

310  
24

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



ESE OSCURO DESEO DEL OBJETO.  
ELEMENTOS FANTASTICOS EN  
"LAS HORTENSIAS",  
DE FELISBERTO HERNANDEZ

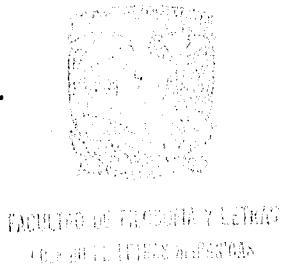
**T E S I S I N A**  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPANICAS**  
P R E S E N T A .  
**HOMERO QUEZADA PACHECO**



MEXICO, D. F.

AGOSTO DE 1996

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a todas aquellas personas que, de alguna u otra manera, contribuyeron a la realización de la presente tesina. Principalmente quisiera agradecer a Blanca Estela Treviño, Gustavo Jiménez, Marcela Palma, Eduardo Casar, Rodolfo Mata y Eugenia Allier, por sus valiosos comentarios y pertinentes observaciones. Dobles gracias a Javier Díaz Perucho, por su colaboración en el cuidado editorial del texto, así como por sus atinadas sugerencias al contenido del mismo.

Agradezco también el invaluable apoyo brindado por el Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM, a su directora, licenciada Elsa Ramírez Leyva, y, de manera muy especial, a la maestra Estela Morales Campos.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN . . . . .	5
I. FELISBERTO HERNÁNDEZ: UN SENDERO MARGINAL . . . .	9
1. Los renovadores . . . . .	9
2. La expresión lúdica . . . . .	13
3. Un estilo rabiosamente personal . . . . .	17
II. LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA Y LO SEMIFANTÁSTICO EN FELISBERTO HERNÁNDEZ . . . . .	27
1. La literatura fantástica . . . . .	27
2. En el lomo del misterio . . . . .	35
3. Lo fantástico en la tercera etapa . . . . .	38
III. ESE OSCURO DESEO DEL OBJETO. ELEMENTOS FANTÁSTICOS EN "LAS HORTENSIAS" . . . . .	45
1. Temas del yo . . . . .	45
a) <i>El tema del doble</i> . . . . .	47
b) <i>Pandeterminismo y metamorfosis</i> . . . . .	51
2. Temas del tú . . . . .	55
a) <i>Amor, muerte y necrofilia</i> . . . . .	57
b) <i>Incesto y amor en trío</i> . . . . .	61
3. Procedimientos técnicos . . . . .	63
a) <i>Narrador no-confiable</i> . . . . .	63
b) <i>Gradación</i> . . . . .	67
A MODO DE CONCLUSIÓN . . . . .	70
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	72

## INTRODUCCIÓN

¿Cómo percibimos en nuestro fin de siglo a un escritor como Felisberto Hernández? ¿Como un artista en perpetua marginación que, injustamente, nunca podrá emerger de la penumbra a la que fue confinado por los sistemas de valoración crítica de su época? ¿Como un creador que, tras haber reunido alrededor de su obra un autorizado consenso que reconoce su originalidad, logrará algún día la conquista de un gran público lector (ya no digamos universal, sino hispanoamericano)? Las respuestas, al parecer, aún tardarán en definirse.

A pesar de la inicial repulsión con que fue recibido este narrador — momentos donde brilló, escandalizada, el hacha de la moral y la correcta sintaxis —, su obra ha sobrevivido gracias al entusiasmo y fervor de unos cuantos lectores; unos cuantos como Julio Cortázar,

Jules Supervielle, Juan Carlos Onetti, Italo Calvino, Carlos Fuentes, Roger Caillois, Ángel Rama o Juan García Ponce.

Al paso de los años — sin atraer nunca la atención de un amplio núcleo receptivo —, la literatura de Felisberto Hernández, asimismo, ha sido objeto de ciertos análisis que la han contemplado desde enfoques diversos: estilísticos, psicoanalíticos, histórico-literarios, postestructuralistas, o incluso desde sus elementos estructurantes (como el misterio y la memoria). Todo lo cual tiende a destacar el carácter polivalente, nunca definitivo, de una escritura cuya naturaleza sigue percibiéndose ambigua e inquietante, propositiva.

En algunos de esos estudios, es notable la coincidencia de considerar los últimos escritos de Felisberto como fantásticos. Existen, no obstante, algunos trabajos que examinan toda su producción desde esa perspectiva. Fue a partir de tal diferencia como germinó la inquietud y cobró forma la idea de aportar, con la elaboración de la presente tesina, una breve contribución a esas interpretaciones.

Para ello fue necesario llevar a cabo una investigación que permitiera situar, *grosso modo*, el surgimiento de Felisberto Hernández en el contexto de la literatura latinoamericana. De la misma manera, y para caracterizar los antecedentes de su marginalidad, fue preciso esbozar un panorama de las preferencias estéticas en las letras uruguayas de aquella época y describir, más adelante, las singularidades que entrañan las dos primeras etapas de la narrativa felisbertiana. En el primer capítulo quedan inscritos esos planteamientos.

Como realizar una lectura fantástica de Felisberto Hernández reclamaba una teoría crítica específica que permitiera analizarla en esos términos, en el segundo capítulo se abordó ese aspecto. Debido a la extensión y propósitos de este trabajo, sin embargo, no fue posible asentar una definición exhaustiva del concepto de *literatura fantástica* ni seguir su desenvolvimiento en el transcurso de la historia literaria. Se bosquejó, pues, una aproximación general a esa modalidad literaria, cuyo principal apoyo fue la *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov (una de las obras más sistemáticas que ha presentado un análisis orgánico y consecuente del texto fantástico); se recurrió también, aunque de manera complementaria, a otras opiniones que han elaborado una tipología general sobre ese género. En ese mismo capítulo se trazaron algunos razonamientos que elucidan la notable adaptación de la literatura fantástica en la cuenca del Río de la Plata y, posteriormente, se reseñó la tercera etapa de la narrativa de Felisberto, vista a través del modelo formulado por Todorov (sobre todo a partir de algunos aspectos concernientes a sus desarrollos temáticos).

Tomando en cuenta que únicamente los últimos relatos de Felisberto se desplazan, en efecto, alrededor de ciertos territorios de lo fantástico, pero que no permanecen constreñidos a ese espacio, se estableció el supuesto de que a Felisberto Hernández sólo se le puede considerar un escritor *semifantástico*.

Así pues, en el tercer capítulo —del cual se tomó el título de la tesina y cuya justificación queda referida en páginas correspondien-

tes —, se exponen algunos elementos fantásticos en “Las Hortensias” bajo el tratamiento de dos redes temáticas de esa modalidad: la locura, por un lado, y el deseo sexual y el erotismo, por otro. Para complementar el análisis, se consideró pertinente registrar, en ese mismo apartado, dos de los procedimientos técnicos en los cuales, tradicionalmente, se apoya el relato fantástico: el narrador no-confiable y la gradación de los sucesos contados.

La preocupación estética fundamental de Felisberto Hernández no consistió en asumir un compromiso político o social evidente — y este hecho contribuyó también a que su expresión fuera rotulada, al principio, como irresponsable y excéntrica. Sin embargo, tratar de develar el misterio de la existencia humana y poner de manifiesto algunos conflictos particularmente intensos de nuestro tiempo (como la soledad o la alienación), constituyen una visión original, auténtica, digna de permanecer y de proyectarse permanentemente hacia el futuro. De ahí que todo lector que tenga la fortuna de descubrir esa obra, la asimile de manera diferente y proponga su personal modo de interpretarla. Hacia una de tales búsquedas tratan de orientarse las propuestas del presente trabajo.



## I. FELISBERTO HERNÁNDEZ: UN SENDERO MARGINAL

### 1. Los renovadores

A principios del siglo xx, en el transcurso de la segunda década, existen en América Latina dos modelos de expresión literaria compartiendo el espacio que, tiempo atrás, había ocupado el modernismo. Se trata del apogeo del realismo regionalista (*La vorágine* aparece en 1924, *Don Segundo Sombra* en 1926 y *Doña Bárbara* en 1929) y del florecimiento de algunos vanguardismos (estridentismo en México, ultraísmo en Argentina, el otro modernismo en Brasil y el creacionismo de Huidobro).

Durante esa época, simultáneamente, irrumpe en nuestros países una serie de creadores que Ángel Rama ha identificado como "la constelación de los renovadores".<sup>1</sup> Entre ellos,

<sup>1</sup> Ángel Rama, "Felisberto Hernández: humorismo y fantasía". En: *Actual*, p. 18.

algunos vienen de periodos artísticos ya pasados en los cuales su posición disidente con la estética en vigencia los había remitido a la oscuridad o a la marginalidad; otros son novísimos que aportan concepciones artísticas emparentadas con las de aquéllos y que ahora al emerger comienzan a trazar su propia genealogía.<sup>2</sup>

Concretamente, Rama alude al argentino Macedonio Fernández, al colombiano Jorge Félix Fuentemayor, al venezolano Julio Garmendía y al uruguayo Felisberto Hernández.

Estamos, pues, frente a tres propuestas estéticas (la demarcación no es tajante, pues en determinadas obras se hallan elementos combinados de una u otra propuesta): una prosa regionalista, con tenedista y didáctica, que se afanaba en cimentar cierta identidad cultural, presentándose como una expresión necesaria tanto a escritores como a lectores y, al mismo tiempo, se concebía —en su lenguaje, en su tradición, en su paisaje— como una manifestación “auténticamente” americana. La visión de aquellos novelistas, entre otros aspectos, planteaba la problemática del campesino que lucha por su tierra y la del enfrentamiento del hombre con la naturaleza; y los recursos estilísticos y de composición de los cuales se valían esos narradores continuaban, en general, atados al realismo y al naturalismo.

Los vanguardismos, de su lado, pugnaban por una renovación expresiva, sobre todo en el plano de la poesía, que diera cauce a las

<sup>2</sup> *Idem.*

inquietudes cosmopolitas de muchos artistas. Esta vasta corriente propuso y ejerció el verso libre, la supresión de la rima, el empleo de composiciones tipográficas, la abolición de lo anecdótico y lo confesional, y la libertad en la invención metafórica.

La aportación de “la constelación de los renovadores”, por su parte —Rocío Antúnez agrega los nombres de Roberto Arlt, Oliverio Girondo (Argentina), Pablo Palacio (Ecuador), Martín Adán (Perú), Mario de Andrade (Brasil) y Arqueles Vela (México)—,<sup>3</sup> es de fundamental importancia para el desarrollo posterior de la literatura latinoamericana. Así lo atestigua Carlos Fuentes cuando describe la transición de la literatura naturalista y documental a la narrativa diversificada, crítica y ambigua en el siglo xx:

Este proceso —indica Fuentes— lo cumplen de manera mucho más radical e imaginativa [que la novelística de la Revolución Mexicana y la prosa regionalista] dos grandes cuentistas uruguayos, Horacio Quiroga y Felisberto Hernández y [...] los argentinos Macedonio Fernández y Roberto Arlt. Quizás en otra ocasión pueda escribir, con la extensión que ellos merecen, sobre estos cuatro fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana.<sup>4</sup>

Infortunadamente, Fuentes no ha llevado a efecto ese propósito, pero debe considerarse que la apreciación proviene de uno de los escritores en lengua española —cuya generación ha sido la más

<sup>3</sup> Rocío Antúnez, *Felisberto Hernández: El discurso inundado*, p. 22.

<sup>4</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 24.

destacada de los últimos tiempos —, quien señala el valor de los autores que fincaron los cimientos para la creación de importantes obras que más adelante se escribirían en el continente. Además, ésa no ha sido la única interpretación crítica en tal sentido. Ángel Rama, a su vez, escribe: “Con ellos [los renovadores] se inicia la crisis del realismo y se generan las bases sobre las cuales se construirá la literatura contemporánea.”<sup>5</sup>

Ante cierta transformación social de nuestros países en aquella época, en la cual se extiende un crecimiento desmesurado y caótico en algunas de sus ciudades, con el establecimiento de una nueva dinámica industrial (publicidad, tecnología, automatización, etcétera), brota, en consecuencia, una serie de fenómenos frente a los cuales comienza a modificarse, paulatinamente, la sensibilidad del latinoamericano. Cierta literatura de la región, de manera paralela, empieza a registrar perfiles hasta entonces inéditos — me refiero, sobre todo, a la narrativa, pues la poesía había desarrollado elementos de gran originalidad desde el modernismo —: surge el humor, la ambigüedad, los juegos en las posibilidades expresivas del lenguaje, la fusión de la imaginación con la crítica... Y es precisamente en este espacio donde la contribución de “los renovadores” es definitiva. Sin embargo, durante los primeros tiempos, ese viento de originalidad se desplaza en distintas direcciones. Si bien en Argentina, durante los años veinte, Borges descubre y reivindica la figura de

<sup>5</sup> Ángel Rama, *Op. cit.*, p. 18.

Macedonio Fernández, en otros casos tales aportaciones son vistas como graves desobediencias a los modelos que regían la expresión literaria en voga. Fue el caso de Felisberto Hernández, cuya obra:

debía purgar muchas faltas antes de entrar al cielo literario: el desacato al modelo poeciano a la forma cuento [...] el atrevimiento a mencionar placenteramente, aunque sin énfasis, ciertas zonas linderas con la perversión sexual y la locura. Y, por si fuera poco, el terrible agravio al lenguaje literario consistente en trasladar el habla cotidiana de las capas medias rioplatenses al espacio immaculado de la letra impresa.<sup>6</sup>

La obra de Felisberto Hernández, así, constituyó durante muchos años uno de los senderos marginales en el campo de la valoración y significación de la literatura hispanoamericana.

## 2. La expresión lúdica

El grueso de la crítica parece estar de acuerdo en señalar a Horacio Quiroga como uno de los precursores de la narrativa hispanoamericana del siglo xx. Este escritor crea, en sus primeros relatos, un tipo de literatura que refleja inquietudes fantástico-románticas donde se atisba la presencia de escritores del siglo anterior como Hoffman, Poe o Kipling. En esos cuentos, Quiroga se sitúa muchas veces en la interioridad de la mente humana, registrando acontecimientos de marcada ambigüedad, donde la realidad exterior depende del punto de vista de los protagonistas. Posteriormente, asienta

<sup>6</sup> Rocío Antúnez, *Felisberto Hernández. Del infinito al estomudo*, p. 21.

sus narraciones en hechos comprobables en una realidad concreta, verificable; quizás permanezca un cierto misterio, pero la ambigüedad ya no es la característica más sobresaliente.

Este tránsito podría explicarse por la tendencia realista que se manifestó con cierto énfasis en la literatura uruguaya de ese tiempo; de hecho, "Luego de Quiroga, la literatura fantástica desaparece por completo del Uruguay y los escritores se vuelven decididamente hacia el realismo."

La excepción a esa tendencia, sin embargo, la constituyó el surgimiento de Felisberto Hernández en el ámbito literario. En 1925, año en que aparece *Fulano de tal* (su primer libro), el foco de atención de la literatura uruguaya se centraba en los temas del campo (cuyos antecedentes — además de la amplia influencia de la literatura regionalista — se remontaban al movimiento realista uruguayo iniciado por Carlos Reyles en el siglo xix). Algunos de los títulos que se publican en esos momentos son: *Cuentos criollos* (1925), de Yamandú Rodríguez; *Cuentos uruguayos*, de Montiel Ballesteros; y *Éste era un país* (1920), de Vicente Salaverri. Por esos años aparecen también los trabajos de escritores de mayor renombre: *Tangarupá* (1925), de Enrique Amorim; *Sombras sobre la tierra* (1933), de Francisco Espínola; y *Los albañiles de Tapes* (1936), de Juan José Morosoli.<sup>8</sup> Inscritas en la vertiente de la literatura realis-

<sup>7</sup> Rosario Ferré, "El acomodador". *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, p. 15.

<sup>8</sup> Héctor Fred Nieto, *Felisberto Hernández y el cuento fantástico en el Uruguay*, pp. 37-38.

ta-regionalista (movimiento que en Uruguay se conoció como criollismo o nativismo), estas obras traslucen el marcado compromiso social de sus creadores, al recrear las problemáticas de los hombres del campo o los conflictos concernientes a los habitantes de los bajos fondos montevideanos. Rosario Ferré destaca que:

La narrativa de Felisberto irrumpió en este ambiente de literatura anticuada y solemne, que promulgaba una concepción sacra sobre la misión del escritor, como una carcajada irónica y enervante. El empeño lúdico y estetizante de una literatura intensamente personal, que rechazaba todo compromiso social evidente, se ganó de entrada muchos enemigos que, en consecuencia, decidieron en algunos casos atacarla, en otros ignorarla.<sup>9</sup>

En efecto, cuando aparecen los primeros libros de Felisberto, la crítica literaria no se ocupa de él; el juicio de reconocimiento proviene del filósofo Carlos Vaz Ferreira, figura de relevancia en el medio intelectual uruguayo, quien pronuncia el siguiente comentario sobre la escritura de Hernández: "Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante, y yo me considero una de las diez."<sup>10</sup> Vaz Ferreira se relaciona como lector de Hernández y, posteriormente, como su amigo personal; ese apoyo, sin embargo, no ayudó a que la obra de Felisberto fuera mayormente conocida. Incluso los comentarios favorables que, años más tarde,

<sup>9</sup> Rosario Ferré, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>10</sup> Carlos Vaz Ferreira, *apud* Norah Giraldi de Dei Cas, *Felisberto Hernández, del creador al hombre*, p. 47.

le hicieran Jules Supervielle y Alberto Zum Felde, en Uruguay, y el apoyo brindado por Roger Caillois, en Francia, fueron suficientes para apartarla de la marginalidad en que se encontraba. En gran medida, la crítica profesional que se ha ido ocupando de él es posterior a su muerte (acaecida en 1964).

En esta falta de atención podría considerarse también que la vinculación de Hernández con el medio literario montevideano fue muy escasa. Felisberto fue muy estimado por un grupo de amigos atraídos por su personalidad y su obra (un reducido círculo de personas que incluía artistas e intelectuales de reconocido valor — como el ya mencionado Vaz Ferreira —), pero que, en su mayoría, no eran escritores. En opinión de Juan Carlos Onetti, el origen de la marginalidad de Felisberto es de orden extraliterario:

En este silencio o eco escaso de su obra pueden haber intervenido, además de lo que será dicho, factores políticos. Felisberto [...] era conservador, hombre de extrema derecha [...] Una vez más el hombre era juzgado por sus ideas políticas y no por lo hecho en el terreno de su vocación literaria.<sup>11</sup>

La marginalidad de la obra de Felisberto, como quiera que haya sido, comenzó en su propio país, y este hecho determinó, muy probablemente, la poca difusión que tuvo en otros territorios. Como se ha mencionado, una de las explicaciones que se ha vertido en

<sup>11</sup> Juan Carlos Onetti, "Felisberto, el *naif*". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 302, p. 257.



torno a esa falta de atención la constituye el sello “rabiosamente personal de su estilo” (a decir de Ángel Rama) y, en general, su extrema singularidad no sólo en el ámbito literario latinoamericano, sino a niveles espaciales más amplios. Al respecto, Italo Calvino dejó asentado: “Felisberto no se parece a ninguno; a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos: es un ‘irregular’ que escapa a toda clasificación y encasillamiento pero a cada paso se nos presenta como inconfundible.”<sup>12</sup>

### 3. Un estilo rabiosamente personal

La posición creativa de Felisberto Hernández siempre estuvo muy apartada de lo que se considera un profesional de las letras. De hecho, cuando empezó a publicar, vivía de la música. Además de las giras que realizaba por el interior de Uruguay y Argentina ofreciendo recitales, era pianista acompañante de cine mudo. Felisberto conoció entonces la soledad de las noches en el campo, el hastío de las minúsculas salas de provincia con pianos maltrechos y desteclados, las camas frías de las pensiones y los hoteluchos tristes (todas esas experiencias han quedado registradas a lo largo de su literatura). Por esa época, Felisberto publica, a los veintitrés años, *Fulano de tal* (1925) y, poco después, otros tres volúmenes: *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931). Se trata de opúsculos plagados de erratas, hechos en forma precaria y con tan

<sup>12</sup> Italo Calvino, “Felisberto no se parece a ninguno”. En: *Crisis*, núm. 18, p. 12.

pocos recursos — financiados a expensas del propio autor y de sus amigos — que, como señala uno de los títulos, eran, literalmente, “libros sin tapas”. La mayoría de los críticos ha identificado tres periodos en la obra literaria de Felisberto, y dichas publicaciones pertenecen al primero. Estos cuatro libros contienen, pues, narraciones breves, mínimas anotaciones de contenido más o menos filosófico, una especie de fábulas morales casi carentes de argumento. Sin embargo, “ya entonces — indica Álvaro Castillo — estaba presente uno de los rasgos fundamentales de Felisberto: la ironía. Todas estas pequeñas lucubraciones están tratadas con un desapego burlón, con un lúcido punto de vista irónico.”<sup>13</sup> En efecto, desde su presentación, esos pequeños libros están salpicados de reflexiones humorísticas que “delatan el deseo de darle vuelta a las cosas y buscarles un envés que disuelva su protocolar seriedad. Su tamaño [...] su aire burlón, que bajo su liviandad esconde un rechazo de categorías aceptadas, lo emparentan con los primeros escritos de ese lúdico ultraísmo rioplatense que proponía poemas para leer en el tranvía.”<sup>14</sup> En ese sentido, Felisberto, a la manera de Oliverio Girondo, escribió sus “Cosas para leer en el tranvía”, y “las similitudes — señala Rocío Antúnez — van más allá de los medios de locomoción.”<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Álvaro Castillo, “La magia recuperada”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 289-290, p. 360.

<sup>14</sup> Ángel Rama, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>15</sup> Rocío Antúnez, *Felisberto Hernández. Del infinito al estomudo*, p. 13.

En esos primeros escritos empiezan a despuntar las obsesiones y temáticas que Hernández desarrollará en su obra posterior. Surge entonces un singular sistema de relaciones con los objetos, al grado de empezar a conferirles características animadas y con funcionamiento autónomo. Llama la atención que, precisamente, entre los relatos que integran ese primer periodo, muchos de ellos lleven títulos que refieren objetos: “La piedra filosofal”, “Diario”, “El convento”, “El vapor”, “La barba metafísica”, “El vestido blanco”, “Historia de un cigarrillo”, etcétera. En cada uno de esos textos, el narrador enfrenta a los objetos como presencias que habrán de desencadenar otro de sus motivos predilectos: el misterio; esa especie de enigma que para el autor presentaba el mundo, las cosas y los seres humanos. Francisco Lasarte explica que “En un sentido amplio toda la obra de Felisberto puede concebirse como una búsqueda de ese ‘misterio’ deseable que se revela inesperadamente en ciertas ocasiones.”<sup>16</sup> Felisberto siente atracción por lo oculto y, de hecho, toda la realidad se le presenta como una misteriosa ocultación,

un envés atractivo, o hermoso o disgustante o triste — observa Ida Vitale —, pero siempre apenas una punta del gran iceberg que ocultan las aguas. En el revés de las cosas se encontrará la respuesta a ese enigma tras cuyo esclarecimiento corre la vida del hombre, o de algunos hombres.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Francisco Lasarte, “Misterio y memoria en Felisberto Hernández”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXVII, núm. 1, p. 60.

<sup>17</sup> Ida Vitale, “Tierra de la memoria, cielo del tiempo”. En: *Crisis*, núm. 18, p. 7.

Esa búsqueda permea desde los más tempranos hasta los últimos escritos de Felisberto.

Las primeras invenciones, de tal modo, constituyen avances exploratorios que servirán a Hernández para afinar sus instrumentos de percepción y creación posterior.

La segunda etapa de Felisberto es la más productiva, aunque sólo abarca cinco años — de 1940 a 1945 —. Felisberto se va alejando de la música para concentrarse con mayor dedicación a la literatura; publica entonces dos obras que se aproximan al relato novelesco extenso: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1943) y *El caballo perdido* (1945). (*Tierras de la memoria* la escribe en 1944, pero permanece inédita hasta 1965.) Como los anteriores libros, Felisberto recurre a su círculo de amigos para su publicación y difusión; es en este periodo que conquista a otro lector excepcional: el poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, quien, refiriéndose a esas obras, escribe en una carta: “Usted alcanza la originalidad sin buscarla para nada, por una espontánea inclinación hacia lo profundo. Tiene Ud. un sentido innato de lo que un día será considerado clásico.”<sup>18</sup> Entre esos balbucientes libros sin tapas y estos relatos extensos, Felisberto enruta su escritura hacia el sendero de la memoria, “el esfuerzo más sostenido y original de las letras uruguayas para develar los mecanismos del recuerdo.”<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Jules Supervielle, *apud* Héctor Fred Nieto, *Op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>19</sup> Ángel Rama, *Op. cit.*, p. 24.

*Por los tiempos de Clemente Colling* gira en torno a un maestro de música, ciego, sucio y orgulloso: “el organista de la Iglesia de los Vascos”. Por esta obra, Ramón Gómez de la Serna llamó a Felisberto “Gran sonatista de los recuerdos y las quintas”,<sup>20</sup> debido a la evocación que allí hace de un Montevideo aldeano de principios de siglo. En esas páginas asistimos a un mundo nostálgico visto a través del humor, de cierta tristeza y, en algún nivel, de una angustia subyacente. Los pocos personajes que aparecen y sus características — las longevas, El nene, Petrona, las hermanas y el propio Colling — arman el mecanismo que, al ser tocado por los recuerdos, hace funcionar y desencadenar el relato. Hernández centra su narración en la evocación del músico ciego, y aunque brinda desarrollos donde el autor condensa el interés en los modos de percibir del niño que fue, la figura de Colling y sus diversas apariciones estructuran el relato, confiriéndole unidad y coherencia. Uno de los rasgos de originalidad lo presenta el hecho de que en el relato surgen de pronto recuerdos laterales, los cuales interfieren en los sucesos contados hasta modificarlos; es decir, la narración, que en un primer momento se perfila lineal, a medida que avanza comienza a ondular e, incluso, en ocasiones, parece que llegara a desmoronarse.

El segundo libro, *El caballo perdido*, se inicia como un relato similar, evocando la infancia del protagonista, pero en un punto

<sup>20</sup> Ramón Gómez de la Serna, *apud* José Pedro Díaz, “Felisberto Hernández, una conciencia que se rehúsa a la existencia”. En: *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, I*, p. 103.

determinado se empantana y, después de unas cuantas vacilaciones, desemboca en un discurso sobre los mecanismos del recuerdo. “Con *El caballo perdido* — argumenta Ida Vitale —, Hernández prolongó su avidez de análisis hasta grados dolorosos y ejercitó su sensibilidad en una cuerda insólita dentro de la literatura latinoamericana.”<sup>21</sup> El narrador se ve obligado a abandonar los recuerdos de su infancia para quedarse detenido en el análisis de los procesos que en él se dan en relación con su esfuerzo por evocar. José Pedro Díaz, refiriéndose a tales procesos, señala:

El narrador nos da testimonio de la vivencia de un tiempo que ha perdido su condición linear, que se bifurca o polifurca en una intrincada madeja difícil de vivir. Ese sentimiento de estar enredado en el tiempo viene además acompañado del aflorar de una presencia interior que le es misteriosa y que lo arrebató al fluir de la propia vida.<sup>22</sup>

*Tierras de la memoria*, perteneciente al mismo ciclo, fue una obra publicada de manera póstuma; también está constituida con recuerdos (jirones de recuerdos, mejor dicho), pero no pudo ser totalmente desarrollada, quizás por agotarse el tratamiento de la memoria. Sin embargo, allí se trasluce un aire más notable de verdad autobiográfica y, de manera más clara, el desarrollo del tratamiento de los objetos con características animadas y de otro de los temas favoritos de Felisberto: el erotismo.

<sup>21</sup> Ida Vitale, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>22</sup> José Pedro Díaz, *Op. cit.*, p. 107.

Durante esta etapa de la memoria y del universo infantil, Felisberto retendrá para su literatura:

Una drástica desconfianza por las explicaciones racionales, las síntesis fáciles, los sistemas valorativos aceptados sumisamente por la sociedad [...] Mantiene la expectación ante la coexistencia de las contradicciones tratando, con esfuerzo, de conservarlas vigentes dentro del relato, respetándolas aun cuando resulten incomprensibles [...] Por este camino fatalmente acentuará su interés por los elementos menos reductibles a las explicaciones lógicas: las extravagancias, las irregularidades del comportamiento, los gustos caprichosos, en detrimento de las estructuras claras y compatibles de los esquemas racionales.<sup>23</sup>

En la tercera etapa de su obra, Felisberto Hernández se aleja considerablemente del subjetivismo de las primeras invenciones y de la evocación autobiográfica de la infancia; en ese último periodo, Felisberto demuestra el dominio de sus mejores recursos, donde afloran algunos elementos que lo convierten, según opinión de muchos críticos, en un escritor de literatura fantástica. Para alcanzar ese perfeccionamiento de técnicas literarias, Felisberto se ejercitó en la escritura durante las dos etapas ya referidas.

Además de su visión particular hacia los objetos, de su sentido del humor y de su fascinación por el misterio, la obra de Hernández registra otras particularidades.

<sup>23</sup> Ángel Rama, *Op. cit.*, p. 25.

Casi todos los textos de Felisberto —“Las Hortensias” es una de las excepciones— fueron escritos desde el punto de vista narrativo de la primera persona del singular, lo cual no reporta mayor relevancia; la originalidad reside en que, en esos relatos, el autor —Felisberto Hernández— es su propio personaje: en los pasajes de sus narraciones se advierten y corroboran pistas que delatan su identidad;<sup>24</sup> sin embargo, se hallan elementos que permiten vislumbrar una evidente irrealidad que nos hace comprender que nos encontramos en los dominios de la literatura. De este modo, las referencias verificables de su autobiografía se mezclan a cada momento, paseándose de un lado a otro y creando un territorio literario de gran ambigüedad.

La crítica ha mencionado también que en la escritura de Felisberto fluyen determinadas asociaciones un tanto arbitrarias —al “sesgo”, como él diría—, en el sentido de que no se conectan de manera previsible y establecen una forma inusual del pensamiento. Se trazan así líneas que rozan zonas del inconsciente y, por esa razón, a Felisberto se le ha querido relacionar con el surrealismo; aunque “el uso de una palabra como ‘surrealista’ —en opinión de Francisco Lasarte— preexistente a la obra de Felisberto y ajena a ella en cuanto no contiene mención alguna de otra literatura, es algo que él desdeñaría.”<sup>25</sup> Por otra parte, hay quienes sostienen que

<sup>24</sup> Cfr. Norah Giraldi de Dei Cas, *Op. cit.*

<sup>25</sup> Francisco Lasarte, *Op. cit.*, p. 57.



Felisberto fue un escritor poco cerebral, que manejaba abstracciones con cierta torpeza, siempre en función de un suceso íntimo — con vagas referencias espacio-temporales — y con evidente desdén por el lenguaje convencional. El punto de vista de Juan García Ponce sobre algunas de esas consideraciones es el siguiente:

En esos cuentos [...] no hay sentido preciso del lugar, unos cuantos detalles esquemáticos le bastan al narrador para ponernos en el ambiente en que se desarrollará lo que en verdad le interesa mostrar: el suceso en sí [...] Felisberto Hernández no necesita convencernos en términos humanos, digamos, de la veracidad de sus personajes; por eso no necesita establecer en términos realistas, digamos, las características del sitio en que se mueven; al contrario, lo que su escritura nos da es la naturaleza propia, exclusiva de su espacio. Todo es antinatural o, más exactamente, ajeno a todo principio lógico dictado por la naturaleza, en ese espacio.<sup>26</sup>

El propio Felisberto describió, en un breve texto, los procesos de su escritura: “Mis cuentos no tienen estructuras lógicas”; es decir, surgen a partir de una intervención de la conciencia, pero cuya naturaleza no puede discernir, “preferiría decir — anota — que esa intervención es misteriosa.”<sup>27</sup> El creador participa y vigila, pero no determina el carácter del cuento que va forjándose. La creación ocurre en Felisberto como las plantas brotan sobre la tierra. “Nada

<sup>26</sup> Juan García Ponce, “Felisberto Hernández. Interrogar a la imagen de un sueño”. En: *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, p. 3.

<sup>27</sup> Felisberto Hernández, “Explicación falsa de mis cuentos”. En: *Obras completas*, vol. 2, p. 175.

exige Hernández — refiere Alejandro Paternain —, como no sea un tiempo lento para sus relatos, que están más allá de las prescripciones, de los hábitos y de los prejuicios. Elaborados a lo largo de los años, despistan con su trazo improvisado y con ese desarrollo como el de las plantas, indomable y caprichoso.”<sup>28</sup>

Felisberto preconizaba que la imaginación debía ordenar por sí sola sus elementos, establecer las asociaciones y terminar convirtiéndose en texto; su literatura estaba guiada, así, por impulsos internos, por una especie de instinto entre caprichoso y liberado. “Lo cierto es — aduce Jorge Ruffinelli — que su narrativa ha logrado un nivel de incitante ambigüedad: no se deja poseer, no se deja penetrar por ninguna luminosidad definitiva, no se rinde al primer embate, permanece intacta, renovadamente virgen a cada lectura.”<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Alejandro Paternain, “La religión del agua”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 256, p. 96.

## II. LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA Y LO SEMIFANTÁSTICO EN FELISBERTO HERNÁNDEZ

### 1. La literatura fantástica

Según Adolfo Bioy Casares, las ficciones fantásticas, "viejas como el miedo", se remontan a una época antiquísima, "anterior a las letras".<sup>1</sup> Más tarde, de acuerdo con el criterio de Bioy Casares, esas ficciones aparecerán en ciertos pasajes bíblicos, en *La Odisea*, en *Las mil y una noches*, y en literaturas como la china, la hindú y la árabe. La Edad Media constituye un periodo donde el ocultismo, las supersticiones y lo esotérico, son fuente de inspiración para ese tipo de narraciones (que en realidad aún carecen de la tensión y la angustia propias de la literatura fantástica actual).

<sup>1</sup> Adolfo Bioy Casares, "Prólogo". En: *Antología de la literatura fantástica*, p. 7.

Para Roger Caillois, "el Siglo de las Luces termina con un resonante desquite de lo maravilloso. Florecen todas las supersticiones y el éxito es tanto mayor cuanto revisten cierta apariencia científica. Además se ponen de moda las narraciones maravillosas al estilo oriental."<sup>2</sup>

Tiempo después, en el transcurso del siglo XIX, lo fantástico aparece más definido; ese lapso coincide con el surgimiento de escritores, tanto europeos como norteamericanos, que le dan empuje y cohesión: Hoffman, Poe, Gogol, Hawthorn, Balzac, Kipling.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y parte del XX, lo fantástico arriba a su refinamiento y a la especificación de sus límites. Antes de esa época constituye un término hasta cierto punto general e impreciso, el cual abarca diversas formas literarias que incluían a la novela gótica, los relatos de horror y lo fantasmagórico, los cuentos de hadas, las fábulas, las alegorías y múltiples formas más.

De acuerdo con las teorías formuladas en el presente siglo, lo fantástico en la literatura (específicamente en la narrativa) ocurre cuando un hecho insólito irrumpe en la realidad objetiva, transgrediendo gran parte de sus reglas y provocando en el lector una serie de reacciones, que van desde la vacilación y la duda hasta el asombro, el desconcierto, la angustia y el terror.

Para matizar al respecto, es necesario recurrir a las útiles distinciones que establece Todorov.

<sup>2</sup> Roger Caillois, *Antología del cuento fantástico*, p. 14.

Para este autor, *lo maravilloso* consiste en sucesos inexplicables según las leyes del mundo real, pero que obedecen a otras reglas, a un sistema de lógica diferente dentro del cual hay perfecta coherencia; el lector de lo maravilloso acepta desde el principio ese mundo distinto donde, de manera natural, aparecen dragones, magos, brujas, duendes y hadas. En el mundo de lo maravilloso no hay incógnitas ni dudas, no se cuestiona la causa de los fenómenos extraños que ahí transcurren. Roger Caillois coincide con esa perspectiva: “El mundo mágico y el mundo real coexisten sin choques ni conflictos.”<sup>3</sup>

Por otra parte, si “las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos [...] la obra pertenece a otro género: lo extraño.”<sup>4</sup> O sea, nos hallamos frente a *lo extraño* cuando, una vez ocurrido el hecho extraordinario, hacia el final del texto se proporciona una explicación lógica de acuerdo con las leyes del mundo conocido.

*Lo fantástico*, finalmente, corresponde a la aparición de un suceso insólito que no se puede definir a través de la lógica del mundo real, aunque tampoco está ubicado de manera clara en otro ámbito, en otro mundo regido por sus propias leyes. Lo fantástico produce, en consecuencia, un instante de vacilación en el lector, un momento de duda que no le permite saber si el fenómeno extraordinario se explica mediante las leyes del mundo conocido (lo extra-

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 36.

ño) o forma parte de otra realidad, cuyas leyes funcionan de modo diferente a la nuestra (lo maravilloso).

Lo fantástico inquieta, perturba y, en muchos casos, angustia porque sugiere la invasión de lo inadmisibile en el mundo de los eventos cotidianos. En ese sentido, Louis Vax considera que la literatura fantástica:

debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real [...] Lo fantástico, en sentido estricto, exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un universo dominado por la razón [...] No es otro universo que se levanta frente al nuestro; es el nuestro que, paradójicamente, se metamorfosea, se descompone y se vuelve *otro*.<sup>5</sup>

La irrupción de lo insólito, entonces, es uno de los elementos que definen lo fantástico, lo cual “es sentido — deduce Flora Botton — como una agresión. La tranquila rutina de la vida diaria es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos.”<sup>6</sup>

La aparición de tal fenómeno insólito en los eventos cotidianos, por otra parte, tiene como soporte principal a la ambigüedad, la cual será responsable de producir la duda y la vacilación en la mente del lector; aspectos que, para Todorov, representan “la primera [y esencial] condición de lo fantástico.”<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Louis Vax, *Arte y literatura fantástica*, pp. 6-7.

<sup>6</sup> Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, p. 44.

<sup>7</sup> Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 28.

La ambigüedad, en consecuencia, determinará tanto los procedimientos técnicos como las redes temáticas del relato fantástico. Respecto a éstas, Todorov considera que, básicamente, son aquellas que se relacionan con la locura y las que tienen que ver con el deseo sexual.

La ambigüedad en los temas de la locura (“temas del yo”: observador aislado; posición pasiva frente al mundo en el sistema percepción-conciencia) surge a partir del cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu y de su eventual fusión.<sup>8</sup> Por ejemplo, en las metamorfosis —tema que se deriva de la red concerniente a la locura— el paso del espíritu a la materia se vuelve posible cuando del nivel del lenguaje se pasa al de la anécdota; de modo que si, metafóricamente, se dice que un hombre posee la fuerza de un león, en el plano de lo anecdótico tal hombre tendría la capacidad de transformarse realmente en un león. Dentro de la esfera de la psiquiatría, este fenómeno correspondería cuando, en un estado de psicosis, el individuo pierde aptitud para separar los campos de la realidad y la imaginación. A la inversa del pensamiento “normal”, que permanece dentro del mismo marco de referencia o universo del discurso, el pensamiento psicótico no obedece a las exigencias

<sup>8</sup> Dentro de esta red temática, Todorov señala que la experiencia derivada de las drogas, así como la proveniente del universo infantil también se orientan a la desaparición de los límites entre espíritu y materia; pero solamente consideraré la locura, ya que constituye uno de los aspectos más significativos en la tercera etapa de la obra de Felisberto Hernández.

de una referencia única y confunde a cada paso lo percibido y lo imaginado.<sup>9</sup>

A partir del principio generador de que el paso del espíritu a la materia se vuelve posible, Todorov establece la red temática concerniente a la locura: el pandeterminismo, las metamorfosis, el tema del doble o de la multiplicidad de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto, y la transposición del tiempo y del espacio.

La segunda red temática ("temas del tú": relación dinámica con el entorno; pulsiones inconscientes) tiene como punto de partida el deseo sexual, y genera los relatos sobre el incesto, el sadismo, la homosexualidad, el amor en trío y la necrofilia (en el plano fantástico han sido desarrollados con la aparición del diablo, el vampirismo, la vida después de la muerte, etcétera). Estos temas están más conectados con las pulsiones y el inconsciente del hombre y apuntan a descripciones que entrarían en el campo de las neurosis y de los tabúes.

En cuanto a los procedimientos estilísticos en el relato fantástico, Todorov expone que éstos han sido empleados con un sentido

<sup>9</sup> De acuerdo con Jean Laplanche y Jean Betran Pontalis, en su *Diccionario de psicoanálisis*, "el concepto de psicosis sigue estando definido en psiquiatría, de un modo más intuitivo que sistemático, por medio de datos tomados de los más diversos registros. En las definiciones más usuales coexisten a menudo criterios como la incapacidad de adaptación social [...], la mayor o menor 'gravedad' de los síntomas, la perturbación de la facultad de comunicación, la falta de conciencia de la enfermedad, la pérdida del contacto con la realidad, el carácter 'incomprensible' [...] de los trastornos, el determinismo orgánico o psicogenético, las alteraciones más o menos profundas del yo.", p. 322.



preciso, provocando, de su lado, la ambigüedad característica. Menciona algunos de ellos como típicos del género: la hipérbole, el narrador no-confiable y la gradación en suspenso de los sucesos.

Todorov señala, por otro lado, que la narrativa fantástica no existe en el siglo xx, pues su desarrollo ha sido desplazado por el psicoanálisis y éste la ha vuelto inoperante. Dado que la red temática del "yo" remite a la locura y la del "tú" proviene de ciertos temas hasta cierto punto prohibidos, incómodos, la censura se encargaba de condenar tanto el pensamiento psicótico como aquel que se atrevía a transgredir tabúes; introducir elementos sobrenaturales en la literatura, entonces, constituía un medio para expresarlos de manera oblicua y evitar tal desaprobación. De acuerdo con este punto de vista, actualmente ya no se necesita recurrir a la aparición del diablo para explicar los deseos sexuales ni a los vampiros para hablar de la atracción hacia los muertos, pues el psicoanálisis plantea esos fenómenos explícitamente. Sin embargo, como aduce Flora Botton,

Cierto es que el psicoanálisis ha tenido una influencia apreciable en la literatura contemporánea de lo que se suele llamar 'el mundo occidental'; pero no parece que esta influencia se haya manifestado [dentro de la literatura] en el desplazamiento o la sustitución de ciertos temas o ciertos tratamientos.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Flora Botton Burlá, *Op. cit.*, p. 23.

En efecto, si bien la considerable secularización del mundo moderno ha reducido el campo de lo religioso — que en algún momento alimentó a los mitos y lo maravilloso y, posteriormente, a lo fantástico —, además de que se ha propiciado la liberación de ciertos comportamientos y complejos secretos vía el psicoanálisis y, por otra parte, se ha incrementado la lógica científica a cargo de la técnica contemporánea, no se podrá fácilmente concluir con las diversas manifestaciones de lo desconocido ni desentrañar todo de manera que nada quede inexplicable. Además, de manera inevitable, el miedo a la muerte continuará nutriendo la posibilidad de imaginaciones fantásticas, como alguna vez nutrió a los mitos.

A la literatura fantástica también se le ha reprochado su carácter “escapista”, y en algún momento se le pronosticó su desaparición por obsoleta, ya que no refleja de modo inmediato los problemas sociales más urgentes. Paradójicamente, Georg Lukács, teórico marxista poco afecto al arte de vanguardia, negando el carácter realista de un mundo delineado con detalles naturalistas, incapaces de mostrar las fuerzas motrices de la historia, encontró natural que “los relatos fantásticos de Hoffman y Balzac representen ejemplos de literatura realista, porque en ellos, gracias a la exposición fantástica, estos elementos esenciales aparecen destacados.”<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Georg Lukács, *apud* Ana María Berrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. En: *Textos hispanoamericanos*, p. 103.

Finalmente, un hecho que confirma de manera irrefutable la vigencia de la literatura fantástica en el siglo xx, lo constituye la abundante producción latinoamericana de esa modalidad literaria. Bastaría trazar un recuento, no muy breve por cierto, para ratificarlo.

## 2. En el lomo del misterio

Suele decirse que la narrativa fantástica se ha adaptado mejor a orillas del Río de la Plata que en otros territorios latinoamericanos. Saúl Yurkievich, al elucidar tal fenómeno, refiere que algunos puntos de vista han pretendido justificar ese transplante al influjo del monótono paisaje pampeano, el cual invitaría a la abstracción universalista, a la evocación fabulosa y a los juegos con el tiempo y con el infinito, es decir, al desapego de lo real inmediato. Indica que otras conjeturas sostienen que la amalgama de pobladores de ultramar, implantados en ciudades horizontales, sin distingos ni accidentes geográficos, sin resistencias de la naturaleza, menos aún de vestigios de pasado vernáculo ni rastros de primitivos pobladores, creó el acondicionamiento cultural de lo fantástico.<sup>12</sup>

La literatura fantástica – concluye Yurkievich – se da mejor en el ambiente más mundano, el menos regionalista y menos etnocéntrico, el de los lectores de la biblioteca universal. Florece donde, borrada toda traza de los naturales de América (por su extinción o su exterminio), se trasladó

<sup>12</sup> Saúl Yurkievich, "Borges / Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica". En: *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, p. 122.

a la tradición retórica, la del culto al libro, aunque la literatura quede relegada por el sistema socioeconómico a la esfera individual y privada y a la satisfacción de necesidades accesorias. Jardín gramatical, florece lejos del influjo cautivante de las geografías grandiosas, en la ciudad moderna donde rige la cuenta y la razón, en la ciudad mercantil, industrial, empírica y laica, que seculariza y profana toda sacralidad, incluso la telúrica, donde se atempera toda autoctonía.<sup>13</sup>

Para Alberto Zum Felde, Felisberto Hernández comparte con Jorge Luis Borges la primacía del cuento fantástico en el Río de la Plata (después de la importante contribución de Horacio Quiroga en esa vertiente). Subraya, no obstante, lo que él considera distinto en ambos autores: "En Hernández, la sustancia es más directa, intuitiva y humana —y, aparentemente, menos elaborada— que en Borges, en quien esa ardua elaboración literaria y hasta erudita es inmediatamente perceptible."<sup>14</sup>

Julio Cortázar, por su parte, niega en forma definitiva el carácter fantástico en la obra de Hernández:

Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este rechazo de la etiqueta 'fantástica'; nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el lomo del misterio como el elefante apuntala el mundo en la cosmogonía hindú.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>14</sup> Alberto Zum Felde, "Felisberto Hernández". En: *Felisberto Hernández: notas críticas*, p. 18.

<sup>15</sup> Julio Cortázar, "Prólogo". En: Felisberto Hernández, *La casa inundada y otros cuentos*, p. 7.

Sitúo mi perspectiva en un punto intermedio entre ambas interpretaciones. Como ya fue enunciado, la última serie de relatos de Felisberto —narraciones estructuradas conforme a un modelo un poco más universal— incurre en algunas zonas del dominio de lo fantástico. El término más justo que podría aplicarse a esta fase de la obra de Felisberto, por ende, sería la de *semifantástica*. Estos relatos, aunque provocan la vacilación y el estupor propios de lo fantástico, la inquietud mayor que suscitan nace de la posibilidad de descubrir el misterio de la realidad cotidiana que nos rodea. Es decir, los hechos insólitos que aparecen en esos cuentos (y aquí estoy de acuerdo con Cortázar), paradójicamente, no siempre destruyen la realidad, sino que la dibujan de manera más nítida, haciéndonos atisbar su lado oculto, su reverso. Además, la singularidad de Felisberto ante la irrupción de lo insólito es que lo presenta como un suceso natural y hasta humorístico; lo cual no le resta su calidad de fenómeno sorprendente, pero disminuye el grado de inquietud y horror que podrían provocar bajo otro tratamiento. Mario Benedetti coincide, en parte, con esta última consideración:

No en todos sus relatos, pero sí en los mejores de ellos, Felisberto Hernández demuestra que puede construirse una literatura fantástica sin trastocar violentamente los valores o los límites de la credibilidad. En esos casos, Hernández accede a lo fantástico sin apartarse de nuestra norma coloquial, ni alejarse de nuestro escaso —y a veces superfluo— costumbrismo.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Mario Benedetti, "Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico". En: *Literatura uruguaya; siglo XX*, p. 65.

### 3. Lo fantástico en la tercera etapa

El tercer periodo de la obra de Felisberto Hernández corresponde a la serie de textos recogidos en *Nadie encendía las lámparas*, obra publicada por Sudamericana en 1947 (es por medio de esta editorial que Felisberto accede, por fin, a los escaparates de las principales librerías de ambos lados del Río de la Plata y a los de otros países circunvecinos), y a los posteriores aparecidos en ediciones montevidéanas: *La casa inundada* (1963) y el póstumo *Las Hortensias* (1966). En estos volúmenes se encuentran los mejores relatos de Felisberto, tales como “El balcón”, “El acomodador”, “Las Hortensias” o “El cocodrilo”; narraciones donde se halla un estilo notablemente depurado.

Para entonces, Felisberto abandona definitivamente la música, sobrevive con el salario de algún vago empleo burocrático y continúa con su incansable peregrinaje en despachos de abogados para divorciarse o casarse (llegó a consumir cinco matrimonios y, antes de su muerte, en 1964, estaba por emprender el último).

En 1946 había obtenido una beca del gobierno francés, mediante gestión de Jules Supervielle, para residir por algún tiempo en París; allí obtuvo el apoyo de Roger Caillois, quien traduce al francés “El balcón” (publicado en *La licorne*, revista que dirigía en París la uruguaya Susana Soca). Dos años más tarde, Felisberto recibe un homenaje en La Sorbona, organizado por Supervielle.

Los últimos años de su vida, de nuevo en Montevideo, Felisberto los pasó entregado a la literatura, pero padeciendo, como siempre, problemas derivados de su inestabilidad económica.

La indagación del misterio en los seres humanos y en las situaciones, desarrollada en las etapas precedentes, sensibilizó a Felisberto para el surgimiento de lo insólito en sus últimas narraciones y lo situó en el camino de las personalidades extrañas, volviéndolo muy perspicaz para los comportamientos inusuales. Ida Vitale asegura que:

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 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 de ternura.<sup>17</sup>

Si raros fueron algunos personajes de su ciclo de la memoria, a pesar de la grisura de su condición social —integrantes de la clase media baja uruguaya de principios de siglo, época de notable estabilidad política, social y económica—, de su cursilería y de su escasez intelectual, más raras son las criaturas que pueblan los relatos del tercer período: un pobre y solitario acomodador de teatro que, tras asistir a unas misteriosas cenas de caridad, una noche descubre que sus ojos poseen la facultad de arrojar una luz verdosa para iluminar la oscuridad, y utiliza ese don para complacerse mirando objetos,

<sup>17</sup> Ida Vitale, *Op. cit.*, p. 8.

hasta que descubre el verdadero carácter de la hija sonámbula del dueño de la casa donde se ofrecen las cenas (“El acomodador”); el dueño de un bazar que, al reencontrar a un amigo de la infancia (el narrador), lo invita a su quinta donde ha construido un túnel para palpar y reconocer objetos en la oscuridad, con el único propósito de provocar en la memoria las libres asociaciones que produce el tacto (“Menos Julia”); una mujer que, desde la muerte de su marido, vive dedicada al recuerdo de éste en una mansión inundada, por la que circulan botes y en la que los muebles flotan en el agua sobre balsas de hule (“La casa inundada”); un pianista que, ante el poco éxito de sus giras musicales en provincia, se dedica a vender medias para subsistir y, al fracasar también como vendedor, descubre que es capaz de llorar a voluntad para convencer a sus clientes (“El cocodrilo”); una joven que prácticamente vive dentro del balcón de su casa, al cual dedica poemas amorosos y siente que moriría si saliera fuera de él (“El balcón”); un señor que todas las noches hace representar, en vitrinas especiales, “cuadros vivos” en los que muñecas de tamaño natural son los personajes, y posee como amante a una muñeca idéntica a su esposa (“Las Hortensias”)...

Al principio, esos personajes aparecen como seres comunes, pero a medida que avanzan los relatos descubrimos que todos ellos se entregan casi con gusto a sus extravíos e inclinaciones anormales. Cada uno de esos personajes podría responder de igual manera ante la sugerencia que plantea el narrador-testigo de “Menos Julia” a su amigo, el dueño del bazar:



– Si tienes alguna... rareza que te incomode, yo tengo un médico amigo...

Él no me dejó terminar [...]

– Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal.<sup>18</sup>

Sobre esas criaturas, Zum Felde razona que “El estado mórbido, semiclínico de los personajes de Hernández abarca una escala extensa y muy elástica, que va de la hiperestesia a la alucinación o, y aún, al delirio, pero no inhibe íntegramente la personalidad, la afecta sólo en parte; son semilocos razonantes.”<sup>19</sup>

En la sociedad tecnificada de nuestro siglo, a medida que la vida del hombre se complica, el sentimiento de unidad y persistencia desaparece. Felisberto plantea tal estado como una semilocura, y sus personajes viven atados a la realidad con una cuerda muy fina que siempre está a punto de romperse (salvo en “Las Hortensias”, donde el protagonista es arrastrado, ineluctablemente, a la locura).

Como ya señalé, las redes temáticas derivadas de la locura y las concernientes al deseo sexual son características de la literatura fantástica, y ambas las encontramos en los relatos de Felisberto correspondientes a la tercera etapa.

Muchos de los sucesos anecdóticos que hallamos en esos relatos atentan de manera clara contra las leyes de la racionalidad: un balcón se “suicida”, se viene al suelo, al sentir un insoportable

<sup>18</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia”. En: *Op. cit.*, p. 93.

<sup>19</sup> Alberto Zum Felde, *Op. cit.*, p. 23.

ataque de celos hacia su joven enamorada; una mujer inunda su casa para comunicarse, a través del agua, con su esposo muerto; un acomodador de teatro adquiere la capacidad de ver en la oscuridad gracias a la luz que emiten sus ojos; una sustancia especial, inyectada a las personas, es capaz de transmitir emisiones radiales en el cerebro...

Todos esos acontecimientos cumplen con el principio del paso del espíritu a la materia; es decir, los sucesos toman lugar en un sentido literal, concreto, no metafórico, desarrollándose algunas temáticas relacionadas con la esquizofrenia y con la fragmentación de la personalidad. El tema del doble, por ejemplo, aparece nítidamente en relatos donde el narrador describe sensaciones en las cuales no sólo advierte una presencia ajena en su interior, sino que llega a concebir las diferentes partes de su cuerpo como presencias independientes, con movimientos y desplazamientos en los que no interviene la función reguladora de la voluntad. Las metamorfosis, otro de los temas asociados a la locura, ocurren en relatos como "La mujer parecida a mí" (donde un hombre, el narrador, sin molestarse en aludir en el cómo o el porqué de la transformación, evoca las peripecias de una época en la que él era un caballo) o como "El acomodador" (cuya labor consiste en alumbrar el paso de los asistentes a un teatro, y después, él mismo, o sus ojos, pasan a convertirse en linternas).

Aparece en esos relatos el planteamiento de algunos tabúes, derivados de la segunda red temática. El incesto, por ejemplo, se

manifiesta, en cierta medida atenuado, en relatos como “El balcón”, donde el padre y la hija viven solos en una gran mansión, estableciéndose también la relación en trío al sumarse la presencia del balcón. En “El acomodador” ocurre una situación similar; incluso, cuando el padre descubre la presencia del protagonista en su casa, su reacción es de alteración celosa al preguntar al intruso si la hija fue quien lo invitó a entrar.

También está presente el tema donde se presenta la atracción erótica hacia la muerte. En “La casa inundada”, la señora Margarita vive obsesionada por tener algún tipo de contacto con su esposo muerto; en “El balcón” la figura de la muchacha — centro de la ambigua relación erótica entre ella, su padre, el balcón y el narrador — aparece descrita con características fantasmagóricas: “su cabello rubio y desteñido y su cuerpo delgado también parecían haber sido abandonados desde hace mucho tiempo”;<sup>20</sup> en “El acomodador” una sonámbula aparece como un cadáver ante los ojos del protagonista, quien, desde que la descubre, busca incesantemente acercarse a ella.

En esas narraciones, por otro lado, Felisberto emplea un recurso para crear una atmósfera fantástica que, por contraste, surge más realzada: el título de los cuentos y los acontecimientos ocurridos en ellos. Esos títulos, a primera vista, no anuncian los hechos insólitos que se van a desarrollar; es más, tienden a despistar al lector

<sup>20</sup> Felisberto Hernández, “El balcón”. En: *Op. cit.*, p. 62.

haciéndole creer que se trata de sucesos triviales y cotidianos. La lectura convence de lo contrario, y ese contraste provoca una sensación fantástica más acentuada. En “El cocodrilo”, “La casa nueva”, “Muebles El Canario”, “El balcón”, “Las Hortensias”, el lector piensa que la ficción trata de objetos mundanos, pues no hay ningún adjetivo que delate algo fuera de lo normal. En “Lucrecia”, por ejemplo, el título no deja saber, sino hasta el final, que nos hallamos en la época de Lucrecia Borgia, pues, sin ninguna explicación, el narrador altera el tiempo poco después de iniciado el relato.

### III. ESE OSCURO DESEO DEL OBJETO. ELEMENTOS FANTÁSTICOS EN “LAS HORTENSIAS”

#### 1. Temas del yo

Al afirmar que el psicoanálisis ha reemplazado y, por lo mismo, ha vuelto inútil a la literatura fantástica en el siglo xx (conclusión con la que, señalé, no estoy de acuerdo), Todorov nos pone en la pista de poder recuperar el significado más profundo que nos proponen los temas concernientes a la locura y al deseo sexual: su carácter subversivo. El mismo Todorov aduce que la función de esas temáticas consiste en “sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo, transgredirla.”<sup>1</sup>

La locura en el texto literario, tema donde lo fantástico permite franquear ciertos límites inaccesibles en tanto no se recurra a él,

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 124.

sugiere un cuestionamiento de la *realidad*; supone una manera de concebir otro tipo de discurso del pensamiento; crea el espacio para la puesta en escena de una alteridad que, sistemáticamente, ha sido objeto de censuras y restricciones.

Entre otros fenómenos, una de las reflexiones de Michel Foucault se orienta a reconstruir una historia de la cultura que, al mismo tiempo, sea una historia de las formas de alteridad que esa cultura ha producido. De acuerdo con tal reconstrucción (o "arqueología", como él la llama), en toda cultura se manifiesta el intento de reducir lo irreductible, la *alteridad*, hacia la tranquilidad ideológica de lo Mismo, de la Identidad. Foucault pone en evidencia ese otro irreductible para el cual se han construido cárceles, máscaras, condenas: la locura, la sexualidad, el crimen... Escribe Foucault:

La historia de la locura sería la historia de lo Otro —de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo—, de aquello que para una cultura es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades.<sup>2</sup>

La cultura occidental y cristiana, de esta manera, se ha empeñado en reducir las expresiones de la alteridad: frente al pecado del

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 9.

cuerpo, la salvación de lo divino; frente a la irrupción de la otredad, la tranquilidad del yo; frente a la locura, la razón...

Algunos relatos de Felisberto Hernández, en su aparente ingenuidad, constituyen una expresión donde fluye esa forma de alteridad que es la locura. El mundo en el que habitan los personajes felisberteanos — cuyas angustias existenciales provienen de la soledad, del fracaso, de la humillación— es insensible, inexorable, deshumanizado; y es por medio de ciertas actitudes de lo irracional que esos personajes intentarán manifestar su inconformidad, su rebeldía, contra un discurso que no los considera, no los escucha ni los tolera.

“Las Hortensias” es un relato en el cual se pueden identificar situaciones que aluden, oblicua y directamente, a lo prohibido, a lo condenable, a lo censurable; y algunos de estos tratamientos derivan, precisamente, de la primera red temática del relato fantástico.

#### a) *El tema del doble*

Al estudiar este aspecto en Felisberto Hernández, José Pedro Díaz sostiene que “Hay un elemento del alma moderna que queda expresado en ese mito del doble, que consiste en la expresión de una profunda discordia interior a la vez que en una paralela incapacidad para aceptar el mundo.”<sup>3</sup> El tema del doble expone, pues, una situación conflictual entre el hombre y la sociedad que fatalmente

<sup>3</sup> José Pedro Díaz, *Op. cit.*, p. 117.

integra un desacuerdo básico donde aquél no puede articular la plenitud de su ser.

El universo del cuerpo fragmentado representa una de las referencias fundamentales en la obra de Felisberto Hernández. El cuerpo se constituye en *otro* a partir de la presencia de los dobles, y esta presencia se genera, en su mayor parte, por la fragmentación del yo. "Podría [...] hacerse un inventario del discurso sobre el cuerpo en toda la obra de este escritor — señala Víctor Bravo — y siempre se encontrará, como sentido básico, como substrato, esa expresión del cuerpo como 'otro'."<sup>4</sup> Hallamos que en la narrativa de Felisberto se alude incesantemente a un cuerpo vigilante y fragmentado, cuya presencia asume la cristalización de una de las formas de lo fantástico, y donde se podrían establecer puntos de contacto con la esquizofrenia y la fragmentación de la personalidad. En ese sentido, los personajes de Felisberto, indica Alicia Borinski, "viven en una relación enigmática con sus infinitos dobles. Hasta los movimientos más rutinarios pueden costarles trabajo si las partes actúan autónomamente y en disociación."<sup>5</sup>

El relato donde más proliferan los dobles es, precisamente, en "Las Hortensias". En él, los personajes se contraponen y desdoblan en combinaciones múltiples. Héctor Fred Nieto descubre algunas formas y facetas de esa duplicidad:

<sup>4</sup> Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, p. 153.

<sup>5</sup> Alicia Borinski, "Espectador y espectáculo en 'Las Hortensias' y otros cuentos de Felisberto Hernández". En: *Cuadernos Americanos*, núm. 4, p. 215.



María *Hortensia* (esposa)

María (una de las mellizas)

Horacio (esposo)

Las mellizas

Espejos (en los que se reflejan las *Hortensias* y los personajes observando su doble)

Vidrios (a través de los cuales se exhiben las muñecas)

*Hortensias* (distribuidas por la casa) [...] <sup>6</sup>

Nieto subraya la sílaba *Hor* al principio de los nombres de los personajes para resaltar una similitud ortográfica que, asimismo, apunta a la presencia de las duplicidades.

Hallamos, desde el principio del relato, esas relaciones de simetría: María, la esposa de Horacio, es idéntica a *Hortensia*, la muñeca; aún más, ambas llevan el mismo nombre: la mujer de Horacio “se llamaba María *Hortensia*; pero le gustaba que la llamaran María; entonces, cuando su marido mandó hacer esa muñeca parecida a ella, decidieron tomar el nombre de *Hortensia* — como se toma un objeto arrumbado — para la muñeca [...]” María no deja de llevar el nombre completo de María *Hortensia*, de modo que la muñeca viene a representar una imagen complementaria de la mujer. La fusión de la identidad entre María y *Hortensia* será tan estrecha que dará espacio a las sorpresas en que se divierten los

<sup>6</sup> Héctor Fred Nieto, *Op. cit.*, p. 153.

<sup>7</sup> Felisberto Hernández, “Las *Hortensias*”. En: *Op. cit.*, p. 181.

cónyuges, a tal punto de que, en determinado momento del relato, se dirá que Horacio maneja a María “como a una de sus muñecas.”<sup>8</sup>

Interviene posteriormente otra imagen de duplicidad: las dos criadas mellizas, una de las cuales tiene el nombre de María (igual al de la esposa de Horacio). Como vemos, el relato presenta una serie de elementos especulares que sugiere la fragmentación de las identidades. Y precisamente, la presencia de los espejos cumple también una función en el relato. Al comienzo de la narración, Horacio los rechaza, pues “el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo la tarde que asesinaron a un comerciante.”<sup>9</sup> Para evitar que su esposo se refleje en ellos, María los hace ocultar detrás de las cortinas. Más tarde, en los momentos en que Horacio comienza a evidenciar los primeros síntomas de locura, los acepta. El deterioro manifiesto de la personalidad de Horacio ocurre en la narración a partir de otro elemento de duplicidad: cuando María sustituye a la Hortensia negra en la casa de las Acacias. Horacio muestra entonces una serenidad poco común (donde se evidencia, además, el comienzo de su transformación en muñeco), en contraste con la cólera de María:

Horacio tenía una tranquilidad extraña, como de persona extraviada [...] Él la seguía mirando como a una persona desconocida y tenía la actitud de alguien que desde hace mucho tiempo sufre un cansancio que lo ha

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 209.

idiotizado. Después empezó a hacer girar su cuerpo con pequeños movimientos de sus pies.<sup>10</sup>

El desenlace de la narración — donde Horacio, fuera de sí, se dirige hacia el ruido de las máquinas — se produce por otro proceso de simetría: cuando María reemplaza a la muñeca-monja, en la última escena representada.

b) *Pandeterminismo y metamorfosis*

El pandeterminismo, como tratamiento temático de la literatura fantástica, se manifiesta como una causalidad generalizada que no admite la existencia del azar; afirma que entre todos los hechos existen relaciones directas, incluso cuando éstas se escapan del dominio de la percepción. Todo acontecimiento, así, debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando tal causa se encuentre fuera de la realidad. Precisa Todorov: “si no aceptamos el azar, y postulamos una causalidad generalizada, una relación necesaria de todos los hechos entre sí, deberemos admitir la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales.”<sup>11</sup>

En “Las Hortensias”, el pandeterminismo aparece asociado al tema de la metamorfosis. Podría entenderse que “el ruido de las máquinas” (elemento de ambientación que abre y cierra el relato y cuya procedencia es explicada de manera vaga) anuncia, desde el

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 230-231.

<sup>11</sup> Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 87.

principio del relato, la transformación de Horacio en un “hombre de palo” y, por otra parte, presagia su ingreso paulatino e irrevocable hacia la locura. Notamos que esos ruidos se hacen perceptibles en los momentos de mayor intensidad dramática, expresando su calidad adivinatoria y constituyendo siempre una referencia exterior que alude y llama la atención sobre la conducta de Horacio. Pueden ser, según el acontecimiento, sugestivos, dulces, violentos o amenazantes, y su presencia, en momentos clave de la intriga, informa, asiente, reflexiona o presagia:

Oyó con simpatía, como en la infancia, el ruido atenuado de las máquinas y se durmió<sup>12</sup> [...] Durante el intervalo que hizo Walter, antes de empezar a tocar la segunda pieza, Horacio sintió más intensamente el latido de las máquinas<sup>13</sup> [...] antes de entrar al salón, había oído los ruidos que deseaban insinuarle algo<sup>14</sup> [...] Cuando Horacio estuvo solo, de nuevo, en la oscuridad de su dormitorio, puso atención en el ruido de las máquinas y pensó en los presagios<sup>15</sup> [...] y cuando él fue a besar a María por encima del hombro de Hortensia, recibió un formidable pinchazo. En seguida oyó con violencia, el ruido de las máquinas: sin duda ellas le anunciaban que él no debía besar a María por encima de Hortensia.<sup>16</sup> [...] No podía dormir; le parecía que los objetos del dormitorio eran pequeños fantasmas que se entendían con el ruido de las máquinas.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Felisberto Hernández, “Las Hortensias”. En: *Op. cit.*, p. 177.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 211.

Jean L. Andreu interpreta que:

las máquinas y los ruidos que producen tienen en el relato una función simbólica de animación: la máquina es el movimiento que Horacio intenta desesperadamente comunicar a sus muñecas, aun cuando quiere ir más allá del mecanicismo en sus intentos por otorgar a las muñecas un poco de 'calor humano'.<sup>18</sup>

Venido desde afuera, el ruido de las máquinas penetra en el ámbito de las representaciones construidas por Horacio y produce múltiples perturbaciones: hace volcar el vino; pareciera, a veces, el lenguaje mismo de Hortensia (él "Creyó [...] que el alma que habitaba el cuerpo de Hortensia se entendía con las máquinas");<sup>19</sup> articula el presagio de la locura y de la transformación de Horacio en muñeco...

A partir, justamente, del derramamiento del vino de Francia, comienza a evolucionar un proceso de intercambio de espacios, de inversión: se hace presente la irrupción y proliferación de las muñecas en el ámbito de los personajes y empieza a manifestarse el proceso de cosificación y locura de Horacio:

Horacio servía el vino de Francia, María miró hacia el lugar donde se extendía una mancha negra —Horacio vertía el vino fuera de la copa— y llevándose una mano al cuello quiso levantarse de la mesa y se desvaneció.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Jean L. Andreu, "Las Hortensias' o los equívocos de la ficción". En: *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, p. 31.

<sup>19</sup> Felisberto Hernández, "Las Hortensias". En: *Op. cit.*, p. 193.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 188.

La inversión de ámbitos desarrollada, se percibe más claramente a partir del capítulo V: un espacio inunda el otro y se comienza a perder la conciencia del límite (las vitrinas son sustituidas por los espejos); el espacio cerrado, tanto el de la casa como el de las vitrinas, es reemplazado por espacios abiertos; destruida Hortensia como objeto del deseo, será desplazada por el erotismo de las Hortensias (que, por lo demás, no logran colmar la falta); los signos del presagio se vuelven realidad mediante la conversión de las manías de Horacio en incipiente locura; el intercambio se extenderá, finalmente, a todas las situaciones: Hortensia no sustituirá a María sino María reemplazará a Hortensia (lo cual suscitará la locura total de Horacio) y, por otra parte, el presagio se cumple, sólo que al revés: María no morirá, como intuía Horacio, sino que éste abandonará la vida animada para ingresar al territorio inmóvil de los muñecos. El cuarto de vidrio, escenario donde Horacio crea su mundo ideal, acaba siendo su prisión; él se convertirá en un títere sin cuerdas que se lanza estúpidamente contra las paredes del espacio forjado por su imaginación y sus manías.

Cosificado, fosilizado, mecanizado en su locura —apunta Jean L. Andreu—, Horacio se vuelve a su vez una muñeca sin guión, sin leyenda. Una última esperanza quizá: como recurso salvador, final, o simplemente como vuelta a los orígenes: él iba en dirección al ruido de las máquinas.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Jean L. Andreu, *Op. cit.*, p. 31.

Se completa así el círculo trazado, desde el inicio, por ese fragor mecánico cuyo origen y presencia están apoyados en una precaria explicación racional, manifestándose como una entidad insólita y hasta sobrenatural.

## 2. Temas del tú

En su ensayo "El más allá erótico", Octavio Paz reflexiona sobre una de las funciones sociales del erotismo:

Por una parte [éste] se presenta como un conjunto de prohibiciones —mágicas, morales, económicas y otras— destinado a impedir que la marea sexual sumerja el edificio social, nivele las jerarquías y divisiones y anegue a la sociedad [...] Por otra parte, dentro de ciertas reglas, estimula y excita la actividad sexual. Freno y espuela de la sexualidad, su finalidad es doble: irrigar el cuerpo social sin exponerlo a los riesgos destructores de la inundación.<sup>22</sup>

Las manifestaciones del deseo sexual y del erotismo encarnan una forma de alteridad que, del mismo modo que la locura, ha sido objeto de censuras y desaprobaciones. Georges Bataille identifica el erotismo como una forma del mal que, a su vez, representaría una expresión de la libertad. "No hay duda de que esos caminos [los del erotismo] son los del Mal. No del Mal que hacemos abusando de la fuerza a costa de los débiles, sino de ese Mal, al contrario, exigido

<sup>22</sup> Octavio Paz, "El más allá erótico". En: *Los signos en rotación y otros ensayos*, p. 183.

por un deseo enloquecido de libertad, y que va en contra del propio interés.”<sup>23</sup> Para Bataille, el mal también constituye una de las esencialidades de la literatura: “El Mal que la literatura expresa, posee para nosotros [...] un valor soberano.”<sup>24</sup> Una de las actuaciones del mal que irrumpe en el escenario de la literatura es la presencia del cuerpo (del cuerpo erótico y deseante) frente a lo prohibido de las instituciones. El erotismo representa una expresión del cuerpo, y éste, cuando no se silencia, expone su propia textura, su propio deseo, transgrede la moral.

Felisberto Hernández presenta el tema del deseo sexual como un conjunto de relaciones eróticas que nunca llegan a concretarse a nivel de contacto humano; en cambio, pareciera que tales relaciones sólo se satisfacen con los objetos: el personaje de “El cocodrilo”, por ejemplo, se complace acariciando las medias Ilusión; el acomodador describe su “lujuria de ver” objetos en la oscuridad de una mansión; el vendedor de “Menos Julia” organiza una especie de orgías entre sus manos y una serie de objetos dispuestos en la penumbra de un túnel; la mujer de “La casa inundada” establece un tipo de relación mágico-erótica, a través del agua, con su marido muerto; en “Las Hortensias”, el tema de la atracción erótica ejercida por objetos expresa su forma límite: el contacto sexual entre el protagonista y las muñecas de goma acondicionadas para ese fin.

<sup>23</sup> Georges Bataille, *La literatura y el mal*, p. 87.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 28.



Felisberto Hernández presenta aquí su firme convencimiento acerca de la soledad intrínseca del hombre moderno, recrea la frustración ante la imposibilidad de comunicación no sólo intelectual, sino también corporal.

Precisamente de esta reflexión se desprendió la frase que da título al presente trabajo: una evidente alusión al filme de Luis Buñuel, donde, asimismo, se plantea la soledad, la fragmentación de la personalidad y la frustración ante la imposibilidad de establecer algún tipo de contacto humano. Cuando en alguna ocasión se solicitó a Buñuel que explicara cuál era el “oscuro objeto del deseo” al que aludía la película, él respondió: “Tal vez el objeto del deseo, en el protagonista, sea [...] la frustración, que excita más su deseo [...] una obsesión que nunca puede hacerse realidad.”<sup>25</sup>

En los temas del “tú”, segunda red temática del relato fantástico, usualmente lo sobrenatural no se manifiesta con la misma intensidad que en los temas del “yo”. Por el contrario, casi nunca abandona el límite de lo posible; sin embargo, pone de manifiesto situaciones donde aflora lo socialmente extraño, lo improbable.

#### a) *Amor, muerte y necrofilia*

En “Las Hortensias”, el tema de la necrofilia se desarrolla como una atracción sexual ejercida por objetos-cadáveres —presencias idén-

<sup>25</sup> Luis Buñuel, “Esc oscuro objeto del deseo”. En: *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, pp. 199, 201.

ticas al cuerpo humano, pero carentes de vida —, los cuales estarían representados por las muñecas de goma, a las que se les ha hecho imposible su descomposición.

Carlos Alberto Morán, en un ensayo sobre la significación de los objetos en la narrativa de Felisberto, asegura que, en nuestro tiempo, los objetos “proponen al hombre una insoslayable relación neurótica. No existe la posibilidad de la adecuación hombre-objeto, sino su incesante enfrentamiento, su dependencia al término. Una lucha constante con un solo perdedor, el hombre.”<sup>26</sup> Vislumbrando uno de los padecimientos mentales contemporáneos, donde aflora el culto excesivo al valor del objeto y cuya máxima expresión la constituye el fetichismo, Felisberto Hernández se anticipó a la hoy común realidad de las muñecas de tamaño natural dotadas de sexo.

A través de los siglos, el tema del humanoide artificial en la literatura de Occidente ha sobrepasado el círculo de lo religioso y lo mítico (con el Gólem o con Pigmalión y Galatea, por ejemplo) y ha complementado su desarrollo en otras vertientes de creación: *Frankenstein* (de Mary Shelley); los autómatas de los siglos xviii y xix (como Olimpia, el humanoide de “El hombre de arena”, de Hoffman); y los múltiples robots del cine de ciencia ficción del siglo xx, además de los muñecos y muñecas de goma — casi siempre

<sup>26</sup> Carlos Alberto Morán, “Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 324, p. 550.

utilizados con fines sexuales — de la literatura contemporánea (destacan las sensuales “Plastisex”, ofrecidas mediante el “Anuncio” que, irónicamente, promociona Juan José Arreola; la fanteche inflable, musa versátil pero tiránica, que Tommaso Landolfi describe en “La mujer de Gogol”; el sustituto perfecto, para aliviar las fatigosas ocupaciones de la vida moderna, que Susan Sontag propone en “Doble, triple”; y, por supuesto, las cándidas y atroces “Hortensias” que Felisberto Hernández erotiza hasta los despeñaderos de la locura).

La presencia del humanoide en “Las Hortensias” cumple, pues, una función de atracción sexual hacia los objetos-cadáveres representados por las muñecas. Tal deseo irrumpe cuando Horacio se empieza a enamorar de Hortensia, inspirado por la obsesiva idea de tener compañía cuando María, su mujer, muera.

Aparece en el relato, asimismo, el tema del amor y la muerte, sobre todo en pasajes donde Horacio asiste al espectáculo de los cuadros vivos que manda construir. En casi todas las escenas, se plantea una intriga amorosa en relación a una pareja masculina percibida como ausente, y donde la idea de la muerte se halla presente, implícita o explícitamente.

En una de las vitrinas, por ejemplo, aparece una muñeca con vestido de novia, acostada en su lecho; se desconoce si está viva o muerta, pues mantiene los ojos abiertos, pero su expresión denota abandono. Tras leer la leyenda de este cuadro, Horacio se entera de que la novia acaba de envenenarse, instantes previos a su boda

con un hombre a quien no ama. La siguiente escena está representada por una mujer encinta; se ha alejado del mundo, recluyéndose en un faro, porque es víctima de severas críticas por haber sostenido amoríos clandestinos con un marino. Horacio siente entonces que, tras descubrir ese secreto, está “violando algo tan serio como la muerte.”<sup>27</sup> Una tercera representación muestra a dos muñecas disfrazadas de manolas de carnaval. Ambas están enamoradas del mismo hombre; una de ellas, incluso, es su pareja. Horacio se identifica entonces con el personaje masculino y, ante la reflexión suscitada por este espectáculo, comienza a pensar en la posibilidad de que Hortensia sustituya a María cuando ésta muera.

Al principio, la muñeca no es del todo agradable a Horacio, pues piensa que, al tener que besarla, va a sentir gusto de cuero en la boca. Posteriormente, sin embargo, se las ingenia para encargarse al fabricante de muñecas que arregle a Hortensia para que simule el calor humano y, más tarde, para poder tener relaciones sexuales con ella.

Horacio pasa de una sexualidad habitual a una sexualidad transgresora; a partir de entonces se esfuerza por crear la ilusión de movimientos en sus amantes de goma, haciéndolas proliferar y cambiando él mismo de pareja sexual: Eulalia, Herminia, la Hortensia negra, etcétera. Sin embargo, estos hechos no modifican la condición inerte de las muñecas, aun cuando éstas aseguran cierto

<sup>27</sup> Felisberto Hernández, “Las Hortensias”. En: *Op. cit.*, p. 183.

espejismo erótico en Horacio; él se encuentra solo, a fin de cuentas, frente a “la burla inconvencible de un objeto.”<sup>28</sup>

El fracaso ante el intento de conferir algún modo de animación en las muñecas, decepcionará hondamente a Horacio, cuyo último recurso será la locura.

*b) Incesto y amor en trío*

La imagen del incesto constituye un problema en casi todas las sociedades; puede decirse que los seres humanos han erigido, con alcance casi universal, una barrera muy firme contra el incesto; presentarlo bajo cualquier tratamiento sigue representando un aspecto inquietante e incómodo.

En “Las Hortensias”, el tema del incesto se presenta desde distintos niveles. Al principio, Hortensia y María mantienen una relación filial, pero solamente en un plano lúdico (mediante un juego de infancia). María ve en Hortensia la hija que no tiene: “Una mañana él [Horacio] se dio cuenta de que María cantaba mientras vestía a Hortensia; y parecía una niña entretenida con una muñeca.”<sup>29</sup> Más adelante, María y Hortensia sostienen una relación de fraternidad: “Otra vez, él [Horacio] llegó a su casa al anochecer y encontró a María y a Hortensia sentadas a una mesa con un libro por delante; tuvo la impresión de que María enseñaba a leer a una

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 185.

hermana.”<sup>30</sup> Poco después, la relación filial aparece nuevamente, sólo que más acentuada:

Esa noche María estaba de mal humor. Había estado rezongando a Hortensia, mientras la vestía, porque no se estaba quieta [...] Horacio pensó en las relaciones de María y Hortensia y en los extraños matices de enemistad que había visto entre mujeres verdaderamente amigas y que no podían pasarse la una sin la otra. Al mismo tiempo recordó que eso ocurre muy a menudo entre madre e hija.<sup>31</sup>

Horacio se involucra en ese parentesco al participar en la celebración del cumpleaños de la muñeca y en sucesos que forman parte de los hábitos hogareños de la pareja: “Como de costumbre, los tres se pasearon por el jardín. Horacio y María llevaban a Hortensia abrazada.”<sup>32</sup>

La descripción de una escena de peculiar sensualidad — donde se insinúa asimismo la relación en trío que los personajes han establecido— apunta a señalar la atracción sexual que Horacio siente hacia la muñeca: María acuesta a Hortensia en la cama matrimonial, entre ella y Horacio; él, entonces, “antes de entrar al sueño, tuvo la sensación de estar hundido en un lago tibio; las piernas de los tres parecían raíces enredadas de árboles próximos: se confundían entre el agua y él tenía pereza de averiguar cuáles eran las suyas.”<sup>33</sup>

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 194-195.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 195.

El incesto se desborda cuando Horacio se enamora de Hortensia, ordena modificar la anatomía de la muñeca y comienza a sostener relaciones sexuales con ella.

Luego del periodo de extravagantes amoríos y desilusiones que Horacio padece con sus amantes de goma, después de la "muerte" de Hortensia, sigue uno de reconciliación entre él y su esposa. Horacio busca entonces una especie de refugio maternal en María, y le confiesa "lo mal que lo había pasado sin ella."<sup>34</sup>

Entregado a una falsa felicidad doméstica, Horacio reincide en la tentación de buscar la compañía sexual de las Hortensias, lo que desembocará en su trágica alienación.

### **3. Procedimientos técnicos**

#### *a) Narrador no-confiable*

Los enunciados formulados a partir de un narrador omnisciente en un relato literario escapan a la prueba de la verdad; no tiene sentido preguntarse, como lector, si tal afirmación o negación es verdadera o falsa (siempre y cuando los hechos referidos cumplan con la exigencia de validez y coherencia interna de cualquier narración). Por el contrario, la palabra de los personajes, como el discurso cotidiano, puede ser falsa o verdadera. El problema se torna particularmente complejo cuando uno de esos personajes cuenta la historia a partir de su perspectiva, pues, en tanto narrador, su

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 224.

discurso no debe ser sometido a la prueba de la verdad, pero, en tanto personaje, puede mentir. Ese doble juego contribuye a crear un efecto de ambigüedad y duda; por tal razón, esa propiedad estructural es utilizada frecuentemente en el relato fantástico.

Una de las principales técnicas de las cuales se valió Felisberto Hernández para contar sus historias — tanto en las semifantásticas como en las anteriores — está apoyada, precisamente, en el punto de vista narrativo de la primera persona, el punto de vista del narrador no-confiable.

“Las Hortensias”, a pesar de que los sucesos están consignados desde la tercera persona del singular, puede considerarse un relato contado por un narrador no-confiable, pues los hechos se encuentran muy cercanos a la perspectiva de Horacio (en realidad se trata de una tercera persona cubierta de cierta objetividad, pero remite constantemente a la perspectiva de una primera).

El protagonista del relato — afirma Lucien Mercier, refiriéndose a Horacio — no se identifica con el narrador, el cual permanece completamente ausente de la narración. Pero no por ello posee dicho personaje un estatuto ontológico más seguro que ‘el yo dividido’ de otros cuentos: ese yo indefinido, desgarrado entre su discurso y su vivencia, entre su presente y su pasado, entre su existencia y su memoria. También aquí la realidad aparece distorsionada por una total falta de sustancia, sea ésta subjetiva u objetiva.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Lucien Mercier, “Felisberto Hernández: el cuento y el cuerpo”. En: *Texto Crítico*, p. 115.



Esa aparente objetividad apunta, en los signos iniciales del relato, a la “normalidad” de un matrimonio entreverado en una rutina doméstica, sin complicaciones. Sin embargo, mezclada con los índices de cotidianidad, aparece una primera mirada subjetiva del narrador: “El dueño de la ‘casa negra’ era un hombre alto”, y cuando éste entraba al jardín “parecía que los pasos masticaran el basalto.”<sup>36</sup> Una vez en el interior de la casa, la voz narrativa describe la perspectiva de Horacio al contemplar a María: “detenida en medio de la escalinata; y al mirar los escalones desparramándose hasta la mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran vestido de mármol y que la mano que tomaba la baranda, recogía el vestido.”<sup>37</sup>

Más adelante observamos cómo, gradualmente, esos indicios subjetivos del narrador van restando credibilidad a su autoridad omnisciente, lo cual va predisponiendo al lector para aceptar las situaciones poco comunes en el comportamiento de Horacio. En “Las Hortensias”, “El hálito fantástico — afirma Rafael Correa —, resultado de la acumulación de sucesos insólitos, depende de la pretendida objetividad narrativa, que nunca lo es definitivamente.”<sup>38</sup> Por ejemplo, en la escena donde Horacio cree notar que una de las muñecas de la vitrina se mueve, la voz narrativa describe:

<sup>36</sup> Felisberto Hernández, “Las Hortensias”. En: *Op. cit.*, p. 176.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> Rafael E. Correa, *Lo fantástico en la poética de Felisberto Hernández*, p. 108.

No siempre estos movimientos se producían enseguida; ni él los esperaba cuando la muñeca estaba acostada o muerta; pero en esta última se produjeron demasiado pronto; él pensó que esto ocurría por la posición, tan incómoda, de la muñeca; ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba; hacía movimientos oscilantes, apenas perceptibles; pero en un instante en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las manos, ella bajó la cabeza de una manera bastante pronunciada.<sup>39</sup>

El punto de vista se halla expresado en una confiabilidad narrativa cuando se asevera que “él pensó que esto ocurría por la posición, tan incómoda, de la muñeca”. Pero tal confiabilidad se derrumba cuando se menciona que “ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba”. La ambigüedad resulta, pues, de la combinación de los detalles realistas con la voz insólita del narrador que se apropia de la perspectiva del personaje, de ese único personaje (nunca sabemos si María, o alguien más, escucha también el ruido de las máquinas).

Mediante la acumulación de este tipo de descripciones, el lector se entera de la relación enferma entre los esposos y Hortensia, la muñeca que terminará por convertirse en amante de Horacio y después será misteriosamente “asesinada”. Es testigo de las sorpresas que María prepara a su esposo y de cómo éste las consigna en su diario. Asiste a la representación de los “cuadros vivos”. Se entera también del temor de Horacio por los espejos y por la muerte (la

<sup>39</sup> Felisberto Hernández, “Las Hortensias”. En: *Op. cit.*, p. 182.

suya y la de María). Presencia el comienzo de la vida independiente que cobran las muñecas, las cuales saldrán de la programación especial de sus autores para, gradualmente, ir invadiendo el espacio exterior de las vitrinas y proliferar, más tarde, en espacios más amplios.

### b) *Gradación*

Otro de los rasgos recurrentes en el texto fantástico — aunque no es de su exclusividad — lo constituye la gradación ascendente de los sucesos contados. Esta estructura tiende a desarrollar una situación casi siempre insólita que, al principio del relato, se insinúa de manera vaga y, después, se manifiesta en forma cada vez más directa; el propósito consiste en crear, casi siempre al final de la narración, un efecto de ambigüedad que propicie desconcierto en la mente del lector. Según Todorov, esta teoría de la intriga proviene de la que Edgar Allan Poe había propuesto para el cuento en general. “Para Edgar Poe — indica Todorov —, la novela breve se caracteriza por la existencia de un efecto único, situado al final de la historia, y por la obligación que tienen todos los elementos de contribuir a este efecto.”<sup>40</sup>

En “Las Hortensias” existe una gradación de sucesos donde, en efecto, ocurren hechos insólitos apenas insinuados al inicio de la narración; posteriormente, éstos se van percibiendo con mayor

<sup>40</sup> Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 69.

nitidez y, hacia el final, cobran un amplio sentido. Dada la gran extensión de "Las Hortensias", así como su variedad de temas, considero que no todos los elementos contribuyen a subrayar los aspectos de la gradación como la principal intención en el relato. Tal gradación constituye, a mi juicio, una reflexión de Felisberto Hernández enfocada a cuestionar ciertas relaciones implícitas entre la realidad y la ficción; dicotomía que será modificada y trastocada a lo largo del texto.

Tales relaciones están presentadas en cuatro secuencias, según determinado número de segmentos en el relato. La primera parte abarca los dos primeros capítulos. Ahí, la ficción y la realidad se hallan perfectamente diferenciadas: la vida cotidiana de Horacio y María, un matrimonio que no presenta complicaciones y que habita en "la casa negra". Hay una distancia entre la realidad de estos dos personajes y la ficción del espectáculo ofrecido por las muñecas en las tres habitaciones de vidrio construidas en un salón especial.

La segunda secuencia se desarrolla en los capítulos III, IV y V. Surge una primera interferencia de la ficción y la realidad: Horacio siente la necesidad de penetrar en las vitrinas y participar de algún modo en las leyendas de las representaciones. Precisamente, en esta segunda secuencia Hortensia mantiene un contacto más estrecho con los esposos. La ficción ya no está limitada al ámbito de las vitrinas: se desplaza libremente por los interiores de la mansión e, incluso, recorre los jardines (los episodios del triciclo, el desfile de antorchas y la iluminación de Hortensia en el árbol).

El tercer periodo de la gradación ocurre entre los capítulos V, VI, VII y VIII. La ficción se expande e inunda la realidad; ahora las leyendas, que anteriormente estaban circunscritas a las escenas de las muñecas, se comienzan a aplicar a los personajes reales. Las acciones de Horacio son percibidas en términos de un guión, de una leyenda, pues él mismo llega a observarse como un personaje: "Está abriendo un cajón. Ahora este imbécil le saca la tapa al tintero. Vamos a ver cuánto tiempo le dura la vida."<sup>41</sup> Las muñecas, por otra parte, se le presentan a Horacio con actitudes independientes, fuera de su control, insolentes: "Cada vez le costaba más estar solo; las muñecas no le hacían compañía y parecían decirle: 'Nosotras somos muñecas; tú arréglatelas como puedas.'"<sup>42</sup> Para entonces, las Hortensias han sido distribuidas por toda la ciudad y por todo el país.

La última secuencia (capítulos VIII, IX y X) expone una vuelta aparente hacia la realidad; cuando Horacio se encuentra con una de sus muñecas-amantes, "no se atrevía a mirarle la cara porque pensaba que encontraría en ella la burla inmovible de un objeto."<sup>43</sup> Las muñecas regresan a su espacio inicial: las vitrinas del salón del inicio del relato; se reestablece así la demarcación entre realidad y ficción, sólo que esta vez dura muy poco: Horacio no logra notar la diferencia y prefiere hundirse en la locura y en el mundo de ficción representado por las Hortensias.

<sup>41</sup> Felisberto Hernández, "Las Hortensias". En: *Op. cit.*, p. 220.

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 223.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de algunos elementos fantásticos en "Las Hortensias" pone de manifiesto cómo este relato concuerda, de manera precisa, con ciertos postulados que Todorov expone en su tipología. En tal sentido, es importante señalar que, justamente, esa narración me parece la más adecuada para demostrar el carácter *semifantástico* de la producción felisbertiana de la tercera etapa; porque, no obstante que tales aspectos son de índole fantástica, no podría afirmarse con la misma certeza que todo el relato lo sea. Por el contrario, ilustra de manera ejemplar la calidad escurridiza de la literatura creada por Felisberto en lo que a encasillamientos se refiere; y esta apreciación la notamos desde el intento por clasificar "Las Hortensias" en alguno de los géneros establecidos: ¿cuento? ¿Novela? ¿*Nouvelle*? Las definiciones sobre Felisberto nunca serán tajantes ni definitivas.

Lo cierto es que, desde donde se le quiera mirar — sea cual fuere la perspectiva de análisis elegida —, “Las Hortensias” nos conduce a uno de los territorios más apreciados por Felisberto Hernández (ámbito indefinido donde se solaza el misterio, donde lo cotidiano se transforma en maravilla y la maravilla deviene en norma de cotidianidad); nos permite vislumbrar de manera distinta la soledad, el erotismo, la enajenación.

En su *Libro sin tapas*, Felisberto Hernández — autoirónico — anotó que tal característica editorial respondía a que en esas páginas estaba permitido escribir antes o después de ellas; en realidad, toda la obra de este escritor podría entenderse como un libro infinito, inacabado, abierto, que debería hallarse en el centro de la cultura artística de nuestros días. Porque en esos relatos, poblados de criaturas mediocres y grises, de individuos marginales e irrelevantes, se descubre la locura que esconden nuestras sociedades, oculta bajo dispositivos racionales que ya casi no guardan diferencias con las más atroces pesadillas; se revela un nuevo ardor erótico del cual emana el gélido aliento de la soledad, el desamparo y la desesperación.

Nuestros años de fin de siglo se aproximan, cada vez más vertiginosamente, a las fantasías imaginadas por Felisberto Hernández. Andamos perdidos, a la deriva, entre objetos en los que depositamos todos los valores; entre objetos — deseantes y deseados — que nos crean la ilusión de existir.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras completas*. 3 vols. (vol. 1: *Primeras invenciones, Por los tiempos de Clemente Colling*, 198 pp.; vol. 2: *El caballo perdido, Nadie encendía las lámparas, Las Hortensias*, 263 pp.; vol. 3: *Tierras de la memoria, Diario del sinvergüenza, Últimas invenciones*, 296 pp.) Prólogo de David Huerta. México: Siglo XXI Editores, 1983. (La creación literaria)

### BIBLIOHEMEROGRAFÍA

ANDREU L., Jean. "Las Hortensias' o los equívocos de la ficción", pp. 11-31. En: Sicard, Alain [compilador]. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975. 432 pp.



- ANTÚNEZ, Rocío. *Felisberto Hernández. Del infinito al estomudo*. Tesis. Maestría en Letras Iberoamericanas. México: Facultad de Filosofía y Letras / UNAM, 1983. 216 pp.
- . *Felisberto Hernández: El discurso inundado*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Editorial Katún, 1985. 152 pp. (Colección Premio Bellas Artes de Literatura y Ensayo, 3)
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Editorial Taurus, 1979. 152 pp. (Ser y Tiempo, 2)
- BENEDETTI, Mario. "Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico", pp. 62-65. En: *Literatura uruguaya; siglo XX*. Montevideo: Alfa, 1963. 346 pp.
- BERRENECHEA, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", pp. 87-106. En: *Textos hispanoamericanos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978. 320 pp.
- BIOY CASARES, Adolfo. "Prólogo", pp. 7-14. En: Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967. 435 pp.
- BORINSKI, Alicia. "Espectador y espectáculo en 'Las Hortensias' y otros cuentos de Felisberto Hernández", pp. 237-246. En: *Cuadernos Americanos*. México, año XXXII, núm. 4, julio-agosto de 1973.
- BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos*. México: Facultad de Filosofía y Letras / UNAM, 1983. 217 pp. (Serie: Investigación)
- BRAVO, Víctor. *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987. 313 pp.
- CAILLOIS, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969. 796 pp.
- CALVINO, Italo. "Felisberto no se parece a ninguno", pp. 12-13. En: *Crisis*. Buenos Aires, núm. 18, octubre de 1974.
- CASTILLO, Álvaro. "La magia recuperada", pp. 358-364. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 289-290, julio-agosto de 1974.

- CORREA, Rafael Eudaldo. *Lo fantástico en la poética de Felisberto Hernández*. Tesis. Philosophy Doctor. Rutgers University the State U. of New Jersey, 1984. 171 pp.
- CORTÁZAR, Julio. "Prólogo", pp. 5-9. En: Hernández, Felisberto. *La casa inundada y otros cuentos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975. 145 pp.
- DELA COLINA, José y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz / Planeta, 1986. 216 pp. (Genio y Figura)
- DÍAZ, José Pedro. "Felisberto Hernández, una conciencia que se rehusa a la existencia", pp. 101-144. En: *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, I*. Montevideo: Arca Editorial, 1990. 196 pp.
- FERRÉ, Rosario. "El acomodador". *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: FCE, 1986. 99 pp. (Tierra Firme)
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores, 1986. 375 pp. (Teoría y crítica)
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1980. 98 pp. (Cuadernos de Joaquín Mortiz)
- GARCÍA PONCE, Juan. "Felisberto Hernández. Interrogar a la imagen de un sueño", p. 3. En: *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*. México, 16 de mayo de 1971.
- GIRALDI de Dei Cas, Norah. *Felisberto Hernández, del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975. 127 pp.
- LAPLANCHE, Jean y Jean Bertran Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Labor, 1983. 535 pp.
- LASARTE, Francisco. "Misterio y memoria en Felisberto Hernández", pp. 57-79. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, vol. XXVII, núm. 1, 1978.
- MERCIER, Lucien. "Felisberto Hernández: el cuento y el cuerpo", pp. 111-120. En: *Texto Crítico*. Xalapa, año I, núm. 2, julio-diciembre de 1975.

- MORÁN, Carlos Alberto. "Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández", pp. 547-558. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 324, junio de 1977.
- NIETO, Fred Héctor. *Felisberto Hernández y el cuento fantástico en el Uruguay*. Tesis. Philosophy Doctor. University of California, 1973. 234 pp.
- ONETTI, Juan Carlos. "Felisberto, el naïf", pp. 257-259. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 302, agosto de 1975.
- PATERNAIN, Alejandro. "La religión del agua", pp. 83-109. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 256, abril de 1971.
- PAZ, Octavio. "El más allá erótico", pp. 181-203. En: *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1971. 340 pp.
- RAMA, Ángel. "Felisberto Hernández: humorismo y fantasía", pp. 17-30. En: *Actual. Revista de la Universidad de los Andes*. Mérida [Venezuela], núm. 3-4, septiembre-abril de 1969.
- RUFFINELLI, Jorge. "Felisberto Hernández: apogeo y agonía del sentimiento", pp. 234-340. En: *Crítica en Marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana*. México: Premià Editora, 1984. 294 pp. (La red de Jonás)
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premià Editora, 1981. 138 pp. (La red de Jonás)
- VAX, Louis. *Arte y literatura fantástica*. Buenos Aires: Eudeba, 1977.
- YURKIEVICH, Saúl. "Borges / Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica", pp. 122-131. En: *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. 220 pp.
- ZUM Felde, Alberto. "Felisberto Hernández", pp. 17-25. En: Gómez Mango, Lídice [editora]. *Felisberto Hernández: notas críticas*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1970. 108 pp. (Colección Cuadernos de Literatura, 16)