

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

MILLA-RHAG AFLAIAI QUIÑENAO CALLUIL

**'RITORNELOS' DE LA MEMORIA: LO FANTÁSTICO EN
LA NARRATIVA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ**

VITÓRIA-ES

2016

MILLA-RHAG AFLAIAI QUIÑENAO CALLUIL

**'RITORNELOS' DE LA MEMORIA: LO FANTÁSTICO
EN LA NARRATIVA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Mirtis Caser
Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Susanna Regazzoni.

VITÓRIA-ES
2016

'RITORNELOS' DE LA MEMORIA: LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras com área de concentração em Estudos Literários da Universidade Federal do Espírito Santo, como Exame de Qualificação de Mestrado

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Profa. Dra. Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari di Venezia
Coorientadora

Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo
Examinador Interno

Prof. Dr. Florencio del Barrio de la Rosa
Università Ca' Foscari di Venezia
Examinador Externo

Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente Interno

Prof. Dr. Alessandro Scarsella
Università Ca' Foscari di Venezia
Membro Suplente Externo

RESUMEN

El presente trabajo se propone observar la narrativa del autor uruguayo Felisberto Hernández desde una perspectiva fantástica, identificando los elementos a través de los cuales el autor genera una atmósfera de incertidumbre en su narración. En primer lugar se encuadrará el autor y los estudios felisbertianos en general. En segundo lugar se expondrán las teorías de lo fantástico y sus evoluciones hacia una definición del género para la literatura hispanoamericana: desde Todorov y Bessiére a los trabajos de Campra, Alazraki y Barrenechea. La hipótesis del trabajo, valiéndose de los conceptos de estos últimos tres estudiosos, es que la narrativa felisbertiana se valga de algunos elementos del lenguaje para presentar una atmósfera de incertidumbre en la narración sin necesidad de llegar a la brecha entre “dos mundos” típica de la literatura fantástica del siglo XIX. Se trabaja específicamente con las obras *Por los tiempos de Clemente Colling*, obra en la que se percibe la maduración de la narrativa felisbertiana y que presenta por primera vez al 'misterio' como *leitmotiv* del relato, y *Nadie encendía las lámparas*, colección de relatos en los cuales se intensifica esa técnica narrativa felisbertiana que lleva hacia la incertidumbre del lector implícito de los textos.

Palabras claves: Felisberto Hernández, neofantástico, literatura uruguaya, literatura fantástica, oralidad.

ABSTRACT

The purpose of this research is to study the work of Uruguayan writer Felisberto Hernández from a fantastic perspective, identifying the narrative elements used for the writer to create an uncertain-atmosphere in his stories. In the first place, the author and the felisbertians studies in general will be introduced. In the second place, theories about fantastic literature and its evolvement will be exposed - from Todorov and Bessière to the works of Campora, Alazraki and Barrenechea-, with the aim of generate a definition of the genre for the Hispanic American Literature. With the concepts given for Campora, Alazraki and Barrenechea as background, the Hypothesis of this research is that felisbertian writing use some narrative elements to introduce an uncertain-atmosphere in the stories without the need of a “breach between two worlds” commonly used by the Fantastic Literature of the XIX century. The volumes expose by this research will be *Por los tiempos de Clemente Colling*, work where a mature felisbertian writing is shown and that has 'the mystery' as *leitmotiv* of the story for the first time, and *Nadie encendía las lámparas*, a short-stories collection where the felisbertian writing thecnic of carrying the implicit reader to an uncertain-atmosphere is intensified.

Key-words: Felisberto Hernández, neofantastic, Uruguayan literature, Fantastic Literature, Orality.

A mi abuela, Zenaida del Carmen Fuentes Fernández,
por habernos amado hasta la inocencia.

Índice

Introducción	9
1. Felisberto Hernández «gran sonatista de los recuerdos y las quintas»	
1.1 Vida y obra	12
1.2 El Montevideo de Felisberto Hernández	22
1.3 Campos de estudios felisbertianos	34
2. Las teorías de lo fantástico y la narrativa felisbertiana	
2.1 Hacia una definición de lo fantástico	42
2.2 Lo fantástico y lo real	57
2.3 La lectura felisbertiana	65
3. «Por los tiempos de Clemente Colling»: el compás de la memoria y la escritura de «lo otro»	
3.1 La obra	70
3.2 La música	75
3.3 La urdimbre de lo fantástico	77

4. *Nadie encendía las lámparas*: la 'Tocata y Fuga' felisbertiana

4.1 El texto	86
4.2 Lo fantástico	90
4.3 Temas y motivos	94
4.3.1 «Nadie encendía las lámparas»	94
4.3.2 «El Balcón»	97
4.3.3 «El acomodador»	100
4.3.4 «Menos Julia»	104
4.3.5 «La mujer parecida a mí»	107
4.3.6 «Mi primer concierto»	110
4.3.7 «El comedor oscuro»	114
4.3.8 «El corazón verde»	116
4.3.9 «Muebles “El Canario”»	117
4.3.10 «Las dos historias»	119
Conclusiones	123
Bibliografía	124

Introducción

La figura del escritor uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964) ha ido adquiriendo con el tiempo mayor relevancia dentro del campo de los estudios literarios. Su original narrativa despertó el interés de grandes figuras del mundo intelectual latinoamericano y europeo como Jules Supervielle, Ramón Gómez de la Serna, Roger Caillois, Julio Cortázar, Italo Calvino, Gabriel García Márquez, o Roberto Bolaño, entre otros. Fascinados por la particular narrativa felisbertiana que destaca como una escritura “rara” dentro del ámbito rioplatense en su época, todas estas grandes personalidades supieron agradecer el aporte único que Felisberto Hernández otorgó a la historia de la literatura hispanoamericana.

Su singular vanguardia quedó opacada durante su vida debido a un contexto poco favorable para la germinación de su obra en los círculos intelectuales del Montevideo de inicios de siglo XX, y a la grande relevancia de figuras como Jorge Luis Borges y el grupo de *El sur* en la otra orilla del río.

El presente trabajo se propone investigar sobre el elemento fantástico en la narrativa felisbertiana. La hipótesis es que el surgimiento del elemento fantástico en la narrativa del escritor sea producto de la oralidad de su escritura y de una estructura basada en fragmentos que se repiten a lo largo de la trama, generando 'ritornelos' que introducen al lector en una atmósfera de incertidumbre.

El primer capítulo está dedicado a la presentación de Felisberto Hernández como hombre, pianista y escritor, pasando a observar el contexto histórico-social en el cual vivió el autor, y concluyendo con un “estado de la cuestión” póstumo, en el cual se informa sobre la difusión de la narrativa felisbertiana y los campos de investigación que se han profundizado sobre su obra.

El segundo capítulo se dedica a la cuestión de lo fantástico, partiendo desde la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov para seguir con los avances sobre el género hacia las investigaciones de Ana María Barrenechea, Rosalba Campa y Jaime Alazraki, cuyo término «neofantástico» es adoptado para encuadrar la narrativa de Felisberto Hernández a partir de los años cuarenta del novecientos.

En el tercer y cuarto capítulos se aplican las teorías ya expuestas sobre lo

fantástico y la evolución del género, analizando las obras «Por los tiempos de Clemente Colling» y *Nadie encendía las lámparas* para mostrar cómo se genera el particular “fantástico onírico”¹ de Felisberto Hernández. Es durante el primero de los textos analizados que el autor explota la oralidad del discurso para llevarlo hacia un territorio límite entre lo real y lo fantástico, sin necesidad de llegar al acontecimiento fantástico en sí para lograr la incertidumbre, característica esencial que une lo fantástico de Todorov con la imprescindible propuesta de Barrenechea sobre una modalidad que utiliza lo 'oculto' del lenguaje en sí, y ya no más en el obbligo de la irrupción de un acontecimiento extraño para desestabilizar la realidad. La estructura fragmentaria del primer relato permite la formación de 'ritornelos' de la memoria: los recuerdos que emergen en la narración y que siempre 'vuelven' en la narrativa felisbertiana.

El segundo volumen analizado contiene diez relatos estructurados en fragmentos, en donde se aprecian nuevamente y esta vez con mayor fuerza los 'ritornelos' que provocan lo «neofantástico» felisbertiano.

1 El término “fantástico onírico” para describir la narrativa del autor es utilizado por Rosalba Campra en su libro *Territorios de la ficción, lo fantástico*, Madrid, Renacimiento, 2008.

Capítulo 1

Felisberto Hernández

«gran sonatista de los recuerdos y las quintas»²

² Esta fue la frase con la que el escritor español Ramón Gómez de la Serna describió al autor uruguayo, después de haber leído el manuscrito que le enviara de «Por los tiempos de Clemente Colling» (1942).

1.1 Vida y obra

La vida de un artista se complementa con su obra, y es una de las materias primarias para la creación, por ello la necesidad de conocer al hombre que se encuentra detrás del escritor.

Felisberto Hernández es, como dice Italo Calvino en su prólogo a la edición italiana de *Nadie encendía las lámparas*, «un escritor que no se parece a ningún otro». No se debe olvidar -como sucede con parte de la crítica felisbertiana- que la condición de artista en el autor uruguayo no se limita a la sola escritura, sino que también a la música, que lo acompaña durante la primera etapa de su vida, antes de abandonarse a la vocación de escritor. El conocimiento de la música ayudó a moldear el original estilo narrativo de Felisberto Hernández: sus interminables horas de práctica al piano se reflejan posteriormente en la característica re-escritura continua de sus relatos, modificados y perfeccionados incluso después de su publicación. La musicalidad de su escritura se refleja en el componente oral de su narrativa y en los mecanismos de 'ritornelos' que guían la lectura de sus obras. Ello, sumado al poco conocimiento del autor en Italia, conforman algunos de los motivos por los cuales este primer capítulo ha sido proyectado para ilustrar: en un primer lugar, la vida y obra de Felisberto Hernández, permitiendo un mayor conocimiento del hombre que se encuentra detrás del escritor, sin dejar de lado la importancia de la música en su vida. En segundo lugar se enmarca el Montevideo de Felisberto Hernández, el contexto socio-cultural de su época y la recepción de su obra por parte de la sociedad y de la crítica literaria.

En tercer y último lugar, se ilustra la fortuna de la obra felisbertiana a partir de 1964 (año de fallecimiento del escritor). La narrativa de Felisberto Hernández ha despertado el interés nacional e internacional en los últimos cuarenta años. Asimismo, en honor al centenario de su nacimiento en 2002, o en memoria de los cincuenta años de su muerte en 2014, se han realizado diferentes homenajes a nivel nacional e internacional, que han ayudado a difundir la obra de Felisberto Hernández, la cual a pesar del paso del tiempo sigue siendo ejemplo de la contemporaneidad, magistral y única a pesar de su brevedad.

Feliciano Felisberto Hernández nació el 20 de octubre de 1902, en el barrio de Atahualpa, en Montevideo. Fue el primogénito del matrimonio entre Prudencio Hernández González(1878-1940) y Juana Hortensia Martínez(1884-1971)³. Hacia 1906 comenzó su enseñanza escolar en el barrio del Cerro, en un periodo en el cual la familia se había trasladado a la casa de los abuelos paternos. Estos últimos eran emigrantes de las Islas Canarias: su abuela, Antonia González, que provenía del patriciado de Las Palmas, se había casado -contra la aprobación de sus padres- con el jardinero de la casa, Ignacio Hernández, siendo así desheredada y escapando con su marido e hijo hacia Uruguay.

A los nueve años Felisberto Hernández comienza a tomar lecciones de piano con Cecilia Moulié⁴, maestra amiga de la familia, iniciándose así en el mundo de la música que amará y cultivará hasta los últimos días de su vida. Es este arte una de las fuentes primarias con las que realizará su creación literaria, tan característica gracias a una serie de elementos que lo hicieron ver ante la crítica de su época como un «raro», y posteriormente le valió la admiración de grandes escritores de la literatura hispanoamericana como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes.

A los doce años ingresa a la escuela Artigas de 3º grado, lugar en donde conoce al reconocido dramaturgo y narrador uruguayo José Pedro Bellán, quien más allá de ser su maestro de escuela se convierte en una de las grandes amistades del autor, influenciando sin duda en su vida artística e integrándolo a los círculos culturales e intelectuales a los cuales asiste en aquellos años. En este periodo el joven Felisberto ingresa a una institución llamada “Vanguardias de la Patria”, cuyas actividades y finalidades eran parecidas a las de la asociación *Boy Scouts*. Gracias a esta institución viaja en expedición hacia Argentina y Chile, cruzando la Cordillera de los Andes a pié junto a otros compañeros, y recorriendo el interior de su país. En ocasión de veladas o actos, el joven artista colabora con números de piano.

Debido a la situación económica familiar, Felisberto Hernández comienza a

3 Tal como nos cuenta Norah Giraldi Dei Cas en su libro *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, la madre del escritor, Juana Hortensia Silva, había sido adoptada por su tía después de la temprana pérdida de sus padres debido a una epidemia de viruela. Es por ello que su apellido desde 1884 hasta su muerte será Martínez. Esa tía, Deolinda Arecha de Martínez, será una fuerte personalidad durante la infancia del escritor, y su figura será recordada en más de uno de sus relatos.

4 Evocada con el nombre de Celina en «El caballo perdido» (1943).

trabajar a la edad de catorce años en los cines, acompañando con el piano las películas mudas que se presentaban en las carteleras de la época. Este trabajo lo ejerce durante diez años, y sin duda lo instruye en las artes de la observación e improvisación. Es así que comienza la preferencia por los asientos en las primeras filas durante los espectáculos, y la búsqueda de lugares aislados y de luz tenue para producir su escritura y lectura. Durante ese periodo realiza también un intenso estudio musical, en el cual el autor llega a dedicar al piano hasta diez o doce horas de su jornada⁵.

A los diecisiete años conoce a quien será su maestro de armonía y composición musical, "el pianista de la iglesia de los Vascos", un músico ciego francés de nombre Clemente Colling⁶. Los diversos episodios de la vida del autor, sobre todo durante su infancia y adolescencia, son parte de las fuentes primarias de las cuales se abastece para su creación literaria. Así lo demuestran sus obras más explícitamente autobiográficas: «Por los tiempos de Clemente Colling» (1942), «El caballo perdido» (1943) y la obra terminada en 1943, pero de póstuma publicación, «Tierras de la Memoria». Pero el componente autobiográfico no se limita a estas tres creaciones, se encuentra presente desde sus primeros trabajos, que tienen una naturaleza experimental, y se mantienen durante los trabajos posteriores, llevando a parte de la crítica felisbertiana a la equivocación de referirse indiscriminadamente hacia el autor y sus narradores como "Felisberto".

Su vocación por la escritura se presenta a temprana edad, y a pesar de su realidad laboral poco favorable para la creación y publicación de su obra, desde la edad de veintitrés años el autor comienza a dar a luz sus primeros trabajos. En 1925 publica *Fulano de tal*. Ese mismo año se casa con María Isabel Guerra, joven maestra a la cual había conocido en ocasión de unas vacaciones en Maldonado -junto a ella tiene a su hija, Mabel Hernández Guerra-. El año siguiente realiza su primer concierto en la ciudad de Mercedes, y en 1927 la Asociación de Pianistas le patrocina el primer concierto en la capital.

5 Este y otros datos de la vida del autor que nos han sido útiles para el desarrollo de este punto del trabajo, los tomamos de la «Autobiografía» escrita por Felisberto Hernández. El texto había sido creado en origen para el desarrollo del prólogo de la segunda edición de «El caballo perdido», publicada a finales de 1963. en: http://www.felisberto.org.uy/?page_id=108. (5/4/2015).

6 El maestro será, más tarde, evocador del personaje homónimo en «Por los tiempos de Clemente Colling» (1942).

Abandonando las salas del cine mudo, Felisberto Hernández comienza a ejercer como pianista itinerante junto a otros amigos músicos o empresarios, entre los cuales se destacan las figuras de Venus González Olaza -editor de algunos de sus trabajos, a su figura viene dedicado el cuento «La barba metafísica» en *Libro sin tapas* (1929)-, el poeta Yamandú Rodríguez, y Lorenzo Destoc. Con ellos recorre ciudades y pueblos en el interior de Uruguay, en giras de conciertos o tocando para cafés, locales o en eventos y veladas. Viajó también hasta algunas ciudades fronterizas de Brasil, y cruzó nuevamente el Río de la Plata para recorrer con su trabajo la ciudad de Buenos Aires y su provincia. La crítica en un inicio le fue más favorable en su calidad de pianista que en la de escritor, y Felisberto Hernández conservaba cuidadosamente los artículos y páginas que se le dedicaban en los distintos periódicos. Una pequeña muestra de las odas que recibió durante ese periodo y los avisos que anunciaban sus conciertos en cartelera nos la ha puesto a disposición Amalia Nieto en *Cartas a Felisberto* (2008).

Comprobantes de su vida itinerante, de constantes movimientos en el plano geográfico, son las publicaciones de sus primeras obras. Estas fueron realizadas cada una en las diferentes ciudades en las cuales el autor se encontraba en su momento: *Libro sin tapas* (Rocha, 1929), *La cara de Ana* (Mercedes, 1930), *La envenenada* (Florida, 1931). Felisberto Hernández pasaba la mayor parte del tiempo en sus viajes, y durante sus estancias en la capital se reincorporaba a las tertulias de su círculo intelectual. Una figura muy importante a partir de esa época fue la del doctor Carlos Vaz Ferreira, filósofo amigo de José Pedro Bellán –gracias al cual son presentados-. Los postulados filosóficos de Vaz Ferreira marcan esta primera etapa de escritura del autor, vanguardista y experimental. La prosa de los primeros relatos demuestra una continua búsqueda interior, es breve, y rica de reflexiones e introspecciones que pasan de la mente a la pluma. Acompañaban al trabajo de escritura, la lectura de obras de Henri Bergson, quien había influido en el pensamiento de Vaz Ferreira, así como obras de este último tales como *Moral para intelectuales* (1908) y *Lógica viva* (1910). El espiritualismo, respuesta al positivismo, que influenció al filósofo en una segunda etapa de su pensamiento, fue acogido por Felisberto Hernández transformándose en uno de los hilos con los cuales el autor urde la redacción de sus primeras invenciones, y que se mantiene presente durante los periodos posteriores de producción.

Dentro de las apreciaciones de esta primera etapa “experimental” de su escritura, el escritor recuerda en su «Autobiografía» las palabras del filósofo, quien con respecto al libro *Fulano de tal* escribe:

“Tal vez no haya en el mundo diez personas a las cuales le resulte interesante y yo me considero una de las diez”.⁷

Las palabras del filósofo reflejan la recepción que tuvo no sólo ese libro, sino todos los libros de esta primera fase de escritura, a la cual la crítica de la época no dedica mayor interés.

Carlos Vaz Ferreira, además de introducir a Felisberto Hernández en el mundo de la filosofía, lo introduce ante una serie de personalidades de la época. Se conocieron en la casa del filósofo, quien acostumbraba organizar veladas a las cuales asistía un grupo de intelectuales y artistas con los cuales Felisberto Hernández entabló amistad, además de deleitar con interpretaciones al piano en más de una ocasión. Entre los personajes que acudían a estas veladas se encontraban: el matrimonio entre la poetisa Esther de Cáceres y el psiquiatra Alfredo Cáceres⁸, el pintor uruguayo Torres García, la pintora Amalia Nieto –quien será la segunda esposa de nuestro escritor entre 1937 y 1942-, el crítico, historiador y ensayista Alberto Zum Felde, entre otros. En estos ambientes el autor va desarrollando su vida intelectual, aprendiendo e intercambiando ideas con los concurrentes. Este círculo hizo posible la publicación de alguna de sus obras, lo sostuvo en sus momentos difíciles y trató siempre de ayudarlo en su búsqueda

7 «Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira» en *El ideal*, febrero de 1929.

8 La amistad con el doctor Alfredo Cáceres fue también una fuente de inspiración para sus relatos. El psiquiatra lo adentró en el mundo del psicoanálisis y la psicología, y como nos cuenta Norah Giraldi Dei Cas, en más de una ocasión lo invitó a acompañarlo mientras visitaba sus pacientes en el Hospital Pereira Rossell o en visitas domiciliarias. «Un día Cáceres lo invita a la visita domiciliar a una enferma suya que, desde hacía muchos meses, había despertado la curiosidad de Felisberto, con la historia de su vida y de su enfermedad. La casa estaba ubicada en la Ciudad Vieja de Montevideo. Se trataba de una muchacha gordísima y muy joven, que vivía acostada en la trastienda del negocio de sus padres. Un mediodía de calor, después de salir de la consulta del Pereira Rossell, se encaminaron a verla. Felisberto atravesó la primera sala donde estaba el negocio, y al cruzar la arcada que separaba la trastienda con una cortina, quedó sorprendido al encontrarse en una pieza sin una sola ventana, iluminada con luz artificial y pintada de verde. Allí no había más que la cama de la enferma. Ella estaba acostada, sufría de hidropesía, y aparecía “violentamente” blanca, en un curato “totalmente pintado de verde”. Al retirarse expresa a Cáceres su perplejidad de que un ser pueda vivir sin luz natural y le comenta: “A esta mujer le hace falta una ventana. Voy a escribir un cuento”; y en *cuarenta y ocho horas*, escribe el cuento magistral de la mujer que se enamora de *El balcón*». Norah Giraldi Dei Cas, op.cit., pp. 61-62.

de una condición que le permitiera ejercer en «lo suyo», la escritura. Es en ese ambiente que el autor conoce no sólo a Amalia Nieto, con la cual vive la paternidad por segunda vez con el nacimiento de su hija Ana María Hernández Nieto, sino que también, posteriormente, a su amiga y amante Paulina Medeiros, quien nos pone a disposición los epistolarios con el escritor en su libro *Felisberto Hernández y yo* (1974), y más tarde a su cuarta esposa Reina Reyes, quien a su vez en colaboración con Ricardo Pallares publicó *¿Otro Felisberto?* (1994).

Felisberto Hernández se interesó también por la taquigrafía. Estudiando el tema, Avenir Rosell y Juan Grompone hablan sobre los sistemas taquigráficos adoptados por el autor que posteriormente son alterados por el mismo para crear un estilo personalizado⁹. José Pedro Díaz, en su libro *Felisberto Hernández: su vida y su obra* (2000), tratando la correspondencia que en ese periodo el autor intercambiaba con su segunda esposa, Amalia Nieto, escribe:

A lo largo de la correspondencia con Amalia, el tema de la taquigrafía aparece más de una vez; en varias oportunidades se refiere a ella como al *otro* modo de ganarse la vida. Así en carta de marzo de 1940, confiesa a su mujer que la taquigrafía se le aparece como una alternativa posible, y le confiesa que "cuando el piano va mal pienso en ella".[...] Por lo pronto reconoce en él "dos tendencias", como en algún momento explica a Amalia, y esa oportunidad las señala: o "la taqui o el piano".¹⁰

El autor se interesaba además por lograr una velocidad razonable en la práctica estenográfica, para poder utilizarla como fuente laboral. Hoy en día, en la Biblioteca

9 Ambos artículos fueron publicados por la *Revista de la Biblioteca Nacional*. El primero fue escrito por Avenir Rosell, y encuentra en la revista N°22 de 1983 (pp. 41-46). Allí Rosell comenta que Felisberto habría aprendido taquigrafía con el método de Pierre Charles, «Taquigrafía Aimé Paris y Guénin» al que aplicó simbolizaciones y abreviaciones personales. Posteriormente había aprendido del mismo Rosell el método Estential, al cual de igual manera integró sus propias correcciones. La taquigrafía ayudó al escritor a fijar mejor sus ideas en menor tiempo, convirtiéndose en una herramienta de trabajo para su creación. Así en el segundo artículo, publicado siempre por la *Revista de la Biblioteca Nacional* en tomo N°3-4 de 2011 (pp. 206-212), Juan Grompone nos habla sobre los trabajos que realizó para descifrar uno de los textos estenográficos del escritor que correspondería a la «Autobiografía», e informa que aún existen manuscritos por descifrar, que podrían corresponder a relatos inéditos.

10 Díaz, José Pedro, *Felisberto Hernández: su vida y su obra*, Montevideo, Planeta S.A, 2000, p.55.

*cursiva y comillas del autor.

Nacional de Uruguay, se encuentran algunos textos inéditos del autor esperando ser descifrados.

Durante la década de los treinta su fuente de trabajo fue predominantemente la música: la gira acompañando con el piano los poemas de Yamandú Rodríguez -1932/1933-, como concertista recorriendo el interior del país junto a su amigo y empresario Venus González Olaza -1934/1936-, más tarde realiza una serie de “conciertos-charla” en los cuales se presentaba en un inicio al compositor de las piezas que se tocaban a continuación. Esos encuentros que le permitieron sumergirse en el arte de la oralidad lo fueron guiando hacia su vocación de escritor que latía cada vez más fuerte. Los deseos de escribir y dedicarse a «lo suyo» se encuentran presentes también en la correspondencia epistolar de ese periodo. En 1939, mientras se encuentra en una fase de transición entre la música y la escritura, Felisberto Hernández realiza un concierto en Buenos Aires donde interpreta la adaptación para piano de la *Petrushka* de Stravinsky, recibiendo elogios por parte de la crítica. El conocimiento de ese y otros autores impresionistas le ayudaron a la creación de una escritura avanzada para su tiempo, vanguardista y de una originalidad que le valió la admiración de muchos.

Ya para inicios de los años cuarenta el autor decide abandonar la música como fuente laboral y comienza la búsqueda por empleos que le permitan seguir con su vocación de escritor. Como fruto de este periodo de transición tenemos al relato que lo consagra como escritor ante la crítica nacional e internacional, según algunos críticos, su relato mejor logrado: «Por los tiempos de Clemente Colling», publicado en 1942, con el cual Felisberto Hernández comienza a consolidarse como escritor. La mayor parte de este libro fue escrito en casa de su hermano en Treinta y Tres, durante los años en los cuales el autor está llegando a la separación de su segundo matrimonio con la pintora Amalia Nieto. Este relato junto a «El caballo perdido» y «Tierras de la memoria», han sido colocados dentro de una misma sección en la historia de la producción felisbertiana¹¹, debido a su particular carga autobiográfica, más explícita que en los relatos anteriores y posteriores, la presencia de un uso de la lengua y un discurso que se alejan de la primera etapa de producción del autor, presentando una escritura en maduración, así como un estilo peculiar y único que va definiendo la

11 Así lo hace José Pedro Díaz, y más tarde Enriqueta Morillas en su introducción a la edición Cátedra de 1993 del libro *Nadie encendía las lámparas*.

narrativa felisbertiana.

Con respecto a la publicación de «Por los tiempos de Clemente Colling», el autor nos dice:

Lo publican en Montevideo los amigos que figuran en el prólogo. Es editado por la casa González Panizza. En esta época está en Montevideo Jules Supervielle. Sus juicios, sus enseñanzas durante tres años, la presentación que hace en Amigos del Arte de Hernández y su influencia para que Francia otorgue una beca a Hernández, cambia la vida del escritor. Ese libro, además de un premio del Ministerio de Instrucción Pública, provoca innumerables juicios críticos.- De este libro como de los otros solo se citan algunos.- De Amelia Barreto Laureiro, en El Plata del 29 de diciembre de 1942.- De Buenos Aires escribe León Benarós, aparece en El Plata el 27 e julio de 1947 y otro de Carlos Mastronardi en el mismo diario el 16 de diciembre de 1943.- Amado Alonso en una carta del 16 de mayo de 1944 dice “La pintura de Colling en sus lecciones de armonía me parece magistral”. Y Gómez de la Serna, por este libro le llamó “Gran sonatista de los recuerdos y las quintas”.¹²

La recepción que tuvo este libro ayuda a la consolidación de Felisberto Hernández como escritor, a pesar de perdurar dentro de la crítica opiniones contrarias a su estilo y lenguaje.

Jules Supervielle, el poeta franco-uruguayo que se había trasladado a Montevideo debido a la Segunda Guerra Mundial que se vivía en Europa en aquellos años, conoce a Felisberto Hernández y entre los dos escritores se genera una relación de amistad e intercambio artístico. Durante la estadía en Uruguay del poeta son frecuentes las visitas de Felisberto Hernández en su casa, para compartir sus trabajos con Supervielle y escuchar atentamente sus consejos y críticas. Supervielle, al igual que José Pedro Bellán y Carlos Vaz Ferreira, fue otro de los maestros del escritor -o así los consideraba él mismo-. La gran estima que Felisberto Hernández tuvo por el poeta franco-uruguayo quedó reflejada en sus epistolarios con la escritora Paulina Medeiros¹³ -amiga y en ese entonces amante del escritor-. Además, el poeta franco-uruguayo buscó dar a conocer la obra de Felisberto Hernández también al otro lado del Río de la Plata,

¹² Hernández, Felisberto, «Autobiografía», op. cit.

¹³ Medeiros, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, 2da edición, Montevideo, Astillero, 1982.

logrando las publicaciones de algunos de sus cuentos en importantes revistas de la época. Serán las figuras de Supervielle y de Roger Caillois las que permitirán la publicación de *Nadie encendía las lámparas*(1947), por parte de la editorial Sudamericana en Buenos Aires.

En 1943 se publica «El caballo perdido». «Tierras de la memoria» será publicada póstuma¹⁴, pero en su «Autobiografía» el autor la cataloga como novela in/conclusa en 1944. En 1946 Felisberto Hernández viaja a París, en donde pasará dos años e intentará dar a conocer su obra. Tutores del escritor durante su estadía en la capital francesa son Supervielle y Susana Soca¹⁵. Antes de su partida entrega *Nadie encendía las lámparas* a Sudamericana.

En 1949 Felisberto Hernández volverá de la capital francesa habiendo logrado algunas publicaciones de sus cuentos en París, su presentación en la Universidad de la Sorbone, y el viaje a Londres siempre en misión para dar a conocer su obra. Ese mismo año se publica en *Marcha* su cuento «Cocodrilo».

En 1950 se publica «Las Hortensias». Felisberto Hernández se dedica a la escritura en esta última década de su vida. La falta de un trabajo estable hará que una comisión -en la cual figuraban algunas de las personalidades más cercanas al autor- presente un manifiesto al parlamento, pidiendo un trabajo que le permita continuar con su creación artística, pero no será hasta 1958 que conseguirá un trabajo en la Imprenta Nacional.

En 1960 se edita el relato «La casa inundada» por la editorial Alfa, cuya redacción le llevó más de diez años, teniendo una recepción positiva en su cada vez más consolidado puesto como escritor. Durante sus últimos años de vida no publicó nada más, seguramente continuó escribiendo y re-escribiendo sus relatos. Esto se puede afirmar gracias a los trabajos de edición de su obra completa, realizados póstumos; en

14 La primera edición de las obras completas del autor estuvo a cargo de José Pedro Díaz. Fueron publicados por la editorial Arca en Montevideo, entre los años 1969 y 1974.

15 Jules Supervielle presentó al escritor en diversos centros culturales de la capital francesa como por ejemplo el Pen Club de Paris, o en la prestigiosa universidad de la Sorbona. Por su parte Susana Soca publicó algunos de los relatos del autor en su revista *La Licorne*, lo acompañó para transmitir alguno de sus relatos por radio y lo introdujo a su círculo intelectual, entre los cuales se encontraba Roger Caillois, a pedido del cual Felisberto Hernández escribió su «Explicación falsa de mis cuentos», creado para explicar el proceso de su creación literaria. El viaje a Francia permitió una mayor difusión de la obra del autor, que sin embargo no fue suficiente para permitirle valerse de su escritura.

aquella instancia se pudo apreciar la constancia de la práctica escrita y las diferentes versiones de un sólo trabajo. «La casa inundada» fue sin duda un ejemplo de ello: un trabajo realizado y presentado hacia el año 1945, anterior aún el viaje del autor a Francia, que sin embargo sigue trabajando para publicarlo finalmente más de quince años después.

Durante el ese último periodo se dedicó a su trabajo en la Imprenta Nacional y se preparaba para un futuro matrimonio -habría sido el quinto-. En 1961 vuelve a dar clases de piano y, gracias a las informaciones de Norah Giraldi Dei Cas, se conoce que preparaba un “gran concierto” estudiando a Manuel de Falla, Albéniz y Stravinsky. Hacia finales de 1963 el escritor será internado en el Hospital de Clínicas de Montevideo, diagnosticado de leucemia aguda, enfermedad que lo llevará a la muerte el día 13 de enero de 1964, poco tiempo después de haber visto publicada la segunda edición de «El caballo perdido» por ediciones Río de la Plata.

1.2 El Montevideo de Felisberto Hernández

La poca difusión de la obra de Felisberto Hernández en vida se debió, entre otras cosas, al contexto cultural presente en el país durante la primera mitad de siglo, y en particular modo durante las primeras tres décadas del siglo XX. Por ese motivo es importante presentar un cuadro político, económico y social del Uruguay -y en particular del Montevideo- en el que se encontraba el autor, analizando así los diferentes motivos por los cuales su obra no obtuvo gran difusión durante su vida.

El siglo veinte se encontró con un Uruguay que dejaba atrás las guerras civiles para alentar el desarrollo de un sistema democrático que garantizara una mayor estabilidad interna. Luego de la las réplicas de la Revolución Industrial y la instauración de una red ferroviaria que se ramificaba uniendo gran parte del territorio, se vivió un periodo de urbanización en las ciudades más importantes, que conllevó a un considerable crecimiento demográfico. Eso se debió por un lado al porcentaje de población que se trasladaba desde las áreas rurales hacia las ciudades buscando mejores servicios y calidad de vida, y por otro lado a los flujos de inmigrantes que llegaron con diferente regularidad, principalmente de España e Italia, desde 1880 hasta 1930 aproximadamente: así se observaron mayores ingresos durante el auge económico vivido antes de la primera guerra mundial, y posteriormente durante los años que siguieron al conflicto, debido a las condiciones en las cuales se encontraba el viejo continente.

Los primeros treinta años del novecientos estuvieron marcados por el *batllismo*, cuya principal figura, José Batlle y Ordoñez, ejerció el cargo de presidente del Estado durante dos periodos (desde 1903 a 1907; y desde 1911 a 1915). El hilo de sus políticas fueron seguidas por los gobiernos intermedios y posteriores a sus mandatos, aquellas reformas *batllistas* buscaron transformar la realidad uruguaya y llevar a la sociedad hacia el progreso, convirtiéndose en protagonistas de la época; dentro de sus normas más relevantes se encontraban las nuevas leyes del divorcio, la consagración del voto secreto, la representación proporcional en las cámaras y la separación de los poderes entre el Estado y la Iglesia.

Durante la primera década del siglo XX, las clases pudientes montevidéanas se incorporaron al periodo de la *belle époque* europea, y la ciudad comenzó a sufrir un rápido proceso de transformación debido a una serie de factores económicos, políticos y sociales favorables. Mientras tanto el país se abría a la economía internacional, que en aquellos años se encontraba dominada por la potencia de Inglaterra, protagonista de la Revolución Industrial, que hizo posible la proliferación de las fábricas y los servicios terciarios, trasladando los centros de vida desde los campos hacia las ciudades. Esa apertura hacia el mercado externo produjo un auge económico que favoreció las migraciones y las inversiones por parte de capitales extranjeros en el país y sobre todo en la capital.

La llegada de la primera guerra mundial representó una ventaja económica para la región de las mismas proporciones que la crisis de la visión latinoamericana hacia Europa: se produjo un quiebre de las ideologías que se habían instaurado hasta ese momento como métodos para el progreso de la civilización, y se preparaba así el terreno fértil para el nacimiento de los movimientos de las vanguardias de los años veinte. París, corazón de los movimientos de esa década, se convirtió en un destino obligatorio para los intelectuales latinoamericanos.

En cuanto a la literatura de la región, la década de los años veinte produjo una narrativa regionalista, que buscaba la modernización y la conformación o delimitación de una identidad nacional y regional. Así se prestó nuevamente atención, dentro de los argumentos de esas obras, a la dicotomía entre civilización y barbarie, fundada por el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, y sobre la cual había girado gran parte del romanticismo tardío y el positivismo de América Latina. Obras que reflejaron este nuevo regionalismo fueron por ejemplo: *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926), del argentino Ricardo Güiraldes, o *Doña Bárbara* (1929), del venezolano Rómulo Gallegos.

Uruguay había iniciado el siglo XX con la publicación del *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, libro que se convirtió en uno de los más leídos por la generación joven de ese momento, no sólo en Uruguay sino que también a lo largo del continente. En Rodó se percibían influencias del modernismo de Rubén Darío. La influencia

modernista se presentaba asimismo en la poesía de Julio Herrera y Reissig y en aquella de Delmira Agustini. También en los cuentos de Horacio Quiroga se advertía aquel ascendiente. Quiroga se encontraba fuertemente influenciado además por el estadounidense Edgar Allan Poe, cuya obra había establecido un antes y un después en la historia del relato. En su «Decálogo del perfecto cuentista»¹⁶, citaba además a Kipling, Maupassant y Chejov como maestros.

Dentro de este panorama la crítica literaria de las primeras décadas dio más importancia a las obras de carácter realista o que representaran los procesos vividos por la región y principalmente por el país. En este sentido las primeras publicaciones de Felisberto Hernandez -*Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930), y *La envenenada* (1931)- fueron recibidas en un contexto en el cual sufrieron la indiferencia general por parte de la crítica, que amparaba una literatura más comprometida que reflejara los avances de la llamada “Suiza de América”, en un escenario en el cual Uruguay representaba una nación de fértil terreno para la democracia y el progreso, a diferencia de otras realidades regionales que vivían conflictos internos. Otro factor importante que llevó a la obra felisbertiana hacia los márgenes de la literatura canónica fueron la naturaleza autodidacta del escritor y el hecho de que publicara en ciudades al interior del país en un periodo en el cual se sentía con mayor fuerza el fenómeno de la centralización nacional en la capital.

Con la llegada de la gran depresión, cuyas repercusiones comienzan a sentirse en la realidad nacional hacia finales de 1930, se inició una segunda etapa en la cual se privilegiaron las políticas internas y se buscó la nacionalización de los productos y servicios. Esta crisis ayudó a la economía nacional -al igual que a las economías de los diferentes estados latinoamericanos- a comprender su posición de dependencia dentro del cuadro de la economía internacional. Fue también el momento de una nueva crisis interna de identidad. En Montevideo, el nacionalismo se vivía dentro de un contexto social en el cual el 30% de la población era extranjera. El puerto natural de la ciudad le otorgó la característica cosmopolita que sirvió de base para el abanico de corrientes que se encontraban en plena fermentación durante las primeras décadas del siglo.

Para el año de 1930 Uruguay celebraba su Centenario con una serie de

¹⁶ Publicado por la primera vez en la revista *El hogar* de Buenos Aires, en julio de 1927.

iniciativas culturales y la inauguración de nuevas estructuras -entre las cuales se encuentra aquella del Estadio Centenario-. Se vivía un fuerte nacionalismo y las influencias regionalistas fueron aceptadas por la crítica de la época, que concentró su interés en las obras comprometidas con la realidad nacional y erradicó los posibles estilos “vanguardistas” que surgían en la literatura. Más allá de las influencias de la región, se encontraban fuertemente radicadas aquellas provenientes de Europa -sobre todo desde la capital francesa-, así como las tendencias que se presentaban en la capital argentina, uno de los epicentros del hábito intelectual latinoamericano debido a las grandes figuras emergentes que surgían desde allí en ese periodo.

La historia compartida entre las capitales rioplatenses fue siempre indudable, y muchos de los intelectuales uruguayos viajaron -el mismo Quiroga es un ejemplo- y vivieron en el país vecino recibiendo sus influencias. Dentro de los escritores que se presentaban en los centros intelectuales de Montevideo en ese periodo se encontraban Roberto Ibáñez, Esther de Cáceres, Carlos Rodríguez Pinto, Francisco Espínola, José Pedro Bellán, entre otros. Este último fue reconocido sobretudo por su drama y narrativa – se destaca la adaptación en tres actos de *Blancanieves*, cuyo debut fue acompañado por Felisberto Hernández al piano, pero también *Doñarramona* (1922) y la colección *El pecado de Alejandra Leonard y otros cuentos* (1926). El maestro Bellán había introducido a su alumno Felisberto Hernández en el círculo intelectual que se reunía en la casa del filósofo Carlos Vaz Ferreira:

Carlos Vaz Ferreira integra conjuntamente con Varona, Deustua, Caso, Korn, Ingenieros, Vasconcelos y Molina el grupo de los *fundadores* de la filosofía hispanoamericana, según la acertada expresión de Francisco Romero. Estos hombres inician una etapa del pensamiento en nuestros países y es a partir de ellos que la actividad filosófica se hace, en mayor o menor medida, creadora.¹⁷

Estas son las palabras con las cuales Manuel Claps abre el prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho que comprende las obras *Lógica Viva* y *Moral para intelectuales*. Sin lugar a dudas Vaz Ferreira cumplió un papel fundamental dentro del

¹⁷ Vaz Ferreira, Carlos, *Lógica viva-Moral para intelectuales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979. pp.IX-X.

Montevideo de la primera mitad de siglo, su trabajo fue esencial en un periodo en el cual se percibía la necesidad de ideologías que nacieran desde las entrañas de América Latina. El filósofo luchó igualmente por la conformación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República -de la cual fue su primer rector-, y dentro del marco de estudio de este trabajo, inició a Felisberto Hernández en el mundo de la filosofía. Para el escritor, la *Lógica Viva*, libro que marca el pensamiento ideológico de Vaz Ferreira, fue un libro de estudio durante los años veinte, periodo en el cual produjo sus primeras obras. Esta lectura, sumada a otras siempre dictadas por el maestro, lo acompañaron en sus viajes al interior del país mientras ejercía como pianista itinerante. La influencia de aquel periodo se refleja en la especial atención hacia los problemas de la existencia y el espíritu del hombre y de las cosas, un terreno lleno de reflexiones que acompaña a esa primera etapa de producción y que se moldea hacia el «misterio», término generador un elemento fantástico en una narrativa que se mantiene generalmente dentro de los límites de lo 'real', una herramienta de la narración que se desarrolla sobre todo a partir de «Por los tiempos de Clemente Colling» (1942).

Es de especial interés, siguiendo cronológicamente con el ambiente intelectual de la época, la publicación de la novela breve *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti. El año en el cual fue publicada es significativo ya que la política nacional e internacional se encontraban en un periodo de alta tensión. En el contexto internacional, la Segunda Guerra Mundial era un hecho inminente: llegaban noticias de la derrota de la España republicana, Alemania procedía con la anexión de Austria y de los sudestes checoslovacos, se generaba el pacto germano-soviético que rompía la unidad de la izquierda antifascista y con las declaraciones de guerra la victoria del nazismo parecía total. La «Madre Patria» de las colonias había sido escenario de experimentación por parte de Alemania e Italia para el próximo conflicto bélico internacional; ejemplo de ello lo fue el bombardeo de la villa vasca de Guernica, llevado a cabo principalmente por la aviación alemana de la Legión Condor el 26 de abril de 1937. Con la llegada al poder de Francisco Franco, España quedaba aislada de los conflictos internacionales para concentrarse en los problemas internos.

El impacto de la realidad vivida en el país ibérico y las noticias de los asesinatos

de importantes escritores e intelectuales, como el de Federico García Lorca en Granada, así como la fuga de tantos otros como Antonio Machado, muerto en la frontera con la Francia mientras intentaba escapar en la inminente derrota republicana de 1939, no pasaron desapercibidos a los ojos de los intelectuales latinoamericanos que solidarizaron con el pueblo español a través de diferentes canales. En literatura se publicaban *España en el Corazón* (1937), de Pablo Neruda, *Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), de Nicolás Guillén, o el poema de Octavio Paz «¡No pasarán!», escrito pocos meses después del golpe franquista. América Latina fraternizaba de este modo con España. Para la vida cultural de la época en la región, fue importante el refugio de muchos intelectuales españoles en tierras americanas. Uruguay fue punto de llegada para la actriz Margarita Xirgú o el poeta y escritor José Bergamín. Argentina recibió a Ramón Gómez de la Serna, Estados Unidos a Juan Ramón Jiménez, y Luis Buñuel se dirigió hasta México en donde vivió hasta su muerte.

En el ámbito nacional, el ambiente social se encontraba en un momento de tensión debido a que el presidente de facto por cuatro años (1933-1937), Gabriel Terra, dejaba el mando a Alfredo Blodomir. Ese nuevo gobierno no había cambiado el rumbo de las políticas del Estado dejadas por Terra, creando una ráfaga de inconformismo y desilusión general que Juan Carlos Onetti supo plasmar magistralmente en su novela. El cuadro social de esa época y el impacto que la novela de Onetti tuvo dentro de la realidad nacional fueron tratadas por Ángel Rama en su «Origen de un novelista y de una generación». Dentro de esas páginas describe, citando las palabras del escritor Carlos Quijano, el escepticismo nacional que significó para la generación de jóvenes intelectuales de la época la llegada de Blodomir al poder:

El 31 de marzo [de 1933] fue la reacción encabezada por las clases dominantes y más capaces. 1938, mostró que la resistencia al golpe de Estado había equivocado el camino. [...] Cuando los núcleos políticos desalojados el 31 de marzo, volvieron al gobierno, dejaron en pie no sólo las estructuras que habían posibilitado el golpe, sino también las propias construcciones de la dictadura. Se reinstalaron en el edificio conservado y reacondicionado o adornado por ésta. Todo siguió como antes y la lucha que contra la reacción se inició el 31 de marzo, en vez de abrir nuevas

alternativas al país, se diluyó en una oscur confusión.¹⁸

Estas palabras de Quijano se reflejaban en la personalidad del protagonista de *El pozo*. El inconformismo y la incertidumbre presentados en esas páginas se mimetizaban a la perfección con la atmósfera general nacional e internacional que se vivía en aquel periodo. Juan Carlos Onetti, junto a otros intelectuales como el mismo Ángel Rama, Carlos Quijano, Emir Rodríguez Monegal, Ida Vitale, José Pedro Díaz, entre otros, conformaron la «generación del 45», «generación crítica» o «generación Marcha». Categorías recibidas en honor a los acontecimientos que marcaron a estos jóvenes escritores, críticos e intelectuales cuya producción estuvo marcada por el espíritu de la época. Se encontraban ante una crisis no sólo de sistemas políticos sino que también ideológicos a nivel nacional e internacional, debido a los diferentes escenarios que se vivían alrededor del globo. La fundación del semanario *Marcha* -cuya primera publicación salió el 23 de junio de 1939- fue crucial para dicha generación, ya que se convirtió en el canal por el cual fluía la vida cultural e intelectual del país. Dicha revista contaba con un formato francés, en honor a los años de estudios realizados en Europa por parte de Carlos Quijano, su fundador, y representó el principal medio de comunicación cultural de la época.

El paso de los días de la *belle époque* a las guerras mundiales cambió la perspectiva de muchos intelectuales latinoamericanos, generando poco a poco mayor tolerancia hacia las obras que en un principio habían sido consideradas como 'raras' o que reflejaban poco y nada a las sociedades. Así, cuando Felisberto Hernández publicó su obra «Por los tiempos de Clemente Colling» (1942), la crítica lo recibió con menos prejuicios que los presentados hacia sus primeros trabajos. El contexto cultural permitió sin duda un mayor conocimiento de ella, y la importancia de los positivos juicios de Ramón Gómez de la Serna, Amado Alonso y Jules Supervielle, personajes de renombre en sus países y en el exilio, ayudaron a que la crítica local apreciara la nueva obra del escritor. Otro motivo que proporcionó un mejor escenario para la recepción de la obra fueron sin duda los aportes en la prosa del relato que habían otorgado otros escritores a nivel regional y que dejaban en claro la valencia de esta narrativa y el prestigio que

18 Onetti, Juan Carlos, *El pozo*, 4ta. Edición, Montevideo, Arca, 1967. p.54.

poco a poco se le sumaba; basta nominar el nombre de Jorge Luis Borges, figura ante la cual la nobleza y densidad de los relatos pueden ir de la mano con la complejidad reflejada en las novelas.

Durante la década de los treinta se habían publicado algunas obras claves para la consolidación del género del relato; en Guatemala Miguel Ángel Asturias publicaba *Leyendas de Guatemala* (1930), desde Chile llegaban noticias de *Diez* (1937) de Juan Emar, mientras que del otro lado del Río de la Plata Macedonio Fernández publicaba *Papeles de reciénvenido* (1930), también Jorge Luis Borges dejaba de lado la poesía para dar vida a la *Historia universal de la infamia* (1935).

En ese periodo Jules Supervielle, el poeta franco-uruguayo, llegó hasta el puerto de Montevideo para permanecer en el país al reparo de los conflictos que se vivían en el Viejo Continente. Su llegada fue esencial para el desarrollo intelectual de Felisberto Hernández, puesto que su influencia marcó una fase importante dentro de la narrativa felisbertiana. Se conocieron en 1942 y hasta 1945 la presencia del poeta fue crucial para la producción del autor uruguayo. Supervielle lo presentó en la casa Amigos del Arte, en Montevideo, lo indujo a lustrar el elemento fantástico dentro de su narrativa y llevó hasta Buenos Aires algunos de sus trabajos consiguiendo la publicación de «Menos Julia» en la famosa revista *Sur* de Victoria Ocampo y el grupo de Jorge Luis Borges, así como la publicación por parte de la renombrada editorial Sudamericana de la obra *Nadie encendía las lámparas*, en 1948. Más tarde, siempre con la misión de dar a conocer la obra del escritor uruguayo, el poeta colaboró para que el escritor obtuviera una beca de estudio para viajar a París. Durante la estadía del escritor en la capital francesa, Supervielle lo introdujo en diferentes centros intelectuales del momento como el Pen Club de París o en el anfiteatro de la universidad Sorbona. Susana Soca colaboró activamente en ese periodo, con espacios en la radio en los cuales el autor era presentado e invitado a leer alguno de sus relatos, y publicando en su revista *La Licorne* otros tantos.

La obra de Felisberto Hernández nunca fue mucho más allá de su círculo intelectual. A pesar de que entre sus amistades se encontraran grandes figuras de relevancia en esa época como lo fueron José Pedro Bellán, Carlos Vaz Ferreira, Ángel Rama, Alberto Zum Felde o Jules Supervielle, entre otros, el destino o el azar -al más

puro estilo felisbertiano- quiso que la obra del autor en vida fuera siempre conocida dentro de aquellos límites invisibles que lo dejaron, sobre todo en los primeros años, en los márgenes de la literatura nacional.

Acusado en principio por su lenguaje incorrecto y su vocabulario reducido, la crítica lo trasladó hacia un segundo plano junto a los otros «raros» del canon literario nacional. A este respecto cabe tener siempre presente las disputas en cuanto a qué español hablar e inculcar, esa búsqueda de las raíces del «castellano puro», maculado por las influencias de las otras lenguas «invasoras» dentro de las naciones hispanoamericanas, que se llevaba a cabo durante esos años. Sin embargo a partir de la publicación de «Por los tiempos de Clemente Colling», se consolidaba la imagen de Felisberto Hernández como escritor. Otra ayuda esencial se presentó con la llegada de Jules Supervielle, quien ayudó al conocimiento internacional de la obra felisbertiana, al igual que en la maduración del estilo tan característico y único del escritor.

Dentro de los críticos importantes de su época que le otorgaron juicios negativos y lo relegaron a los márgenes literarios se encontraba la figura de Emir Rodríguez Monegal, a quien José Pedro Díaz citó en su libro sobre la vida y obra de Hernández. Estas apreciaciones, venidas por parte de uno de los críticos más importantes en ese periodo, ayudaron a generar la línea de frontera que separaba a Felisberto Hernández del canon literario nacional.

Con el pasar de los años, su obra obtuvo la adhesión de otros importantes críticos literarios como Alberto Zum Felde y Ángel Rama, que más allá de participar en los homenajes que se le rindieron al escritor, ayudaron a difundir su obra con variados artículos en revistas y libros. El primero comienza sus publicaciones sobre el autor en 1948, en la revista *Asir*, en donde trata el estilo narrativo del autor, y escribe:

Por primera vez se rompe la tradición sostenida del realismo -en sus diversas variantes evolutivas-, para entrar en el mundo, completamente nuevo, de la cuarta dimensión subjetiva, que altera el orden racional y existente de las cosas, para mostrar el revés del tejido cotidiano de los hechos, donde lo absurdo es natural.¹⁹

19 Zum Felde, Albero «La cuarta dimensión de la narrativa uruguaya» en *Asir* n°6, noviembre de 1948. p.12.

Así Felisberto Hernández comienza a ser orientado hacia el terreno del subconsciente freudiano y de lo absurdo, sin haber tenido noticias aún de *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* (1942/1948) de Albert Camus. Puesto en escena con los escritores europeos de la época, Zum Felde lo acerca a la narrativa de Kafka. Más tarde el crítico lo incluirá en su *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: la narrativa* (1959). Un fragmento de ese libro, que lleva el título de «Hernández y Borges» fue publicado por *Marcha* N°997. En él se habla de «la primacía del cuento fantástico» que compartían los dos escritores rioplatenses, y de las diferencias que los separan en su narrativa; entre ellas subraya el humorismo predominante en Felisberto Hernández, que se encuentra ausente en Borges.

También Ángel Rama compartía el interés y admiración por la obra de Felisberto Hernández. A los pocos días de la muerte del autor, aparece siempre en *Marcha*, el artículo que dedica el crítico al escritor, en donde se lee:

[...] ha muerto uno de los grandes narradores del Uruguay, de los más originales, auténticos y talentosos.[...] Porque Felisberto fue un creador fuera de serie que compuso, con materiales a veces deleznales, con recursos a veces paupérrimos, una literatura auténtica, profunda, sin plegarse a ninguna moda ni concederse a las facilidades que lo apartaran de su tesoro personal. Fue un escritor de élites: ellas lo custodiaron, ampararon su obra, editaron sus libros, le conservaron tercamente -contra la indiferencia general- el calor que necesita un escritor para sobrevivir.²⁰

En esta despedida se toma en mano la indiferencia general hacia la obra del escritor, a pesar de los esfuerzos por su divulgación realizados no sólo a nivel nacional, sino que también internacional. Felisberto Hernández, dice Ángel Rama, muere en plena pelea para obtener el reconocimiento y aceptación de la sociedad uruguaya.

A pesar de las adversidades encontradas en vida, la obra del escritor uruguayo no pasó desapercibida. El reconocimiento por su obra llegó, con el tiempo, a traspasar las barreras geográficas y lingüísticas. Hoy en día es amplia la bibliografía de su obra y las monografías que de ella se han presentado. También sabemos que fue leído con

20 Rama, Ángel, «Burlón poeta de la memoria» en *Marcha* n°1190, enero de 1964, p.16.

deleite por parte de grandes escritores latinoamericanos del siglo pasado. Gabriel García Márquez y el «grupo de Barranquilla» solían leer y comentar *Nadie encendía las lámparas*. A su vez Julio Cortázar escribió en honor a Felisberto Hernández «Carta en mano propia», en donde habla sobre la narrativa del autor uruguayo al cual admiraba, las ironías de la vida por la cual no se encontraron en el pueblo de Chivilcoy, en el periodo en el cual ambos de encontraban allí, y su pesar por no haberlo conocido en vida, y más aún, su pesar por el hecho de que Felisberto Hernández no hubiera alcanzado a conocer a José Lezama Lima o a Macedonio Fernández, otros escritores enlazados, dice Cortázar, «por ese signo paralelo que nos une por encima de cualquier cosa»²¹.

Otros compatriotas del autor que hablaron sobre su obra fueron Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti e Ida Vitale. El primero, en su artículo dedicado al escritor, «Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico», recogido dentro del libro *Literatura uruguaya del siglo XX: ensayos* (1963), en el cual desde el título se puede apreciar la tendencia a encuadrar la narrativa felisbertiana dentro de lo fantástico, en un momento en el cual aumentaban los debates sobre un posible género fantástico, sus límites y sus características principales.

Juan Carlos Onetti recordaba la figura de Felisberto Hernández y su aparente ingenuidad en su artículo «Felisberto, el naïf» publicado en el nº302 de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Onetti concuerda con Rama en catalogar al compatriota como uno de los mejores escritores de Uruguay, con una producción original y un humorismo que logra envolver al lector.

Por su parte, Ida Vitale en «Tierras de la memoria, cielo de tiempo», destaca la pasión del escritor por ir en contra de los cánones y buscar la originalidad en la creación, concentrando su atención en la excentricidad que aflora de los personajes menos convencionales:

El hombre normal -si es que existe- no le interesa a Felisberto Hernández como escritor. Lo ignora, para detenerse siempre en el rasgo diferencial, aún más, extraño, o que

21 Cortázar, Julio, «Carta en mano propia» en *Cartas a Felisberto Hernández* de Amalia Nieto, Montevideo, Centro Cultural de España, 2010, pp. 123-125. La carta fue escrita por Cortázar a pedido de José Pedro Díaz para servir de prólogo para la edición de la Biblioteca Ayacucho: *Felisberto Hernández, Novelas y Cuentos*. Publicada en 1981.

bordea lo anormal. Para esos seres, cuya singularidad es un estigma que les obstaculiza la relación con el mundo, el escritor da señales de una gran tolerancia e incluso ternura.²²

Esa búsqueda de lo «extraño», de lo «otro» que sale de los márgenes de lo cotidiano y que el autor se esfuerza por narrar con el lenguaje cotidiano, crea una atmósfera fantástica en sus creaciones, sobre todo a partir de la década de los cuarenta, y ha sido motivo de la inclusión del autor dentro del panorama de la literatura fantástica hispanoamericana por parte de la crítica felisbertiana. El panorama social en el cual se encontraba el escritor al momento de publicar sus creaciones no fue el mejor para que proliferara el conocimiento y el prestigio de las mismas. Sin embargo la semilla quedó, y con los años los estudios sobre Felisberto Hernández y su narrativa han ido germinando a nivel nacional e internacional.

22 Vitale, Ida, «Tierras de la memoria, cielo de tiempo» en *Crisis* n°18, p.8.

1.3 Campos de estudios felisbertianos

Como hemos visto hasta ahora, la obra de Felisberto Hernandez quedó siempre en mano de pocos durante la vida del autor. Ángel Rama, en el artículo que dedicó en honor a la memoria de Felisberto Hernández escribía que durante los funerales:

Roberto Ibañez,[...]dijo su fe en el reconocimiento [del escritor y] de su obra literaria para dentro de veinte años, y nada más triste que esta exacta referencia a la situación de Felisberto Hernández en nuestras jerarquías culturales.²³

La fortuna de su obra no fue una excepción en la historia de la literatura. No fue el primer autor, ni el último en no ver reconocida su creación literaria en vida. Se comprende la impotencia que sentían en aquel momento todos los defensores de su trabajo, debido entre otras cosas, a las adversidades por las cuales habían visto pasar al escritor y que a primera vista no parecían dejar grandes frutos. Sin embargo la semilla quedaba, y las predicciones de Ibañez se cumplieron antes de lo previsto. Fue tres años después de la muerte de Felisberto Hernández que la editorial Arca, en Montevideo, comenzó a publicar el primero de los seis tomos que comprendieron la obra completa del autor.

El primer volumen, *Primeras invenciones*, contiene un prólogo de Norah Giraldi dei Cas,y fue publicado en 1969. Incluye *Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana*, *La envenenada*,«Cuentos y fragmentos publicados», «Cuentos inéditos», «Poemas».

El segundo volumen, *El caballo perdido*, se publicó en 1970. Incluye «Por los tiempos de Clemente Colling», -«El caballo perdido», .

El tercer volumen, *Nadie encendía las lámparas*, se publicó en 1967. Incluye: «Nadie encendía las lámparas», «El balcón», «El acomodador», «Menos Julia», «La mujer parecida a mí», «Mi primer concierto», «El comedor oscuro», «El corazón

²³ Rama, Ángel, «Burlón poeta de la memoria», op.cit., p. 16.

verde», «Muebles “El Canario”», «Las dos historias».

El cuarto volumen, *Tierras de la memoria*, fue publicado en 1967. Incluye: «Tierras de la memoria» y «F.H.: una conciencia que se rehúsa a la existencia» de José Pedro Díaz.

El quinto volumen, *Las Hortensias*, fue publicado en 1967. Incluye: «Explicación falsa de mis cuentos», «Las Hortensias», «La casa inundada», «El cocodrilo», «Lucrecia», «La casa nueva».

El sexto y último volumen, *Diario del sin vergüenza y Últimas invenciones*, se publicó en 1974. Cuenta con un prólogo de José Pedro Díaz, e incluye: *Diario del sinvergüenza*, seguido por cuentos o fragmentos que el autor no había dispuesto aún para la publicación²⁴.

Posteriormente en 1983 se publicaron las *Obras Completas* definitivas de Arca, en tres volúmenes. Ese formato fue utilizado para la publicación de las *Obras completas* de la editorial Siglo XXI de México, que salieron a la luz el mismo año, a cargo de David Huerta²⁵. Sin duda, la edición del Siglo XXI ha sido la más difundida hasta el momento, gracias a la posición estratégica de México en relación al resto del mundo, y también por la falta de re-ediciones nacionales de las obras completas felisbertianas. La difusión de los textos por el continente y más allá de los océanos había comenzado con la publicación de «Por los tiempos de Clemente Colling», -cuya aceptación y ovación por parte importantes personalidades en el ámbito intelectual de la época como Ramón Gómez de la Serna, Amado Alonso y Jules Supervielle, ayudaron a consolidar la figura de Felisberto Hernández como escritor-, y posteriormente con la publicación en Sudamericana de *Nadie encendía las lámparas* -recordemos que fue publicado en 1947 en Buenos Aires, ciudad que en esos años era a todos los efectos cosmopolita. La gran gama de personas de diferentes nacionalidades facilitó que ejemplares del libro llegaran hasta las manos de Gabriel García Márquez y

24 El trabajo de José Pedro Díaz y su equipo permitió el conocimiento de la obra completa del autor y sirvió de matriz para las futuras ediciones. Sin embargo, cabe tener en cuenta el error filológico que se cometió durante la edición de las obras, y que significó la inclusión de títulos en algunos relatos que no contaban con ellos originalmente. Es el caso de «Mi primer concierto en Montevideo», entitulado por Díaz.

25 José Pedro Díaz da noticias sobre la falta de autorización por parte de la editorial Arca para la publicación de la obra felisbertiana en *Felisberto Hernández vida y obra*, op.cit.

el grupo de «Barranquilla», a Julio Cortázar o Carlos Fuentes²⁶, difundiéndose así por el continente.

Los estudios sobre el autor uruguayo y su narrativa han ido aumentando con el pasar de los años en ámbito nacional e internacional.

El primer gran seminario dedicado al escritor fue realizado en Francia. Allí en su tiempo el escritor había llegado personalmente para difundir su obra (1946-1948), de la mano de Jules Supervielle y Susana Socca. Y para 1997 se publicaron las *Oeuvres Complètes* de Felisberto Hernández, por Seuil, a cargo de Gabriel Saad y Laure Guille-Bataillon. En 1977 Alain Sicard, director del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad Poitiers de París, publicaba *Felisberto Hernández ante la crítica actual* (1977)²⁷. El volumen abarca las ponencias realizadas durante los años 1973 y 1974 en dicha universidad, que tuvieron como argumento principal a Felisberto Hernández y su narrativa. Este fue el primer seminario dedicado al autor, y las ponencias allí elaboradas abrieron el debate para los futuros trabajos, delineando las temáticas que se han repetido a lo largo de los años. Entre ellas se destacan: el tema del doble, el erotismo, los objetos y su función en la narrativa felisbertiana, el acercamiento hacia el surrealismo y hacia lo fantástico de su obra, los diferentes tiempos de/en su narrativa y los viajes temporales que ellos conllevan, el uso de la enajenación de los personajes y de la ambigüedad de los sentidos, así como los rasgos estilísticos felisbertianos.

El libro integra además una bibliografía realizada por Jean L. Andreu, que recoge las ediciones de las obras del escritor al igual que los principales trabajos realizados sobre él hasta la fecha, así como material inédito -fotografías, manuscritos y cartas del autor- recopilado por Gabriel Saad. La ponencia sobre lo fantástico en Felisberto Hernández, dictada por Maryse Renaud, obtiene relevancia en el presente trabajo, ya que, las bases sobre el género hasta el momento se encontraban en las

26 Quien cita la original narrativa felisbertiana en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, 2da edición, México D.F, Joaquín Mortiz S.A, 1969. p.24.

27 Este trabajo no se propone entregar una bibliografía exhaustiva sobre Felisberto Hernández, sino encuadrar los trabajos que nos han parecido más relevantes para los fines de nuestro trabajo. Por ello para una bibliografía más extensa sobre el escritor, que abarca los títulos de las obras, monografías y artículos suyos y sobre él, invitamos a visitar el monográfico a cargo de Guzmán Urrero Peña que ofrece el Centro Virtual Cervantes. A continuación el link:

<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/fhernandez/bibliografia/default.htm> (8/6/2015)

teorías de Todorov, Vaz o Caillois, por lo que aún se percibía un estudio eurocéntrico y, más específicamente, francocéntrico del tema. La ponencia explica las funciones del elemento fantástico dentro del relato «el acomodador», acercando por primera vez la narrativa felisbertiana a ese género fantástico.

La comunidad académica francesa ha continuado desde entonces con los estudios sobre el autor, entre los cuales se destacan los trabajos de Jean Philippe Barnabé «Felisberto Hernández: une poétique de l'inachevement», de 1997, quien trabaja con la obra íntegra del autor desde una perspectiva de lo «inacabado», que no se concibe como un error en su escritura sino que como un método narrativo, un estilo moderno, y el estudio de Norah Giraldo Dei Cas, «Felisberto Hernández, Musique et littérature», de 1998, en donde por primera vez se acerca la narrativa felisbertiana a la música.

Siguiendo por la senda de los trabajos que han designado parte de la literatura felisbertiana como fantástica, Rosario Ferré incursiona más detalladamente sobre el tema en su estudio *El acomodador, una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, publicado en 1986. La autora había asistido al curso dictado por Ángel Rama «La literatura de Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti» llevadas a cabo en la Universidad de Puerto Rico. En su trabajo encuadra al autor y su «vanguardia de un hombre sólo», incomprendido por la sociedad que lo circundaba, analiza los diferentes periodos de la narración felisbertiana individuando el «misterio» presente en mucho de sus relatos para conectarlos posteriormente con las teorías de Todorov y de Rabkin sobre lo fantástico y su esencia. Otros aportes relevantes en la materia se encuentran en manos de Ana María Barrenechea, quien en su «Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)» ubica a Felisberto Hernández en una de las categorías del género, el análisis de este ensayo se profundizará en el segundo capítulo del presente trabajo, ya que la clave para la lectura fantástica de la narrativa felisbertiana adquiere mayor autoría gracias a la perspectiva de la autora. Barrenechea había estudiando al escritor en sus trabajos «Excentricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández»²⁸ y «Autobiografía y

28 Barrenechea, Ana María, «Excentricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández» en *Modern Language Notes*, marzo de 1976, pp. 311-336.

autotextografía: *La cara de Ana*»²⁹. En el marco rioplatense también Jaime Alazraki, quien ha estudiado las narrativas de dos grandes exponentes del género, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, trabajó sobre la narrativa felisbertiana en su artículo «Contar como se sueña: Para una poética de Felisberto Hernández», llevando la narrativa del escritor uruguayo a un plano onírico y sugiriendo un alejamiento de lo fantástico debido a la falta aparente de una coherencia interna en el relato. Entre los estudios más recientes se encuentra el de Gustavo Lespada *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, de 2014.

Desde Italia se recuerda el artículo de Maria Chiara D'Argenio «El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández»³⁰, en donde la autora retoma los postulados de Todorov, Campra y Alazraki para encuadrar la situación de lo fantástico en el autor. Otro aporte dentro de la comunidad académica italiana con respecto a este argumento es la monografía «Tradurre il Fantastico: *Felisberto Hernández*» de Valentina Bortolamedi, en donde la autora retoma el estatuto de lo fantástico en la narrativa felisbertiana para dar paso a los problemas de la traducción de los textos al italiano.

Felisberto Hernández fue publicado por primera vez en Italia en 1972, por la editorial italiana Einaudi con el volumen *Nessuno accendeva le lampade*, traducido por Umberto Bonetti y con el prólogo de Italo Calvino, cuyas palabras sobre el autor se han vuelto parte de la bibliografía primaria para muchos de los trabajos realizados sobre la narrativa felisbertiana:

Felisberto Hernández è uno scrittore che non somiglia a nessuno: a nessuno degli europei e a nessuno dei latino-americani, è un “irregolare” che sfugge a ogni classificazione e inquadramento ma si presenta ad apertura di pagina come inconfondibile.³¹

La singularidad de la obra de Felisberto Hernández y su tan característico estilo narrativo quedan así descritas por el escritor italiano. Más reciente ha sido re-editado el

29 Barrenenchea, Ana María, «Autobiografía y autotextografía: *La cara de Ana*» en *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.7, 1982, pp.56-68.

30 D'Argenio, Maria Chiara, «El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández», en *Revista Iberoamericana*, LXXII, 2006, pp. 395-414.

31 Calvino, Italo, prólogo a *Nessuno accendeva le lampade*, Italia, Einaudi, 1972.

volumen de *Nessuno accendeva le lampade* (2012) por la editorial La Nouva Frontiera, la cual ha publicado a su vez: *Le ortensie* (2014), *Ai tempi di Clemente Colling* (2015), *Il cavallo perduto* (2015), *Terre della memoria* (2015).

Desde España se recuerdan los trabajos de la profesora Enriqueta Morillas, quien desde su tesis doctoral se ha ocupado del autor uruguayo. Lo ha incluido en diversos trabajos suyos posteriores, acercando su narrativa hacia lo fantástico. Dentro de sus trabajos se encuentra también el de la edición de *Nadie encendía las lámparas* por parte de la editorial española Cátedra. Otro aporte a la comunidad académica que proviene de España es el trabajo de Joaquín Lameiro Tenreiro «Sujeto, imagen e incertidumbre en la narrativa de Felisberto Hernández», del cual se destaca su objetividad a la hora de tratar la obra felisbertiana, puesto que concordamos con su autor en que mucha de la crítica se ha quedado estancada en el aspecto autobiográfico que rodea su obra.

La memoria como motor de la narración es uno de los argumentos más ampliamente tratados sobre el autor. Ello debido a que sin duda la materia primaria para la creación de sus cuentos fueron las anécdotas vividas durante sus itinerarios como pianista en diversas ciudades al interior del país y en el extranjero. Lamentablemente en muchas ocasiones las investigaciones se dilatan en el componente autobiográfico de los relatos felisbertianos. La concentración sobre ellos ha generado una constante comparación entre la vida del autor y los personajes que protagonizan su narrativa, que entrega dificultades para el análisis objetivo de su obra. Por ello advertimos que en nuestro trabajo no pretendemos concentrarnos en la comparación de los relatos al periodo de vida del autor y sus dificultades personales en aquellos momentos. El presente trabajo no deja de considerar que el componente autobiográfico es sin duda parte esencial de la narrativa felisbertiana, sin embargo no se comparte la postura de muchos críticos que consideran que su creación artística fue creada con el propósito único de dar a conocer su vida personal y sus problemas. La vida de Felisberto Hernández se presenta en el primer capítulo debido a los pocos trabajos que se han realizado sobre él en Italia hasta la fecha; a su vez existe una necesidad de encuadrarlo debido a la condición de un fantástico-social, expresada por Irène Bessiére en el próximo capítulo. Sin embargo, se pretende evitar generar aquella ambigüedad

que ha llevado en más de una ocasión a eliminar las fronteras que separan al autor del narrador de los relatos felisbertianos, creando así una difícil percepción de los límites entre la ficción y la realidad, no obstante lo explícito de su diferencia.

Capítulo 2

Las teorías de lo fantástico y la narrativa
felisbertiana

2.1 Hacia una definición de lo fantástico

Los discursos sobre la existencia de un género fantástico y una definición exhaustiva sobre el mismo, que permita delimitar su nacimiento y sus límites confrontado a otros géneros literarios, comenzaron a ser fuente de interés de importantes críticos literarios desde los inicios del siglo pasado. A su vez, los estudiosos latinoamericanos comenzaron a su vez a plantear una definición de fantástico que pudiera representar más ampliamente la literatura de la región.

En el ámbito de los estudios sobre el género fantástico, en 1970 se publica la *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov. El trabajo de Todorov marcó un antes y un después dentro de las teorías que se habían desarrollado hasta el momento, puesto que a diferencia de sus antecesores, el estudioso presta atención a la presencia y función del lector dentro de la literatura fantástica. Interioriza a su vez los estudios sobre la conformación del texto fantástico en su aspecto verbal, sintáctico y semántico, con particular atención a este último. Este trabajo conformó el punto de partida para teorías posteriores, en particular para el presente trabajo, significó el punto de referencia para abrir el paso a las teorías sobre el género fantástico en América Latina. Por ello a continuación se presentan los principales postulados de la *Introducción a la literatura fantástica*.

Para crear una definición de lo fantástico Todorov retoma los postulados precedentes de Caillois³² y Vax³³, aportando a la literatura fantástica no sólo los adjetivos de terrorífico y horrible, que habían sido empleados hasta el momento, sino que introduce una condición de incertidumbre como elemento generador de lo fantástico, en la cual se sumerge el narrador/protagonista -y consecuentemente el lector de la obra- ante un elemento aparentemente sobrenatural, que rompe los límites entre lo 'real' y lo 'no real':

32 Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes*, Barcelona, Edhasa, 1970.

33 Vax, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Universitaria, 1965.

En un mundo que es nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de este mismo 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 por leyes que desconocemos.³⁴

El corazón de lo fantástico, según Todorov, se encuentra en la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. Dicha vacilación existe única y exclusivamente en el presente.

El territorio de lo fantástico se encuentra en la línea de frontera entre dos mundos, y tiene como condición el proceso de identificación. Quien percibe dicho acontecimiento, sin embargo, devela posteriormente su verdad: si corresponde al mundo de lo real o al mundo de lo imaginario. En el momento en el cual la decisión se realiza, lo fantástico viene desplazado hacia los territorios de «lo extraño» y de «lo maravilloso».

La línea que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso sería el territorio para lo fantástico puro, que tiene como condición el mantener la tensión constante entre la línea de lo real y lo imaginario sin desembocar en ninguna solución. Además de la vacilación del lector, el autor propone como condiciones de lo fantástico la identificación del lector con el personaje y un nivel de veracidad del texto, puesto que personaje y lector deben “llegar a pensar” que el acontecimiento sobrenatural es parte de la realidad.

Asimismo, Todorov contrapone el texto fantástico al texto poético y al alegórico: si el lector debe creer en las palabras del narrador o del personaje, ello requiere una lectura lo más objetiva posible de las informaciones que se entregan. La poética y la alegoría no permiten una lectura únicamente literal de los textos, sino que agregan un mundo de posibilidades interpretativas que amenazan con romper el hilo

34 Todorov, Tzvetan *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p.34.

lógico de la lectura. De todas maneras, una condición del aspecto verbal para lo fantástico sería la visión ambigua del lenguaje. Para establecer dicha visión se percibe la utilización del tiempo imperfecto como predominante dentro del relato.

Lo fantástico se define como una experiencia de límites. Su presencia significa la transgresión de los parámetros clásicos en los cuales se engloba la realidad. Dicha transgresión viene encaminada hacia los estudios del psicoanálisis, en particular el ensayo «Das Unheimlich» en el cual Sigmund Freud analiza algunos relatos fantásticos conectando el elemento «ominoso o perturbador» con los traumas de la infancia. El estudio sirve para llegar hacia la conclusión del trabajo en la cual, para Todorov, después de la llegada del psicoanálisis no hay más espacio para lo fantástico, aludiendo a la muerte de un género que había servido en siglos anteriores como un método para escapar de los problemas de la sociedad.

A pesar de las pocas esperanzas de continuación que se dejan ver por los postulados de la *Introducción a la literatura fantástica*, ella se ha transformado con los años en una verdadera introducción desde la cual se han ido desarrollando nuevas teorías, criticando positiva o negativamente los aportes de Todorov para intentar enmarcar el argumento siguiendo también el avance de los diferentes estudios en el plano de la teoría literaria. El acercamiento de lo fantástico hacia el psicoanálisis ha permitido que los estudios futuros se concentraran sobre los juegos psicológicos que presentan las obras del género para sus lectores, y tomaran en cuenta obras cuyo juego psicológico sobre la estabilidad de la realidad introduce al lector en una atmósfera «protofantástica» sin que se cumpla la irrupción de un elemento 'de otro mundo' dentro de la narración.

El presente trabajo no se propone entregar una recopilación exhaustiva de todas las teorías sobre el género fantástico que se han creado hasta el momento. Sin embargo a continuación se observa la visión de los estudios de Iréne Bessiére, Ana María Barrenechea y Jaime Alazraki, que sirven como apoyo para definir un género fantástico que cambia y evoluciona con las sociedades, obteniendo como resultado una concepción diferente entre lo «fantástico clásico» y lo «neofantástico», que orienta el discurso hacia la región de América Latina, y dentro de su campo de estudio, hacia la narrativa de Felisberto Hernández.

Dentro del capítulo «Definición de lo fantástico» encontrado en el libro *Teorías de lo fantástico*³⁵ encontramos el trabajo de Irène Bessiére, quien en 1973 publica *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Se selecciona el primer capítulo de ese libro, ya que está dedicado, justamente, a la definición de lo fantástico. A diferencia de Todorov, la autora no entrega un fin para lo fantástico, sino que lo postula como un fenómeno social, que por ende se adapta a las sociedades en las cuales se presenta y a las leyes que ellas entregan para designar lo «real» y lo «surreal». De esta manera le otorga la posibilidad de evolución, debido a que independientemente de los nuevos descubrimientos en las ciencias científicas y humanas, el concepto es que siempre habrán elementos que escapen a la realidad, convirtiéndose en potencial materia para el surgimiento de lo fantástico.

Queda siempre como elemento primordial del género, la suspensión del acontecimiento inexplicable. A este propósito explica que:

El relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica, sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo «surreal», cuya concepción varía según las épocas..³⁶

Así queda designada la capacidad del género, de desenvolverse junto con la sociedad que representa. En él queda enmarcada la factividad de lo natural y lo sobrenatural, manteniendo siempre la suspensión entre ellos durante la trama. La imposibilidad de la solución a dicha suspensión deriva de la multiplicidad de las posibilidades que se presentan como potenciales respuestas a la incógnita que introduce el acontecimiento extraño, la *excepción* a la norma.

Bessiére postula a su vez que el relato fantástico prefiere el acontecimiento a la actuación, y que este a su vez se representa en un discurso que parece proponerse como ilegal, pero que es sin embargo un discurso de la ley. Juega en este modo con los deseos del ser humano de alcanzar un orden superior en el entendimiento, sin entregar esa

35 Roas, David, (comp.) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros,S.L, 2001.

36 Bessiére, Irène «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza» en Roas, op. cit., p. 85.

satisfacción.

Sobre el título entregado al capítulo, Bessiére escribe:

Ambivalente, contradictorio, ambiguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico. Se constituye sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta, a la cual presupone una racionalidad original, «otra» justamente. Más que de la derrota de la razón, extrae su argumento de la alianza de la razón con lo que ésta habitualmente rechaza. Discurso fundamentalmente poético porque invalida la pertinencia de toda denominación intelectual, recoge, sin embargo, la obsesión de una legalidad que, a falta de ser natural, puede ser sobrenatural. Forma mixta de caso y adivinanza, se construye sobre la dialéctica de la norma que, indicio de otro orden, no es necesariamente la de una armonía, y cuyas prescripciones suponen otros tantos problemas.³⁷

La paradoja que presenta el relato es entonces el valerse de los elementos de la razón para expresar aquellos que escapan de ella. Y sin ir más allá del lenguaje conocido expresa lo que parecería ser inexplicable. El caso se produce debido a la cualidad de excepción a la norma que se presenta dentro del relato fantástico, que no se rige por una lógica lineal. La adivinanza se presenta desde el momento en el cual el lector se ve obligado a intentar descifrar el acontecimiento. Nace así un hibridismo entre ambos que parecen ser los factores determinantes, el espíritu de lo fantástico.

El trabajo de Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)»³⁸, representa uno de los primeros trabajos orientados exclusivamente hacia lo fantástico en la literatura hispanoamericana. La autora, como muchos, parte de la introducción de Todorov para enumerar sus propios postulados.

En primer lugar, se destaca el título del ensayo, en el cual queda demarcado el factor diatópico del género fantástico. Es relevante este aporte puesto que si tenemos en cuenta las palabras de Bessiére sobre el fenómeno social que representa lo fantástico, y su inclusión al interior de una sociedad, queda claro que la sociedad a la cual la autora

37 Bessiére, Irène, op.cit, pp. 98-99.

38 Barrenechea, Ana María, «Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)» en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, N°80, Pittsburgh, 1972, pp. 391-403.

se refería era en su caso la francesa. Sin embargo en cada país, o incluso en cada región interna encontramos diferentes sociedades, con diferentes culturas y por lo tanto diferentes textos que la conforman³⁹. Con la premisa del título, Barrenechea deja claros los límites de su análisis y por ende la referencia del fenómeno dentro de o con relación a las sociedades hispánicas de América Latina⁴⁰.

En segundo lugar, la autora expone los postulados de Todorov sobre la oposición entre lo fantástico con lo poético y lo alegórico, así como la ubicación del género en la línea de frontera entre lo «extraño» y lo «maravilloso», para proponer posteriormente su propia teoría, ofreciendo una categorización diferente a la de Todorov, en la cual: por un lado, no se plantea el problema de oposición con lo poético y con lo alegórico puesto que son consideradas categorías de dos sistemas que se cruzan pero que no se excluyen. Y por otro lado, se propone para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Se especifica la problematización de su convivencia (in absentia o in praesentia) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov.⁴¹

Con respecto al primer punto, la oposición entre lo poético y lo alegórico hacia lo fantástico queda desmentida por los ejemplos de las poesías de Borges, como “El Golem” o “La noche cíclica”, en los cuales la poesía es representativa, al igual que la literatura, destacando además que las tipologías cerradas de literatura representativa/ no representativa; literatura de significado sólo literal / de significado también trópico, no valdrían para la literatura contemporánea, en la cual se refleja el cromatismo y no la división entre uno y otro elemento. Igualmente para la alegoría, la autora propone que la lectura de Todorov a la hora de colocarla en oposición a lo fantástico, es aquella de la

39 Por texto se entiende la concepción entregada por Jurij M. Lotman en su ensayo «Sul meccanismo semiotico della cultura», en *Tipologia della Cultura*, a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975.

40 Si seguimos la línea de Bessiére y el fenómeno social de lo fantástico, resulta que cada sociedad cuenta con una cultura determinada, y que cada cultura existe en un nivel de autoalimentación con la lengua, como lo explica Lotman en el ensayo que citamos en la página anterior. Por ello no es menor la especificación de la lengua antes de pasar al estudio del fenómeno fantástico en América Latina, puesto que enmarca mejor el argumento a tratar.

41 Barrenechea, Ana María, «Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)», op. cit., pp. 392-393.

alegoría clásica, que se maneja más que nada en hechos maravillosos y no elige para el plano literal la narración de hechos fantásticos. Está relacionada con una función fundamentalmente didáctica, que no corresponde con las finalidades de lo fantástico. Por ello Todorov la habría excluido, proponiendo que en presencia de la alegoría lo fantástico se ve amenazado y puede eventualmente desaparecer. Sin embargo, dentro de la literatura contemporánea, explica Barrenechea, muchas veces el contenido alegórico se utiliza para exponer el sin sentido del mundo, su naturaleza caótica, problemática e irreal, reforzando el nivel literal fantástico en vez de debilitarlo.

En relación al segundo punto, la autora ofrece las siguientes subclases⁴²:

Contraste de LO A-NORMAL / LO NORMAL	Sólo LO NO A-NORMAL
Como PROBLEMA	Sin PROBLEMA
Lo fantástico	Lo maravilloso
	Lo posible

De esta manera, al aparecer un elemento a-normal o sobrenatural dentro del texto, la preferencia no la tendría el hecho de que se perciba como una fuente constante de duda sobre la misma realidad -del narrador, del personaje, o del lector-, sino sobre cuál es el nivel de convivencia del nuevo elemento con los demás al interno del texto⁴³. En este caso al presentarse un efecto a-normal como un problema, estaríamos ante la presencia de lo fantástico. Si en cambio el elemento a-normal viene considerado normal, y por lo tanto, no representa un problema, nos encontramos ante lo maravilloso. Y en tercer lugar se encuentra todo aquello denominado por Barrenechea como lo no a-normal, que entra dentro del territorio de lo posible, y sustituye el término de “real” puesto que este, explica la autora, no abarca los territorios de “lo posible” que comprende también a las novelas idealistas, naturalistas o aquellas que presentan acontecimientos extraordinarios que no son precisamente irreales.

Otro elemento importante que propone Barrenechea cotejando su teoría con la de Todorov, es el hecho de que la división entre lo fantástico/ lo «extraño» y lo

42 Barrenechea, Ana María, «Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)», op.cit., p.393.

43 De esa manera se crea una afinidad con el estudio de Todorov a la hora de proponer el esquema de las relaciones entre los elementos internos al texto. Sin embargo, Barrenechea va más allá al centrarse en el nivel de convivencia del elemento fantástico y no simplemente en su aparición que descompone la armonía previa a su llegada.

«maravilloso» propuesta por Todorov estaba basada en la oposición entre la duda y la disipación de la duda del acontecimiento extraño que se producía en la obra. Barrenechea explica sobre aquella finalidad de duda/disipación de la duda:

[...]que los mismos cultores del género no [la] encuentran esencial. Un gran sector de obras contemporáneas no se plantea siquiera la duda y ellos admiten desde la primera línea el orden de lo sobrenatural, sin por eso permitir que se las clasifique como maravillosas.⁴⁴

Así, no sería parte del texto fantástico la explícita necesidad de presentar una duda que posteriormente irá a converger en la disipación de la misma. Ello provocaría igualmente la inestabilidad del género que plantea Todorov al colocarlo como una categoría *en passant*, que se resuelve en la mayoría de los casos dando paso a lo «extraño» o a lo «maravilloso».

Barrenechea no sólo elimina la exigencia de mantener dudosa una explicación, sino que también postula eliminar la exigencia de una explicación. Ello debido a que si se analiza lo fantástico desde el punto de vista de Todorov que proponía una «vacilación», que dejara el suspenso constante en el transcurso de la narración, entonces el efecto de suspender una explicación o no entregarla en absoluto refuerza el efecto de focalización, manteniendo el suspenso narrativo..

De esta manera, ilustrando a Todorov y contrastándolo con las nuevas soluciones para la categorización de lo fantástico, Barrenechea llega al punto de establecer tres grupos en los cuales se engloban las obras fantásticas. El primer grupo estaría compuesto por aquellas obras en las cuales todo lo narrado entra en el orden de lo natural, entre los ejemplos se encuentran «El cocodrilo» de Felisberto Hernández, “Instrucciones para subir una escalera” o “Las líneas de la mano” en *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar. En ellos se percibe la amenaza de lo fantástico sin que la narración desborde el límite de lo real.

El segundo grupo corresponde a las obras en las cuales todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural, como por ejemplo “El viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier,

44 Barrenechea, Ana María, «Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)», op.cit., p.395.

“El prodigioso miligramo” de Juan José Arreola. En ellos la convivencia de lo sobrenatural con lo natural no presenta un problema.

El tercer grupo corresponde a las obras en las cuales existe una mezcla de ambos órdenes, como ejemplos *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, y “El Chac Mool”, de Carlos Fuentes. La mezcla de los órdenes presenta una ruptura del orden habitual como la preocupación primordial del relato⁴⁵. Sin embargo tal elemento, según Barrenechea, no siempre se obtiene o no se quiere obtener.

La división de las obras fantásticas en estas tres categorías está basada en el planteamiento propuesto por la autora en la primera parte del estudio, en el cual señala como obra perteneciente a la literatura fantástica a las que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita⁴⁶. Este es el motivo de la existencia del primero de los grupos que engloban a las obras fantásticas. La existencia de este grupo en donde «todo lo narrado entra en el orden de lo natural» no ha sido comprendida por algunos estudiosos como Roas, quien no comprende la inclusión del primer grupo debido a la ausencia total de un elemento sobrenatural dentro de dichos relatos⁴⁷. Por ello, a continuación se retoma uno de los relatos integrantes del grupo y se procede a su análisis para aclarar el punto de vista de Barrenechea. Es el caso de «El cocodrilo», de Felisberto Hernández: en él todo lo narrado entra sin duda en el plano de lo natural, sin la aparición explícita de un elemento sobrenatural. Sin embargo se percibe que el centro del relato se encuentra en un hecho extraño: la capacidad del protagonista de poder controlar el llanto, llorar «a voluntad», y utilizarlo como método para poder vender sus productos.

Se recuerda brevemente la historia del cuento. El narrador-protagonista del cuento, un vendedor de medias «Ilusión», se encuentra en dificultades para vender su producto. Un determinado día, entra en un negocio para ofrecer su producto, pero en el momento los únicos personajes que se encuentran en él son una niña y su hermanito, que le explican que su madre, la dueña del negocio, no se encuentra allí. Entonces el

45 Barrenechea, Ana María, «Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)», pp. 396-397.

46 Íbid, p. 393.

47 Roas, David, «La amenaza de lo fantástico» en Roas, op. cit., p.19, nota 23.

vendedor decide esperar, y es en la espera que descubre por accidente que el acto que él finge realizar se transforma en realidad:

[...] Me senté en un cajón y empecé a jugar con el hermanito. Recordé que tenía un chocolatin de los que había comprado en el cine y lo saqué del bolsillo. Rápidamente se acercó el chiquilín y me lo quitó. Entonces yo me puse las manos en la cara y **fangí** llorar con sollozos. Tenía tapados los ojos y en la oscuridad que había en el hueco de mis manos abrí pequeñas rendijas y empecé a mirar al niño. Él me observaba inmóvil y yo cada vez lloraba más fuerte. Por fin él se decidió a ponerme el chocolatin en la rodilla. Entonces yo me reí y se lo di. Pero al mismo tiempo me di cuenta que yo tenía la cara mojada.⁴⁸

Dicho hecho deja anonadado al protagonista, quien después de constatar con otros intentos la realidad de su «falso llanto», utilizará esta acción como un nuevo método de venta para su producto, logrando además los «derechos reservados» dentro de la casa de medias para la cual trabaja. El cuento pone entonces, al centro de interés, ese fenómeno inusual del «falso llanto» del protagonista, quien puede usarlo voluntariamente para sus fines. Este hecho, sin ir más allá de la realidad, viola el orden lógico del texto, puesto que nos sorprende con la inserción de este elemento que cambia la vida del protagonista. El llanto se vuelve la principal fuente de trabajo:

Ese año yo lloré hasta diciembre, dejé de llorar en enero y parte de febrero, empecé a llorar de nuevo después de carnaval. Aquel descanso me hizo bien y volví a llorar con ganas.⁴⁹

La ironía que se presenta en el texto nos envuelve en la narración sin abandonar la sensación de incertidumbre dentro del relato, debido al elemento de lo absurdo que enfatiza siempre el efecto centrífuga que se provoca alrededor de la acción del «falso llanto». Más adelante en el relato el protagonista será finalmente sobrenominado cocodrilo, alusión al modo de decir «lágrimas de cocodrilo». El evento se produce en

48 Hernández, Felisberto, «El cocodrilo», *Obras completas* v.3, 7ª edición, México D.F, Siglo XXI, 2011, p.78.*el subrayado ha sido realizado para enfatizar el acto voluntario del llanto que posteriormente en la lectura escapará del control del protagonista.

49 Ibid, p.85.

ocasión del primer concierto del narrador-protagonista, quien al igual que muchos otros protagonistas de los cuentos felisbertianos es pianista itinerante. Hacia el final de la ejecución comete un error:

[...] no me quedó otro recurso que seguir; pero las manos se me cansaban, perdía nitidez, y me di cuenta que no llegaría al final. Entonces, antes de pensarlo ya había sacado las manos del teclado y las tenía en la cara; era la primera vez que lloraba en escena.[...] Con una mano me tapaba los ojos y con la otra tanteaba el piano y trataba de salir del escenario. Algunas mujeres gritaron porque creyeron que me caería en la platea; y la iba a franquear una puerta del decorado, cuando alguien, desde el paraíso me gritó:

-¡¡Cocodriiiiiooooo!!⁵⁰

La reacción que se crea es de pleno humorismo, y sin embargo hacia el final del cuento la acción que se presenta como un acto inocente y desesperado por parte del protagonista, parece escapar de sus manos y transformarse en algo que escapa de las leyes de lo natural. Así, después de la velada y de haber recibido de regalo la caricatura de un cocodrilo que «se parecía a él», comienza a percibirse el efecto fantástico:

Cuando los amigos me llevaron a mi hotel, yo pensaba en todo lo que había llorado en aquél 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 en el espejo; tenía la caricatura en la mano y alternativamente miraba al cocodrilo y a mi cara. De pronto y sin haberme propuesto imitar al 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 lágrimas. Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando; las lágrimas resbalaban por la nariz y caían por la almohada. Y así me dormí. Cuando desperté sentí el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo.⁵¹

La percepción de una posible metamorfosis del protagonista es todo lo que nos queda al final del relato. Es como si la narración se interrumpiera ante la amenaza de lo

50 Hernández, Felisberto, *Obras completas* v.3, op.cit., p.86.

51 *Ibid*, p.90.

fantástico. A pesar de no instalarse dentro del plano de lo sobrenatural, el elemento fantástico se percibe como potencial amenaza, y se mantiene constante desde el inicio hasta el final de la narración. Así se explica la inclusión del texto en la primera categoría de clasificación de las obras fantásticas entregada por Barrenechea.

También Maria Chiara D'Argenio, al hablarnos de los procedimientos de lo fantástico dentro de la narrativa felisbertiana, advierte que no corresponden exclusivamente al nivel semántico del texto, sino que también a aquellos sintáctico y verbal:

Su naturaleza fantástica reside más bien en el plano discursivo: combinaciones particulares de palabras, extrañas asociaciones de ideas, empleo de la metáfora, semejanzas paradójicas, utilización de determinados tiempos verbales (casi siempre el imperfecto). Son recursos que contribuyen a crear situaciones “anómalas”, en las que la normalidad o lo meramente cotidiano alcanzan la dimensión de lo absurdo. A pesar de ello subsiste siempre la duda sobre la efectiva consistencia del mundo o su distorsión mediante la percepción subjetiva. En los cuentos de Felisberto los ambientes están definidos por una mirada que rebasa las fronteras entre lo animado y lo inanimado (este es el aspecto más significativo desde el punto de vista semántico), otorga vida real a los objetos y deshumaniza a las personas.[...] La lectura de estos cuentos va siempre acompañada por la sensación de que nos falta algún elemento.⁵²

Aquella sensación de incertidumbre es la que corresponde perfectamente con los postulados de Todorov, moldeándose a la teoría de Barrenechea sobre una clasificación de fantástico en lo cual «todos los elementos pertenecen al orden de lo natural», produciéndose de esa manera la amenaza de lo fantástico explícito, con la ayuda de elementos discursivos que nos permiten percibir lo fantástico implícito predominante en los niveles sintáctico y verbal. Así, una minuciosa descripción de los hechos más simples cuya repetición automatiza la narración percibiendo en la amenaza de una posible transgresión la caída hacia “lo otros” que no es nominado pero que se percibe, o el simple hecho del «falso llanto» expuesto en «El cocodrilo», en un principio casi irrelevante, simplemente curioso o ridículo, nos lleva con el avanzar de la narración en un *crescendo* de incertidumbre en el cual se mantiene siempre latente el elemento fantástico.

52 D'Argenio, Maria Chiara, «El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández», op. cit., p. 397.

Barrenechea critica las categorías de Todorov sobre los temas de lo fantástico, que en el trabajo del estudioso búlgaro quedan resumidos principalmente a los temas del Yo y del Tú, demasiado genéricos. Ella propone en cambio, dos categorías que le parecen propias del género en el nivel semántico, cada una de ellas subdividida en dos grupos⁵³.

Terminando con el trabajo, se dedica a reflexionar sobre el futuro del género fantástico, que una vez más queda como un futuro abierto y sin horizontes que puedan amenazar con su extinción. Contra las críticas de la literatura fantástica como literatura de evasión, poco comprometida con la sociedad, que la encierran en una producción únicamente burgués, Barrenechea plantea la equivocada perspectiva de dichas acusaciones, contestando que muchos teóricos marxistas -pone el ejemplo de Lukács-, consideraban más apropiados para la representación de la realidad a los textos fantásticos, ya que en ellos la exposición de lo fantástico sirve para destacar el elemento real en el relato; logro que no reconocen en el naturalismo, por ejemplo.

Las pautas de la posibilidad de una categoría fantástica que engloba parte de la narrativa felisbertiana, y la visión de la literatura fantástica vista bajo el signo de lo social, conforman elementos claves para la lectura de las obras a analizar.

Para concluir con las perspectivas sobre lo fantástico queda por trabajar el ensayo de Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?»⁵⁴. El autor propone el neologismo de neofantástico para intentar englobar las nuevas tendencias del género que se desligan de los «orígenes» propuestos por Todorov. Para ello, en primer lugar, el autor parte con una premisa que se refiere a la revolución llevada a cabo por Edgar Allan Poe, padre del cuento moderno, y explica que con su llegada:

[...] el relato breve adquiere una tesitura, una concentración y estructura que no tenían sus prolegómenos. Poe define no solamente lo peculiar de su longitud -texto que se lee de una sentada-, sino otros rasgos distintivos: el efecto singular, por ejemplo, que controla y determina la disposición del argumento, que fija la composición del texto y que establece interrelaciones entre sus partes. [...] desde Poe el relato breve adquiere

53 No las citamos por corresponder única y exclusivamente al nivel semántico del texto, que como hemos planteado más arriba es el menos ocupado por Felisberto Hernández para la creación de lo fantástico en su narrativa. El elenco se encuentra en la p. 401 del artículo de Barrenechea.

54 Alazraki, Jaime, «¿Qué es lo neofantástico?» en *Mester*; vol. XIX, n.2, otoño 1990, pp.21-33.

una fisionomía, una coherencia y un equilibrio estructural que excluye formas invertebradas, anteriores o posteriores. Y si para las primeras reservamos el nombre de cuentos, hablamos de las segundas como «relatos».⁵⁵

Esa premisa sobre el relato es crucial, ya que una de los postulados en el que casi todos los teóricos de lo fantástico concuerdan, es que el relato es la forma narrativa que logra expresar, mejor que ninguna otra, el género fantástico. Así, Alazraki pasa a la concepción de relato fantástico y los diferentes adjetivos utilizados por Caillois, Vax, Castex o el mismo Lovecraft, que lo englobaban dentro de lo terrorífico. En este punto propone lo establecido por Todorov de que existen obras que podrían entrar dentro de la categoría de lo fantástico y que sin embargo no tienen como finalidad horrorizar al lector. Se pasa así al ejemplo de Cortázar para nominar a los primeros relatos fantásticos como integrantes de «lo fantástico tradicional». Cortázar, por la afinidad de sus obras a las características del género, planteó su narrativa como «fantástica», no obstante su desacuerdo con Lovecraft sobre los efectos que ella debía producir en el lector. Así lo explica a Ernesto Gonzales Bermejo, durante una entrevista citada por Alazraki:

Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este medio día de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el Metro, mientras Ud., venía a esta entrevista.⁵⁶

Con la afirmación de Cortázar y su percepción de lo fantástico se abre entonces la denominación de lo «neofantástico»: aquellos relatos que a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, se diferencian de sus precedentes del siglo XIX debido a que presentan una visión, intención y *modus operandi* diferentes⁵⁷.

Así, partiendo por un lado con el nacimiento del relato moderno y por el otro con las nuevas concepciones que los autores contemporáneos generan sobre lo fantástico, se articula el neologismo de Alazraki.

La inclusión del término «neofantástico» serviría para dividir un antes y un

55 Alazraki, Jaime, «¿Qué es lo neofantástico?», op. cit., pp.21-22.

56 Ibid, p. 27.

57 Ibid.,p. 28.

después dentro de los estudios sobre el género: con la literatura del siglo XX se abre el camino hacia lo neofantástico. El término es útil para dividir no sólo la concepción del género, sino que puede unirse a las teorías de Bessiére y Barrenechea para componer una definición de fantástico -neofantástico- hispanoamericano, que: en primer lugar, se adapte a la necesidad de dividir diacrónicamente -Bessiére, Alazraki- las obras, debido a que la evolución de las sociedades en cuanto a conocimientos científicos e intelectuales, sus dudas e innovaciones, se ven reflejada en las obras literarias. En segundo lugar, que permita una distinción diatópica de las mismas -Bessiére, Barrenechea-, ya que la sociedad francesa de finales del siglo XIX no corresponde, por ejemplo, a aquella uruguaya o guatemalteca, o argentina o peruana del mismo periodo: la literatura que surge dentro de una determinada sociedad es producto -como todo texto cultural- de los factores históricos, económicos, políticos y sociales vividos dentro de esa área geográfica y en ese determinado periodo.

Por último, sumado a la distinción diatópica y diacrónica de la cuestión, se encuentra la necesidad de percibir las instancias de lo fantástico en la literatura hispanoamericana y desarrollar las categorías dentro de las cuales se instauren los ejemplares de este género, es decir, no olvidar adaptar el término a la literatura hispanoamericana y más específicamente a las literaturas nacionales, sin paragonarlo con el fenómeno en otras sociedades, puesto que como explica Bessiére: lo fantástico evoluciona con la sociedad que lo crea y moldea.

2.2 Lo fantástico y lo real

Lo fantástico dentro de la literatura de «lo fantástico clásico» -para continuar con la denominación de Cortázar- se percibe como la irrupción de lo sobrenatural en un mundo regido por las leyes naturales que conforman la realidad. Por lo tanto existe una complementariedad entre ambos conceptos. La realidad, como puntualiza Barrenechea en su ensayo para una tipología de literatura fantástica en hispanoamérica, no se opone a lo fantástico, sino que se ve enfatizada por sus efectos: cuando un elemento sobrenatural rompe el esquema de la realidad, se busca la estabilidad en los conceptos o acepciones que la conforman, para intentar definir lo fantástico dentro de los parámetros de la realidad. Lo fantástico, por su parte, no puede existir sin lo real, ya que para romper una regla se necesita antes que nada su existencia, por lo tanto realidad y fantástico conviven en literatura. Para algunos estudiosos, el mismo nacimiento del género sería un producto de rebelión en contra de la mentalidad del hombre moderno que busca la explicación de todo a través del método científico:

Repetidas veces se ha recordado, en efecto, que la literatura fantástica surge en Europa como una especie de compensación ante la rigurosa escisión, impuesta por el pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural y la de lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas hasta entonces. Suele admitirse que lo fantástico presupone la imagen de un mundo en el que no hay cabida para portentos, donde todo se produce conforme a un estricto causalismo natural y en donde lo sobrenatural se acepta como otra forma de legalidad [...]⁵⁸

Como protesta al pensamiento enciclopédico que busca catalogar cada uno de los particulares que conforman el universo, el surgimiento de la literatura fantástica presenta una alternativa no tanto de escape como de protesta en contra de ese sistema.

⁵⁸ Reisz, Susana, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales» en Roas, op. cit., pp.194-195.

El problema se encuentra en plasmar una definición de realidad. Su descripción no se percibe en la introducción de Todorov y, como acontece en lingüística para determinar los límites de la lengua, parece más acertado establecer los parámetros de «lo que no es», y no de «lo que es».

Definir realidad representa un problema dentro de las teorías científicas y filosóficas, y por lo tanto, dicho término aplicado a la literatura bifurca senderos dentro del laberinto que lleva a una solución o a 'la verdad'; además, en sí la literatura es ficción, por lo tanto se presupone que en la creación de la ficción fantástica el autor construya un mundo con el cual el lector se sienta familiarizado, de manera que delante de la presencia sobrenatural se genere la sensación de incertidumbre. Como definición de «realidad», en su ensayo titulado «La literatura fantástica y la representación de la realidad», Martha J. Nondorfy propone las palabras del profesor Bohm para explicar el concepto de realidad:

La palabra 'realidad' deriva de las raíces 'cosa' (*res*) y 'pensar' (*revi*). 'Realidad' significa 'todo aquello que es pensable'. Y eso no equivale a 'lo que es'. Ninguna idea puede capturar la 'verdad' en el sentido de 'lo que es'.⁵⁹

Por lo tanto la realidad no es perceptible, sino concebible, y su definición se produce en la mente gracias a la interacción con el mundo a través del cuerpo. Bohm, entrega una visión de la realidad como concepción interior, producto de la percepción del individuo ante el mundo físico: de esta manera resalta el hecho de que la concepción no representa una verdad, ya que su condición de producción interior la convierte en un punto de vista individual, otorgándole flexibilidad. Se crea seguramente un proceso por el cual a través de las percepciones que se tienen del mundo externo se genera el concepto de realidad, y al ser una acción aplicables o comprobables por cada uno de los individuos, se convierte en una ley natural. Sin embargo, en el caso de que la persona no se encuentre estable psicológica y neurológicamente, dichas percepciones pueden verse alteradas, generando nuevas experiencias que no son comprobables para los demás individuos y se reducen a

⁵⁹ Nondorfy, Martha J., «La literatura fantástica y la representación de la realidad» en Roas, op. cit., p.244.

alucinaciones o alteraciones de la realidad colectiva. De este modo también la literatura fantástica fue percibida como una representación de las pulsiones y los traumas escondidos en el inconsciente de sus creadores, que ayudaban a alterar la realidad. Así lo percibe Freud en su ensayo «Das Unheimlich», que viene posteriormente recordado por Todorov para explicar el nacimiento y su teórico fin de la literatura fantástica.

La afirmación que especifica los límites de la realidad como 'todo lo que es pensable' y no como un opuesto entre 'lo que es' y 'lo que no es', pone en jaque la idea de realidad como un elemento fijo e inmutable, que en cierta manera entrega seguridad y estabilidad al mundo. Su maleabilidad permite a lo fantástico poner a prueba los límites que la rodean y los fundamentos establecidos por ellos, buscando de esta manera una realidad 'otra' o de 'lo otro', oculto y protegido dentro de 'lo pensable'. Sus límites son tan inciertos, que permiten englobar no sólo la realidad en la literatura, sino que yendo hacia el extremo borgiano, se puede llegar a englobar la literatura en la realidad :

[...] los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo.⁶⁰

El discurso extremo de llevar la realidad hacia la literatura se enlaza con la posterior afirmación de Bohm que une el mundo físico con la experiencia, fruto de cada una de las concepciones de la humanidad y de sus creaciones:

[...] el acceso al mundo físico se da a través de la experiencia. El común denominador de todas las experiencias es el 'yo' que experimenta. En pocas palabras, lo que experimentamos no es la realidad externa, sino nuestra *interacción* con ella. Es una consecuencia fundamental de la 'complementariedad'.⁶¹

La realidad sería una construcción interna que se va conformando en nuestra mente por medio de la experiencia -interacción con el mundo externo/físico- por lo

60 Campa, Rosalba, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», op. cit, p.191.

61 Nordorfy, Martha J. «La literatura fantástica y la representación de la realidad», op.cit, p.245.

tanto, depende siempre del factor subjetivo. La literatura, por su parte, es producto de la mente del escritor, que plasma una determinada realidad por escrito. Por lo tanto, como la literatura, la realidad sería subjetiva. Ambas corresponderían a caminos paralelos, así se comprende el por qué la citación de Borges, que las compara.

La línea que separa la ficción de la realidad es sutil, y en sus brechas se encuentran los elementos sobrenaturales de «lo fantástico clásico», fuentes de una vacilación entre dos mundos -lo concebible/lo no concebible. Con el pasar del tiempo lo «neofantástico» ha logrado establecer dichas fuentes generadoras de incertidumbre sin que se cumpla la condición de la irrupción de lo sobrenatural en el mundo natural: para lograrlo, los autores llevan a sus creaciones hacia los límites del lenguaje, transmitiendo lo fantástico «oculto» en lo cotidiano. Este tipo de fantástico se encuentra presente en la literatura hispanoamericana, cuyos postulados siguen definiéndose hasta el día de hoy. Sin embargo la categorización de Barrenechea, quien especifica que su ensayo desarrolla el argumento de una tipología de literatura fantástica para hispanoamérica, enmarca de manera más global a las obras «neofantásticas» del siglo XX. Para lograr abarcar un mayor número de obras, que cuentan con algunos elementos de lo fantástico pero que quedaban afuera del género para los estudiosos, la autora propone la dicotomía entre lo normal/lo a-normal y su interacción como un problema para la creación de lo fantástico. Así surge una primera categoría de obras en las cuales el autor se vale de lo normal para dar a conocer «lo siniestro» oculto en lo cotidiano. Ya no es imprescindible la aparición de un fantasma o de un vampiro para cuestionar la realidad y su estabilidad, basta la amplitud del lenguaje y los elementos conformantes de lo real para hacer salir a la luz pequeñas deformaciones en su llana superficie.

Hasta Todorov, los estudiosos de lo fantástico concentraron sus trabajos en las problemáticas del significante y del significado como predominante herramienta discursiva para lograr la vacilación «entre dos mundos» del texto, de consecuencia, se produjo una mayor atención en la semántica del texto. En el trabajo titulado «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», Rosalba Campra habla sobre la necesidad que han encontrado los estudiosos de la materia de profundizar los mecanismos sintácticos y verbales del género -herramientas discursivas que habían sido dejadas de

lado por las anteriores investigaciones-, para poder individuar y abarcar con mayor precisión lo fantástico desde el siglo XX en adelante:

El progreso de las investigaciones se debe fundamentalmente al intento de analizar el problema no sólo en términos de contenido (que en la terminología de Todorov, que ya ha entrado en el uso común, corresponde al nivel semántico) sino también según los modos de la representación (niveles sintáctico y verbal).⁶²

Cómo se representa lo fantástico y cuáles son los mecanismos lingüísticos utilizados por los autores para exponerlo -que no se limita al exclusivo uso de palabras con significado sobrenatural-, son algunas de las cuestiones que han desarrollado los trabajos sobre el género en los últimos cuarenta años. Las investigaciones de Campra en sus diversos trabajos se han concentrado en las investigaciones sobre el aspecto sintáctico y verbal de lo fantástico, y como destaca la autora, las obras contemporáneas del género, lo «neofantástico» propuesto por Alazraki, a pesar de las diferencia con sus precedentes, no se separan de las raíces del género:

La función de lo fantástico, tanto hoy como en el 1700, aunque a través de mecanismos bien diferentes -y que indican los cambios de una sociedad, sus valores, en todos los órdenes- sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible, que existen fuera y dentro del hombre, de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad.⁶³

La incertidumbre, corazón de lo fantástico, se mantiene por lo tanto en el tiempo. Para obtener dicha vacilación, el relato debe jugar con los conceptos y acepciones que el léxico y el lenguaje permiten logrando un grado de veracidad en el texto, obteniendo así la credibilidad del lector y su «complicidad» con la historia narrada. Rosalba Campra explica la preocupación por la verosimilitud del texto fantástico:

[...] una de las preocupaciones primordiales de lo fantástico parece ser la de

62 Campra, Rosalba, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», op. cit., p.157.

63 Íbid, p.191.

afirmar su propia existencia, su propia verdad. El acontecimiento fantástico, en tanto en cuanto ninguna experiencia compartida está en condiciones de provocarlo -es «inverosímil»-, tiene que esforzarse por manifestar su verosimilitud, ofreciendo al destinatario los elementos para que éste lo acepte como verificable.⁶⁴

Para convencer al lector y otorgar verosimilitud al texto el relato contiene una motivación, para llevar la narración hacia lo fantástico, que puede ser explícita o implícita, y que viene presentada en los niveles semántico, sintáctico y verbal:

Ahora bien, en los relatos fantásticos de motivación explícita, la transgresión está muy marcada a nivel semántico. En un texto que, por el contrario, en este nivel no presente como elemento fundamental la transgresión entre dos órdenes inconciliables, basta la ausencia de toda motivación para crear por sí sola las condiciones de lo fantástico. Los hechos, incluso elementales, carentes de motivaciones deducibles, inevitablemente se connotan de un aura fantástica.⁶⁵

El aura fantástica se conforma así en los niveles sintáctico y verbal del texto, sin ahondar en el semántico, que permanece siempre en superficie. Se logra a través de estos mecanismos un fantástico que no sobrepasa los órdenes naturales. La autora cita como ejemplo de esta categoría, la novela *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati, y postula:

La historia de por sí no tiene nada que no pueda entrar en el orden natural: la exasperada monotonía de la vida en una fortaleza aislada, en la cual termina por ser dudosa incluso la existencia del enemigo contra el que se defiende la frontera. Aquí, sólo la irremediable carencia de motivación sirve para revelar, en el propio orden natural, la imposibilidad de la certeza.⁶⁶

Este tipo de narración se acerca al estilo narrativo de Felisberto Hernández. Es en la «inquietante extrañeza de lo cotidiano» en la cual se presenta esta aura fantástica que acompaña al lector desde el inicio hasta el final del relato. Dicho estilo se

64 Campa, Rosalba, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», op. Cit, p.174.

65 Íbid, pp. 178-179.

66 Íbid, p. 179.

encuentra latente a partir de sus primeras creaciones, pero es sin duda en el magistral relato de «Por los tiempos de Clemente Colling» que logra moldearse mejor y llevar la escritura a los niveles de «El caballo perdido», *Nadie encendía las lámparas* y los relatos posteriores. Los títulos de los relatos que comprenden la primera etapa del escritor están llenos de conceptos cotidianos que logran acepciones desconcertantes gracias a la urdimbre narrativa: «El vestido blanco» «Historia de un cigarrillo», «La barba metafísica» o «La envenenada» son algunos ejemplos de este procedimiento. En «Historia de un cigarrillo», por ejemplo, el mecánico gesto de fumar se vuelve una obsesión cuando uno de los cigarrillos que al romperse permanece en el fondo del paquete, provocando la preocupación del narrador por fumarlo. El caso quiere que en diferentes oportunidades el narrador no logre fumar dicho cigarrillo, despertando la curiosidad y la vaga sensación de que algo «extraño» podría suceder al fumarlo finalmente. Dicha curiosidad se mantendrá suspendida hasta el final del relato, debido al destino o al azar producido en el desenlace:

Al día siguiente de mañana recordé que 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. Pero yo quise reaccionar contra mí. Me decidí a abrir el cajón de la mesa de luz y fumarlo como uno de tantos. Lo abrí. Quise sacar el cigarrillo con tanta naturalidad que se me cayó de las manos. Me volvió la obsesión. Volví a reaccionar. Pero al ir a tomarlo de nuevo encontré con que había caído en una parte mojada del piso. Esta vez no pude detener mi obsesión; cada vez se hacía más intensa al observar una cosa activa que ahora ocurría en el piso; el cigarrillo se iba ensombreciendo a medida que el tabaco absorbía el agua.⁶⁷

El relato deja un final abierto suspendido en «el misterio» de aquel cigarrillo no encendido, no experimentado. La incertidumbre que dicho acontecimiento crea se obtiene gracias a la concentración de la urdimbre del texto en un elemento «el cigarrillo roto», y se ve aumentado gracias al uso de la personificación de los objetos, elemento fundacional de la narrativa felisbertiana, y a la separación de la trama en segmentos numerados, que permite aislar cada pasaje permitiendo una mayor concentración de la

⁶⁷ Hernández, Felisberto, *Obras completas vol. 1*, op. cit., pp. 38-39.

atención del lector en «el cigarrillo roto».

Por lo tanto en Felisberto Hernández, se perciben las características que describe Campa para el desarrollo del relato con una motivación implícita. En esta categoría de fantástico, no se necesita la irrupción de un elemento sobrenatural en el relato para crear una incertidumbre en las brechas de la realidad, ya que a través del lenguaje y sus herramientas el autor entrega inestabilidad a lo cotidiano, generando el elemento perturbador u «ominoso» en una narración donde, en las palabras de Barrenechea, «todo lo narrado pertenece al mundo de lo natural». De esta manera los elementos o las acciones que se perciben como a-normales en la trama se transforman en puntos claves para la conformación de lo fantástico.

La interacción entre lo real y lo fantástico ha ampliado sus horizontes, por lo tanto, hacia la interacción entre normal y a-normal. En la narrativa de Felisberto Hernández, por ejemplo, la sensación de incertidumbre o falta de información queda siempre latente al final de sus relatos, cumpliendo con la condición presupuesta por Todorov sobre la suspensión de la explicación hasta el final. Para lograr aquel efecto, el autor se vale de las herramientas de omisión y repetición del lenguaje, generando 'ritornelos' que se transforman en diferentes caminos que llevan al lector hacia la ilusión de una respuesta o salida del laberinto de su narración.

2.3 La lectura felisbertiana

Entre los manuscritos de Felisberto Hernández publicados en sus obras completas se encuentran algunos textos cuya materia principal es la creación literaria. Su lectura, si bien debe ser tomada como un punto de vista y no como una verdad absoluta -la figura es la del autor/actor, como puntualizó Borges-, entregan herramientas útiles para la mejor comprensión de la narrativa felisbertiana.

El primero de estos manuscritos, «Explicación falsa de mis cuentos»⁶⁸, fue escrita a pedido de Roger Caillois, cuya curiosidad por la producción literaria de Felisberto Hernández, lo llevó a solicitar al escritor un texto donde hablara sobre cómo vivía la creación de sus relatos. Del texto se desprende una “vida autónoma” de los relatos del autor, cuya creación iría más allá de la simple voluntad:

[...] Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos.⁶⁹

Del texto se desprende una creación aleatoria, casi fruto del inconsciente del autor, que ha sido tomada en más de una ocasión al pie de la letra, generando la postura de que la creación felisbertiana es ingenua y espontánea. La inspiración se genera como una semilla de poesía que germinará. El pasaje hacia el final de la citación, «algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos», parece anticipar las palabras de Carpentier en su prólogo a *El reino de este mundo*, en el cual habla de los ojos del

68 Publicado por Susana Socca en *Entregas de la Licorne*, Bs. As. ,1947.

69 Hernández, Felisberto, *Obras completas vol.2*, op. cit., p.175.

poeta que logran transmitir lo maravilloso de una objeto u acción que pasa desapercibida para el resto de las personas. Carpentier denomina a América Latina el continente barroco y maravilloso por antonomasia, debido a su historia -ficción desde las primeras crónicas- y los paisajes y sociedades que la conforman. La realidad en él es de por sí maravillosa: se necesitan los ojos del poeta para proyectar lo fantástico de lo real y exponerlo a los demás. Así, la creación felisbertiana, profundamente barroca gracias al sincretismo de los elementos que la componen, no puede percibirse simplemente como ingenua.

El orden aleatorio de los segmentos en los relatos felisbertianos enfatiza la sensación de vacilación que experimenta el lector, gracias a la estructura inusual del texto. Bessiére identifica el uso de una discontinuidad en los segmentos y la falta de finalidad -o aparente falta de finalidad-, como elementos que conforman lo fantástico.

Otro de los textos en los cuales el autor habla de su creación literaria se titula «He decidido leer un cuento mío...». En él encontramos un pasaje clave para lectura felisbertiana: la oralidad de su escritura.

Si bien el autor destaca la condición de sus cuentos como potencialmente creados para ser recitados en voz alta exclusivamente por él, se destaca en el fondo del discurso la necesidad de la oralidad de sus relatos para que adquieran el mejor modo de lectura. El autor cuestiona la ausencia de instancias que permitan la lectura colectiva de los relatos:

No sé por qué no se hacen recitales de cuentos; pero he estado arriesgando suposiciones: debe haber pocos cuentos escritos para ser contados en voz alta, escritos expresamente con esa condición, o cuya materia de expresión sea la palabra viva; cuentos en que el artista haya asimilado esa materia, haya soñado con ella muchos años, con la afectividad misteriosa en que se encuentran y se funden, un espíritu y la materia que los expresa.⁷⁰

La oralidad amplifica la materia tratada en el relato permitiendo un mejor moldeado de ella para la creación del relato. A través de la voz la palabra adquiere forma y textura en la imaginación del lector/espectador. A ello se le suma la repetición de los

⁷⁰ Hernández, Felisberto, *Obras completas vol.3*, op. cit., p. 276.

componentes del texto en la mente del escritor, cuya materia puede aparecer incluso en sueños mientras se esculpen para ser plasmados al papel. Así, mediante los 'ritornelos' que se van conformando en la memoria, se desarrolla el relato felisbertiano. No es menor que sus biógrafos -Norah Giraldi Dei Cas, Pedro Díaz- destaquen la permanente re-escritura que Felisberto Hernández hace de sus relatos, otro mecanismo que intensifica la asimilación de la materia del texto, y que permite explicar la afinidad de algunos fragmentos dentro del volumen, por ejemplo, de *Nadie encendía las lámparas*, fragmentos 're-elaborados' una y otra vez que adquieren connotaciones semánticas diferentes y que sin embargo se originan desde un mismo significante (el silencio, el color verde, el gato negro, etc).

Como consecuencia de esta oralidad el autor explica la elección de un uso del lenguaje coloquial para la producción de sus relatos -uso criticado en más de una ocasión por parte de la crítica-, es parte integrante de la originalidad de su estilo narrativo:

[Mis cuentos], sin yo saberlo al principio, a fueron imaginados para ser leídos por mí. Y no sólo yo soy el que ha encontrado que cuando un cuento mío ha sido transportado a un español literario y castizo por los correctores, haya perdido mucho. Hasta puede haber ocurrido que en mi mal castellano del principio (tal vez menos ahora) yo haya profundizado mis sentimientos en esa mala materia, y al transportarla a la buena, pierdan esa profundidad.⁷¹

Se defiende de ese modo el uso del lenguaje y del léxico presentes en las obras del escritor. Ellos conforman la profundidad de su escritura, su significado pleno. De esta manera se obtienen las claves para la lectura felisbertiana.

En primer lugar, sus relatos cuentan con una oralidad innata. Como consecuencia de la misma encontramos en ellos; un léxico restringido y un uso del lenguaje coloquial que permiten la concentración de la atención del lector/espectador en los elementos en los cuales el narrador 'decida' enfocar su atención, y cuyo fluir de enfoques corresponde al motor de la narración.

71 Hernández, Felisberto, *Obras Completas vol.3*, op. cit., pp. 276-277.

En segundo lugar, se observa el uso de la personificación de los objetos y la des-humanización de los personajes, el uso de pocos 'escenarios' en los cuales se desarrollan las acciones del texto, y la estructura fragmentaria o a encastre, en la cual la mirada-prisma del narrador se va focalizando y que ayuda a obtener un aura «extraña» o «fantástica» dentro de la trama narrativa, enajenando lo cotidiano.

En tercer lugar, la sintaxis narrativa, que origina segmentos dentro del texto, amplifica la sensación de incertidumbre en el lector, rectificando la afirmación de Maria Chiara D'Argenio sobre la narración perennemente suspendida que se desprende de la lectura felisbertinana.

Los capítulos desarrollados a continuación aplican una lectura detenida del relato «Por los tiempo de Clemente Colling» y de la colección de relatos *Nadie encendía las lámparas*, que presentan la característica del «misterio» de la narración que se transforma en su único *leitmotiv*: el lenguaje de un narrador que se esfuerza por 'escribir no solamente lo que sabe, sino también lo 'otro', y transporta al texto su mirada-prisma, los ojos del poeta de los que hablaba Carpentier, a través de la cual transmite la inquietante extrañeza por lo cotidiano y 'lo fantástico de este mundo'. El fluir de los 'recuerdos/ideas' en una estructura fragmentaria rica de 'ritornelos' que mantienen el suspenso y la incertidumbre del lector ante el «misterio» de lo narrado -cuya explicación no se recibe-, ayudan a generar el elemento fantástico en estas narraciones, que podría formar parte de lo «neofantástico» si se unen los trabajos de Alazraki, Campa y Barrenechea sobre el tema.

Capítulo 3

«Por los tiempos de Clemente Colling»:
el compás de la memoria y la escritura de «lo otro»

3.1 La obra

Después de haber analizado los avances sobre el género fantástico, que ha ido desenvolviéndose durante las últimas décadas en los ámbitos sintáctico y verbal de los textos, se ha ilustrado cómo algunos textos felisbertianos logran instaurar una atmósfera de incertidumbre y desestabilidad de la realidad y de la lógica, sin necesidad de la irrupción de un acontecimiento fantástico en el texto. A pesar de que la narración felisbertiana desde los primeros trabajos se percibe como una 'narración de lo inacabado' -estudiado por Jean-Phillipe Bernabé en su trabajo citado anteriormente-, sólo con «Por los tiempos de Clemente Colling» la urdimbre de la narración resalta la presencia de un elemento extraño en la trama. El texto corresponde a la primera obra felisbertiana cuyo motor de la narración está guiado por un elemento desconocido, el «misterio», que recorre personas y cosas dentro de la narración, sin revelarse jamás su identidad.

Con la publicación de «Por los tiempos de Clemente Colling» Felisberto Hernández comienza a consolidarse como escritor ante la crítica nacional e internacional. El relato es publicado en Montevideo en el año 1942, y corresponde, para gran parte de la crítica, al primer integrante de la "trilogía de la memoria", junto con «El caballo perdido» y «Tierras de la memoria», nominada así debido al fuerte componente autobiográfico presente en los tres relatos y debido a su escritura casi contemporánea -escritos desde finales de 1939 hasta 1943-.

«Por los tiempos de Clemente Colling» corresponde al primer relato en el cual explícitamente el autor se dirige hacia los recuerdos que yacen en la memoria para transportar el pasado al presente, en un ejemplo de auto-ficción que ha provocado la comparación de la ficción felisbertiana de esta fase narrativa al mecanismo proustiano en *En la búsqueda del tiempo perdido* (1913-1927)⁷². El viaje a través de la memoria

⁷² Véase, por ejemplo, el trabajo de Jean Phillippe Bernabé, «Marcel Proust, Felisberto Hernández» de Jean-Phillipe Bernabé, en *Proust y Joyce en ámbitos rioplatenses: reflexiones desde Montevideo*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras

trae consigo recuerdos que se mezclan con la ficción para dar a luz a una nueva etapa de maduración de la obra felisbertiana, definiendo un estilo narrativo en el cual la escritura extrae de la memoria del autor la materia primaria para el relato, integrando reflexiones y ficción, en un intento por comprender el «misterio» del hombre y de las cosas. El placer de recordar implica siempre un nuevo descubrimiento, debido a que en la memoria los recuerdos han quedado entre sombras, y cada vez que brotan nuevamente a la superficie adquieren matices diferentes, como diferentes melodías dentro de una misma armonía:

En este tiempo presente en que ahora vivo aquellos recuerdos, todas las mañanas son imprevisibles en su manera de ser distintas. [...]yo me echo vorazmente sobre el pasado pensando en el futuro, en cómo será la forma de estos recuerdos. Por eso los veo todos los días tan distintos. Y eso será lo único distinto o diferente que me quede del sentimiento de todos los días. El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte pase por la tierra.⁷³

Un mismo recuerdo jamás será lo mismo. Cada vez que emerge, cambia, su forma y significado varían, son siempre únicos. En la práctica de recordar, y plasmar por escrito, el narrador-escritor quedará siempre alejado de la muerte, ya que su trabajo permanecerá vivo. Este pasaje del texto se conecta con los relatos de la 'trilogía de la memoria', con *Nadie encendía las lámparas*, y con los trabajos posteriores, en el hecho de encontrar un mismo símbolo -por ejemplo, un gato negro- presente en diferentes contextos, con diferentes matices y por lo tanto diferentes significados que van construyendo a través de la misma materia primaria 'la otra historia' del recuerdo. Se cumple el deseo del narrador-protagonista de narrar sobre 'lo otro'.

Desde esta narración parte también la práctica de un narrador-observador ingenuo, cuya memoria parece tener una vida propia, apropiándose del discurso y decidiendo sin informar al protagonista lo que está buscando:

Modernas, 2000. pp. 71-83.

73 Hernández, Felisberto, «Por los tiempos de Clemente Colling», en *Obras completas vol. 1*, op. cit. pp.172-173.

Al revolver todas las mañanas en los recuerdos, yo no sé si precisamente manoteo entre ellos y por qué. O cómo es que revuelvo o manoteo mi propia vida, aunque hable de otros.⁷⁴

El narrador, por su parte, no entrega mayor atención al cómo se generen las conexiones entre las ideas y los recuerdos: en definitiva, es sobre los otros que se habla. La hilación de la narración va tomando una forma siempre que se hable de otros: porque es a través de los otros que el recuerdo se mantiene en la memoria, y con él las percepciones vividas, la experiencia. Son la experiencia y las sensaciones las que toman el papel principal de la obra, y superan a la figura física del personaje. Las características físicas del narrador felisbertiano carecen de relevancia, es la mente la que se toma el papel más importante, y ello genera una sensación de una atmósfera onírica en la narración. Sin embargo, lo narrado no es un sueño, es un recuerdo. Es decir, que para el lector del relato, el mundo en el cual se encuentra el narrador es 'real'. Lo 'real' se altera gracias a la práctica del recuerdo, y desde allí surge la incertidumbre del lector: se encuentra en el mundo de introspección del narrador: ¿cómo describirlo?. Es un mundo descrito dentro de los márgenes de lo 'real', alterado por la imaginación, escrito en una ficción: este laberinto que vuelve incierto el concepto de realidad como algo estable, se logra a través de la increíble oralidad de la narración felisbertiana. Es decir, los recuerdos que vuelven y emergen cada vez diferentes van generando dos estados: por un lado la familiaridad del lector con un mismo elemento, y por el otro, la duda acerca del verdadero significado de la repetición de dicho elemento. El lenguaje coloquial -oral- de la narración, permite que los 'ritornelos' se presenten ingenuamente, provocando la atmósfera fantástica.

La oralidad de la escritura es un elemento fundamental para Felisberto Hernández, así lo especifica en «He decidido leer un cuento mío»⁷⁵, y dicha oralidad se percibe en el estilo narrativo. No hay que dejar de lado el hecho de que durante los años treinta del siglo XX el autor había presentado una serie de 'conciertos-charla', generando mayor destreza en el arte de la improvisación y la práctica del habla. Al

74 Hernández, Felisberto, «Por los tiempos de Clemente Colling», en *Obras completas vol. 1*, op. cit. p. 173

75 Hernández, Felisberto, «He decidido leer un cuento mío», en *Obras completas vol.3*, op.cit.

mismo tiempo, como resaltaba José Pedro Díaz en su libro, Felisberto Hernández solía leer en voz alta sus relatos, le gustaba mantener la atención del público y deleitar con una buena interpretación⁷⁶.

La oralidad de la escritura, o mejor dicho, una escritura pensada para ser oral se percibe, en primer lugar, en un texto rico de frases unidas a través de la conjunción “y” que si bien no se considera prestigiosa o formal en el canal escrito del lenguaje, adquiere un valor ideal de retención de la atención del espectador en el canal oral. En segundo lugar, las repeticiones del texto: en las primeras frases del relato se citan los componentes que volverán más adelante en el discurso, creándose, a través del 'preludio' y sus siguientes 'ritornelos' una unidad entre todas las partes del relato. Así inicia «Por los tiempos de Clemente Colling»:

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quien conocí a Colling, no son tan importantes en este asunto como para justificar su intervención. La lógica de la hilación sería muy débil. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos.⁷⁷

Justificando la intervención de recuerdos casi impertinentes, el narrador presenta desde el inicio los personajes que se desarrollarán en el relato. El 'preludio' recuerda a la introducción del 'había una vez..' de los cuentos de hadas, amplificando la oralidad del lenguaje. En tercer lugar, el uso del vocabulario estrecho y usos lingüísticos del español coloquial hablado -“a mi se me daba la gana”, “no se me importaba nada”, y especialmente en este relato, la acentuación de las palabras de Colling 'a la francesa' y la importancia de los sonidos y su pronunciación- refuerza la oralidad. Y es a través de esta particular oralidad de la narrativa felisbertiana, que el lector se transforma en un lector-espectador, hecho que lo lleva a la sensación de incertidumbre del lenguaje, de la continuidad del discurso, que se encuentra completamente en manos del narrador-orador.

⁷⁶ Díaz, José Pedro, op.cit.

⁷⁷ Hernández, Felisberto, «Por los tiempos de Clemente Colling», en *Obras completas vol.I*, op.cit. p.138.

El lenguaje musical comienza a ser parte activa de los elementos narrativos utilizados por el autor a partir de este relato, al igual que el «misterio» de las personas: el misterio que percibe el narrador ante la figura de Clemente Colling -personaje homónimo que representa al maestro de armonía y composición musical de Felisberto Hernández- es algo que se extiende en la narración, convirtiéndose en uno de los motores de la narración. Es el misterio hacia lo que se desconoce, hacia lo familiar que se vuelve extraño, que lleva a la superficie lo 'ominoso' para crear una atmósfera fantástica entorno a la construcción narrativa.

3.2 La música

Los estudios comparados entre los campos de la música y la literatura han adquirido mayor interés por parte de la comunidad intelectual a partir de la publicación de Calvin S. Brown, *Music and Literature: a Comparison of the Arts* (1948). Es cierto que existen obras literarias inspiradas explícitamente en composiciones musicales, como por ejemplo, *La consagración de la Primavera* de Alejo Carpentier, y es indudable que existen elementos que son compartidos por ambas artes: la armonía, el ritmo, el sonido y el silencio, entre otros. En el caso de Felisberto Hernández, la influencia de la música en su arte es un campo de estudio poco estudiado: cómo la figura del pianista se complementa con la figura del escritor para crear la narrativa felisbertiana.

Felisberto Hernández conoce la música desde sus nueve años de edad, y desde entonces ésta lo acompañó hasta sus últimos años de vida. Si bien las obras felisbertianas no se encuadran entre las obras basadas en piezas musicales, su oralidad es un factor evidente e indudable, que se encuentra en la base del dúo sonido-silencio, compartido entre la literatura y la música. Durante los años treinta, antes de dejar la profesión de pianista itinerante, el autor había experimentado la unión entre la palabra oral y la música, durante sus 'conciertos-charlas'⁷⁸. Es la mayor oralidad presente en su escritura a partir de su escritura, experimentando con el lenguaje y ganándose de esta manera un puesto en la vanguardia rioplatense.

El «misterio» de la narrativa felisbertiana que el lector percibe en cada una de sus páginas podría estudiarse desde una perspectiva comparativa, sin dejar de lado a la música, e arte que acompañó la vida del autor y que por ahora ha sido dejada de lado por la mayor parte de la crítica.

Sin duda, los conocimientos musicales de Felisberto Hernández se encuentran presentes con mayor intensidad dentro de la narración a partir de la escritura de «Por

⁷⁸ Ver punto 1.1 presente del trabajo.

los tiempos de Clemente Colling», integrando la originalidad de su escritura.

El ritmo de la obra sigue el compás de la memoria. Cada elemento introducido en la narración es producto de la evocación de un recuerdo; es la mente que, 'autónomamente', parece guiar la 'fuga' de los mismos. Dicho mecanismo permite una narración del «misterio» manteniendo la atención del lector ante la posible revelación de su origen, denominación y causa. Esta condición se convierte en el motor de la narración, haciendo surgir así la incertidumbre característica de lo fantástico que destacaba Campra⁷⁹.

La oralidad felisbertiana permite que las repeticiones, 'ritornelos' de los elementos narrativos, se perciban como puntos claves desde los cuales se revelará el «misterio», engañando así al lector-espectador. Sin embargo, los finales de sus cuentos presentan siempre un final abierto, que no permite la inducción a ninguna conclusión.

La música, compañera del autor, se encuentra presente a lo largo de toda la narración. El texto está dedicado al profesor de armonía y composición musical de Felisberto Hernández, Clemente Colling. En el título del texto se percibe la nostalgia por los tiempos pasados, por la infancia, «Por los tiempos de Clemente Colling» se presenta como una frase previa al brindar por una causa, como han destacado diversos críticos de la obra felisbertiana. La nostalgia en esos años seguramente se traspasaba hacia la música y el piano en sí, compañeros del autor que ya había decidido el abandono de esa arte para seguir su vocación de escritor, 'lo suyo'. Sin embargo la presencia musical en la vida de Felisberto Hernández y en su arte podría conectarse a su literatura.

⁷⁹ Ver punto 2.2 del presente trabajo.

3.3 La urdimbre de lo fantástico

Los pensamientos y recuerdos que van fluyendo con la escritura, en orden al parecer aleatorio, son la primera instancia de incertidumbre narrativa para el lector, y mantienen la suspensión en el discurso. Gracias a la 'oralidad narrativa', además, se impide diferenciar entre una realidad presentada o re-presentada.

El motor de la narración, que mantiene un ritmo constante durante toda la trama -es decir, aparece periódicamente dentro de la narración-, es el «misterio». Este misterio parece tener relación con la percepción de las personas recordadas por el personaje, es un misterio que se presenta como un elemento ajeno a la comprensión humana y que sin embargo se encuentra en su interior, generando un elemento fantástico latente durante toda la narración.

La escritura de este «misterio» incomprensible más allá de las pistas que nos presenta el autor, parece corresponder a la necesidad del autor por escribir sobre «lo otro»:

Muchos años después me di cuenta de que quería rebelarme contra la injusticia de insistir demasiado en lo que más sobresalía, sin ser lo más importante. Y si podía sobreponerme a ese ruido que cierta crítica hace en algún lugar del pensamiento y que no deja sentir o no deja formarse otras ideas menos fáciles de concretar; si podía evitar el entregarme fácilmente a la comodidad de apoyarme en ciertas síntesis, de esas que se hacen sin tener previamente gran contenido, entonces me encontraba con un misterio que me provocaba otra calidad de interés por las cosas que ocurrían.⁸⁰

Ir contra la corriente, intentar sumergirse en la profundidad de las cosas dejando de lado las críticas comunes. La mirada-prisma que se forma de esta manera permite reflejar la escena a través de los ojos del poeta, que se percata de lo “extraño” de lo cotidiano: lo cotidiano de otros tiempos, de los tiempos pasados para los contemporáneos, lo extraño de lo que era común antes, pero que ya no lo es, y que él ahora no puede comprender.

⁸⁰ Hernández, Felisberto, «Por los tiempos de Clemente Colling», en *Obras completas vol. I*, op. cit. p.146

Las lonjevas, la tía Petrona, “El Nene”, Colling, personajes todos que van guiando la narración, contienen cada uno de ellos un «misterio», debido a la observación del narrador que los ve como algo real y fantástico a la vez, personajes que contienen ambas caras de la moneda.

Las longevas son las tres señoras a través de las cuales el narrador-autor llega a conocer a su maestro de armonía y composición. Corresponden a la primera figura en donde se canaliza el «misterio», que pareciera corresponder al misterio de los “otros tiempos”, de los tiempos pasados:

El misterio empezaba cuando se observaba cómo se mezclaban en el conjunto de cosas que ellas comprendían bien, otras que no correspondían a lo que estamos acostumbrados a encontrar en la realidad. Y esto provocaba una actitud de expectación: se esperaba que de un momento a otro, ocurriera algo extraño, algo de lo que ellas no sabían que estaba fuera de lo común.⁸¹

La fascinación de la figura de las longevas se debe, como se evidencia a través de la narración, a la brecha que separa las generaciones. El tiempo que acompaña los recuerdos de la niñez del narrador-autor corresponde a un tiempo en parte incomprensible para aquellas longevas, que provienen de “otra época”. La inquietud del lector se genera gracias a la empatía con el narrador: a través de los tiempos, con el pasar de las generaciones y los descubrimientos científicos y tecnológicos, las sociedades de hoy serán ajenas a las de mañana, y el punto de contacto entre ambas, que permite la expectación y admiración de la una hacia la otra, es la interacción entre el futuro -la mirada del niño, la infancia e ingenuidad- y el pasado -la mirada del anciano, la vejez y sabiduría-.

El «misterio» no se reduce a las personas, sino que abarca también los objetos que les pertenecen y a los lugares que habitan. Así las cosas y lugares comparten el misterio de las personas: en la casa de las longevas, el «misterio» emerge sin esconderse, como explica el narrador-autor:

81 Ibid, p.146.

Todas [las longevas] hablaban fuerte y yo empezaba a reconocer los objetos de la habitación; eran tan amables y parecían tan cordiales como ellas. Allí el misterio no se agazapaba en la penumbra o en el silencio. Más bien estaba en ciertos giros, ritmos o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad. Y lo mismo ocurría con ciertos hechos.⁸²

La conexión entre los objetos y las personas adelanta la visión del “espíritu de los objetos” planteado por el personaje de la joven en «El balcón». Por su parte, algunos temas de la conversación o hechos que suceden en la casa de las longevas son percibidos por parte del narrador-autor como hechos “de otro mundo” que va más allá de lo real. Como escribía Nordorfy en su ensayo sobre la representación de la realidad en lo fantástico⁸³, es a través de la experiencia que se desarrolla la concepción de realidad, por ello esta conectada con la percepción de los sentidos. Por su parte, para que funcione la atmósfera fantástica, el lector implícito debe empatizar con el narrador o personaje de la obra.

Felisberto Hernández logra la empatía del lector a través de la descripción de los sentidos y las sensaciones que se desprenden frente a un hecho u evento: sensaciones compartidas por toda la humanidad. Y al empatizar con el narrador, el extrañamiento que este hace de lo cotidiano se vuelve una fuente de incertidumbre para el lector implícito, que no logra la plena comprensión de lo planteado debido a una suspensión del discurso.

Las longevas presentarán su sobrino músico, “El Nene”, al narrador-autor. De esta manera se introduce la figura de la música, cuya presencia se percibe desde el principio hasta el final de la obra, y su figura está conectada con el sentido de la vista, ya que la admiración del narrador-autor no se debe solamente a la destreza de “El Nene” y de Clemente Colling -ambos personajes ciegos-, sino que se debe también al «misterio» que despierta en él la idea de una ausencia total de luz y de consecuencia de imágenes que acompañen la percepción de las cosas:

82 Ibid, p.147.

83 Nordorfy, Martha J. «La literatura fantástica y la representación de la realidad» en Roas, op. cit.

Cuando me dejaban solo con los dos ciegos y ellos conversaban, no tenía en cuenta constantemente que eran ciegos; y de pronto me sorprendía que tomando la conversación un giro o una actitud íntima, ellos no se miraran, ni hicieran movimientos correspondientes a lo que estamos acostumbrados a ver en las personas que tienen vista; y así, ellos creaban a mis ojos una nueva forma de movimientos correspondientes a la conversación.[...] cuando hablaban de composición, y por ahí, de sensaciones sonoras, de sentimientos, del arte y de la ciencia, la conversación parecía más secreta; porque iban a lugares donde yo tenía pocos pensamientos, pocas experiencias.⁸⁴

La visión de un mundo completamente diferente al percibido a través del sentido de la vista resalta la fantástica dependencia que los videntes tienen del mismo, llevando al narrador-autor (y de consecuencia la narración) a poner en jaque su importancia:

Y a medida que se acercaba la noche -ellos no necesitaban luz- yo seguía los movimientos de ellos que iban siendo manchas movibles junto a la otra grande, la del piano. Del baúl abstracto seguían sacando juguetes abstractos, que para mí, además de ser sonoros, tenían color. Pero yo me daba cuenta que los acordes o formas que yo sentía, también se diferenciaban de las que ellos oían, en que las mías tenían color; [...],y pensaba que tal vez, en lo más hondo de lo humano, la vista era superflua.⁸⁵

El «misterio» que rodea a “El Nene” y a Colling tiene que ver con la diferente concepción de mundo, de realidad, por parte de los no videntes. Un mundo desconocido «otro» y fascinante para el narrador-autor.

Gracias a la familia de “El Nene” el narrador-autor conocerá la fascinante figura de Clemente Colling, con el cual se asiste en la narración a la consagración del «misterio» por las personas y las cosas, por el mundo de las percepciones:

Me seducía su ciencia, su inmensa sabiduría de músico.[...]. Y a pesar de lo fácil que era ver algunos de sus sentimientos, de la inexplicable gracia que le hacían ciertas cosas, de sus ingenuos arrebatos de orgullos, de la sinceridad de sus

84 Hernández, Felisberto, «Por los tiempos de Clemente Colling» en *Obras completas vol. I*, op. cit., pp.164-165.

85 Ibid, p.164.

despampanantes mentiras, a pesar de todo, yo empezaba a internarme en muchos misterios que me empezaron conociendo su persona.[...] Ni sabía -y hallaba placer en no saber- qué misterio habría en cada ser humano puesto en el mundo -en un ser humano como Colling, por ejemplo-; qué misterio me sorprendería primero, cómo sería yo después de haberlo sentido, o qué le pasaría a mi propio misterio.⁸⁶

El placer de la ignorancia hacia los misterios escondidos en las personas del mundo y la predisposición a recibirlos si los giros de la vida se los acerca, es la postura felisbertiana definitiva, compartida con los narradores de *Nadie encendía las lámparas*. El relato dedicado a Colling abunda en pasajes, 'ritornelos' destinados a volver a la superficie en los relatos de *Nadie encendía las lámparas*, así como se mantendrá la presencia de un «misterio» desconocido que rodea personajes, lugares y objetos. La vista y su importancia, la concepción de un mundo “a colores” y el simbolismo de los mismos también adquiere mayor relevancia a partir de este relato:

Yo, con egoísmo del que posee algo que otro no posee, pensaba en el goce de estar en la noche, después de acostado, recibiendo 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 las montañas y sobre todos los verdes de la selva. Pensaba en toda una orgía y lujuria de ver; [...]⁸⁷

El simbolismo de los colores felisbertiano -predilección por el verde- intriga la lectura del relato. Los pasajes de “lujuria visual” llegarán a su apogeo con «El acomodador». La atmósfera fantástica se crea en este relato únicamente a través del lenguaje, la sintaxis y la semántica ambigua de algunos términos. Términos impregnados de connotaciones de este y otros mundos.

Los recuerdos de Colling toman protagonismo en la narración y la historia de amistad entre discípulo y maestro florece en la narración:

86 Ibid, p.162.

87 Ibid, p.165.

[...] Colling me dio un sentido nuevo de la vida con muchas clases de objetos. Yo observaba sus hechos, sus sentimientos, el ritmo de sus instantes, como otros objetos, o con sorpresa de objetos. Una noche yo iba subiendo la escalera y en una oscuridad densa él trabajaba en el cajón de su mesa. En cada uno de los cuatro rincones tenía una pila de figuritas de cajas de fósforos y en cada figurita había una fórmula de armonía hecha en puntos. Hacía con ellos combinaciones que nunca pude comprender.⁸⁸

Las combinaciones que el maestro hace con las distintas armonías podría ser una pista de las combinaciones entre los fragmentos de la narración que realiza Felisberto Hernández en sus creaciones literarias. Es decir, al igual que las inexplicables combinaciones que Colling hacía con las 'cajitas' para lograr diferentes melodías, de la misma manera Felisberto Hernández crea una narración fragmentaria cuyo motivo o motor sigue siendo hoy en día fruto de debates entre la comunidad de estudiosos. Así, a pesar de que la escritura es «otra» -de otro carácter o por medio de otro canal- después de haber estudiado la literatura del autor uruguayo, no se puede dudar el reflejo que tiene el maestro Colling en su discípulo.

El misterio acompañará también los últimos pasajes de la narración, que se cierran con un final abierto, preparado para una re-lectura oral. Es decir, el relato se cierra con la imagen de una de las lonjevas, personajes que habían abierto el relato por ser la familia gracias a la cual el misterio de Colling llegó a la vida del autor-narrador:

De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas; pero de pronto el movimiento se disfrazaba de cosa quieta y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. [...] si pensaba que la sombra era una señal del misterio, después me encontraba con que el misterio y su sombra andaban perdidos, distraídos, indiferentes, sin intenciones que los unieran. Y así el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado. Pero desde aquellos tiempos hasta ahora, el misterio ha vivido y ha crecido en los recuerdos.⁸⁹

88 Ibid, pp.195-196.

89 Ibid, pp.197-198.

El misterio de esa manera se mantiene y crece en los recuerdos, en la memoria. La connotación que esconde el término de «misterio» en este relato es algo que permanece desconocido a los lectores hasta el último instante. A pesar de no pertenecer -aparentemente- a un hecho de «otro» mundo y trascender así las barreras entre la realidad y lo fantástico, su uso dentro de las frases cargado de enajenamiento hacia todo lo 'pensable' abre la brecha de la incertidumbre y la inquietud del lector, acompañada por la curiosidad de un narrador que busca los misterios escondidos en este mundo y que están más allá de la comprensión humana.

El uso ambiguo del lenguaje y la combinación entre los fragmentos de la escritura presentados magistralmente en este relato, señalan la maduración del estilo narrativo de Felisberto Hernández, y la presencia de los 'ritornelos' de la memoria, que vuelven a emerger a la superficie para desarrollar una narración llena de inesperadas reflexiones junto con la oralidad de su escritura generan el elemento fantástico de su narrativa.

En la colección de relatos de *Nadie encendía las lámparas*, todas las narraciones presentarán 'ritornelos' de elementos que se presentan en «Por los tiempos de Clemente Colling»: los sentidos -en especial la vista y el tacto-, el sonido y el silencio, el color verde, y sobretodo el «misterio» que se esconde en los lugares tendencialmente lúgubres en donde transcurren las acciones de los relatos.

«Por los tiempos de Clemente Colling» y *Nadie encendía las lámparas*, son ejemplos de «neofantástico»: a través de mecanismos que no corresponden a los del «fantástico clásico» el autor logra otorgar una atmósfera de incertidumbre, limitándose al terreno de lo 'real', sin irrupción de un evento sobrenatural que imponga la contradicción sobre la estabilidad del mundo. La contradicción se presenta al colocar la atención en los mínimos detalles de lo cotidiano, que despiertan la curiosidad por las cosas de este mundo que la mente no puede comprender. A través de la descripción de las percepciones el narrador conforma en su entorno una realidad casi onírica, que de todas maneras forma parte del 'reino de este mundo'. Los ojos del poeta son los que transmiten la enajenación del mundo común y corriente ante los ojos del lector, entregando el componente fantástico. Es interesante la manera original en la cual el efecto de incertidumbre es creado gracias a la oralidad de la escritura y la repetición,

los 'ritornelos' fruto de los recuerdos que son la materia primaria para la creación de los cuentos. La «necesidad» de la oralidad para que el relato alcance su sentido pleno, exigencia del mismo autor con toda su obra⁹⁰, entrega un acercamiento de su literatura con el arte musical-oral, territorio de comparación que podría llevar a resultados interesantes.

90 Hernández, Felisberto, «He decidido leer un cuento mío», en *Obras completas vol.3*, op. cit.

Capítulo 4

Nadie encendía las lámparas:
la 'Tocata y Fuga' felisbertiana.

4.1 El texto

Nadie encendía las lámparas, fue publicada por primera vez en 1946, por la Casa de la Cultura Española en Montevideo, y un año más tarde, en Buenos Aires, salió a la luz la edición de Sudamericana, convirtiendo la obra en el primer trabajo de Felisberto Hernández que contó con la publicación de una casa editorial de prestigio. El manuscrito fue entregado antes del viaje que el escritor realizó a Francia en 1946, y que lo mantendría alejado de la patria hasta 1948, y entre las personalidades que ayudaron a lograr la publicación en la editorial argentina se encontraba la de Roger Caillois, quien, como relata Reina Reyes, se había interesado por la original escritura del uruguayo.

Con esta obra Felisberto Hernández vuelve a la forma de escritura del relato breve, después de la “trilogía de la memoria” que había producido entre 1939 y 1943 - «Por los tiempos de Clemente Colling», «El caballo perdido» y «Tierras de la memoria». La obra es una recopilación de 10 relatos, de los cuales «La mujer parecida a mí», «El corazón verde» y «El comedor oscuro» completamente inéditos hasta entonces -los otros textos habían sido publicados en revistas rioplatenses entre los años 1943 y 1947.

Para gran parte de la crítica este volumen corresponde a la recopilación de relatos mejor lograda del escritor; la maduración del estilo felisbertiano se había generado con la producción de la “trilogía de la memoria”. En sus primeras invenciones se percibía una prosa experimental, afín a los cánones vanguardistas europeos que intentaban desligarse de las normas que regulaban la creación, para poder expresar de manera pura y sin barreras su arte:

La obra temprana de Felisberto se reduce a apuntes esquemáticos y tanteos narrativos de índole abstracta, en los cuales despliega su interés en el pensamiento especulativo, en crear una juguetona e imprecisa imagen o atmósfera.[...] La nota más persistente es la marginalidad y el extrañamiento, el deambular errático y el desajuste interno del escindido yo autobiográfico, en relatos casi exclusivamente escritos en

primera persona.⁹¹

Así Hugo Verani describe la primera fase de escritura felisbertiana cuya clasificación dentro de la vanguardia latinoamericana quedará plasmada en otro estudio del mismo autor «Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández», en el cual se identifica la peculiar modalidad fantástica del escritor, que se aleja de los planteamientos convencionales del género:

En Felisberto lo fantástico nace de la problematización del nivel verbal, de la visión de un narrador que introduce sucesos anómalos e insólitos que trastornan el contexto normal, preservando una zona de misterio irreductible a explicaciones lógicas, una paradójica convivencia de órdenes incompatibles con cualquier forma de causalidad conocida.⁹²

En la etapa narrativa de los años cuarenta el escritor se concentra cada vez más sobre el “misterio de los seres y de las cosas”, argumento latente desde las primeras creaciones, pero que a partir de «Por los tiempos de Clemente Colling» se convierte en motor de la narración felisbertiana. Es desde “el misterio de Colling” que su estilo narrativo parece encontrar la perfecta combinación entre literatura de la memoria y literatura fantástica, dando paso a una prosa que oscila entre las fronteras de lo real y lo no-real, lo concreto y lo abstracto, sin salir de las profundidades de la ficción: «...no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro»⁹³, con el objetivo de escribir sobre “lo otro” inicia la maduración de la escritura felisbertiana, que genera el extrañamiento de lo cotidiano, abandonándose simplemente al acto de narrar, dejando atrás las estructuras de la norma y llegando a su apogeo con la recopilación de los relatos que comprenden el volumen *Nadie encendía las lámparas*.

Al igual que en el resto de su obra, el componente autobiográfico se encuentra presente también en este volumen, con narradores pianistas o escritores que se

91 Verani, Hugo J., «La inquietante extrañeza de lo cotidiano» en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 16., Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1987, p. 129.

92 Verani, Hugo J., «Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández» en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, edición a cargo de Enriqueta Morillas Ventura, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1990. p. 246.

93 Hernández, Felisberto, *Obras completas vol. I*, op. cit., p.138.

encuentran en pequeños lugares de provincia, y son observadores anónimos de lo que los rodea. El uso de la primera persona singular como elección para la voz del narrador ayuda a reforzar esta idea. Los 'ritornelos' de la materia de los recuerdos que se cruzan durante el momento de la escritura, como habitantes del “pueblo de los recuerdos” -metáfora utilizada en «El corazón verde»-, se mezclan con la ficción para dar a luz a las tramas fragmentarias de los relatos. Sin embargo, más allá de mezclar la vida personal del autor con su obra, en las siguientes páginas se focaliza la atención en el texto como una obra catalogable dentro de los cánones de la literatura fantástica -siguiendo las apreciaciones de Barrenechea, Bessiére y Campra al respecto-, analizando las herramientas textuales que el autor selecciona para la construcción de los relatos -tales como la elección de los tiempos verbales, el uso de los pronombres, o la naturaleza fragmentaria de su narrativa-, que sirven para enmarcar este volumen. Los narradores de *Nadie encendía las lámparas* se conforman con la búsqueda del “misterio” que inunda cada uno de los elementos que conforman el mundo cotidiano, creando de esta manera una atmósfera de tensión y suspenso sin traspasar los límites entre lo real y lo imaginario.

Nadie encendía las lámparas, fue la última recopilación de relatos que el autor publicó en vida. Durante los años de gestación de esta obra, Felisberto Hernández estuvo fuertemente influenciado por las críticas y la obra del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, quien residió en Montevideo desde 1939 hasta 1946. La amistad que compartieron y la importancia que ella tuvo para el escritor uruguayo ha sido destacada por los biógrafos de Felisberto Hernández, quienes adjudican a Supervielle un rol esencial en la definición y perfección del estilo felisbertiano que se produce desde 1943 en adelante. Fue bajo su supervisión que se publicó «El caballo perdido». Supervielle se interesó en dar a conocer la obra del escritor uruguayo sea en el Río de la Plata como en Francia, ayudando a conseguir una beca para que Felisberto Hernández viajara a la capital francesa y deleitara con sus relatos más allá del océano.

En su «Autobiografía» literaria, Felisberto da cuenta de la recepción que logró esta obra, figurando como el “Libro del mes” en la editorial y ubicándose entre los mejores libros del 1947 según la “Cámara del Libro Argentina”. Entre las reseñas del libro se encuentran los artículos publicados por *La nación* y *La prensa*. Posteriormente

en 1948, durante la presentación del escritor en el Amphiteâtre Richelieu de la Sorbonne, se lee «El balcón». Mientras que «El acomodador» logrará la traducción al francés con el título «Chez le autres» en la revista *Points*, el mismo año.

4.2 Lo fantástico

Los relatos que componen el volumen de *Nadie encendía las lámparas* cuentan con un estilo narrativo que entrega más interrogaciones que respuestas al lector. Desde el primero, homónimo al título del volumen, hasta el último, «Las dos historias», se mantiene la sensación de extrañeza y suspensión de la trama. El uso constante del tiempo imperfecto, la elección del narrador en primera persona en todos los relatos a excepción del último -en el cual existen dos narradores: uno en tercera persona y uno en primera persona-, el uso de metáforas y metonimias ayudan a forjar una atmósfera fantástica.

Utilizando la descripción de Hugo J. Verani, Felisberto Hernández transmite en todos los relatos la inquietante extrañeza de lo cotidiano: desde las primeras líneas, los relatos transportan al lector en un estado de incertidumbre construido con el lenguaje de lo cotidiano que se enajena cada vez más hasta parecer un integrante de una realidad “otra”.

La composición de los relatos se divide por segmentos cuya lógica es extraña a la norma y por ende no permite una seguridad entre significante y significado, generándose un subseguir de “indicios” que podrían representar algo “más allá” de lo explícito, interrogantes a las cuales no se encuentra una respuesta ni siquiera al final del texto, concordando de esta manera con la definición de Bozzetto sobre la composición de la narrativa fantástica:

Así pues, podemos hablar de estrategia metonímica de lo fantástico en el nivel de la composición.[...] Las descripciones mismas entran en el marco de una aparente continuidad temporal; pero sólo son coincidencias que el texto hace leer como elementos de una progresión, cuya ley se ignora, y que por eso mismo crea una especie de efecto de presentimiento. En realidad, el texto fantástico se compone de repeticiones que permiten la puesta en relación, entre ellos, de significantes: este envío perpetuo de significantes de unos a otros suscita, en el lector, la precognición de un sentido, suscita el deseo de saber de comprender la ley, el orden que los organiza. Lo que evidentemente es un señuelo. Cuanto

más se analiza un relato fantástico, más se cree encontrar en él brotes de sentido...hasta el momento en que nos damos cuenta de que se contradicen, y que reina la confusión, puesto que el texto la organiza.⁹⁴

En los relatos que comprenden *Nadie encendía las lámparas*, el lector no logra alcanzar lo que se esconde detrás de la superficie de los significantes. No existe una causa precisa que se pueda alejar como argumento principal del texto. Sin duda los títulos de los relatos ayudan a orientar la lectura, estableciendo también los protagonistas de las tramas. Los narradores son observadores de acontecimientos que van más allá de lo común y que se convierten en testimonios de acontecimientos o hechos que transmiten a un lector implícito sin tener, a simple vista, mayor interés que el de narrar la historia en sí. Como puntualiza Hugo J. Verani:

La narrativa de Felisberto no puede ser objeto de esquematismos corrientes; nadie más apartado de escuelas, cánones o fórmulas que él. Pero su obra no es incomprensible; es simplemente inhabitual, lo que le confiere singularidad a su narrativa: abandonar de modo gradual y franco todo sometimiento a planteos literarios convencionales. Felisberto funda un mundo supeditado a un pensamiento disociativo en el que todo aparece dislocado, una narrativa de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico. [...] Ciertos requisitos de lo fantástico canónico han dejado de tener vigencia en el siglo veinte; la intrusión de fuerzas sobrenaturales que producen un efecto de terror no son ya más condiciones necesarias de lo fantástico. La presencia de hechos de misterio, en desacuerdo con el orden racional y la causalidad, en un mundo fundando en relaciones ambiguas, es el elemento común del relato fantástico de todas las épocas, no el efecto de terror ni el tema fantástico en sí.⁹⁵

Yendo más allá de los cánones de lo fantástico los relatos cuentan con un “misterio” implícito y con la “amenaza de lo fantástico” o el acontecimiento fantástico en sí que se introduce en la narración con la misma facilidad con la cual la abandona antes de acontecer. La deshumanización de las personas y humanización de los objetos es otra característica que genera la ambigüedad narrativa.

En «El balcón», «El acomodador», «La mujer parecida a mí» y «Muebles “El

94 Bozzetto, Roger, «¿Un discurso de lo fantástico?» en Roas, op. cit., pp.232-233.

95 Verani, Hugo J. «La inquietante extrañeza de lo cotidiano», op. cit., pp. 129-132.

Canario”», el acontecimiento fantástico se produce dentro de los cánones establecidos para la literatura fantástica clásica: lo no-real/extraño irrumpe en el terreno de lo real/cotidiano generando un evento fuera de lo común que no puede ser explicado por las leyes naturales que rigen el mundo del relato. En el caso de «Nadie encendía las lámparas», «Menos Julia», «Mi primer concierto», «El comedor oscuro» y «El corazón verde», la amenaza de lo fantástico se encuentra latente desde el inicio hasta la conclusión de los relatos, la cual por lo general rectifica la falta de información que da la sensación de un final abierto, inconcluso, una primera parte de la cual se exige una segunda. Apartado de los demás relatos se encuentra «Las dos historias», en el cual la ambigüedad del relato dentro del relato desdobra la percepción de la realidad entregando una atmósfera -presente en los relatos precedentes pero no sofocante como en este- onírica, que mantiene la incertidumbre del lector en cuanto a la información misma que está recibiendo por parte del narrador, siendo fiel a su título al percibirse efectivamente como dos historias dentro de una, cuyo argumento es la escritura en sí y la manipulación de los tiempos y de los elementos narrativos por parte del autor.

Como explica Enriqueta Morillas en su introducción al volumen de Cátedra, dentro de los relatos de *Nadie encendía las lámparas*:

[El yo-narrador protagonista] Contemplativo, propenso a la observación minuciosa del perfil estético de su entorno, esgrime su sensibilidad y desarrolla su imaginación frente a los aspectos prácticos y utilitarios de la vida. [...] narrar consiste aquí en encontrar la percepción de los acontecimientos, describiéndolos como se revelan para la mirada ensoñada. Lo entrevisto y lo imaginado por el «yo» que narra lucha por imponerse a la mirada convencional, por liberar lo cotidiano de su funcionalidad pragmática.

Los personajes de estos cuentos se hallan a la merced del protagonista, quien se aproxima y distancia de ellos alternativamente. Inclínndolos hacia uno u otro aspecto de la realidad escindida, el narrador destaca su capacidad comprensiva del misterio. Asociados estrechamente con los objetos de su ambiente, inclinan la masa de los elementos narrativos hacia lo convencional o hacia lo misterioso, o permiten que prevalezca la ambigüedad.⁹⁶

96 Morillas, Enriqueta, «Introducción» en Hernández, Felisberto, *Nadie encendía las lámparas*, 3º ed., Madrid, Cátedra, 2010.

Como teclas del piano listas para develar el secreto de su nota al narrador de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, los elementos dentro de los relatos se mueven al compás de la curiosidad de ese narrador-protagonista. A pesar de ser historias a primera vista independientes unas de las otras, las tramas de los relatos que conforman el volumen se mantienen unidas gracias a la repetición de detalles y palabras que van creando los 'ritornelos' a través de los cuales el lector percibe la obra como un todo. La obra se muestra como una composición musical, compuesta de partes individuales que mantienen una misma armonía y entregan diferentes tonalidades a la melodía. Debido al estilo de los 'ritornelos' y la inserción de temas en la medida que avanza la narración de relato a relato, manteniendo siempre constante los elementos introducidos en los relatos anteriores, el volumen es comparable con una 'Tocata y Fuga', en la cual, a modo de tocata o preludio el narrador del relato «Nadie encendía las lámparas» nos demuestra su particular mirada-prisma a través de la cual el mundo cotidiano parece esconder algo «otro», el «misterio» escondido en la realidad del día a día. Y a modo de 'Fuga', los relatos que lo suceden introducen nuevas 'voces' a la narración, que se van amalgamando y homogeneizando creando un cromatismo de recursos del discurso que van conformando el estilo narrativo felisbertiano, los 'ritornelos' de la memoria que es la fuente primaria de la ficción en Felisberto Hernández, y que generan el elemento fantástico en su narración.

La crítica literaria sobre el volumen de *Nadie encendía las lámparas*, se ha desarrollado en los temas del doble, el erotismo, la auto-biografía y el rol de la memoria. Se destaca el trabajo de Gustavo Lespada que trabaja sobre las figuras en la narrativa felisbertiana, analizando toda la obra del autor. Por su parte, Joaquín Lameiro trabaja principalmente con este volumen y sobre los conceptos de sujeto, imagen e incertidumbre que recorren la narrativa felisbertiana.

Entre los trabajos sobre lo fantástico que han retomado el volumen se destaca el de Rosario Ferré.

4.3 Temas y motivos

4.3.1 «Nadie encendía las lámparas»

El relato que inicia el volumen -y con el cual comparte el nombre- está protagonizado por un yo-narrador que es escritor y pianista. Como en una 'tocata' musical que antecede a una 'fuga' de voces -que se desarrollan en los textos sucesivos-, el relato introduce los componentes presentes en todo el volumen, revelando la destreza del 'autor interprete' que induce al lector hacia el terreno pantanoso de su creación. Los relatos sucesivos afloran hacia la superficie narrativa como voces que interaccionan las unas con las otras, creándose 'ritornelos' que permiten conectar algunos relatos entre sí, permitiendo la unidad de la obra a pesar de la aparente independencia de sus componentes. En su manuscrito «He decidido leer un cuento mío»⁹⁷.

En primer lugar se encuentra el uso del tiempo imperfecto: tiempo de la narración, en la cual los eventos situados en las 'tierras de la memoria' han pasado de la condición de 'acción' a la condición de 'recuerdo', perdiendo toda objetividad. En segundo lugar, la percepción del «yo»-narrador en estos relatos funciona como un prisma a través del cual se reflejan los diferentes elementos que integran el espacio de lo narrado que llegan hasta el lector. Todo pasa por la atenta observación del narrador que se rebela a la mirada convencional de las cosas, otorgándoles otro matiz a través de sus 'ojos'. En tercer lugar se encuentra la estructura narrativa en la cual los argumentos se encastran sin mayor propósito, al parecer, que el avanzar en sí mismo de la narración, es decir, no se percibe una composición clásica del relato estructurada en un inicio, desarrollo y desenlace del mismo. Así, el eco de las palabras de Felisberto Hernández sobre sus obras en «Explicación falsa de mis cuentos» y «He decidido leer un cuento mío», vuelven a encontrarse.

En el relato el narrador -escritor y pianista- se encuentra delante de un público

⁹⁷ Hernández, Felisberto «He decidido leer un cuento mío» en, *Obras completas vol. 3*, op. cit. pp. 275-277.

que lo escucha mientras relata uno de sus cuentos en el cual una mujer intenta suicidarse tirándose desde un puente y encontrando diversos obstáculos que la obligan a posponer la acción hasta el final del relato. La acción de narrar procede mecánicamente mientras el protagonista busca fuentes que despierten su interés en la monotonía de la sala antigua en la cual se encuentra:

Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos. A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos.[...] De pronto yo pensaba en la importancia de algunos concurrentes y me esforzaba por entrar en la vida del cuento. [...] me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado; pero a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes.⁹⁸

Entre las fuentes que detienen su mirada se encuentran -en orden de focalización- una de las dos viudas hermanas dueñas de casa, quien parece haber perdido 'la vida' en sus ojos que se encuentran 'ahumados', una estatua que se encuentra en el jardín circundada por palomas con las cuales «parece entenderse» y permitirles que se posen en ella, una mujer joven cuya cabeza se encuentra recostada en la pared, y una sala contigua que al inicio parece estar en llamas que se revelan flores rojas y amarillas bajo la luz del atardecer. Con la secuencia de imágenes narradas que se van encastrando unas con otras la atención del relato pasa de la acción desmotivada del narrar, a la luz del atardecer : luz que se vincula con el final de la vida en un principio -que toca «los retratos de muertos queridos»-, y como catalizador del deseo y la pasión en un segundo momento -después de que la atención del narrador pasa reiteradas veces por la figura de la mujer recostada sobre la pared-. En el preciso momento en el cual la atención del protagonista se encuentra en la sala contigua, termina el cuento que está narrando al público, y se vuelve a la monotonía de la situación inicial. El público se acerca y comienzan las conversaciones con los demás invitados de la velada sobre el relato que el protagonista acaba de narrar y otras tertulias: sin embargo la llama que el

98 Hernández, Felisberto, *Obras completas vol. 2*, op. cit., p. 53.

narrador parece percibir en la sala contigua se mantiene, la mujer joven -quien resulta ser sobrina de las dueñas de casa- lo conducirá hacia la sala de las flores en la cual el escritor es interrogado sobre su cuento y dicho evento le permite concentrar su atención en los cabellos, los ojos y la boca de la joven mujer: todos elementos focalizadores de la pasión. El deseo persiste a pesar de que la monotonía pareciera adueñarse nuevamente de la situación, creando una atmósfera situada entre las fronteras de lo mecánico y lo onírico que adquiere densidad en la medida en la que se acerca la conclusión del relato:

Me pidieron que tocara el piano. Al volver a la sala la viuda de los ojos ahumados estaba con la cabeza baja y recibía en el oído lo que la hermana le decía con insistencia. El piano era pequeño, viejo y desafinado. Yo no sabía qué tocar, pero apenas empecé a probarlo la viuda de los ojos ahumados soltó el llanto y todos nos callamos. La hermana y la sobrina la llevaron para adentro; y al ratito vino la sobrina y nos dijo que su tía no quería oír música desde la muerte de su esposo -se habían amado hasta la inocencia.[...]

[...] Yo me iba entre los últimos, tropezando con los muebles, cuando la sobrina me detuvo:

-Tengo que hacerle un encargo.

Pero no me dijo nada: recostó la cabeza en la pared del zaguán y me tomo la manga del saco.⁹⁹

Así concluye el relato. Abriendo las puertas de la interpretación hacia infinitos finales posibles que no llegan a desarrollarse, quedando en manos del lector. Sin previo aviso, después de haber ofrecido un cromatismo de potenciales *leitmotiv*, la narración se detiene. Felisberto Hernández envuelve de esta manera al lector en una atmósfera en la cual demuestra su destreza para 'interpretar' las acciones y transmitir las percepciones que su protagonista experimenta terminando la ejecución en una nota suspendida que se mantiene en el silencio de lo «no dicho», de «lo otro» que amenaza con salir a la superficie en diferentes puntos de la narración a encastre, pero que se disipa antes de tomar forma, entregando de esta manera la fértil incertidumbre de lo fantástico de la primera categoría propuesta por Ana María Barrenechea «en el cual los

99 Ibid, pp.58-59.

eventos narrados no van más allá de los límites de lo natural»¹⁰⁰.

La colocación de este relato al inicio del volumen explica por qué la obra completa toma su nombre: como el protagonista hacia el final de la narración, los lectores del volumen 'tropiezan' con los posibles 'sujetos' que motivan la narración, sin que nadie 'encienda las lámparas' para iluminar una 'correcta' interpretación de lo narrado, cuyo secreto se desplaza en la magistral ejecución de «lo fantástico oculto» en la narrativa de Felisberto Hernández. La misma secuencia narrativa se encuentra presente en cada uno de los relatos que siguen en el volumen, manteniendo constante la suspensión del discurso, fuente de suspenso e incertidumbre para el lector felisbertiano.

4.3.2 «El Balcón»

Siguiendo con el mismo 'motivo' narrativo de «Nadie encendía las lámparas» -como dicho anteriormente, entendido como el simple acto de narrar y no como un específico *leitmotiv*-, este segundo relato introduce el fuerte elemento de la 'personificación' de los objetos y las cosas, mostrando la 'primera voz' de la 'fuga' de sujetos y contrasujetos que integran el estilo narrativo felisbertiano en el volumen. Esta vez el narrador protagonista -pianista- al final de uno de sus conciertos conoce un tímido anciano, «de voz apagada y palabras lentas», que lo invita a realizar ejecuciones de piano en su antigua casa -nuevamente la atmósfera se connota de abandono-, deleitando de esa manera a su hija, que por un «misterioso» motivo no puede salir de su hogar:

-¿Su hija no puede venir?-

Él dijo “ah” con un golpe de voz corto y sorpresivo; detuvo el paso, me miró a la cara y por fin le salieron estas palabras:

- Eso, eso; ella no puede salir. Usted lo ha adivinado. Hay noches que no duerme pensando que al día siguiente tiene que salir. Al otro día se levanta temprano, apronta todo

100 Barrenechea, Ana María, «Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)», op.cit.

y le viene mucha agitación. Después se le va pasando. Y al final se sienta en el sillón y ya no puede salir.¹⁰¹

El narrador no se pregunta sobre el por qué la joven no puede salir de su hogar, simplemente lamenta el hecho diciendo que «a todos nos hace bien salir y distraernos», el anciano replica:

- Ella se distrae. Yo compré una casa vieja, demasiado grande para nosotros dos, pero se halla en buen estado. Tiene un jardín con una fuente; y la pieza de ella tiene, en una esquina, una puerta que da sobre un balcón de invierno; y ese balcón da a la calle; casi puede decirse que ella vive en el balcón. Algunas veces también pasea por el jardín y algunas noches toca el piano. Usted podrá venir a cenar a mi casa cuando quiera y le guardaré agradecimiento.

Comprendí en seguida; y entonces decidimos el día que yo iría a cenar y tocar el piano.¹⁰²

Así el narrador se encuentra completamente alejado de la visión lógica sobre el «misterio» de la situación. Lo «oculto» se acepta sin dudas, permitiendo una mayor ambigüedad en la lectura. Una vez de visita en la antigua casa el pianista conoce a la hija del anciano:

Ella se disculpó por el hecho de no poder salir y señalando al balcón vacío, dijo:

- Él es mi único amigo.

Yo señalé al piano y le pregunté:

-Y ese inocente ¿no es amigo suyo también?¹⁰³

El narrador cuenta con una comprensión sobre los hechos que es ajena al lector del relato, y que sin embargo no aclara en ningún momento, manteniendo la suspensión del «misterio» durante toda la narración. Los días que el pianista pasa de visita en la vieja casa transcurren inmersos en eventos cotidianos que van adquiriendo tonalidades extrañas gracias a la singular personificación de los objetos vistos bajo la mirada-prisma del narrador: a la hora de la cena los viejos objetos de familia que se encuentran

101 Hernández, Felisberto, *Obras completas vol. 2*, op. cit., p.60

102 Ibid, p. 61.

103 Ibid, p. 62.

sobre la mesa parecen «como reunidos para una fiesta de recuerdos», y su relación con las personas se muestra como una historia de sumisión a la dominación de las manos del hombre -desde su creación hasta su uso cotidiano:

Haría muchos años, unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma. Después de mucho andar ellos encontrarían colocación en algún aparador. Estos seres de vajilla tendrían que servir a toda clase de manos. Cualquiera de ellas echaría los alimentos en las caras lisas y brillosas de los platos; obligarían a las jarras a llenar y a volcar sus caderas; y a los cubiertos a hundirse en la carne, a deshacerla y a llevar los pedazos a la boca. Por último los seres de la vajilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones. Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían y los llenarían de recuerdos; pero ellos tendrían que seguir sirviendo en silencio.¹⁰⁴

A través del uso lingüístico de sustantivos y adjetivos que integran comúnmente la descripción 'humana' los objetos se personifican y logran contener los recuerdos de aquellos que los aman. Así lo rectifica la hija del anciano al afirmar que «los objetos adquieren alma a medida que entran en relación con las personas». Y bajo esta perspectiva se mueve en adelante el relato, que concluye con el 'suicidio' del balcón de invierno que se encuentra en la habitación de la joven. El acto suicida se debe a los 'celos' que provoca en el balcón la visita que esta última había hecho a la habitación del pianista para consultarle su parecer acerca de un poema -ella componía y había relatado algunas de sus creaciones durante las veladas-. Luego de la visita nocturna en la cual la aparición de una araña negra en el cuarto, que como destaca Lespada en su trabajo, es presagio de malos augurios, el pianista abandona la casa por motivos de un concierto y es contactado durante su ausencia por el padre de la joven quien le comunica la noticia de la pérdida del balcón. A su regreso la joven lo afronta:

- ¿Vio cómo se nos fue?
- ¡Pero señorita! Un balcón que se cae...
- Él no se cayó. Él se tiró.
- Bueno, pero...

¹⁰⁴ Ibid, p.64.

– No sólo yo lo quería a él; yo estoy segura de que él también me quería a mí; él me lo había demostrado.

Yo bajé la cabeza. Me sentía complicado en un acto de responsabilidad para el cual no estaba preparado. Ella había empezado a volcarme su alma y yo no sabía cómo recibirla ni qué hacer con ella.¹⁰⁵

El narrador, a pesar de extrañarse al inicio de la situación, se siente cómplice y responsable en cierta manera por el acontecimiento inexplicable que se mantiene como tal y advirtiéndose como 'posible suicidio' con las últimas frases que cierran la narración «Entonces ella [la joven] se sentó en una silla, abrió el cuaderno y empezó a recitar: -La viuda del balcón...»¹⁰⁶

4.3.3 «El acomodador»

El tercer relato ha sido catalogado por la crítica como el más explícitamente fantástico dentro del volumen¹⁰⁷. Continuando con la 'fuga' de los componentes estilísticos felisbertianos que componen la obra, este relato añade a la melodía una 'segunda voz': el 'acontecimiento fantástico' tal y como lo describe Todorov, produciéndose una irrupción en el 'mundo regido por las leyes naturales' de un 'evento inexplicable'. El protagonista de este relato es un joven acomodador de teatro que asiste dos veces por semana, en compañía de un amigo extranjero, a un comedor gratuito. El propietario de la casa en la cual tienen lugar las cenas, a prometido ofrecerlas como agradecimiento por haberse salvado su hija de las aguas del río. El lenguaje musical, utilizado desde el inicio de la narración, ayuda para obtener la visión prismática de las escenas, generando mayor ambigüedad en las situaciones que se van presentando en el relato. Así, durante las cenas el dueño de casa:

Llegaba como un director de orquesta después que los músicos

¹⁰⁵ Ibid, p.74.

¹⁰⁶ Ibid, p. 75.

¹⁰⁷ Así se lo cataloga desde la ponencia de Maryse Renaud que habla sobre lo fantástico en este relato.

Otros ejemplos son los trabajos de Rosario Ferré o de Enriqueta Morillas.

estaban prontos. Pero lo único que él dirigía era el silencio. A las ocho, la gran portada blanca del fondo abría una hoja y aparecía el vacío en penumbra de una habitación contigua; y de esa oscuridad salía el frac negro de una figura alta con la cabeza inclinada hacia la derecha. Venía levantando una mano para indicarnos que no debíamos pararnos; todas las caras se dirigían hacia él; pero no los ojos; ellos pertenecían a los pensamientos que en aquel instante habitaban las cabezas. El director hacía un saludo al sentarse, todos dirigían la cabeza hacia los platos y pulsaban sus instrumentos. Entonces cada profesor de silencio tocaba para sí.¹⁰⁸

Las comparaciones utilizadas transportan al lector a un doble registro de la narración: la acción de iniciar una cena y la acción de iniciar un concierto. La organización a encastre de los elementos del relato permite nuevamente que el «misterio» oculto en la sintaxis narrativa se revele en cualquiera de los componentes de la frase: en este caso de la citación anterior, la importancia del 'silencio' irá en *crescendo* durante el relato, a pesar de ser citada como metáfora en un principio. La metáfora adquiere su sentido literal -cumpliendo con los requisitos que Campra propone para lo fantástico-, el silencio va adueñándose del narrador, y después de un tiempo de haber asistido a las cenas sus movimientos se vuelven más lentos, y se sumerge en un nivel de 'introspección' que prepara la atmósfera para el acontecimiento fantástico:

Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante. Lo único que hacía bien era lustrar los botones de mi frac. Una vez un compañero me dijo: “¡*Apúrate*, hipopótamo!”. Aquella palabra cayó en mi pantano, se me quedó pegada y empezó a hundirse.¹⁰⁹

La mirada hacia el interior de sí mismo entrega un nivel de subjetividad tal que el discurso adquiere un tono onírico, disminuyendo la credibilidad de lo que se produce a continuación:

108 Ibid, pp. 76-77.

109 Ibid, p.78.

Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario, y no me asusté. Moví los ojos hacia un lado y la mancha de luz siguió el mismo movimiento. Era una mancha de luz parecida a la que se ve en la oscuridad cuando recién se apaga la lamparilla; pero esta se mantenía bastante tiempo y era posible ver a través de ella. Bajé los ojos hasta la mesa y vi las botellas y los objetos míos. No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos.¹¹⁰

La diferencia del personaje con la actitud de los personajes que sufren o acontecen a un evento fantástico, es que, siempre bajo el prisma de la mirada felisbertiana, no existe estupor de su parte o terror, a pesar de que el evento en sí entrega una incertidumbre al lector, que no se explica la naturaleza del hecho: el protagonista felisbertiano se encuentra siempre un paso más allá en el nivel de comprensión de los hechos, pero no transmite los conocimientos al lector, se limita a exponer el «misterio». Sin embargo, a pesar de no causarle temor en un inicio, pronto el protagonista descubre que el uso de aquella luz tiene como consecuencia una alteración de su fisionomía de un horror tal como para provocar su desmayo ante su reflejo en el espejo:

Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo. Eran de un color amarillo verdoso que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida; los ojos eran grandes redondeles, y la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender.¹¹¹

Luego de aquel episodio el protagonista utilizará su nuevo 'poder' para inspeccionar el mundo «otro» escondido en las profundidades de la oscuridad, accediendo a un mundo 'completamente oculto a la mirada de los demás'. Decide entonces conocer los secretos escondidos más allá de la portada blanca por donde entraba el dueño de la casa a la cual asistía para las cenas y, después de amenazar al mayordomo de la casa mostrándole su mirada terrorífica, obtiene el permiso para comenzar sus sesiones de 'iluminación' de aquella habitación repleta de objetos que van

¹¹⁰ Ibid, p. 79.

¹¹¹ Ibid, p.79.

siendo 'acomodados' por la mirada lujuriosa del narrador. Este observa las cosas que lo circundan recostado sobre un colchón, posición que enfatiza el tono onírico del relato.

Posteriormente a sus visitas se agrega el pasaje de una sonámbula de la cual el narrador se enamora y que observa pasar cada noche por encima de su colchón. Sin embargo no se da cuenta de su condición de sonámbula hasta el último encuentro en el cual, después de despertarse de sobresalto, la joven cae «como en un sueño placentero». El cuerpo desvanecido de la joven va adquiriendo una semblanza terrorífica bajo la mirada de los 'ojos de otro mundo' del narrador, cuya intensidad comienza a traspasar la superficie de la piel hasta iluminar solamente la estructura ósea del cuerpo. El remolino de terror y desconcierto del narrador se detiene con la llegada del mayordomo y el dueño de casa a la escena, que anulan a su vez el poder de la luz con el acto de encender las luces de la habitación:

Ella volvió a recobrar sus formas; pero yo no las quería mirar. Por una puerta que yo no había visto entró el dueño de casa y fue corriendo a levantar a la hija. Salía con ella en los brazos cuando apareció otra mujer; todos se iban, y el mayordomo no dejaba de gritar:

-Él tuvo la culpa; tiene una luz del infierno en los ojos. Yo no quería y él me obligó...¹¹²

La confirmación del mayordomo da mayor credibilidad al evento fantástico que afecta al protagonista, pero extrañamente después de este episodio la 'luz de otro mundo' comenzará a desvanecerse. Es en particular un detalle hacia el final de la narración el que pareciera conectar el inicio de su 'poder' y el final del mismo con el 'silencio' que acompañaba las primeras páginas del relato y que se había mantenido constante en alusiones durante toda la narración. Ocurre en el momento en el que el dueño de casa está interrogando al acomodador sobre su presencia en ese lugar. Se da a entender en el texto que aquella es la última visita del narrador en la casa:

Y fue en esos instantes cuando se abrió, sola, una vitrina, y cayó al suelo una mandolina. Todos escuchamos atentamente el sonido de la caja armónica y las cuerdas.

Después el dueño se dio vuelta y se iba para adentro en el momento que el mayordomo

112 Ibid, p. 90.

fue a recoger la mandolina; le constó decidirse a tomarla, como si desconfiara de algún embrujo; pero la pobre mandolina parecía, más bien, un ave disecada. Yo también me di vuelta y empecé a cruzar el comedor haciendo sonar mis pasos; era como si anduviera dentro de un instrumento.¹¹³

Después de aquel sonido que 'rompe el silencio', parece acabarse la 'extraña enfermedad' del narrador, y se produce de esta manera la pérdida de la 'luz de otro mundo' que generaban sus ojos. La importancia del 'silencio' presentado en este relato acompañará a los relatos posteriores del volumen, comprobando que una vez más al introducirse un componente estilístico en la narración, este se mantiene como elemento constitutivo de la 'fuga' felisbertiana.

4.3.4 «Menos Julia»

El cuarto relato del volumen presenta una vez más todos los componentes estilísticos de los anteriores, agregando una 'tercera voz' a la fuga estilística: la condición de observador aislado de la escena de la acción que ejerce el protagonista en este relato, y que se mantendrá en los relatos posteriores.

El narrador del relato entra en un bar que resulta ser de un viejo amigo de infancia, el cual padece de una 'extraña enfermedad' de la cual no quiere sanarse, sino que hace lo posible para 'empeorar' su condición. Nuevamente a través del lenguaje trágico-cómico que acompañaba a las narraciones precedentes, y sin el menor titubeo por parte del narrador -simplemente la curiosidad que despierta el pensamiento de la infinitud de posibles respuestas al «misterio» que se ha presentado-, se genera una atmósfera de incertidumbre para el lector que se encuentra sometido una vez más a la supremacía de comprensión del narrador. Después de haber sido considerado 'confiable' para conocer el secreto de su amigo, el narrador lo acompaña hasta su hogar en un viaje en bus:

Cuando el ómnibus hubo salido de la ciudad y el viaje se volvió monótono, yo le

¹¹³ Ibid, pp. 91-92.

pedí a mi amigo que me adelantara algo...Él se rió y por fin dijo:

-Todo ocurrirá en un túnel.

-¿Me avisarás antes que el ómnibus pase por él?

-No; ese túnel está en mi quinta y nosotros entraremos en él a pie. Será para cuando llegue la noche. Las muchachas [que trabajaban para él] estarán esperándonos dentro, hincadas en reclinatorios a lo largo de la pared de la izquierda y tendrán puesto en la cabeza un paño oscuro. A la derecha habrá objetos sobre un largo y viejo mostrador. Yo tocaré los objetos y trataré de adivinarlos. También tocaré las caras de las muchachas y pensaré que no las conozco.¹¹⁴

El túnel se presenta como una dimensión «otra» en la cual el amigo del protagonista se sumerge en un extraño ritual para volver crítica su situación de enfermo. La enfermedad no se develará, al igual que escenas extrañas que acontecen durante la estadía del protagonista en la quinta, que ahondan el misterio del puesto y sus habitantes. El desarrollo de la narración en dos espacios -el bar del inicio de la narración y la quinta del amigo- entrega un ritmo lento al discurso y vuelve a generarse la atmósfera onírica que acompañaba a los relatos anteriores. Los detalles hacia los objetos se mantienen presentes, al igual que las metáforas y personificaciones. Como en «El acomodador» el narrador de este relato se deleita con el 'descubrimiento de las cosas' en la oscuridad del túnel, sin embargo esta vez es el tacto el sentido que 'ilumina' la escena y reemplaza al sentido de la 'vista'. El túnel de la quinta 'digiere' a las personas, homogeneizándolas con la 'nada' y el 'todo' de la oscuridad. El tacto va adquiriendo cada vez más protagonismo dentro del relato, reemplazando a los demás sentidos que pasan a un segundo plano, así también la 'audición' hace parte del 'tacto' en las palabras del amigo del narrador, quien al contar la historia de amor de Alejandro -el único muchacho que trabaja con él y 'acomoda' los objetos del túnel todos los días'- entrega a las manos la connotación de afecto y amor:

- Éste [Alejandro] es un gran romántico; es el Schubert del túnel. Y además tiene más timidez y más patillas que Schubert. Fíjate que anda en amores con una muchacha a quien nunca vio ni sabe cómo se llama. Él lleva los libros en una barraca después de las diez de la noche. Le encanta la soledad y el silencio entre olores de maderas. Una noche

114Ibid , p.94.

dio un salto sobre los libros porque sonó el teléfono; la que se equivocó de llamado, siguió equivocándose todas las noches; y él, apenas *la toca* con los oídos y las intenciones.¹¹⁵

Así el misterio de la enfermedad que acompleja al amigo va adquiriendo forma de 'amor': aquel mal que entrega felicidad al ser humano, y del cual todos esperan ser pacientes críticos. El tema va emergiendo hacia la superficie poco a poco en el transcurrir del discurso, hasta llegar a la última escena en el túnel, en la cual la curiosidad del narrador hace que desobedezca una orden de su amigo que pide que salgan todos «Menos Julia». Así escucha una conversación que no le corresponde, y es echado de la quinta. A los pocos días su amigo lo visita en su casa y le explica la situación en la que se encuentra:

Él me pidió disculpas por hacerme levantar y por lo que me había dicho a la salida del túnel. A pesar de mi alegría, él estaba preocupado. Y de pronto me dijo:

- Hoy fue al bazar el padre de Julia: no quiere que le toque más la cara a la hija; pero insinuó que él no me diría nada si hubiera compromiso. Yo miré a Julia y en ese momento ella tenía los ojos bajos y se estaba raspando el barniz de una uña. Entonces me di cuenta que la quería.

-Mejor – le contesté yo -. ¿Y no te puedes casar con ella?

- No. Ella no quiere que toque más caras en el túnel.¹¹⁶

Al compadecer el complejo amoroso de su amigo el narrador le toca por equivocación la cabeza, y eso le entrega la sensación de uno de los objetos del túnel. Pareciera ser que el amor por los objetos es más fuerte que el amor por las personas en él, y por ello el pensamiento de no poder tocar nada «menos Julia» lo acompleja. El misterio de la enfermedad y los temas que la narración abre sobre la in-animación de las personas se van estructurando en la narración a través de los fragmentos sobre el tocar los objetos, una acción que se repite durante la trama, conectándose al misterio. A

Por su parte, las personas 'digeridas' por el túnel llegan a confundirse con uno de los objetos que lo conforman: ello da paso a una polifonía de incógnitas que se

¹¹⁵Ibid, p. 98.

¹¹⁶Ibid, p. 110.

suspenden nuevamente en el aire con el uso del 'pedal' en la última 'nota-acción' del relato-segmento, que mantiene el «misterio» del motor de la narración. Es decir, es como si el narrador destacara los elementos de misterio en la narración -que se encuentran fuertemente conectados a los sentidos del tacto y la vista- para concluir con un final abierto que mantiene el suspenso y la incertidumbre.

4.3.5 «La mujer parecida a mí»

El quinto relato del volumen enaltece el discurso 'onírico' creando una brecha entre los factores de tiempo y espacio narrativo. En él, el protagonista inicia 'a tener la idea de haber sido un caballo'; el pensamiento, que adquiere fuerza con el calar del sol, adquiere veracidad propia, quebrando los límites entre la realidad y la imaginación. Nuevamente el lector es espectador de la interpretación felisbertiana sin lugar a certidumbres dentro de la narración. La comprensión fluye al compás de las 'descripciones-notas' que van surgiendo a través de la melodía. En la sintaxis, el lenguaje musical y la insinuación de conceptos cuyo sentido semántico adquieren más de un valor ubicados en la ambigüedad del discurso, generan una vez más una sensación de incertidumbre y de «algo que queda oculto» al lector. Los recuerdos del caballo comienzan a entrar en la cabeza del hombre y a prevalecer, 'ganándose' el interés del protagonista:

Había encontrado en el caballo algo muy parecido a lo que había dejado hacía poco en el hombre: una gran pereza; en ella podían trabajar a gusto los recuerdos. Además yo había descubierto que para que los recuerdos anduvieran, tenía que darles cuerda caminando.¹¹⁷

Como los pasos, la narración fluye con la finalidad de avanzar, sin detenerse en mayores informaciones hasta que la realidad inicial queda 'boca arriba', y es el caballo

¹¹⁷ Ibid, p.111.

el que recuerda haber sido un hombre:

(En este instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre. Una noche que no podía dormir porque sentía hambre, recordé que en el ropero tenía un paquete de pastillas de menta. Me las comí; pero al masticarlas hacían un ruido parecido al maíz.)

Ahora, de pronto,, la realidad me trae a mi actual sentido de caballo. Mis pasos tienen un eco profundo; estoy haciendo sonar un gran puente de madera.¹¹⁸

El mecanismo de 'cambio de realidad' utilizado en el relato parece colocarse entre el mecanismo borgiano en «El Sur» y el mecanismo kafkiano en *La metamorfosis*. Por un lado, el lenguaje onírico que se presenta al principio de «La mujer parecida a mí» entregan la sensación de una posible 'corrección' de la realidad descrita hacia el mundo de la 'imaginación', en este sentido se acerca al mecanismo de Borges en su relato «El Sur», en el cual después de la llegada al hospital del protagonista el discurso entrega el 'tambaleo' de la 'realidad': las acciones que se presentan posteriormente en el discurso podrían ser 'reales' -y el narrador realmente viaja al sur, se enfrenta al gaucho y muere- o 'imaginarias' -y todo ha sido producto de su mente mientras se encuentra aún internado en el hospital-. Por otro lado, al igual que Gregorio Samsa, es la veracidad del lenguaje el comprobante de una metamorfosis drástica: la diferencia se encuentra en que en «La mujer parecida a mi» , la metamorfosis nace como una idea del propio protagonista que se convierte en realidad -mientras que la metamorfosis de Gregorio Samsa queda explícita desde las primeras líneas del texto, sin ideas previas- y en que dicha metamorfosis es sólo física en el relato felisbertiano: el caballo sigue pensando y sintiendo como humano -mientras que en su metamorfosis, Gregorio Samsa se 'deshumaniza' mentalmente cada vez más-. Como asevera Lespada en su trabajo, “al igual que el texto kafkiano, ningún artificio recubre el procedimiento ni existe preparación previa para que irrumpa por contraste lo sobrenatural como fisura y amenaza de lo cotidiano”.¹¹⁹

El relato se encuentra entremedio de ambas estrategias narrativas, al presentar

118 Ibid, p.112.

119 Lespada, Gustavo, op.cit, p.256.

un 'preludio' onírico antes de pasar al cambio de vida del 'hombre' al 'caballo', sin que este último pierda sus atributos mentales 'humanos'. Es más, el caballo 'de manchas blancas y negras' -como las teclas del piano- se enamorará más adelante en la narración de una 'mujer parecida a él'.

Debido a la necesidad de caminar para recordar, y en ese modo hacer fluir la narración, el caballo llega hasta un pueblo, y mientras recuerda y se alimenta llega, sin prestar atención, a un escenario en donde se están presentando niños de la escuela guiados por la maestra. Su ingreso provoca euforia en el público que posteriormente felicita a la maestra por la aparición del caballo en escena:

La maestra dejaba que creyeran que ella había preparado la sorpresa del caballo. Vino a saludarla una amiga de infancia. La amiga recordó un enojo que habían tenido cuando iban a la escuela; y la maestra recordó a su vez que en aquella oportunidad la amiga le había dicho que tenía cara de caballo. Yo miré sorprendido, pues la maestra se me parecía.¹²⁰

La simetría entre el rostro de la mujer y las facciones del caballo provocan en este último un sentimiento de afecto que va desembocando en amor hacia el final de la narración. Su estadía en la casa de la maestra, quien está comprometida, le permitirá confirmar que lo suyo no puede ir más allá de un amor platónico, culpando a la mujer que le ha llevado a la mente 'pensamientos culpables'. El recién llegado inicia como potencial integrante de la familia -Alejandro, prometido de la maestra, intenta bautizarlo-, hasta convertirse en una amenaza que puede destruir el futuro matrimonio. El dueño de 'Ajetivo' aparecerá un día para reclamarlo, y exigirá sesenta pesos para su venta, hecho que pone en crisis las preparaciones del matrimonio entre Alejandro y Tomasa -la maestra-. Pero mientras los novios discuten, 'Ajetivo' en un impulso de ira mata a su dueño y decide volver a su 'hogar':

Oí la voz del novio hablando de los sesenta pesos; sin duda los que hubiera necesitado para comprarme. Yo ya iba a alegrarme de pensar que no les costaría nada, cuando sentí que él hablaba del casamiento; y al final, ya fuera de sí y en actitud de

120 Ibid, p.115.

marcharse, dijo: “O el caballo o yo”.¹²¹

La desilusión del hecho hará que 'Ajetivo' decida marcharse para siempre, concluyendo el relato mientras recuerda el retrato en el cual aparecían él y Tomasa, lamentando no ser hombre para poder llevarse el retrato en el bolsillo. A través de un discurso que se desplaza entre lo absurdo y lo extraño, manteniendo siempre una tendencia hacia el humor, Felisberto Hernández vuelve a generar una atmósfera fantástica para su relato, manteniendo en más de una parte del discurso la incertidumbre del lector, quien no logra comprender el *leitmotiv* que se encuentra «oculto» entre los elementos del lenguaje, así como el uso de 'ritornelos' presentes en los relatos precedentes, que crean una afinidad y continuidad de la narración del volumen, una 'armonía' que mantiene la unidad de la obra.

4.3.6 «Mi primer concierto»

A partir del sexto relato, las 'voces' precedentes de la melodía comienzan a repetirse, y por lo tanto se encuentran en los textos un mayor número de elementos que hacen referencia indirecta a los primeros relatos del volumen, generando una unidad. «Mi primer concierto» repite los mecanismos estilísticos que permiten la creación de una atmósfera fantástica a través del lenguaje. Una vez más, las repeticiones, el lenguaje musical, la 'humanización' de los objetos y la supremacía de comprensión del narrador del relato ante los eventos cotidianos 'extraños', generan la incertidumbre del lector y la sensación de un mensaje «oculto» en el lenguaje, que no saldrá a la superficie.

El narrador-pianista del relato se encuentra en un teatro en el cual ejecutará su primer concierto. La emoción del primer concierto mantiene al narrador en un estado inicial de angustia, y como destaca Enriqueta Morillas:

¹²¹ Ibid, p.124.

La angustia se convierte en cantera eficaz para su diseño estético.[...] Como una marioneta sostenida por los hilos del temor, perdido ya casi el control sobre sí mismo, improvisa violentamente sucesivos y espectaculares efectos. El exceso, como es sabido, es un excelente propiciador de lo fantástico.¹²²

La narración fluye en la preparación introspectiva del protagonista, quien intenta regular su ansiedad y sus nervios, decidiendo el traje que utilizará y los movimientos que deberá realizar una vez en escena:

Yo tendría que entrar con la lentitud del que va a dar el concierto vigesimocuarto de la decimonovena temporada; casi con aburrimiento; y no debía lanzarme cuando mi vanidad estuviera asustada; debía dar la impresión de llevar con descuido, algo propio, misterioso, elaborado en una vida desconocida.¹²³

Con el transcurrir del discurso el protagonista, al igual que los protagonistas de los relatos anteriores, plantea una serie de preguntas que parecen pasar ingenuas por su mente, intrigando al lector, y que quedan suspendidas en la narración debido al continuo cambio de focalización del narrador. Así, entre los nervios de esa primera experiencia y la necesidad de seguir el programa el narrador se pierde por instantes en 'ideas' que pasan por su mente -siguiendo el ejemplo del narrador de «Nadie encendía las lámparas»-. Sus 'ideas' alcanzan las fronteras entre realidad e imaginación, siguiendo aquella sensación que se percibe en momentos de tensión, en la cual la incredulidad frente al acontecimiento impresiona al individuo:

Después, según mi programa, debía mirar unos instantes el teclado como para concentrar el pensamiento y esperar la llegada de la musa o del espíritu del autor. -Era el de Bach y debía estar muy lejano-. Pero siguió entrando gente y tuve que cortar la comunicación. Aquel inesperado descanso me reconfortó; volví a mirar a la sala y pensé que estaba en un mundo posible.¹²⁴

122 Morillas, Enriqueta, «*Nadie encendía las lámparas*» en *Nadie encendía las lámparas*, op. cit. p.54.

123 Ibid, p.126.

124 Ibid, p.129.

El reparo de la 'realidad' tranquiliza al narrador, y le entrega las fuerzas para iniciar su ejecución. La metáfora utilizada para exhibir la destreza del intérprete en el piano, parece reflejar el mecanismo que el autor del relato utiliza para moldear el lenguaje, transformándolo, en las palabras de Ángel Rama, en el «Burlón poeta de la materia»:

Metía las manos en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara con una materia plástica y caliente; a veces me detenía modificando el tiempo de rigor y ensayaba dar otra forma a la masa; pero cuando veía que estaba a punto de enfriarse, apresuraba el movimiento y la volvía a encontrar caliente. Yo me sentía en la cámara de un mago. No sabía qué sustancias había mezclado él para levantar este fuego; pero yo me apresuraba a obedecer apenas él me sugería una forma.¹²⁵

El protagonista se sumerge en su interpretación 'jugando con la materia sonora', de esta manera se agregan a la narración los 'ritornelos' que transportan a la mente eventos de los relatos precedentes. El primero es la “Cajita de Música” a la cual llega el protagonista mientras ejecuta las piezas:

Todo ocurría sin novedad hasta que llegué a una “Cajita de Música”. Yo había corrido la silla un poco hacia los agudos para estar más cómodo; y las primeras notas empezaron a hacer como gotas al principio de la lluvia.¹²⁶

La “Cajita de Música” recuerda al “mandolino” que quiebra el silencio hacia el final de «El acomodador», un instrumento que 'rompía el silencio' o tal vez lo liberaba. La ejecución de esas notas agudas -cuya ejecución en algunas piezas permite una mayor tensión dentro de la composición-, comparadas a las gotas de lluvia preparan el discurso para el acontecimiento extraño que se presenta a continuación. El pianista comienza a escuchar murmullos y cree oír risas provenientes desde el público, y percibe una sombra desconocida cerca de él:

En un pasaje relativamente fácil vi que la sombra movía un largo brazo.

¹²⁵ Ibid, p.130.

¹²⁶ Ibidem.

Entonces miré y ya no estaba más. Volví a mirar en seguida y vi un gato negro. Yo estaba por terminar la pieza y la gente aumentó el murmullo y las risas. Me di cuenta que el gato se estaba lavando la cara. [...] Terminé, aplaudieron y al pararme a saludar sentí que el gato me rozaba los pantalones.¹²⁷

El suspenso generado ante la sensación de algo 'extraño' que está por rebelarse ante los ojos del protagonista, se quiebra ante la presencia del 'inofensivo' gato negro que ha llegado hasta el escenario generando las sonrisas de los espectadores. La figura del gato negro se presentaba por primera vez en «El balcón», como metáfora del silencio, siempre durante una ejecución del narrador-pianista:

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. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones.¹²⁸

Nuevamente la repetición de la figura del gato mantiene ambiguo en el discurso el sentido de su aparición delante del público. Esta vez el animal, a pesar de no ser utilizado como metáfora del silencio, aparece igualmente durante una interpretación y acompaña al protagonista durante el resto de su ejecución, desapareciendo al final de esta. Sin embargo, como en los relatos precedentes, se mantiene lo «no dicho» en la narración. Permaneciendo «oculto» el significado pleno de algunos conceptos, y reiterando acciones que producen resultados opuestos: en «El acomodador», el sonido de la “Cajita de Música” aparece hacia la conclusión del relato, cuando ya se ha desarrollado el evento fantástico en la narración, mientras que en «Mi primer concierto» el sonido de la “Cajita de Música” es un preludio a la extraña aparición del gato negro junto al pianista. Si bien el discurso no va más allá de los límites de la 'realidad' -el gato es un animal común y corriente- la carga semántica de las palabras permite una infinidad de posibles interpretaciones que vuelven a presentar «la inquietante extrañeza de lo cotidiano» ante la mirada del lector.

127 Ibid, p.131.

128 Ibid, p. 59.

4.3.7 «El comedor oscuro»

En este relato, al igual que el precedente, se repiten algunas 'voces' anteriores: a través del léxico -elementos semánticos presentados anteriormente- emergen los 'ritornelos' de «El Balcón», «Menos Julia», «Nadie encendía las lámparas» y «El acomodador». Con respecto al primer relato, nuevamente el protagonista es un pianista que 'interpreta a domicilio', lo que recuerda al narrador de «El Balcón». La casa que le es asignada es siempre vieja y cuenta con balcones, y nuevamente los objetos 'que habitan la casa' parecen perder 'dignidad' al compartir el espacio con las dos habitantes del hogar, que parecen «profanar» el noble espacio con su presencia. La supremacía de comprensión del narrador lo colocan en la condición de narrador-observador presente con mayor énfasis en «Menos Julia»: esta vez no es un túnel sino un comedor oscuro en el cual se encuentra un piano, que representa el canal a través del cual la dueña de casa, Muñeca, parece querer 'empeorar' su enfermedad de amor. Así informará la sirvienta Dolly al narrador-pianista:

-Buenas lágrimas le costó el piano. Lo compró para que tocara un novio que tuvo. Él hizo un tango y le puso “Muñeca”, por ella. Después, una noche en que él se iba para Buenos Aires y no quería que lo fueran a despedir, ella se encaprichó y fuimos las dos. Pero él llegó tarde al vapor; venía del brazo de otra y subieron corriendo “la escalerita”.¹²⁹

Más adelante en la narración el narrador-pianista sabrá que la señora Muñeca tiene la costumbre de consumirse con el alcohol después de las sesiones de piano. El por qué del nombre de la dueña de casa, como es de esperarse, no vendrá revelado en la narración, en cuando al nombre de Dolly:

La mujer grande me hizo pasar al comedor y empezó a darme charla. Ella se llamaba Filomena, pero desde niña se había hecho llamar Dolly; era el nombre de una

¹²⁹ Ibid , p. 135.

desdichada que se había tirado al mar en una película de aquel tiempo. Según pude averiguar después, ni ella ni la dueña de casa sabían que Dolly, en inglés, quería decir muñequita. Y, no sé por qué, temí sacarlas de esa ignorancia.¹³⁰

La protagonista de aquella película trae los 'ritornelos' de las figuras de la protagonista del cuento narrado en «Nadie encendía las lámparas», y a la joven sonámbula en «El acomodador». El narrador-observador aumenta el «misterio» de los lúgubres espacios en los cuales se desarrollan las acciones del relato; debido a su mirada ambigua hacia el ambiente y los objetos que observa, y que le despiertan curiosidad. Nuevamente la narración fluye como los recuerdos en «La mujer parecida a mi», avanzando al mismo tiempo que se percibe algo «oculto» en el lenguaje.

Las sesiones de piano efectivamente permiten al personaje 'pensar en sus cosas', sin ser interrumpido. El ambiente del comedor oscuro le ofrece una luz tenue que ayuda a concentrar las 'ideas'- concepto que va adquiriendo mayor importancia en las narraciones del volumen posteriores-. La dueña de casa y su sirvienta parecen verdaderas muñecas bajo la mirada-prisma del narrador, que las contempla consciente de su supremacía. Esta vez la deshumanización de los personajes se encuentra explícita en sus nombres.

Más adelante en la narración el narrador-pianista encontrará a Arañita, un barista que trabajaba en el mismo bar en el cual el narrador había tocado con otros dos músicos por un periodo. Arañita resultará ser el hermano de Muñeca, y el prometido secreto de Dolly. El sobrenombre del hombre entrega el 'ritornelo' de la araña que aparecía en «El Balcón». Estas conexiones y su profundidad no podrán ser aclaradas debido a la estrategia de encastre en la cual se van presentando los elementos de los textos felisbertianos. Sin embargo, ayudan a mantener la unidad dentro del volumen y fortalecen la atmósfera de incertidumbre de los mensajes «ocultos» en el texto que no se revelan, dejando la perenne sensación de información que falta ante los ojos del lector, como puntualiza D'Argenio¹³¹.

130 Ibid , pp. 137-138.

131 D'Argenio, Maria Chiara, op. cit.

4.3.8 «El corazón verde»

Este relato continúa con la repetición de las 'voces' de los primeros relatos del volumen, y profundiza el lugar en donde convergen y coexisten todos los recuerdos. Esta vez el narrador-protagonista es una sombra autobiográfica del autor, narrando acerca de lugares por los cuales el mismo Felisberto Hernández vivió. Así el relato se convierte en una reflexión sobre los recuerdos y los objetos que permiten guardarlos y hacerlos volver a la superficie. El torbellino de recuerdos que pasan por la mente del narrador son provocados por un alfiler verde con forma de corazón, cuyo material ha sido trabajado desde su forma primaria hasta adquirir una forma y un propósito:

Primero ese alfiler había sido una pequeña piedra verde que el mar había desgastado dándole forma de corazón; después la habían puesto en un prendedor y el corazón había quedado emplomado entre un cuadrilátero del tamaño de un diente de caballo. [...] de pronto él me empezó a traer a mi madre, después a un tranvía a caballos, una tapa de potellón, un tranvía eléctrico, mi abuela,[...], un barrio sospechoso de una ciudad de la Argentina y donde en un invierno yo dormía en el suelo y me tapaba con diarios, otro barrio aristocrático de otra ciudad donde yo dormía como un príncipe y me tapaba con muchas frazadas, y, por último, un ñandú y un mozo de café.¹³²

Todos los recuerdos expuestos al principio del relato irán desarrollándose en la medida que el narrador avanza en el discurso. En el mismo orden en el cual los recuerdos son 'traídos' por el corazón verde, van siendo revelados al lector y conforman la historia de cómo el narrador perdió y recuperó el alfiler que canaliza los recuerdos que se encuentran en su memoria:

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.[...]. Esta tarde tuve la sensación de haber ido a descansar a ese pueblito como si

¹³² Ibid, pp. 149-150.

la miseria me hubiera dado unas vacaciones.¹³³

El pueblo en el cual yacen los recuerdos va presentando al lector sus habitantes, perdiendo total equilibrio espacio-temporal. El tiempo de la memoria, el tiempo imperfecto, muestra aquí su madurez total, al desarmar el lector de cualquier posible herramienta que ayude a la comprensión de la 'realidad' en la cual se desplaza el relato, obligándolo al abandono de la 'certidumbre' desde el inicio. Las acciones que tienen lugar al interno de la mente siguen adquiriendo mayor importancia dentro del volumen, como un gran segundo tema después del 'silencio' que acompaña a las primeras narraciones de la obra. Mientras el lector es un simple espectador de la ejecución felisbertiana, la melodía fluye en la dirección de la creación artística.

4.3.9 «Muebles “El Canario”»

El penúltimo relato del volumen repite las 'voces' de los relatos iniciales y continúa la estructura a encastre con la cual se organizan los componentes narrativos felisbertianos. Con una afinidad más marcada con «El acomodador» en cuanto al acontecimiento de un evento 'fantástico-clásico', el narrador de este relato se enfrenta a una invasión sensorial de la propaganda de unos muebles, hecho producido gracias a la inyección de un líquido desconocido, que produce la emisión de un programa de radio en el interior de la mente del protagonista.

Por primera vez no se aclara la profesión del narrador del relato, y en un viaje hacia casa este es víctima de un evento «extraño». Acercándose, debido a la 'causa' del evento fantástico, hacia la ciencia-ficción, se presenta un método de transmisión de las propagandas a través de una inyección.

La ausencia del narrador en la ciudad lo mantiene ignorante sobre los cambios sufridos en la ciudad, y así se prepara la incertidumbre hacia el evento extraño que

¹³³ Ibid, p.150.

sucede mientras se encuentra en el tranvía:

Pero no sólo no comprendí lo que pasaba sino que me asusté. En ese instante ocurrieron muchas cosas. La primera fue que aun cuando ese señor no había terminado de pedirme permiso, y mientras yo le contestaba, él ya me frotaba el brazo desnudo con algo frío que no sé por qué creí que fuera saliva. Y cuando yo había terminado de decir “es de usted” ya sentí un pinchazo y vi una jeringa grande con letras. [...] Entonces leí las letras amarillas que había a lo largo del tubo: *Muebles “El Canario”*. Después me dio vergüenza preguntar de qué se trataba y decidí enterarme al otro día por los diarios.¹³⁴

Por primera vez ante el acontecimiento misterioso el narrador siente temor hacia lo desconocido, empatizando de esta manera con el lector del relato que desde el primer relato del volumen afronta solo la sensación de incertidumbre ante el fluir de la narración. La sustancia que introducen en el brazo del narrador resultará ser un método de propaganda de los muebles. Como efecto el usuario comienza a escuchar una transmisión de la 'emisora “El Canario”' dentro de su cabeza. El hecho lo deja anonadado y la desesperación va en *crescendo* mientras la transmisión procede:

-Hola, hola; transmite difusora “El Canario”.... hola, hola, audición especial.
Las personas sensibilizadas para estas transmisiones...etc.,etc.

[...] Ahora estaban pasando indicaciones a propósito de los pagos en cuotas de los muebles “El Canario”. Y de pronto dijeron:

-Como primer número se transmitirá el tango...

Desesperado, me metí debajo de una cobija gruesa; entonces oí todo con más claridad, pues la cobija atenuaba los ruidos de la calle y yo sentía mejor lo que ocurría dentro de mi cabeza.¹³⁵

La desesperación lo llevará a buscar la cura para anular aquellas voces dentro de su cabeza. Así llegará a la inesperada respuesta de un “baño de pies bien caliente” como solución a su problema. El relato es el más breve del volumen y juega como un

134 Ibid, pp.156-157.

135 Ibid, p. 158.

'episodio' en el cual por primera -y única- vez el narrador percibe el temor hacia lo desconocido y no acepta la invasión de esa «misteriosa» transmisión. Tal vez porque esta vez el «misterio» es impuesto y no es fruto de una percepción cognitiva personal.

El control de la mente por parte de un ente desconocido es lo que produce la reacción desesperada del narrador. Sin embargo, cuando el misterio se presenta en el discurso sin invadir el fluir de los pensamientos sino que acompañándolos, los narradores felisbertianos lo acogen y respetan, sin sentir la necesidad de eliminarlo. La importancia del por qué de la solución al problema de la transmisión y su 'coherencia' son irrelevantes: lo importante es que de esa manera la invasión se detiene, y los pensamientos pueden fluir sin contaminarse con 'ideas' o pensamientos externos. El relato es fiel representante de la mirada-prisma de un narrador que rechaza la mirada convencional hacia las cosas, y es sólo ante la amenaza de una invasión extraña que altera su estado mental que el narrador se desespera. Si, por el contrario, el misterio surge desde el interior de su espontánea voluntad durante el fluir de los recuerdos y acciones en la narración, «lo otro», «lo oculto» se acepta sin lugar a dudas o titubeos.

4.3.10 «Las dos historias»

El último relato de la colección, se acerca como los dos precedentes a la mirada de un autor-narrador. Y luego de ilustrar el lugar en el cual coexisten los recuerdos-materia primaria para las narraciones -«El corazón verde»-, así como la necesidad de una completa aislación entre el mundo exterior e interior que permite el fluir de las 'ideas' y con ellas la originalidad de las narraciones -«Muebles “El Canario”»-, el narrador de este relato es un escritor que lee una 'idea' de relato de otro escritor. Por lo tanto, el lector implícito de este relato se encuentra leyendo 'la lectura' del narrador, que se deleita leyendo el potencial trabajo de un joven escritor desconocido.

El lector se convierte en un espectador de la creación escrita. Vuelve a la condición de antes, sin obtener comprensión del fluir del relato, transportado de una historia a la otra a la merced total de los dos narradores-escritores protagonistas. La

incertidumbre se genera gracias a la bifurcación del espacio tiempo y el efecto del desdoblamiento que parece producirse entre ambos narradores debido a la utilización de la primera persona singular para narrar ambas historias.

La melodía esta vez vuelve hacia la 'tocata' de «Nadie encendía las lámparas», con acciones narradas que podrían explicar el por qué del suicidio de la joven del cuento dentro de «Nadie encendía las lámparas», y sin embargo no se puede acertar dicha suposición debido a la siempre dispersa información que se entrega en el relato. Son sin duda las frases finales del relato las que transmiten la conexión que une este y los demás relatos de la 'fuga' felisbertiana al relato inicial de «Nadie encendía las lámparas» y por lo tanto a la unidad de la obra. Las frases concluyen el relato después de que el narrador-escritor que leía la historia del joven escritor descubre que este último no seguirá con su trabajo:

Creo que me durará mucho tiempo el asombro de lo que me pasó hoy: he visto al joven de la historia y me ha dicho que no tiene más ganas de seguir escribiéndola y que tal vez nunca más intente seguirla.

Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido esos datos que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para esta historia. Sin embargo guardaré muy bien estos apuntes; en ellos encontraré siempre otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya.¹³⁶

La complejidad de las últimas frases envuelven a la totalidad de la obra. El narrador principal de la historia se apodera de la segunda historia para guardarla y utilizarla en un futuro, un mecanismo que parece reflejar la estrategia felisbertiana para la creación literaria: historias y recuerdos vividos en aquella vida de pianista itinerante por el interior de su país y en el extranjero, en donde los personajes de los pueblos que visita se sugieren, con sus propias realidades, como potenciales personajes de sus relatos. A ello se le suma el particular lenguaje musical que utiliza el autor debido a su doble naturaleza artística de pianista-escritor, que entrega mayor ambigüedad en el relato y con ella, una atmósfera de incertidumbre que expone sus creaciones como «neofantástico» al presentar discursos que se valen de los límites del lenguaje para

136 Ibid, p.171.

tratar de comunicar lo «oculto» en él. Como instrumentos que van uniendo sus 'voces' a la melodía creada se encuentran las formas estilísticas que se transportan en el lenguaje felisbertiano: el narrador-protagonista cuya subjetividad representa el primer paso a una 'realidad' inestable y de poca credibilidad, que juega con los elementos del texto como un 'burlón poeta de la materia', creando la incertidumbre del lector de sus creaciones. El tiempo imperfecto, el pasado que está siendo re-elaborado le otorga la condición de 'presente eterno' y alejado de la jerarquía convencional, cuya capacidad de re-elaboración entrega múltiples significados a un mismo concepto revisto en diferentes relatos. Esta predilección por el dominio del tiempo la explica Julio Cortázar en su «Carta en mano propia»:

Felisberto, vos sabés (no escribiré “tú sabías”: a los dos nos gustó siempre transgredir los tiempos verbales, justa manera de poner en crisis ese otro tiempo que nos hostiga con calendarios y relojes).¹³⁷

Los relatos felisbertianos son dirigidos al compás del tiempo de la memoria, que se impone, y moldea los recuerdos para ir creando una melodía forjada de 'ritornelos' que ayudan a reconocer una unidad en la superficie aparentemente 'incoherente' de la materia de los relatos que se suceden en este y otros volúmenes. Prevalece siempre la inquietante extrañeza por lo cotidiano y el «misterio» de los objetos y las personas que se presenta como argumento principal de «Por los tiempos de Clemente Colling», y que en «Nadie encendía las lámparas» se desenvuelve con mayor madurez y supremacía por parte del narrador-protagonista. Siguiendo los postulados de Barrenechea y Campra, los eventos y las acciones al interno de los relatos producen el despertar de lo 'fantástico' dentro de los márgenes de lo posible, debido a la sintaxis otorgada en los relatos, que se demuestra como un verdadero laberinto en el cual el lector está predispuesto a perderse: tal vez es porque sólo perdiéndose en el «misterio» es que se llega a comprender el placer del texto que tiene como *leitmotiv* el fluir de las 'ideas' en la narración.

137 Cortázar, Julio, «Carta en Mano propia», en Nieto *Cartas a Felisberto*, op. cit., p.123.

Resumiendo, la constante repetición melódica de la música actual, en la cual una misma base melódica es utilizada una y otra vez cambiando las palabras del texto, lleva a diferentes posibilidades y contenidos que pueden cambiar construyendo un sinnúmero de argumentos que quedan, sin embargo, siempre retenidos dentro de la melodía de base. Del mismo modo, los relatos felisbertianos en *Nadie encendía las lámparas* utilizan argumentos que se van repitiendo y conceptos que van cambiando de matiz semántico, entregando innumerables posibilidades de interpretación sin ir más allá de la necesidad de 'hacer crecer aquella planta de creación'. El narrador de los relatos avanza en su comprensión de «lo otro» que se encuentra oculto en las realidades cotidianas y en las 'ideas' que emergen desde las profundidades de su mente, sin dejar que la invasión del misterio se haga de manera impuesta, así en «Muebles “El Canario”» se percibe el temor y la desesperación del personaje debido al misterio 'impuesto', no 'natural'. En cada relato se fortalece la enajenación del personaje a la incredulidad natural del ser humano para transportarse hacia un nivel de comprensión/entendimiento que se presenta crédulo en frente de un 'misterio'. Lo fantástico de las narraciones se encuentra en la capacidad del autor para despertar «la inquietante extrañeza de lo cotidiano» ante los ojos del lector, y de intentar escribir «lo otro» sin salir de los límites del lenguaje conocido.

Conclusiones

El desarrollo de la investigación ha llevado a la aplicación de las últimas teorías sobre el género fantástico a la narrativa felisbertiana. Desde la observación de Bessiére sobre un origen social del género, que evoluciona con las sociedades, se desprende la necesidad de haber dedicado el primer capítulo del trabajo a encuadrar la sociedad en la cual vivía el autor. Posteriormente, el estudio de Barrenechea sobre la tipología de lo fantástico, en el cual se agrega una categoría que se desarrolla a través del discurso 'real' ha ayudado a encuadrar la narrativa felisbertiana dentro del discurso de lo fantástico. Al ensayo de Barrenechea se unen los postulados de Rosalba Campra sobre una "sintaxis del género" y el nuevo término propuesto por Jaime Alazraki para definir a lo fantástico del siglo XX, «neofantástico».

Así, el propósito del trabajo ha sido aplicar los postulados de los tres estudiosos en las narraciones de «Por los tiempos de Clemente Colling» y *Nadie encendía las lámparas*, identificando los elementos narrativos que llevan al discurso felisbertiano hacia una atmósfera de desestabilización de la 'realidad'. Los 'ritornelos' en el discurso acompañados a la oralidad de la escritura ayudan a crear la sensación de incertidumbre en el lector, sin salir de los límites del lenguaje. Los 'ritornelos' se presentan como repeticiones de fragmentos narrativos que aumentan la suspensión del discurso y el avanzar de la trama, cuya finalidad en sí es desconocida para el lector. La oralidad del lenguaje permite aferrar la atención del lector y guiarlo dentro de un terreno que resulta inquietante a pesar de quedar siempre dentro de los márgenes de lo cotidiano.

El elemento fantástico felisbertiano, producido a través de los 'ritornelos' de la memoria -motor de la narración- representan un «neofantástico» original que seguramente se relaciona con la doble naturaleza artística del autor: pianista y escritor.

El músico Felisberto Hernández se complementa con el escritor para crear una narrativa única que ha provocado debates sobre su catalogación dentro de las letras hispanoamericanas. Interesante sería profundizar el discurso musical de la narrativa felisbertiana, que llevaría el discurso a un trabajo comparado entre las artes de la literatura y la música.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Hernández, Felisberto, *Obras completas vol. 1: primeras invenciones, por los tiempos de clemente colling*, 7º edición, México D.F, Siglo XXI, 2011.

_____, *Obras completas vol. 2: el caballo perdido, nadie encendía las lámparas*, 7º edición, México D.F, Siglo XXI, 2011.

_____, *Obras completas vol. 3: tierras de la memoria, diario del sinvergüenza, últimas invenciones*, 7º edición, México D.F, Siglo XXI, 2011.

_____, *Nadie encendía las lámparas*, edición de Enriqueta Morillas, 3ª edición, Madrid, Cátedra, 2010.

Bibliografía secundaria

Libros

Arteaga, Juan José, *Breve historia contemporánea del Uruguay*, México D.F, Fondo de cultura económica, 2000.

Benedetti, Mario, *Literatura uruguaya siglo XX: ensayo*, 2da. edición, Montevideo, Alfa, 1969.

Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes*, Barcelona, Edhasa, 1970.

Calvo, Francisco, Fusi, Juan Pablo, *El espejo del tiempo*, España, Taurus, 2009.

Campra, Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, España, Renacimiento, 2008.

Castillo, Amelia, *Entre la urdimbre y la trama: la mirada sesgada de Felisberto Hernández*, Universidad de Chile, 2011. En

<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110015>. (6/7/2015)

Díaz, José Pedro, *Felisberto Hernández: su vida y su obra*, Montevideo, Planeta, 2000.

Ferré, Rosario, *El acomodador: una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, 2da edición, México D.F, Joaquín Mortiz S.A, 1969.

Fuentes, Manuel, Tovar, Paco, (a cargo de) *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Tarragona, URV, 2011.

Fraga de León, Rosario, *Felisberto Hernández, proceso de una creación*, Lima, Fondo Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

Giraldi Dei Cas, Norah, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, BandaOriental, 1975.

_____, *Felisberto Hernández. Musique et littérature*, París, INDIGO & côté-femmes éditions, 1998.

Gonzalez S., Ana, *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, J.R.S, 1980.

Lameiro T., Joaquín, *Sujeto, imagen incertidumbre en la narrativa de Felisberto Hernández*, Universidade da Coruña, 2013. En <http://ruc.udc.es/handle/2183/11718>. (25/4/2015).

Lespada, Gustavo, *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Corregidor, 2014.

Medeiros, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, 2da. edición, Montevideo, Prisma, 1982.

Morillas, Enriqueta, (a cargo de) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1990.

Nieto, Amalia, *Cartas a Felisberto*, Montevideo, Centro Cultural de España, 2010, pp.123-125.

Olivera, Jorge E., *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*, Universidad Complutense de Madrid, 2008. En <http://eprints.ucm.es/8631/1/T30796.pdf>. (5/5/2015).

Onetti, Juan Carlos, *El pozo*, 4ta. edición, Montevideo, Arca, 1967.

- Pau, Antonio, *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*, Madrid, Trotta, 2005.
- Reyes, Reina, Pallares, Ricardo, *¿Otro Felisberto?*, 2da. edición, Montevideo, Banda Oriental, 1994.
- Roas, David, (a cargo de) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Sicard, Alain, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- Todorov, Tzvetan *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Vax, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Universitaria, 1965.
- Vaz Ferreira, Carlos, *Lógica viva. Moral para intelectuales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

Artículos

- Alazraki, Jaime, «¿Qué es lo neofantástico?» en *Mester*, vol. XIX, n°2, otoño 1990, pp.21-33.
- Barrenenchea, Ana María, «Excentricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández» en *Modern Language Notes*, marzo de 1976, pp. 311-336.
- _____, «Autobiografía y autotextografía: *La cara de Ana*» en *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n°7, 1982, pp.56-68.
- _____, «Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)» en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, N°80, 1972, pp. 391-403.
- Bernabé, Jean-Phillipe, «Marcel Proust, Felisberto Hernández» en *Proust y Joyce en ámbitos rioplatenses: reflexiones desde Montevideo*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras Modernas, 2000, pp. 71.83.
- _____, «La invención de una fórmula: el yo novelesco de Felisberto Hernández» en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n°3-4, 2011, pp. 178-193.

Blixen, Carina, «Felisberto Hernández y una media ilusión» en *Revista de la Biblioteca Nacional*, nº3-4, 2011, pp. 194-205.

_____, «Tres cartas de Felisberto a Amalia Nieto» en *Lo que los archivos cuentan*, nº1, 2012, pp. 157-176.

_____, «Felisberto Hernández: En torno al *Diario del sinvergüenza*» en *Lo que los archivos cuentan*, nº2, 2013, pp. 239-267.

D'Argenio, Maria Chiara, «El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández» en *Revista Iberoamericana*, LXXII, 2006, pp. 395-414.

Calvino, Italo, prólogo a *Nessuno accendeva le lampade*, Italia, Einaudi, 1972.

Freud, Sigmund, «Il perturbante» en *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Italia, Bollati Boringhieri, 1991, pp.269-307.

Giraldi Dei Cas, Norah, «¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir», en *Cuadernos LIRICO, Cahiers de LI.RI.CO*, nº5, 2010, pp. 29-53.

González S., Ana, «De lo fantástico y de la literatura fantástica» en *Anuario de estudios filológicos*, nº7, 1984, pp. 207-226.

Grompone, Juan, «Para leer a Felisberto: tres etapas de su taquigrafía», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, nº3-4, 2011, pp. 206-212.

Hernández, Felisberto, «Autobiografía».En http://www.felisberto.org.uy/?page_id=108. (5/4/2015).

Lotman, Jurij M., «Sul meccanismo semiotico della cultura» en *Tipologia della Cultura*, (a cura di) Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975.

Martínez, Alicia, «La singular vanguardia de Felisberto Hernández» en *Arrabal*, nº5-6, 2007, pp. 131-137.

Quiroga, Horacio, «Decálogo del perfecto cuentista» en *El hogar*, julio de 1927.

Rama, Ángel, «Burlón poeta de la memoria» en *Marcha* nº1190, enero de 1964, p.16.

Regazzoni, Susanna, «El camino de los recuerdos: Silvina Ocampo y Matilde Sánchez» en *Articles*, nº4, pp.12-22.

Rosell, Avenir, « Las taquigrafías de Felisberto», en *Revista de la Biblioteca Nacional*. El primero fue escrito por Avenir Rosell, nº22, 1983, pp. 41-46.

Sartre, Jean-Paul, «Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje» en *Situaciones 1. El hombre y las cosas*, Buenos Aires, Losada, 1960.

Verani, Hugo J., «La inquietante extrañeza de lo cotidiano» en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 16., Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1987.

Vitale, Ida, «Tierras de la memoria, cielo de tiempo» en *Crisis* nº18.

Zum Felde, Albero «La cuarta dimensión de la narrativa uruguaya» en *Asir* nº6, noviembre de 1948. p.12.

_____, «Felisberto Hernández» en *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Fundación de cultura universitaria, 1970.

