventado algo que todavía no sé lo que es...»]; «Almacén»; «Otras anotaciones»; «Por agarrarme de algo»; «Ya hace un rato que estoy sentado»; «X sacó del bolsillo unos lentes»; «Tema en octavas diferentes»; «Pasó un cura con una luz extraña»; «Estoy sentado con los brazos apoyados en la mesa»; [«Notas de viaje»]; *Diario del sinvergüenza y textos afines*; («Diario del sinvergüenza»; «Anotaciones de trabajo sobre “Diario del sinvergüenza”»; «Apéndice»; «Textos desprendidos de “Tierras de la memoria” Y del “Diario del sinvergüenza”»; «Esquema»; «Aprovechable»; «Cosas aprovechables»; «Palabra que se escapa un instante de la rueda de sus compañeras»; «Para “Diario del sinvergüenza”»; «Mi yo es como un presentimiento»; «Almacén. El cuerpo y yo»; *Sobre literatura* («He decidido leer un cuento mío»; «Hoy quisiera mostrar»; «Vienen ocurriendo cosas extrañas»; [«Una carta»]; [«Palabras en la Sorbona»]; «Presentación de Jules»; «Supervielle»).

II. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE HERNÁNDEZ

- Alazraki, Jaime. «Contar como se sueña: Para una poética de Felisberto Hernández». Saint-Ouen (Francia). *Río de la Plata: Culturas*, n.º 1, 1985, pp. 21-43.
- Anderson-Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 2. México, 1954 p. 276.
- Antúñez, Rocío. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*. México: Katún, 1985
- Banarós, León. Crítica sobre *La cara de Ana*, de Felisberto Hernández. *El Telégrafo* (Paysandú), 12 de marzo, 1930.
- Benedetti, Mario. «Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico». *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Arca, 1963, pp. 62-65.
- . «También la memoria hace su antología». *La Mañana* (Montevideo), 30 de enero, 1961.
- Benítez Pezzolano, Hebert. «El acomodador y las propiedades de luz», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia). *Río de la Plata: Culturas* 19, 1998.
- Benvenuto, Carlos. «Una conferencia de Jules Supervielle». *El País* (Montevideo), 21 de mayo, 1948.
- Bilbija, Ksenija. «Las Hortensias de Felisberto Hernández: The Fabrication of Desire», en Covi-Giovanna (ed.). *Critical Studies the Feminist Subject*. Trento (Italia): Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli Studi di Trento, 1997.
- Bolón Pedretti, Alma. «Un yo actante de lo inactual», en *Actas de Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia). *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Bollo, Sarah. *Literatura uruguaya*. Tomo 2. Montevideo, 1968, pp. 146-147.

- Block de Behar, Lisa. «Los límites del narrador: Un estudio sobre Felisberto Hernández». Roma: *Studi di Letteratura Ispano America*, n.º 13-14, 1983, pp. 15-44.
- Cáceres, Alfredo. Crítica sobre *El caballo perdido*, de Felisberto Hernández. *El Plata* (Montevideo), 8 de diciembre, 1944.
- Castillo, Alvaro. «Los buscadores del Paraíso». *Cuadernos Hispanoamericanos* 1974: pp. 346-364.
- Castillo, Guido. «Escritores y pintores del Uruguay de ayer y de hoy». *El País* (Montevideo), 25 de setiembre, 1963.
- Correa, Rafael. «Lo fantástico en la poética de Felisberto Hernández». Diss., Rutgers University of New Jersey, New Jersey, New Brunswick, 1984.
- Cortázar, Julio. «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata». *Caravelle*, n.º 25, 1975, pp. 145-151.
- Dei Cas, Norah Giraldo de. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.
- . «Sobre *La envenenada*» de Felisberto Hernández. *Monte Sexto* (Montevideo), n.º 1, agosto-setiembre, 1969.
- . Prólogo a *Primeras invenciones*. De Felisberto Hernández. Montevideo, 1969.
- Díaz, José Pedro. «Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia». *Tierras de la memoria*. Tomo 4. Montevideo: Arca, 1969.
- . *El espectáculo imaginario: Juan Carlos Onetto. Felisberto Hernández ¿una propuesta generacional?* Montevideo: Arca, 1986
- . *Felisberto Hernández, su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.
- . *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca, 1991.
- Echevarren, Roberto. *El espacio de la verdad, práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Sudamérica, 1981.
- Ferré, Rosario. «El acomodador». *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Garibaldi, Carlos Alberto. Crítica sobre «*La envenenada*», de Felisberto Hernández. *América Nueva* (Montevideo), 12 de diciembre, 1932.

- Giordano, Alberto. *La experiencia narrativa: Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario (Argentina): Beatro Viterbo Editora, 1992.
- Giraldi de Dei Cas, Norah. «Felisberto Hernández y la música». Caracas (Venezuela): *Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 313-326.
- . «Genealogía de Felisberto Hernández: Un cuento y cuentista en movimiento o ¿un nuevo Decálogo de Quiroga a F. Hernández?». Saint-Ouen (Francia). *Río de la Plata: Culturas*, n.º 6, 1987, pp. 225-235.
- . «Introducción a esta edición y a estas nuevas variaciones críticas», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia) *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Gómes Mango, Lídice. *Felisberto Hernández. Notas críticas*. Montevideo, Paysandú: Fundación de Cultura Universitaria, 1970. Incluye: «Cronología», «Testimonio sobre Felisberto Hernández» por Esther de Cáceres, «Felisberto Hernández» por Alberto Zum Felde, «Felisberto Hernández» por Arturo Sergio Visca, «Una bien cumplida carrera literaria» por José Pedro Díaz, «Explicación falsa de mis cuentos» por Felisberto Hernández, «Por los tiempos de Clemente Colling» por Hugo Riva, «El caballo perdido» por Rubén Cotelo, «Aproximación a "El cocodrilo"» por Norah Giraldi de Dei Cas, «La casa inundada» por Rubén Cotelo.
- Graziano, Frank. *The Lust of Seeing. Themes of the Gaze and See Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*. Lewisburg (Pensilvania, Estados Unidos): Bucknell University Press, 1996.
- . «An Introduction to Felisberto Hernandez's Poetics». Bloomington (Indiana, Estados Unidos) *Journal of Hispanic Literatures*, n.º 2 (2), 1994, pp. 185-201.
- . «La lujuria de ver. La proyección fantástica en *El acomodador* de Felisberto Hernández». Pittsburgh (Pensilvania, Estados Unidos) *Revista Iberoamericana*, n.º 58 (160-161), julio-diciembre de 1992, pp. 1027-1039.
- . «Motivos psicoanalíticos en *Nadie encendía las lámparas*», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia). *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Hernández, Ana María. «Mis recuerdos». Caracas (Venezuela). *Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 335-344.

- Latcham, Ricardo. *Carnet crítico, ensayos*. Montevideo: Alfa, 1962, pp. 129-134 y 168-171.
- Ludmer, Josefina. «La tragedia cómica». Caracas (Venezuela) *Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 111-118.
- Madero Cristina y Tomaduz, Marta. «El cuerpo disgregado y su reflejo en la escritura», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia) *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Madrid, Alberto. «Felisberto Hernández: despistando al lector o celebración de la textualidad». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 488 (Madrid), 1991, pp. 107-112.
- Manzi, Italo. «Una variante uruguaya en la literatura fantástica». *Nueva crítica*. Montevideo: Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales, 1970.
- . «Los retratos de Felisberto Hernández», *El País* (Montevideo), 9 de agosto, 1965.
- Martines Moreno, Carlos. «Un viajero falsamente distraído», *Revista Número*, n.º 2-4 (Montevideo), mayo 1964, pp. 159-171.
- . «Vanguardia de un hombre solo», *Las vanguardias literarias. Enciclopedia Uruguaya*, n.º 47 (Montevideo), 1969, pp. 39-40.
- Martínez, Tomás Eloy. «Para que nadie olvide a Felisberto». *La Opinión*. Suplemento Cultural. Buenos Aires, año III, n.º 877, p. 1-6, marzo 1974.
- Mastronardi, Carlos. Crítica de *Por los tiempos de Clemente Colling*, de Felisberto Hernández. *El Plata* (Montevideo), 16 de diciembre, 1943.
- Medeiros, Paulina. Crítica sobre *El caballo perdido*, de Felisberto Hernández. *El País* (Montevideo), 3 de junio, 1944.
- . *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Astillero, 1982
- Monges Nicolau, Graciela. *La fantasía en Felisberto Hernández a luz de la poética de Gaston Bachelard*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

- Morán, Carlos Roberto. «Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 324, (Madrid), 1977, pp. 547-558.
- Morillas, Enriqueta. *La narrativa de Felisberto Hernández*. Tesis doctoral. Madrid: Departamento de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- Nieto, Fred Héctor. «Felisberto Hernández y el cuento fantástico en el Uruguay». Diss., University of California, Irvine, 1973.
- Onetti, Juan Carlos. «Felisberto el naïf», *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), n.º 302, 1975, pp. 257-259.
- Pallares, Ricardo y Reyes, Reina. ¿Otro Felisberto? Montevideo: Imago, 1983.
- Pallares, Ricardo. «Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió». *Cuadernos 1*, Montevideo: Instituto de Filosofía Ciencias y Letras, 1980.
- . «A propósito de Felisberto Hernández». *Revista Garcín I*, n.º 2, Montevideo, 1981.
- . «La circunstancia rioplatense en la obra de Felisberto Hernández». *Escritura: Revista Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 281-292.
- Paternain, Alejandro. «La religión del agua (Apuntes para *La casa inundada*, de Felisberto Hernández)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 256, abril de 1971, pp. 83-109.
- Prieto, Julio. «De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido*», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia). *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Rama, Angel. «Burlón poeta de la materia», *Marcha* (Montevideo), 17 de enero, 1964.
- . «Felisberto Hernández», *Capítulo Oriental*, n.º 29 (Montevideo), 1968.
- . «La magia de la materia». *Revista de Universidad de México*, n.º 21 (6), febrero de 1967, pp. 13-15.
- . *Felisberto Hernández: su manera original de enfrentar el mundo*. Caracas: Escritura. Imprenta Universitaria de la Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 250.

Reynaud, Marise. «Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, juegos de la mirada», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández, París*, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia). *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.

Rela, Walter. Comp. *Felisberto Hernández, 5 cuentos magistrales, críticas por extranjeros*. Montevideo: Ciencias, 1979. Cont: «Mi retrato de Felisberto Hernández» por Walter Rela, «5 cuentos magistrales» por Felisberto Hernández («El balcón», «Nadie encendía las lámparas», «El acomodador», «La casa inundada»), «Los relatos de Felisberto Hernández» por Ricardo Latcham, «Juicio de John E. Englekirk», «Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno» por Italo Calvino, «Felisberto no responde influencias perceptibles» por Julio Cortázar», «“El acomodador”». Texto fantástico» por Maryse Renaud.

———. *Felisberto Hernández. Bibliografía anotada*. Montevideo: Editorial Ciencias, 1979.

———. *Felisberto Hernández. Persona-obra. Cronología documentada*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2002.

Rivera Peña, Daniel Rubén. *La percepción de las cosas en los cuentos de Felisberto Hernández. Su acercamiento a lo fantástico*. Tesis doctoral. State University of New York, 1995.

Rodríguez Monegal, Emir. *Crítica sobre El caballo perdido*, de Felisberto Hernández. *Marcha* (Montevideo), 15 de junio, 1945.

———. «*Nadie encendía las lámparas*» de Felisberto Hernández. Buenos Aires: Sudamérica, 1947.

Romero Luque, Juan Luis. «La presencia de Carlos Vaz Ferreira ficción de Felisberto Hernández», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández, París*, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997, Reproducido en Saint-Ouen (Francia) *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.

Rosario, Julio. «La obra cuentística de Felisberto Hernández: “Escribir sobre lo que no se sabe”». Diss., New York University, 1982.

Ruffinelli, Jorge. «Felisberto Hernández: El apogeo y agonía de sentimiento». *Vida Literaria*, n.º 12, 1975, pp. 28.

- Sicard, Alain. Comp. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila, 1977. Cont: «Introducción» por Alain Sicard, «Las Hortensias o los equívocos de la ficción» por Jean L. Andreu, «Los empleados del cielo: en torno a Felisberto Hernández» por Jaime Concha, «La metáfora en la obra de Felisberto Hernández: la literatura como profanación» por Gerardo Goloboff, «La instancia del yo en "Las dos historias"» por Walter Mignolo, «Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández» por Fernando Moreno Turner, «Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández» por Nicasio Perera San Martín, «"El acomodador" texto fantástico» por Maryse Renaud, «Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández» por Gabriel Saad, «Tierras de la memoria» por Juan José Saer, «Felisberto Hernández, inexplicables tonterías» por Jason Wilson, «Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández» por Saúl Yurkievich. Apéndices: I. «Para una bibliografía de Felisberto Hernández» por Jean Andreu; II. «Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle» por Nicasio Perera San Martín.
- Supervielle, Julio. «Un juicio de Julio Supervielle», *El País* (Montevideo), 12 de enero, 1943.
- . «Palabras de presentación de Julio Supervielle», *El País* (Montevideo), 15 de octubre, 1945.
- Tato, José Bernardo. «Evocación, erotismo y humor en la obra de Felisberto Hernández». Diss., Rutgers University of New Jersey, New Brunswick, 1973.
- Vitale, Ida. «Felisberto Hernández: signos y secretos». *Revista de la Cultura de Occidente*, n.º 103, 1979.
- Xaubet, Horacio. «La escritura al margen/ al margen de la escritura», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia). *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Zum Felde, Alberto. *Felisberto Hernández y la narrativa en Hispanoamérica*. Madrid: Aguilar, 1964.

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Agorio, Rodolfo. *Psicoanálisis y literatura*. Montevideo: Banda Oriental, 1983.
- Albistur, Jorge. *Literatura del siglo XX*. Montevideo: Banda Oriental, 1986.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Alter, Robert. *Partial Magic*. California: California Press, 1975.
- Amate, Juan J., et al. *Curso de literatura española*. Madrid: Alhambra, 1980.
- Arrón, Juan José. *Esquema generacional de las Letras Hispanoamericanas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.
- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par Isabelle Koli-tcheff. Présentation de Julia Kristeva. Paris: Ed. Du Seuil, 1970.
- Barrenechea, Ana María. *Textos hispanoamericanos*. Caracas: Monte Ávila, 1972.
- Barthes, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*. México: Premiá, 1986.
- Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya: siglo XX*. Montevideo: Alfa, 1963.
- Bergson, Henri. *La risa*. Valencia: Prometeo, s.f.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1985.
- Bioy Casares, Adolfo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Boyd, Michael. *The reflexive novel*. East Brunswick: Associated UP, 1983.
- Bratosevich, Nicolás. *Métodos de análisis literario*. Buenos Aires: Hachette, 1980.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1972.
- Caillois, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: 1970.

- Carilla, Emilio. *EL cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova, 1968.
- Carreter, Fernando Lázaro. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1974.
- Castagnino, Raul. *El análisis literario*. Buenos Aires: Nova, 1974.
- Castelli, Eugenio. *El texto literario*. Buenos Aires: Castañeda, 1978.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1978.
- Cortázar, Julio. «Del cuento breve y sus alrededores». *Último Round*. Vol. I, México: Siglo XXI, 1984.
- . *La casilla de los Morelli. Cuadernos marginales*, Barcelona: Tusquest, 1972.
- Coseriu, Eugenio. *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos, 1977.
- Díaz Plaja, Guillermo. *Las estéticas de Valle Inclán*. Madrid: Gredos, 1972.
- Ducrot, O. y Todorov, I. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1984.
- Ellis, Roberto. *Crónicas y viejas quintas de Montevideo*. Montevideo: Mercur, 1979.
- . *Del Montevideo de ayer y de hoy*. Montevideo: VYP, 1971.
- Esslin, Martín. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- Fortini, Franco. *El movimiento surrealista*. México: Uteha, 1962.
- Freud, Sigmund. *Obras básicas sobre la teoría psicoanalítica*. Traducción del alemán por Luis López Ballesteros y De Torres. 2 tomos. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1966.
- . *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- . *El «yo» y el «ello», Obras completas*. Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948.

- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1967.
- García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba*. Colombia: La oveja negra, 1983.
- Greimas, Algirdas. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1974.
- Guiral, Jesús. «Ideologías políticas y filosofía en el Uruguay». Montevideo: Nuestra Tierra, 1969.
- Hegelin, Aiban. «Narcisismo. Mito y teoría en la obra de Freud». Buenos Aires: Kargie-man, 1985.
- Harpham, Geoffrey G. *On the grotesque*. New Jersey: Princeton, 1982.
- Hars, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- Horia, Vintila. *Introducción a la literatura del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1976.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. 2ª ed. New York: Methuan, 1984.
- Jakobson, Román. *Ensayo de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, 1977.
- Kayser, Wolfgang. *Análisis e interpretación de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1972.
- Kellman, Steven G. *The Self-Begetting Novel*. Londres: Mac-Millan, 1980.
- Lacan, Jacques. *El seminario*. Barcelona: Paidós, 1981.
- Laplanche, J. y J. B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1981.
- Leal, Luis. *El cuento hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Le Guern, Michael. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1978.

- Martín, José Luis. *Crítica estilística*. Madrid: Gredos, 1973.
- Martínez Moreno, Carlos. *Las vanguardias literarias*. *Enciclopedia Uruguay* n.º 47. Montevideo, 1969.
- Pagnini, Marcello. *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Palmier, Jean-Michael. *Jacques lacan, lo simbólico y lo imaginario*. Buenos Aires: Proteo, 1971.
- Pendle, George. *Uruguay*. Montevideo: Arca, 1968.
- Propp, Vladimir. *Las transformaciones del cuento maravilloso*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1972.
- . *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Quennell, Peter. *En torno a Marcel Proust*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- Rama, Angel. *Cien años de raros*. Montevideo: Alfa, 1966.
- Rela, Walter. *Fuentes para el estudio de literatura uruguaya, 1835-1968*. Montevideo: 1968.
- Risco, Antonio. *La estética de Valle Inclán*. Madrid: Gredos, 1966.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El cuento uruguayo*. Buenos Aires: Universitaria, 1965.
- . *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.
- . «Borges: una teoría de la literatura fantástica». *Revista Iberoamericana* (abril-junio, 1976).
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- Salinas, Pedro. *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- Scholes, Robert y Kellogg, Robert. *The nature of narrative*. New York: Oxford University Press, 1966.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Torres Wilson, José de. *Brevísimo historia del Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Planta, 1984.
- Ullmann, Stephen. *Semántica*. Madrid: Aguilar, 1962.
- Vallejo, Américo. *Vocabulario lacaniano*. Buenos Aires: Helguero, 1985.
- Valle Inclán, Ramón. *Luces de Bihemia*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- Vaz Ferreira, Carlos. *Fermentario*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1963.
- . *Lógica viva*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1963.
- Visca, Arturo. *Antología del cuento uruguayo*. 6 tomos. Montevideo: Universidad de la República, 1962.
- . *Alborada, Cuentos de Hoy*. Montevideo: Cisplatina, s.f.
- Waugh, Patricia. *Metafiction*. Nueva York: Methuen, 1984.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1979.
- Yates, Donald. *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. East Lansing, Michigan: Latin American Studies Center of Michigan State University, 1975.
- Zamora Vicente, Alonso. *La realidad esperpéntica*. Madrid: Gredos, 1974.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso histórico del Uruguay*. Montevideo: Arca, 1967.
- . *Proceso intelectual del Uruguay*. 3 tomos. Montevideo: 1967.
- . *Índice crítico de la Literatura Hispanoamericana, La Narrativa*. Tomo II. México: Guaranía, 1959.

Este libro está impreso en
papel bond importado de 75gr. m²,
se utilizaron caracteres Aldine 401 BT 11 pts.

Gráfica Delvi S.R.L.
Av. Petit Thouars 2009, Lince
Telfs. 471-7741, 265-5430
Lima, diciembre, 2003

Próximas publicaciones:

De Angeli Novi. Prácticas evangelizadoras, representaciones artísticas y construcciones del catolicismo en América (Siglos XVII-XX)
Fernando Armas Asin, ed.

El retorno del espíritu. Motivos hegelianos en la filosofía práctica contemporánea
Miguel Guisti, ed.

Extremo oriente y el Perú en el Siglo XVI
Colección Orientalia
Fernando Iwasaki

El nuevo mundo milenial
Frank Graziano

Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos
César Ferreira e Ismael P. Márquez, eds.

Fondo Editorial de la PUCP
Plaza Francia 1164
Cercado de Lima
email: feditor@pucp.edu.pe

Rosario Fraga nos entrega un estudio notable sobre una de las figuras más originales y admirables de la literatura uruguaya, digna de realce entre los fundadores de la «nueva narrativa»: Felisberto Hernández. Examina la singularidad de un universo creador que se yergue irreductible a cualquier encasillamiento dentro de las corrientes literarias y las posturas ideológicas de su tiempo; en particular, sus semejanzas y diferencias con la literatura fantástica, la búsqueda surrealista y el absurdo kafkiano. De otro lado, traza con nitidez el proceso que lleva a Hernández de lo Evocativo a lo Introspectivo, hasta arribar a algo que lo singulariza: la Metaficción o Metaliteratura, de la que es uno de los primeros y más memorables cultores en América Latina. El lector estará en condiciones de apreciar que Hernández con Horacio Quiroga (expresión máxima del cuento en el ciclo modernista y postmodernista hispanoamericano) y Juan Carlos Onetti (nombre central de la «nueva narrativa» hispanoamericana), situado cronológicamente entre ambos, conforma el trío mayor de la narrativa uruguaya, de valor literario universal.

Ricardo González Vigil

ISBN 9972-42-617-3



9 789972 426179 >