



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ARAGÓN**

**“LA SOLEDAD, LA ENAJENACIÓN Y LA INCOMUNICACIÓN: LA
CONFRONTACIÓN DE LO ARTIFICIAL CON LO NATURAL, DEL
PERSONAJE HORACIO, EN *LAS HORTENSIAS* DE FELISBERTO
HERNÁNDEZ”**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

**PRESENTA :
JOSÉ ALBERTO SUÁREZ MORENO**



**ASESORA:
LIC. YAZMÍN PÉREZ GUZMÁN**

SAN JUAN DE ARAGÓN, ESTADO DE MÉXICO, 2008.



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.

A manera de agradecimiento

Un individuo no nace solo, no se instruye en el arte de vivir sino es gracias a las personas, que lo enseñan a soñar, a desear, a creer, a confiar, a compartir, a amar, a crear. Le muestran a través de sus muchas miradas, los diversos enfoques, matices, de sus distintas máscaras de él. El individuo posee en su personalidad una abundante gama de sentimientos heredados, en ella se aglomeran esperanzas, sufrimientos, nostalgias, alegrías, fe. Uno, finalmente es el complemento de todos, lugar en el que confluyen y se reúnen armoniosamente espacios miméticos. Es así, que dar gracias a mi padre por su eterna paciencia, sale sobrando, a mi madre por su fe implacable, no tengo porque escribirlo, a mi hermana por su amor incondicional, no hay más que mirarme en un espejo, a Totik por su corazón puro, con una sonrisa diría lo que el silencio calla. Gracias, no es la última palabra resultante de una vida de agradecimiento, es la primer pieza que dará y dio sentido a una vida. Gracias a todos, a los arquitectos de una realidad.

Pensando en un espacio unitario en el que confluyen todos los individuos a la vez, recordé el indispensable espacio imaginativo dispensario de múltiples sinfonías creativas y, no me quedó otras más que escribir lo siguiente: "...vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo." Borges, *El Aleph*.

Índice

Índice.....	1
Introducción.....	3
1. Los lingüistas y los mitógrafos como base para el estructuralismo.....	8
1.1 La lingüística como base de la poética estructural	8
1.1.1 Principales conceptos de Saussure	9
1.1.1.1 Lengua y habla.....	9
1.1.1.2 Diacronía y sincronía.....	9
1.1.1.3 Lengua y sistema	10
1.1.1.4 Diferencias entre sistema, norma y habla	11
1.1.1.5 Signo lingüístico	12
1.1.1.6 Principios de arbitrariedad y linealidad.....	12
1.1.1.7 Relaciones sintagmáticas y paradigmáticas.....	13
1.2 Escuela de Praga (Jakobson).....	13
1.3 Formas narrativas a partir de los mitógrafos.....	16
1.3.1 El mito de Claude Lévi-Strauss	17
1.3.2 Las raíces históricas del cuento popular Vladimir Propp.....	22
1.3.2.1 Los dones encantados	23
1.3.2.2 El objeto encantado.....	25
2. Del formalismo a la poética estructuralista	27
2.1 Formalismo ruso	27
2.2 La herencia formalista de Todorov.....	34
2.3 Estructuralismo en la literatura	36
2.3.1 Análisis de la narración literaria según Gerard Genette.....	37
2.3.1.1 Tiempo de la narración.....	38
2.3.1.2. Niveles narrativos.....	39
2.3.1.3 Persona	41
2.3.1.4 Funciones del narrador	41
2.4 Roland Barthes y sus códigos	43
2.4.1 Lo que no es y lo que es el análisis textual	44
2.4.2 La connotación	45
2.4.3 Los códigos	46
2.4.4 Las lexías	46
2.4.5 La lectura lenta.....	47
3. Vida y obra de Felisberto Hernández.....	48
3.1 Su biografía	48
3.2 Obra de Felisberto	52
3.2.1 Comienzos de un escritor uruguayo, cuya obra es catalogada como caótica y rara	52
3.2.2 La obra de Felisberto, para unos: literatura fantástica y para otros no	55
3.2.3 Autenticidad	59
3.2.4 La confrontación de lo artificial con lo natural (personificación y cosificación)	62
3.2.5 Influencia entre personas y objetos.....	65
3.2.6 Tipo de narraciones y estructura (personajes)	68
4. Algunos conceptos de narratología aplicados al análisis de <i>Las Hortensias</i> de Felisberto Hernández	73

4.1 Historia.....	73
4.2 Título.....	78
4.3 Punto de vista.....	79
4.4 Voz narrativa y focalización	84
4.5 Tiempo y espacio.....	86
Conclusión.....	91
Bibliografía.....	93

Introducción

El tema planteado por Felisberto Hernández en *Las Hortensias* (publicado por vez primera en *Escritura* en 1949) no fue de carácter exclusivo de su época ni de su lugar. Es en primer lugar un cuento, una obra de carácter literario, que a primera vista no pretende ser informativo. Pareciera no narrar una situación real ni tener pretensiones de crear conciencia, o motivar finalmente a una exhortación. Pero en realidad no es así, y tanto es útil para identificar una problemática general, que a la par con el género periodístico, también pretende denunciar, informar, concienciar.

Pero entonces, ¿será la obra literaria algo ajeno a la comunicación? En primera instancia, un libro nos transmite una información -cerrando un ciclo de comunicación al tener un lector-; en segunda instancia, la obra analizada en esta tesis es de interés público. Para entenderlo mejor, es por medio de las letras que se da lugar al periodismo. Se inicia en el mundo de las letras con épicas, crónicas de batallas, narraciones de sucesos que a partir de un lenguaje literario se plasman en forma de poesía, prosa, épica, teatro. Tenemos para eso una obra representativa de nuestra lengua castellana como es *Don Quijote de la Mancha*, donde Miguel de Cervantes Saavedra hace uso de diversos recursos periodísticos, pues hace una crítica de la sociedad en la que vive. Realiza una parodia de las novelas caballerescas y pastoriles, efectúa sin saberlo una crónica. Mezcla una realidad con un acontecer literario, hace de esta manera: una exposición de los hechos y una creación de conciencia. Y es precisamente en una edición de esta obra que encuentro en la presentación, una cita que encierra el concepto indiscutido de la unión de la comunicación con la literatura. Dice, Roberto Hernández Montoya: “implicar que el periodista es diferente al literato es negarle el derecho a hacer literatura. Y es negar al literato el derecho a contar hechos reales, periodísticamente”.¹

Al quedar claro que el cuento de *Las Hortensias* es de interés para la literatura como para la comunicación, ahora mencionaré porqué escogí el

¹Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Editorial Sol 90, Diario de Monterrey Milenio, Barcelona, 2004. p. 15.

estructuralismo como una herramienta apta para el estudio del cuento y no sólo para éste, sino para la obra literaria en sí, tal y como Scholes menciona:

El estructuralismo, en cambio, sí que puede recabar un puesto de privilegio en el estudio de la literatura, puesto que busca establecer un modelo del sistema de la literatura misma, como referencia externa para todas las obras concretas que someta a estudio. Al ir del estudio del lenguaje al estudio de la literatura, buscando definir los principios de estructuración que operan no sólo en las obras concretas, sino en las relaciones entre esas obras dentro de todo el ámbito de la literatura, el estructuralismo ha tratado –y sigue tratando- de establecer una base, lo más científica posible, para los estudios literarios, lo cual no significa que no haya lugar en ellos para lo personal y lo subjetivo.²

Pretendía entrar de lleno a la obra, pero es ideal como un ejercicio de investigación dar entrada a un marco teórico. Como ya mencioné, tomé elementos del estructuralismo para el estudio del cuento, pero de igual forma comprendí que es demasiado amplio y es por ello que utilicé los conceptos de algunos de los autores que están dentro de esta corriente, como: Umberto Eco, Roland Barthes, Gérard Genette, Oscar Tacca, Argildas Greimas y Tzvetan Todorov. Menciono que únicamente tomé algunos conceptos ya que si tratase de retomar todo lo que plantean sería imposible llegar a una respuesta y más bien, una obra es ‘bombardeada’ por distintos puntos para obtener de ella un sinnúmero de significados. En sí no se llegará a uno sólo, sino que depende mucho del lector y desde el punto de vista desde el que se abordará para encaminar la investigación. Así es que analicé por parte de la estructura: historia, título, punto de vista, voz narrativa y focalización, espacio y tiempo. Ya que estos me sirvieron para lograr comprobar la hipótesis:

El personaje Horacio del cuento de *Las Hortensias* de Felisberto Hernández llega a un estado de soledad, enajenación e incomunicación Todo esto debido a que tiene un miedo inminente a enfrentar la realidad cambiante y complicada, opta entonces por un mundo prefabricado, en el cual únicamente deja que controlen su vida. Es el momento en el que pierde la distancia entre el mundo artificial con el natural (se enajena), pues Horacio al involucrarse enteramente con el primero (el de las muñecas), va paulatinamente encerrándose en sí mismo, orillándose a una soledad y a una incomunicación con su alrededor.³

² Scholes, Robert. *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Editorial Gredos, Madrid, 1981. p. 26.

³ La hipótesis expuesta fue la planteada a la hora de presentar el proyecto de la presente tesis.

Creí de interés, poner unos apartados sobre lingüistas y mitógrafos. Haciendo mención sobre los principales conceptos de Saussure, hablar sobre la escuela fonética de Praga donde estuvo Jakobson. Igual hay un apartado sobre el mito de Claude Lévi-Strauss y otro sobre donde hablo brevemente de los dones y los objetos encantados de Vladimir Propp. Incluyo un resumen sobre el formalismo ruso y sobre la herencia que recibe de ellos Todorov; abarcando después al estructuralismo con dos de sus autores: Roland Barthes y sus códigos, y a Gerard Genette y su análisis de la narración literaria.

Al entrar en el estructuralismo, y más específicamente dentro de la poética estructuralista, me he dado cuenta que es demasiado compleja y vasta por lo cual, en vez de realizar un breve historia, creí más conveniente poner un poco sobre sus propuestas. Porque creo que para eso existen muchos libros de teoría literaria -de los que, en algunos de ellos me basé para algunos temas- y es entonces que como un ejercicio y práctica creo más conveniente poner su obra en juego.

Asimismo, al realizar el análisis del cuento, incluí otros conceptos que no aparecen en el apartado de estructuralismo aunque, como menciono, para quien tenga interés de un análisis más profundo de la obra literaria, puede ver en forma de ejemplo todas las posibilidades en las cuáles se le puede llegar a una obra literaria. Seguí el mismo criterio con la inclusión de los conceptos de Saussure y algunos más difusos de Claude Lévi-Staruss.

Haciendo mención sobre la vida del autor y su obra ¿qué de interesante para el análisis de una obra tiene el conocer sobre su autor, su contexto social, su obra y demás? Al situar a Felisberto Hernández a principios y mediados del siglo XX, al darnos cuenta dónde nació, quiénes fueron su padres, cuáles fueron sus influencias y cómo llegó a escribir lo que escribió, nos damos cuenta de un ser humano que no sólo está reflejado en el papel, sino que conlleva un pasado. Un pasado que unido al presente y transmitido al futuro puede servir como una 'radiografía' tanto del autor como de su sociedad; pero existen casos donde su obra trasciende: trasgrediendo su época y su lugar, yendo más allá.

Horacio, personaje de *Las Hortensias*, teme al cambio, teme tener el control de su vida, abandonándose a la integración, a la manipulación de masas. Por lo

mismo, no concibe la muerte, ya que ella denota cambio y es por eso que entra en un estado patológico, a una locura donde otorga su libre albedrío, el control de su persona. Existe entonces esa confrontación de lo artificial con lo natural, del contacto del mundo de las muñecas y del suyo como ser humano. De la relación que tiene con María su esposa y con los demás personajes del cuento. Es así que cae en una enajenación, olvidándose de su condición de ser humano. Se olvida de la crítica, de la duda, de la acción, de la vida. Encerrándose en sí mismo y a la vez dentro de un mundo robotizado, hasta que cae en la soledad. Rompe con el mundo exterior y llega a un proceso de incomunicación. Desde mi punto de vista, es un fenómeno que hoy en día se sigue viviendo y es por eso que esta obra, considero, es una denuncia y un exhorto para tener cambios: de actitud, de percepción, de acción, en fin.

Felisberto Hernández es entonces un crítico social que expone, por medio del cuento de *Las Hortensias* el grado o peso que se le dan a los objetos, a los cuales se le conceden toda clase de poderes y así pasamos a la personificación de éstos, se les provee de atributos humanos como sentimientos, emociones, dependencia y necesidad para no separarnos de ellos. Los personajes felisbertianos toman el lugar de los objetos, algo considerado como cosificación. Entre sus personajes y entre sus realidades se pierde la línea que divide lo concreto de lo imaginario y es entonces que se conjugan los dos mundos arrojándolos a un estado parecido a la locura (tal y como acontece con Horacio).

La imaginación se convierte en su escapatoria, como en la de muchos, apoyada de elementos o de objetos que nos ayudan a evadir la realidad. No es malo imaginar, al contrario, es un buen ejercicio que no debe perderse, el problema radica cuando lo utilizamos para evadir la realidad y no enfrentarla, pues eso nos ensimisma y nos hace menos sociables y por lo consiguiente menos solidarios. Este es un problema que está sucediendo, muchos jóvenes se aíslan y los grupos sociales cada vez se minimizan. En verdad, reitero: ¿todos en un futuro terminaremos comprando una muñeca para que nos haga compañía, o lo peor de todo, nos convertiremos en una de ellas: en un simple objeto?

Finalmente el objetivo obtenido de empalmar todo esto, fue con el fin de comprender un problema grave de falta de identidad, llevado por una pérdida de ella, de una enajenación, por lo tanto a una soledad del ser humano hasta en ciudades súper-pobladas concluyendo en una rotunda incomunicación. Es por eso que este escrito literario, no sólo cubre la función de ser una obra literaria, también sirve como medio informativo, de enlace, creador de conciencia y por lo mismo como medio de comunicación. Es ahí donde encuentro ese puente eterno de la literatura con la comunicación.

1. Los lingüistas y los mitógrafos como base para el estructuralismo

Este trabajo se apoya del estructuralismo para realizar el análisis de texto de la presente obra literaria (*Las Hortensias*). Antes de mencionarlo iniciaré con algunos conceptos desarrollados por Saussure y Jakobson, quienes como lingüistas aportaron elementos valiosos para el estudio de la lengua; luego continuaré con los mitógrafos Claude Lévi Strauss y Vladimir Propp, quienes a partir del estudio de los mitos y de los cuentos tradicionales rusos, ayudaron a comprender la estructura básica de muchos textos literarios.

1.1 La lingüística como base de la poética estructural

El movimiento metodológico francés, llamado estructuralismo, tiene un vínculo directo con la lingüística. Ésta lo influyó en varios aspectos: lo ayudó a conformarse como disciplina científica, dándose cuenta que no se podía confiar en la ley de causa y efecto. Todo tenía un origen en un sin fin de relaciones; le hizo ver entonces, cómo una explicación surgida de lo causal, no podía ser considerada ni sistemática ni rigurosa; ayudó entonces a dejar atrás la historia literaria y la crítica biográfica. Entendiéndose al estudio literario como un sistema que sólo conoce su propio orden, por lo mismo, su método sería de uso exclusivo.

Para el análisis de obras literarias, la lingüística, proporcionó una serie de conceptos: significante y significado, lengua y habla, relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, los niveles de un sistema jerárquico, las relaciones distribucionales e integradoras, la naturaleza diacrítica o diferencial del significado, entre otros.¹ Todos estos conceptos debidamente utilizados por parte de la habilidad del crítico, ya que por sí solos no tienen funcionalidad para el estudio literario, sin embargo, pueden ayudar a la identificación de relaciones de distintos tipos.

La lingüística indica cómo realizar el estudio de los sistemas de signos. Quedaría sólo plantearse si el estudio lingüístico, deberá aplicarse directa o indirectamente al estudio de la literatura.

¹ Máynez Vidal, Pilar. *Los inicios del estructuralismo lingüístico*, UNAM, México, 2000. p. 19.

1.1.1 Principales conceptos de Saussure

1.1.1.1 Lengua y habla

El *lenguaje* es considerado tanto individual como social, es un factor propio de la especie humana que persigue la finalidad de comunicarse a partir de convenciones. La *lengua* y el *habla* son la separación surgida del estudio del lenguaje, por un lado, la *lengua*, es entendida como un sistema de relaciones, de sistemas que se encuentran vinculados entre sí, de signos convencionales. Es un conjunto de reglas y normas creadas por una comunidad hablante con el fin de entenderse. Es un sistema cerrado, que determina el uso de la lengua, tanto escrita como oral. El *habla*, por otro lado, es la manifestación efectiva del sistema en el habla y en la escritura.² Es la ejecución del hablante por medio de la acción individual, es psíquica como la *lengua*, pero ante todo posee un aspecto físico que le ayuda a poner a prueba la *lengua*.

Se entiende que entre *lengua* y *habla* hay un fin en común: el estudio del lenguaje. Aún así existe una distinción, una distinción que puede ser comprendida por parte de la *lengua*, como la regla y por parte del *habla*, como el comportamiento. Sin embargo, es entendido, que una depende de la otra.

La *lengua* sería entonces un producto social, mientras que el *habla* sería definida como un componente individual del *lenguaje*, como un acto de voluntad y de inteligencia. La *lengua* es social porque es un contrato colectivo que recibe el individuo, sin poder modificarlo, pues a partir de él podrá comunicarse.³

1.1.1.2 Diacronía y sincronía

El estudio de la *lengua* con relación al tiempo está dado por la *diacronía* y la *sincronía*, cada una lleva desde una perspectiva distinta los cambios y la situación actual de ésta. Es así que ellas son independientes y contradictorias. Por un lado, la lingüística sincrónica, tiene que ver con el estado presente de una lengua: su carácter de establecida, sin ningún cambio; por lo tanto puede presentarse en un determinado periodo del tiempo como ambigua. Parte entonces de las reglas de la

² Benveniste, R. Godel, A. J. Greimas, L. Hjelmslev, A. M. Nethol, F. de Saussure, J. Starobinski, R.S. Wells. Edición a cargo de Ana María Nethol. *Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios críticos, segunda edición*, Siglo veintiuno editores, México. pp. 218-219.

³ *Ibid.*, pp. 75-76.

lengua como un sistema dado. Por el otro lado, se encuentra, la lingüística diacrónica, su interés de estudio es percatarse de la evolución de la lengua en el transcurso del tiempo, ya que la lengua corre la suerte de no quedar siempre como una institución con reglas fijas, es por medio del paso del tiempo que es afectada por cambios continuos.⁴ Su principio de cambio es dado a partir del de continuidad, al uso del hablante en el paso del tiempo, a las transformaciones arbitrarias tanto en el habla como en su escritura.

Referente a lo anterior, es entendido el estudio de la *lengua*, a partir de la *diacronía* y la *sincronía*, como un tratamiento tanto de la situación actual de la *lengua*, como el del cambio continuo de ésta. Es cierto que para entender una *lengua* se debe de saber sobre los cambios a los cuales ha sido sometida y, por lo tanto, la transformación a la que se ha subordinado. Para así, indagar su situación en el futuro. Es necesario tener un enfoque historicista, una visión hacia atrás y una hacia delante, para no perder detalle de las sucesiones de la *lengua*.⁵ Lo visto entonces, es por la lingüística diacrónica, pero la lengua no puede ser vista como un ente muerto, pero a la vez debe ser estudiada en su estado vivo, en su estado presente, en su situación de simultaneidad. Es sólo en esta condición, cuando es entendida por el hablante. La lingüística sincrónica es comprendida por el hablante, ya que es la utilizada por ellos en su momento dado.

1.1.1.3 Lengua y sistema

En el desarrollo obtenido por una lengua en el transcurso del tiempo, debe en su momento de ser necesaria la posesión de bases, de acuerdos para poder llegar a una comprensión de sus individuos, de sus hablantes. La *lengua* debe de ser comprendida por su comunidad lingüística en cada instancia del tiempo, es de vital importancia un *sistema* de reglas, de acuerdos. Que no deben de ser inflingidas, sino al contrario, utilizadas para entretejer entre todos un código con el cual puedan comprenderse, ante todo, que no exista rastro de ambigüedad.⁶

⁴ Coseriu, Eugenio. *Sincronía, diacronía e historia*, Gredos, Madrid, 1978. p. 246.

⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁶ Culler, Jonathan. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, tr. Carlos Manzano, Editorial Anagrama, Barcelona, 1978. p. 12.

1.1.1.4 Diferencias entre sistema, norma y habla

La lingüística persigue la tarea de hacer una descripción de la *lengua*. Del habla la función de la lingüística se repite, prosiguiendo, en relación con ella, sin embargo, su tarea, únicamente, llega al establecer del *habla* una *norma*, no una receta inquebrantable para el hablante, pues este posee la libertad de hacer uso de la *lengua* como sea su parecer, convirtiéndolo así en *habla*. Es necesario, aún así, seguir una base de reglas para no perder lazos de comunicación.⁷ Esas reglas y principios deberán estar entrelazadas entre sí, su labor será llevar la *lengua* hacia un camino indispensable y funcional, poseyendo, únicamente, de las características indispensables para el mejor uso del hablante posteriormente.

Pero un *sistema* por sí solo no tiene trascendencia, es necesario conjuntar toda una serie de pautas para lograr una norma de la *lengua*. La *norma* tiene un carácter abstracto, es la continuación de una serie de características similares, nunca cambiantes, éstas tendrán que ser de una afinidad nunca dispar, así serán constantes, tradicionales y formales.⁸ Será entonces toda la *norma* lingüística *habla*, pero de ningún modo lo que es *habla* será siempre *norma*.

El *habla* se aleja de esa situación cerrada en la que es encontrado el *sistema* y la *norma*, su necesidad, no obstante, es inevitable para poderse comunicar. Aún así, el *habla* posee esa libertad del individuo, su utilización distará entre la multitud inmensa de hablantes que comparten una *lengua*, ya que en cada *lengua* el hablante usará a su disposición el *habla*, siempre y cuando el *sistema* no sea desvirtuado, llevando a una incompreensión entre los hablantes.⁹ Tendrán como apoyo una *norma*, la cual servirá más que como regla, como una guía para el entendimiento del hablante sobre el uso que se le da y del cual puede darle al *habla*.

1.1.1.5 Signo lingüístico

Otra característica necesaria para la comprensión entre los miembros de una comunidad lingüística, es la necesidad de establecer un convenio, un código

⁷ Benveniste, *op. cit.*, p. 160.

⁸ Culler, *op. cit.*, p. 39.

⁹ Benveniste, *op. cit.*, p. 27.

de representación de las cosas, de las acciones, de los sentimientos. De la unión de éstos y de su combinación. Sería necesario tener una imagen acústica seguida de un concepto. Para ser entendido algo, podría ser representado por una palabra unida de fonemas, su particularidad debiese ser tanto en forma escrita (visual), como oral. Pero este *significante* por si solo no dice nada, es necesario colocarle de un concepto, de un *significado* que nos exponga lo descrito. A esto se le es denominado *signo lingüístico*, la combinación entre un concepto y una imagen acústica.¹⁰

1.1.1.6 Principios de arbitrariedad y linealidad

El *habla* es la estádia de la *lengua* en el momento presente, en el instante utilizado. Para esto necesita el hablante del *habla*, y para hacer uso del *habla*, es necesario el uso del *signo lingüístico*. A diferencia del subjetivismo del uso del *habla*, no es posible utilizarlo en la mutabilidad del *signo lingüístico*. Su utilidad va encaminada a la descripción del elemento, apoyada del *significante* y del *significado*.

Por parte del principio de *arbitrariedad*, es entendida, la unión entre un *significante* y un *significado*, aún así, no existe conexión interna ni relación interna entre estos dos, no por eso hay carencia de causas. Ya que un *significante* necesita de un *significado* para ser entendido, de un concepto que lo explique. Pero este concepto, sin su representación, no tiene base para ser comprendido. Es por eso que en su naturaleza no existe conexión, sin embargo, en su acuerdo la hay. Por medio de un convenio entre una comunidad hablante, un *significante* junto con su *significado* es la representación de algo.¹¹ Esa unidad es entendida como única, pues un *significante* siempre tendrá un idéntico *significado* y viceversa. Nunca será posible, la interacción del *signo lingüístico*: de su *significante* y su *significado* con otros.

Por parte de la linealidad, existe una articulación entre el *significante* y su imagen representada, o lo representado por el *significante*. Comparte el

¹⁰ *Ibid.*, pp. 160-161.

¹¹ *Ibid.*, p. 188.

significante con su causa física -entendida como objeto, ente, pensamiento, sentimiento o demás- una idéntica estructura. No es entonces, el sonido ni la imagen escrita, la sucesión del *significante*, se entiende entonces a la imagen representada por éste: como su sentido de existencia.¹² Esa unidad es dependiente entre éstos, de igual forma, es para agrado y conveniencia del individuo, ya que sin ésta, no tendrían modo de comparación y de comprensión.

1.1.1.7 Relaciones sintagmáticas y paradigmáticas

La relación encontrada entre *unidades lingüísticas*, recíprocamente sustituibles, tienen el nombre de: *relación paradigmática*. Se encuentra constituida como un conjunto cerrado terminado en *sincronía*. Sus *unidades lingüísticas* pueden variar, ocupando una igual situación, pero a la vez pueden ser sustituidas. Comprendiéndose el uso de una *unidad lingüística* como la exclusión del empleo de otra. La *relación paradigmática*, tiene un carácter de intuición, debido a que no se encuentran presente los elementos relacionados, sino, éstos serán presentados en el transcurso.

Las *relaciones sintagmáticas* se desarrollan en el presente, siendo visibles las *unidades lingüísticas* en cuestión. No necesariamente tendrán que ver una con otra, existirá un contraste. Que, sin embargo, será necesario. Pues, aunque, una *unidad lingüística* no tenga nada en relación con otra, unidas comunican algo.¹³

1.2 Escuela de Praga (Jakobson)

Escuela dedicada a la investigación lingüística, ubicada en Praga, e igualmente conocida con el nombre de: *Escuela fonológica de Praga*. Su cimentación estuvo a cargo de: Roman Jakobson, Serge Karcevski y Nicolás Trubetzkoy. Sus estudios están encaminados a la comprensión fonológica, su influencia fluye a partir de especialista eslavos, encontrándose una relación entre éstas y la tendencia expuesta por Saussure. Gracias al programa fonológico, expuesto, durante el *Primer Congreso Internacional de Lingüística en La Haya*, el

¹² Scholes, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹³ Benveniste, *op. cit.*, pp. 216-217.

Círculo lingüístico de Praga se une a la Escuela fonológica de Praga. Resultando esta alianza de gran interés para el estudio fonológico.

El estudio fonológico dio lugar al análisis fonológico, con respecto a la oposición existente, entre los sonidos de distintas lenguas. Deberán ser significativas las oposiciones en los lenguajes establecidos, para hablarse de sonidos disímiles. Sonidos que serán clasificados, de acuerdo a su sonido particular, como de distintos tipos. Se comprenderá a partir de su sonido distinto: la catalogación exclusiva. Recibida en cada lengua particular. La fonética actual, refiriéndose a la del período de los fonetistas de Praga, había llegado al tope con respecto al análisis de los sonidos de las lenguas -suceso anterior al análisis fonológico-. La imposibilidad de reunir la pluralidad del sonido, asimismo de matices, en reducidos signos unitarios conforme al estudio individual y extenuante de ellos.¹⁴ De tal modo, la sucesión mecánica de la pluralidad del sonido, del análisis de cada uno, no fue, sino, el punto de partida del quiebre metodológico, es así que el análisis fonológico surge como un nuevo método de clasificación.

Los sonidos lingüísticos poseen, de acuerdo a la fonética experimental, variaciones y cualidades diferentes. Su descubrimiento, va seguido de la diversidad de desigualdades acústicas halladas en los sonidos del lenguaje, multiplicadas al ser combinadas, las consonantes y las vocales en variaciones acústicas en el instante del habla, generando periodos combinatorios, gigantescos, de sonidos. Los sonidos lingüísticos sufren tantas modificaciones, variantes y cambios entre ellos o junto con otros elementos fónicos, que los fonetistas tuvieron que encontrar distinciones entre tipos de sonidos con pocas variaciones entre sí, y por otra parte, sonidos con tipos similares dentro de un lenguaje determinado.

Era indispensable, por parte de los fonetistas, para construir un alfabeto fonético, hacer esa distinción entre tipos de sonidos primordiales y tipos de sonidos desiguales. Desde los primeros fonetistas se intentaron realizar esta serie de distinciones, para después, crear una clasificación de los sonidos del lenguaje.

¹⁴ Quilis Morales, Antonio. *Fonética histórica y fonología diacrónica*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005. pp. 25-30.

La simplificación se dio mediante un método científico y riguroso, conjuntando los sonidos del lenguaje: a una unidad limitada y conveniente; a sabiendas, de la inmensidad y variedad de sonidos encontrados en un lenguaje.¹⁵ Es, la *escuela fonológica*, la que se da cuenta, comprendiendo la necesidad de una clasificación estricta de los sonidos del lenguaje, reduciéndolos a unidades lingüísticas manejables, y por lo tanto, se dieron cuenta de la absurda separación, entre la fonética y la fonología, dada por la *Escuela de Praga*. Tanto una como la otra son necesarias, pues persiguen un mismo objetivo.

Los fonetistas y fonólogos deberán trabajar juntos, puesto que cada uno, se encarga de una particularidad del estudio de los sonidos del lenguaje. Los componentes fónicos en su propiedad de hechos fisiológicos y físicos, están dados por los estudios fonéticos. Esta es la ciencia encargada de identificar cómo son emitidos los sonidos del lenguaje, aparte de captar el efecto producido por éstos. Se entiende a la fonética, como la parte material de los sonidos. Su base parte: de lo sistemático y funcional. La fonología, en contra parte -sin perder el objetivo de la fonética: el estudio de los sonidos del lenguaje-, su interés radica en la forma de los elementos fónicos.¹⁶ Los sonidos del lenguaje plasmados en la estructura del sistema de signos.

Los estudios fonológicos, realizados por Roman Jakobson (partícipe, integrante y uno de los fundadores de la Escuela de Praga), se encaminan al estudio diacrónico, no exclusivamente, enfocado, al hecho por la fonología sincrónica. No puede existir estudio sincrónico sin diacrónico, pues el sistema lingüístico es afectado por los estilos de quienes escriben. Cada escritor o personaje que ha dejado plasmado su pensar, su conocimiento, alguna descripción o demás, ha ido modificando más el sistema lingüístico, que el hecho en el instante del habla.¹⁷ Esto dicho en el acto presente de interactuar.

El signo lingüístico para Jakobson es entonces, un aspecto esencial para seleccionar y combinar, de ahí, radica la importancia de la diacronía en su

¹⁵ Araujo, Nara y Teresa Delgado. *Textos de teorías y críticas literarias*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003. pp. 224-225.

¹⁶ Quilis Morales, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ Scholes, *op. cit.*, p. 51.

pensamiento. Estudia al fonema por su oposición, no tanto por su rasgo distintivo a modo del retomado por Saussure. Son encontradas estas características de oposición en el fonema, por la ausencia o presencia de una cualidad determinada, esas similitudes se dan, como series de sublevaciones de dos elementos.

La clasificación, de consonantes y vocales, se da a partir de dos cualidades fonológicas de oposición. Los términos deben de ser contrarios y contradictorios entre sí, para, igualmente, encontrar un lugar de articulación. Tanto vocales y consonantes son clasificadas dentro de una categoría, llevando para ambas y para otras (ubicadas en una lengua distinta) un método utilizable. El fin, es conjuntar un método de clasificación universal para todas las lenguas, consiguiendo una teoría fonológica general, a la par de servir en cuestiones de carácter tipológico.¹⁸ En consiguiente, para un mejor uso y más práctico, se reducen a doce particularidades de oposición binaria: tres de totalidad y nueve de sonoridad.

1.3 Formas narrativas a partir de los mitógrafos

Distintas etapas ha tenido que pasar la humanidad para llegar a tener una comunicación eficaz, para conformar una cultura y para formar sociedades con conocimiento. La cultura, igualmente ha crecido a partir de los medios que han surgido para propagarla: primero en forma oral, más tarde en forma escrita. Los primeros relatos hablan sobre el inicio del hombre, del mundo, del universo y demás cosas. Estos son: mitos y leyendas. Encierran la tradición ancestral del saber humano. Son sus cimientos.

Las obras literarias, formas escritas más contemporáneas, poseen similitud de estructura y de contenido con los mitos y leyendas, pues, algunas, parten de un semejante principio. Eso, es lo que estudia, tanto: Lévi-Strauss y su estructuralismo como método (su dirección a la etnología); y Vladimir Propp y su formalismo del cuento tradicional ruso. Son dos exponentes que influenciaron el estudio de la obra literaria, ya que, parten de modelos comunes que facilitan la comprensión de las formas narrativas.

¹⁸ Culler, *op. cit.*, p. 93.

1.3.1 El mito de Claude Lévi-Strauss

Claude Lévi- Strauss (nació en 1908), etnólogo francés encargado en tipificar el estructuralismo dentro de la antropología. El estructuralismo, es ese método del que se ayudaron ciencias como la lingüística, la historia, la antropología cultural y otras. Sus bases derivan de pensamientos filosóficos y de pensadores ilustrados. La antropología estructuralista, entiende el aspecto humano en su conjunto, trata de hacer un inventario general tanto de las sociedades en grupo como de su parte intelectual, siendo la última, de carácter psicológico analizada a partir de la etnología. La reducción de datos arbitrarios dentro de un orden, seguidos de un ideal de libertad, son pautas seguidas por la antropología estructural. Analiza la vida social a partir de este objetivo. Hace un estudio descriptivo de las costumbres y tradiciones de los pueblos con relación a sus correlaciones y oposiciones, a sus paradigmas y sintagmas internos de su espíritu. En sí, la antropología estructural, se preocupa por obtener un conocimiento de la mecánica del pensamiento y de su objetividad.

Con respecto al aspecto cultural de una sociedad a otra, se encuentra un cambio únicamente en el objeto o contenido. La constante está en la manera idéntica de abordarlos con unos procedimientos mentales o formas iguales. En la cultura se encuentra, localizado, el depósito del inconsciente colectivo; es la parte pura del pensamiento, y a partir del estudio de ella, la interpretación puede ser más objetiva. El resultado del análisis estructural puede abarcar distintos campos: organización social, totemismo, música, máscaras, arte, prohibición del incesto, chamanismo, reglas de intercambio matrimonial, ritual, entre otros.¹⁹ Lévi-Strauss, al respecto de la antropología estructural, hace las mayores investigaciones y aportaciones. Dos aspectos esenciales de la cultura, estudiados por el análisis estructural, a parte de los mencionados, son: la mitología y el parentesco.

Dentro del estudio, antropológico estructural, de Lévi-Strauss, el mito abarca un papel de suma importancia en su pensamiento, es un concepto estudiado, abarcado y expuesto ampliamente por él. Su estudio (de los mitos) ha

¹⁹ Badcock, C. R. *Lévi-Strauss: el estructuralismo y la teoría sociológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979. p. 40.

tenido diversos enfoques y distintas definiciones. El mito no forma parte únicamente del escudriño antropológico, existen otras disciplinas interesadas en él: la etnología, la historia de las religiones comparadas, la lingüística, el análisis del discurso, la sociología, la filología, la psicología, la semántica estructural, la filosofía, la semiótica de la cultura, la etnolingüística, la epistemología, entre otras. No obstante la variedad de perspectivas y posibles definiciones del mito, hay características, similares y constantes, en las que se encuentran de acuerdo las distintas disciplinas que teorizan con él: la narración de los acontecimientos primarios, lo sagrado y su procedencia de grupos sociales.²⁰

En el mito se narra la intromisión de un tiempo determinado en el tiempo del ser humano, refiere: el principio de una realidad nueva y extensa, el origen del mundo o el origen de algo dentro de él. Se conjugan tiempos disímiles en un contexto que desemboca en el origen como soporte y en el origen como principio.

Todo mito que hace referencia al origen, relata una circunstancia nueva, además de evidenciarla. Es nueva en el sentido de no existir en el comienzo del mundo. La cosmogonía de los pueblos encierra, el surgimiento de todo en la Tierra y del origen de ella, detenidamente y completamente en un relato, que puede describir las alteraciones, los empobrecimientos y las prosperidades del mundo. Es decir, los mitos de origen informan la aparición de cada porción de la realidad, piezas de un rompecabezas, de un todo, descrito por cada uno de sus elementos: grandes acontecimientos de la humanidad y nuevos componentes del mundo. Relatan, esclarecen y confiesan el porqué, el cómo, el cuándo y el dónde de las cosas en la existencia. Al igual, los mitos de origen cuentan los acontecimientos principales por los que han sido influenciados el desarrollo y el desenvolvimiento del ser humano: su sitio dentro del mundo, de las sociedades, de las reglas impuestas por éstas, del trabajo para subsistir, de su procreación y de su calidad efímera.²¹ En definitiva, la existencia del ser humano y la del planeta Tierra se debe a los seres divinos y a su acción creadora.

²⁰ *Ibid.*, p. 43.

²¹ Eliade, Mircea. *Mito y realidad*, Labor, Bogotá, 1981. p. 28.

El mito, indica Lévi-Strauss, es un relato temporal que involucra la lengua y el habla; menciona sucesos anteriores a la creación de la Tierra, durante su inicio o, en su caso, de procedencia antigua. La estructura interna del mito, sin embargo, posee una permanencia en relación a los acontecimientos surgidos en un tiempo determinado, refiriéndose simultáneamente, sin problema, a distintos períodos del tiempo.

La diferencia, entre mito y cuento popular, es localizada en la acción del tiempo en el relato; el cuento, hace mención de un tiempo histórico, mientras el mito, habla de un tiempo primero, del inicio de muchos sucesos, cosas y del mismo mundo. Aún así, el mito puede ser víctima de auxiliarse de fragmentos más actuales en su narración, eso siempre de no omitir la intrusión del tiempo primero; puede, en definitiva, camuflarse y continuar enseñando aspectos nuevos, ya existentes, influenciando en el destino del hombre y del mundo.²²

El mito, carece de nombre y de autoría, tiene un principio individual. Es en la sociedad donde se produce y se transmite, es por lo tanto que el mito le debe su existencia a los grupos sociales donde germina, crece y se extiende. Le es correspondido, justamente, revindicar su integración en la sociedad; pues es a ella a quien le pertenece, es a partir, de su transmisión que será, el mito, transformado sin estar sujeto a efectuar una copia fidedigna. En resumen: proviene de una tradición oral; un integrante social al transmitirlo lo transmuta; es anónimo; no posee un origen dado. Serán las partes, necesarias, para identificar un relato como mito.²³

Debido a que los escuchas individuales de un grupo no saben la procedencia del mensaje transmitido, por medio, del mito. Se le estipula, por lo regular, de un origen sobrenatural. La unidad del mito se localiza, por lo consiguiente, no en la conciencia de la percepción, sino en la reorganización subconsciente del receptor, de la imagen obtenida y alterada de la realidad.

Lévi-Strauss, determina el mito como un lenguaje con un discurso propio; se le conoce por el habla y por la lengua, pertenece al lenguaje y responde a su

²² Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*, Paidós, Barcelona, 2000. p. 38.

²³ Lévi-Strauss, Claude. "La estructura de los mitos", en *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1987. p. 232.

vez a uno propio. Desplazándose sin problema de uno a otro. Este acercamiento es dado en el libro de *Antropología estructural*, pero en *La alfarera celosa*, se hace un trato más preciso sobre una definición del uso de los conceptos del lenguaje, para, de ellos servirse y formar un método lingüístico- estructural para el estudio del mito. Añade, Lévi-Strauss, que un mito es, por lo demás, un sistema de procedimientos lógicos que se ejecutan mediante varios preceptos. No únicamente a partir de la oralidad, existen otras manifestaciones culturales, con sus respectivos códigos, por las que igual se presenta: el psico-orgánico (relacionado con la vista, el olfato, el tacto y el gusto), el botánico, el cosmológico, el meteorológico, el tecnológico, el astronómico, el zoológico y demás; con los que el mito puede obtener un tipo de meta-código.²⁴

El mito, como acción oral, deriva un discurso específico del inicio de los tiempos, donde plantea la intervención de seres divinos en la planeación y creación de acontecimientos primarios: el origen de todo, el origen de la humanidad, el inicio de un sin fin de cosas en la Tierra (los de procedencia natural y los derivados de las acciones humanas).

Lévi-Strauss y el estructuralismo, creen en la convicción de rasgos comunes, encontrados, en la mente humana, o mejor dicho, en el cerebro del *Homo sapiens*. Esas particularidades ayudan a un mejor desenvolvimiento y a un entendimiento de su entorno. El ser humano une, por medio de su mente, al mundo. Esas particularidades mentales son halladas equivalentes en personas de regiones y culturas distintas de todo el planeta, de ahí radica la similitud de pensamientos y la necesidad de clasificar en grupos los elementos naturales, la convivencia encontrada entre seres humanos con la naturaleza y, la encontrada por parte de las personas.

La oposición o el contraste son aspectos de clasificación, por parte, de la mente humana de todas las regiones y culturas. La mente, en su afán de atribuir orden en su mundo, separa, radicalmente, todas las manifestaciones que se presentan en su entorno. Muchas son continuas en vez de separadas o aisladas. Las manifestaciones, pueden tener diferencias esparcidas en una infinita gama de

²⁴ Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*, Alianza, Madrid, 1987. p. 33.

matices, pero el ser humano, reitero, en su exageración de orden, las hace extremas. Dividiéndolas por lo regular siempre en dos: arriba y abajo, grande y pequeño, oscuro y claro, malo y bueno, Dios y diablo, anciano y joven, y muchas más. El grado de posicionamiento de las manifestaciones es variable, pero la necesidad del ser humano en su visión bipartita las convierte en oposiciones de clase: uno y dos. El reflejo es palpable en la clasificación occidental impuesta por la ciencia, que se deja llevar más por la cantidad que por la cualidad de las cosas, pues sí la hiciera por la última, no habría espacio suficiente para agrupar la diversidad infinita que hay.²⁵

Lévi-Strauss, se apoya en la clasificación en oposición binaria para el estudio de los mitos y de los cuentos de tradición popular. Sus relatos, dice, se forman a base de pequeñas estructuras elementales, a las que ha llamado mitemas. Cualquier mito o cuento de distinta cultura puede ser cambiado a otro, únicamente se tendrá que seguir un patrón base. Para esto, él sigue los siguientes pasos: transforma el componente positivo de un mito en el negativo; altera el orden de los elementos; suple a un héroe hombre por uno femenino; y conserva o reitera ciertos elementos claves.

Al seguir estos pasos o procedimientos, se encuentran variaciones, en todos los mitos, de una estructura similar. Se parte de ella, para de ahí cada uno tomar vida propia, al ser transmitido por cuenta de cada individuo de distintas localidades. Los mitos son entonces, mutaciones de uno hacia los otros y viceversa. Una muestra es el estudio que hace Lévi-Strauss de *Cenicienta*, un cuento muy propagado cuyos elementos difieren entre culturas próximas. Por medio de alteraciones, oposiciones y negaciones, a medida que el cuento se cuenta: se repite, difunde e incorpora a las costumbres de diversas sociedades. *Cenicienta* es transformada en *Ceniciento*, debido a contrastes generados con el cambio de género del héroe.²⁶

²⁵ Eliade, *Aspectos del mito*, op. cit., p. 47.

²⁶ Rodríguez Zepeda, Jesús. *El concepto de lo histórico en la obra de Claude Lévi-Strauss*, UAMI, México. p. 63.

El estructuralismo, en la antropología, ayuda para la comprensión del mito de las culturas antiguas; igual, puede servir, para el análisis de narraciones actuales.

1.3.2 Las raíces históricas del cuento popular Vladimir Propp

Las organizaciones socioeconómicas antiguas se encuentran reflejadas en los cuentos, por medio, de ciertas semejanzas contenidas dentro de una estructura, pueden encerrar: culto a los antepasados, chamanismo, ritos de iniciación de sociedades de cazadores, totemismo. Vladimir Propp, desarrolla una clasificación dividida en grupos, cada uno conteniendo similitudes con relación a características específicas, a reproducciones de modelos establecidos por él. Identifica en los cuentos rusos: los dones encantados, la gran casa, los niños en la cárcel, el traslado, el bosque misterioso, la esposa, más allá de las tierras lejanas y en el río de fuego.

Por cuestión de espacio y porque no es menester de este trabajo hacer todo un desarrollo del autor, mencionaré sólo dos de las funciones: la relación entre los objetos y las facultades adquiridas por parte de los dones. Identificándolas en relación a la problemática de los objetos personificados y las personas cosificadas de Felisberto Hernández.

1.3.2.1 Los dones encantados

Existen muchas entidades que sirven por lo regular como ayudantes, adquieren, a partir de diversas acciones, la facultad de poder ser, ayudar o hacer algo. Muchos de los cuentos tienen esa constante, siguen una dinámica particular. Es el caso del héroe. No puede valerse por sí solo, necesita de esa fuerza y capacidad dadora de valentía. Debe de actuar seguro de sí, y para eso es necesario tener un objeto mágico que debió de buscar o adquirir, o en su caso, recibir el beneficio de un ayudante.

El cuento se encamina ante la aparición del ayudante o del objeto mágico, su dirección dista, al ser encontrados por el héroe. Su utilidad es indispensable, uno y otro son inseparables. El ayudante encantado, en el sentido amplio de los

dos, juega el papel de la capacidad personificada del héroe, viene siendo, igualmente, la expresión de su fuerza y capacidad. La adquisición del don por parte del héroe, puede afectar a su persona, tras conseguir una metamorfosis o mejor dicho una transformación a algún otro ser. Esta posibilidad surge antes de la aparición por separado del ayudante.²⁷

Anteriormente de recibir a un animal como ayudante, fue dotado el héroe de la facultad de conversión a un animal. Por lo tanto, se entiende que uno y el otro son recíprocos. Pero en fin, surgen toda una serie de ayudantes: cualesquier ave o un águila (es más constante la aparición de esta última) pueden tanto transportar al héroe a otro reino, como servir de intermedio hacia una fuerza mayor, manifestada en un chamán o en un señor de las aves (de las águilas). El ave no es muerta a manos del héroe, la libera, dando pie a un rito. El dueño del animal, en agradecimiento, le obsequia al héroe un objeto, asegurándole riqueza y poder.

Dentro de la cultura de la gente originaria de pueblos antiguos, existen muchos animales del bosque. Ya en el transcurso, de un periodo de economía distinto y favorable, se empieza a erigir una religión e imágenes nuevas.²⁸ El caballo, es una de esas nuevas imágenes que deberá tomar su lugar, junto con la del pájaro, siendo una combinación de ambos. El resultado: un caballo alado. Figura, que servirá como proceso y disimulo de un cambio radical, en el folklore. Igualmente, es visto como un animal votivo dentro de las religiones y cuentos. Es conocido con el nombre de corcel de ultratumba, entregado en muchas ocasiones por parte del padre muerto a su hijo el héroe. El caballo, como se mencionó, finge como animal transportador. Este motivo de carácter histórico, está ligado al entierro del caballo con su dueño; al sacrificio de los perros por parte de los esquimales. Por la costumbre, reflejada en el cuento, de los animales como guías en el mundo de los muertos.²⁹

Existe, junto al caballo, otro elemento mediador entre el reino de los vivos con el de los difuntos. El fuego, al igual que el caballo, transporta al fallecido al

²⁷ Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento*, tr. José Martín Arancibia, Colofón, México, 1989. p. 26.

²⁸ *Ibid.* pp. 194-195.

²⁹ *Ibid.*, pp. 216-218.

reino de los muertos. De ahí, parte la idea de cremar el cadáver, para éste ir al cielo. Estos dos elementos, como punto de culto, son encontrados en el chamanismo.

Vladimir Propp, con respecto al pájaro, al fuego y al caballo. Coloca al caballo como el más reciente y al pájaro como el más antiguo, de los tres elementos que incluyen y conforman, a manera de intermediarios entre los dos mundos. Esa función puede ser llevada a cabo por alguna divinidad o por un chamán, apoyado de exorcismos con fuego.

Se proporciona el ayudante al héroe o se consigue mediante una evolución dada en tres fases: consecución del ayudante por parte de un chamán, aparición durante el transcurso de un rito de iniciación o dentro del plano de los muertos proveído por un difunto. La función y aparición del ayudante, serán apreciadas a partir de la obtención particular del ayudante. Se da, entonces, la metamorfosis en animal, logrando el héroe utilizarla para distintas acciones. El ayudante convertido en animal puede servirle para la cacería o para servirle de mediador entre los dos mundos. Diversas transformaciones surgen en el transcurso del relato, la evolución del ayudante toma lugar en distintas estadias: en maestro, en caballo, en espíritu, en ave o en espíritu.³⁰

1.3.2.2 El objeto encantado

La aparición de los objetos está ligada al ayudante, es vista como una particularidad que contiene una única función. En muchos cuentos hay esa semejanza entre objetos encantados y ayudantes (la alfombra voladora ocuparía el lugar del caballo).

Ya sea suministrado por un animal o durante un rito de iniciación, los objetos de origen animal tiene ese lazo con el ayudante. Pueden servir de protección: plumas, dientes, pelos, ungüentos, pieles. Todos, de alguna parte de un animal o hechos de él. Son llevados por el héroe en una bolsa. El animal entrega alguna parte suya al héroe para que éste lo convoque, es un sustituto suyo. Es la apropiación posterior del animal. Hay una referencia entre talismanes y

³⁰ *Ibid.*, p. 219.

amuletos con animales, son los ejemplares de los dones encantados, entre ellos se encuentran: las bolsas, los cofres, las alforjas y demás. De ellas salen los espíritus que ayudarán al héroe.

Es necesario, entre los antiguos, tener 'objetos utensilios' mágicos. En la caza, no es por las habilidades ni por las armas la obtención del animal, es el poder mágico el que ayuda al cazador. Al hacer una súplica o al tener un amuleto, el animal es atraído al cazador. Se cree en la superioridad de lo mágico ante lo material. Sólo, algunos objetos adquieren esa facultad del ayudante-animal, y es entonces que se independizan, convirtiéndose en los poseedores del poder. Pueden ser encantados los objetos, tener naturaleza de una cosa o de un animal: puede ser un anillo, un báculo o pelos de animal. Tienen esa fuerza para invocar espíritus (amuletos, fetiches y demás objetos).³¹

Entre los objetos mágicos, existen los que ayudan a invocar el fuego, a los espíritus y algún animal protector. Pueden ser una vara de madera, un pedernal, un eslabón. La madera o cualquier objeto de ella, por su calidad natural, tienen la capacidad de conseguir abundancia y fecundidad. Están relacionadas a la madre naturaleza. Existen otros objetos que facilitan la abundancia imperecedera, pueden ser dados al héroe por animales agradecidos, por muertos o por algún hechicero en el bosque. Entre ellos puede estar alguna fruta que proporcione juventud eterna; algún líquido que dé la vida o algún mantel que proporcione abundante comida.

Así como hay objetos mágicos, al igual hay elementos mágicos, uno de ellos, muy frecuente, es el agua. El héroe al tomar de ella es convertido en cadáver en su ida al reino de los muertos, pero al tomar de sus dos aguas vuelve a la vida, ya que dentro del agua, existe esa dualidad de muerte y vida. Las muñecas, por otro lado, funcionan como recipientes del alma del difunto, al darles comida, en agradecimiento, ayudan a su protegido. Una tradición así, persiste en una tribu africana, es hecho un muñeco representando al difunto de la pareja que le sobrevive, se le debe de atender bien, para que éste no se encele con la nueva

³¹ *Ibid.*, pp. 225-227.

pareja.³² En fin, los objetos pueden ser muchos y tener un origen distinto, son una herramienta y una pluralidad del ayudante, pero su fin es el mismo. Servir al héroe.

³² *Ibid.*, pp. 235-237.

2. Del formalismo a la poética estructuralista

Ya en este segundo capítulo expondré una de las escuelas rusas que promovió el estudio de las obras narrativas, algo en particular relevante de ellas fue la unidad entre sus estudiosos, pues más que hacerlo de una forma particular lo hacían en colaboración. Igual se sirvieron de los estudios fonéticos, de la lingüística y así aparecieron, de entre ellos, Todorov y otros individuos que continuaron con ese estudio de los textos. Motivaron y ayudaron directa e indirectamente al estructuralismo. Por ello, iniciaré entonces con el formalismo ruso y concluiré con dos exponentes del estructuralismo: Roland Barthes y Gerard Genette.

2.1 Formalismo ruso

El formalismo ruso, surge durante el auge de las vanguardias a inicio de la Primera Guerra Mundial. Este movimiento, es por muchos, contemplado como el iniciador de la teoría literaria del siglo XX. La diferencia con relación a los anteriores críticos literarios, tiene que ver con tres enfoques, obtenidos por parte de las instituciones que ayudaron a la conformación del formalismo ruso.

El primero, es un enfoque lingüístico dado por el *Círculo Lingüístico de Moscú*, conformado por Roman Jakobson, Petr Bogaritev y G. O. Vinokur. Ellos, se basan en dos filósofos (Broker Christiansen y Edmund Husserl, fenomenólogo el último), que al igual sirven como eje para el movimiento formalista. El segundo, es el enfoque poético de la *Opojaz (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético)* donde se encuentran: Sergei Bernstein, Boris Eichenbaum, Lev Jakubinski, Osip Brik y Viktor Shklovski. Como último enfoque, está el histórico por parte del *Instituto Nacional de Historia del Arte de San Petersburgo* –parte, de una historia con cuestiones lingüísticas-, su director es Viktor Zirmunski, junto con la colaboración de Vinogradov, Tomashevski y Tinianov.¹

Es en los estudios literarios de los formalistas, donde es visto un acercamiento al análisis científico, se apoyan en la lingüística sincrónica y dejan atrás la subjetividad del conocimiento empírico. Para entender y explicar la

¹ Prada, Oropeza Renato. *La autonomía literaria: formalismo ruso y Círculo de Praga*, Departamento editorial UAZ, Zacatecas, 1989. pp. 41-42.

literatura, los formalistas basan sus estudios en los siguientes principios: se oponen al positivismo en boga; inauguran una tendencia, imanentista, encargada del estudio de los elementos contenidos en la literatura; se ayudan del escrito literario para a partir de él proponer sus lineamientos de análisis, eso siempre de ir acompañado de un modelo científico; de esta ciencia, surgida para el servicio exclusivo de la literatura, tomarán como objeto de estudio lo literal mas no lo literario; la concordancia, encontrada, en el escrito literario será de su interés; y unirán la diacronía literaria junto con la sincronía literaria para el estudio literario², pues la historia literaria está inmersa dentro del aparato literario.

El formalismo ruso se relaciona con la vanguardia y sus ideales contrarios al arte existente, y con el futurismo y con el constructivismo, se entiende con su rompimiento hacia el pasado. El formalismo genera rupturas con los estudios establecidos para la comprensión del arte. Se enfrenta a las instituciones académicas, en función, de su búsqueda, de teorías novedosas y sobre todo funcionales para el análisis de actuales expresiones artísticas. El arte, lo concibe como un ente autónomo capaz de producir su propia crítica. La forma, es el elemento clave para los formalistas, pues es el material palpable, real y del que se forma un escrito o una producción artística. La comunidad académica y la política rusa criticaron a este nuevo grupo de jóvenes, ya que sus propuestas no tenían nada que ver con el sociologismo marxista imperante. Las obras artísticas, según la doctrina marxista, eran producto de la ideología, de la superestructura y de la base económica de la cual provenían. Se formaban en la sociedad y por ella eran determinadas. El formalista no tenía vínculo alguno con la sociología ni con la crítica extra-textual de la obra literaria (toda crítica formalista de la literatura era con base en su material y no a los aspectos ajenos a ella), trataron al texto literario en su forma.³ Su conocimiento encerró estos aspectos por lo que fueron víctimas de la crítica y el asedio, se les señaló como idealistas y reaccionarios en medio de una política marxista. Ideología opuesta a sus investigaciones.

² *Ibid.*, pp. 43-44.

³ *Idem.*

La diferencia de la literatura junto a todas las demás creaciones culturales - cada una encerrará su particularidad dentro de sí-, es lo literario. Es su material escrito. Es la forma y no el contenido o el tema literario del que se basaron, los estudios de la obra literaria, en la anterioridad. Potebnia es un simbolista, que elaboró una tesis de la cual partieron muchos de los estudios anteriores al formalismo, donde el arte era visto como un pensamiento en imágenes.

Su preocupación por crear una ciencia literaria basada en ella misma, era una constante en su pensamiento. Eichenbaum, es uno de tantos formalistas que están de acuerdo, y continúa, en *La teoría del método formal*, haciendo hincapié en ello. Dice, del método formal, que no es una metodología particular sino un método de la literatura con rasgos autónomos y concretos. Su autonomía se basará en la especificidad de la escritura literaria y no en la subjetividad ni en la rigurosidad inconcreta y fuera de lugar del positivismo.⁴ Eichenbaum, hace referencia a los simbolistas, continúa su discusión y expresa: no hay más que desprenderlos de la tarea subjetiva (refiere al aspecto de tratar a la literatura, por parte de los simbolistas, desde de su individualismo estético y filosófico) de tratar el tema literario, es desde la objetividad de los hechos y de los estudios científicos y no de la subjetividad estética. De ahí, los formalistas sienten la necesidad y la obligación de encargarse del análisis literario, retirándolo de las manos de las escuelas sociológicas-marxistas y simbolistas.

El lenguaje poético es ajeno al lenguaje que se usa regularmente, para esto, los formalistas, plantearon al lenguaje literario de un significado verbal autónomo. Eichenbaum, apunta la incidencia entre el lenguaje literario propio y distante del lenguaje cotidiano, con el de la característica de los materiales que se emplean, en especial, para definir el arte. Deben su preocupación a la forma, y a su estudio y comprensión. Pues, de la forma, es de donde se estudia y es de ella donde se obtiene la información objetiva para el análisis científico. La forma se

⁴ Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, tr, José Esteban Calderón, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, segunda edición en español, de la segunda en inglés en 1996. p. 55.

entiende como vínculo entre el artista y el receptor. Es el medio de comunicación.⁵ Eichenbaum finaliza en atinar al lenguaje literario de una significación nueva en la semántica. La palabra común y corriente, la del habla, se despoja de su simplicidad y entra a un nuevo paradigma literario, a un lenguaje poético. El efecto estético, lo posiciona a manera de eslabones terminales, hace un concepto de éste (unidad teleológica) y formula para la forma verbal de la sintaxis literaria la expresión *Gestaltqualität* (teoría de la forma).

Los estructuralistas heredan de los estudios formalistas un prototipo teórico de la literatura, con el nombre: literariedad, y significa la indagación del análisis científico en los estudios de la obra literaria. Esta búsqueda se desvía en dos vertientes paralelas dirigidas a un mismo fin, por un lado, la literatura es entendida como un discurso propio con sus leyes internas de narración; y por el otro, la distinción, que se encuentra, entre comprensión y explicación del texto literario, a partir de sus fundamentos y métodos del conocimiento científico.⁶ La literatura como sustancia, entonces, comprende la necesidad de la existencia de un método de estudio lingüístico estructural, estas teorías deben ser propias de la comprensión de su discurso y, desde, la seguridad de la sustancia propia y única de la literatura, difiere de cualquier otro discurso. Su lengua, extraída del lenguaje poético, no tiene ninguna relación con el habla. Es aquí que el habla no forma parte de su discurso. La lengua literaria nace en el texto literario y a través de esa lengua es estudiada: evitando la interpretación subjetiva, extra-textual, psico-crítica y estilística; y social, la que realiza la sociología marxista.⁷

La literatura se aborda, estudia y define por medio de dos niveles de conocimientos. Es la comprensión y la explicación del texto literario hecho por la teoría y crítica literaria, las que en cuestión de estos enfoques distintos entre ambos, se encargan de esta tarea de investigación científica literaria. Esta unión entre dos enfoques distintos de abordar la literatura es denominada por el formalismo, como literariedad. Son la razón de lo literario.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷ Fokkema y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX*, tr. Gustavo Domínguez, tercera edición, Catedra, España, 1988. pp. 23-25.

Se conjugan dos ideas en relación a la autonomía propia de la literatura y a la búsqueda de métodos científicos propios para el análisis literario; una es, la idea platónica de la sustancia propia de las cosas, lo único y permanente de todo en el mundo; y la otra es, la idea moderna de la existencia de un método capaz de ayudarnos a llegar al conocimiento verdadero de las cosas. De ahí parten las teorías formalistas en razón de lo literario, a la creencia de la sustancia literaria y de la literariedad⁸ en común en todas las obras literarias: de su particularidad, de su propiedad y del hecho de que sean llamadas obras literarias. Existe para la razón de lo literario una verdad literaria, para llegar a ella es necesario hacerse de un método objetivo propio de la literatura, ese discurso se llevará por la participación del conocimiento verdadero de la literatura y no del discurso mal empleado de la opinión particular, con base en la crítica. Es necesario sustentarse, entonces, de la teoría literaria, para así llegar a la verdad literaria.

La lengua literaria es en relación a lo que es y a lo que comunica, según Skolvski, lo interesante no es el mensaje literario sino lo transmitido por medio de éste. Hay esa ruptura del escrito autómatas de la cotidianidad, se crea una lengua dentro de un lenguaje con una comunicación específica. Lo literario es el medio, es el mensaje poético que llega al receptor. Entre el lector y el mensaje poético existe un distanciamiento, apto, para evitar la lectura inconsciente, mecánica y la falta de atención hacia el escrito. La lengua literaria, no obstante, le debe su existencia a la lengua base. Es de ella de donde sale, utiliza sus signos lingüísticos para crear su propia lengua. Los acomoda, los transforma y los hace propios, pero no puede identificarse como propia del lenguaje, pues es de él de donde sale y se ayuda de sus códigos para hacerse entender.⁹ Lo demás (la estructuración propia de su lengua), corre por cuenta propia de lenguaje literario. Su comunicación, con el lector, se complica en función de ser una construcción propia dentro de otra, está última (la construcción de la lengua cotidiana), se diferenciaría por esto, por que en ella debe de existir esa comunicación lógica, fluida y entendible entre los integrantes de su lengua.

⁸ *Ibid.*, pp. 58-59.

⁹ Pozuelo, José María. *Del formalismo a la neorretórica*, Taurus, Madrid, 1988. pp. 11-12.

Dentro de la lengua literaria está la lengua de la poesía y la de la prosa, Tinianov, encuentra discrepancia entre la una de la otra, al igual hace ver la oposición existente entre esas dos lenguas derivadas de la literatura. Dice, que la sintaxis para la elaboración de la poesía, difiere al de los escritos comunes y al de los escritos literarios en forma de prosa. Es el ritmo, según Tinianov, el que construye los versos en la poesía. La composición rítmica se vale de otros códigos y de una lengua propia dentro de la lengua literaria y dentro de un lenguaje literario.¹⁰

Para comprender el estudio literario es necesario entender la diferencia existente entre sus categorías. Es decir, la autonomía propia de la lengua de la poesía y la autonomía propia de la lengua de la prosa. Toda obra literaria es hecha por medio de elementos particulares que al ser articulados forman un sistema. Se entiende la necesidad diacrónica del estudio literario para comprender la obra literaria presente, pues es necesario determinar los enlaces que la han formado durante su evolución. Ya que al determinar los puntos de coalición entre los elementos, se determinará el sistema propio del que está hecho el escrito literario. Los hechos literarios, entonces, se diferenciarán por su peculiaridad de su sistema particular a la hora del armado. Son sistemas dentro del sistema literatura.¹¹ Las series literarias se darán en cuestión de su función y de su sistema propio de armado. Por serie, se entiende la pertenencia literaria; y por función, la actividad desempeñada: ya sea adentro de la lengua de la poesía o adentro de la lengua de la prosa. Para eso, no será posible su determinación dentro del campo literario sino se hace un seguimiento anterior sobre la evolución y la historia de la literatura.

Vladimir Propp, hace el estudio de los cuentos populares rusos, de ahí parten dos conceptos de análisis formalista: los motivos y la función. La función la entiende en relación de la interdependencia existente entre los elementos y, por otro lado, los motivos no son a la par de funciones aisladas, tal como: personajes, sentimientos, objetos y demás, sino, son acontecimientos enlazados en relación a

¹⁰ *Ibid*, pp. 21-22.

¹¹ Sholes, *op. cit.*, pp. 132-133.

una ley de causa y efecto; todos estos motivos responden a una estructura estética literaria. Dice, que la variación entre cuentos no viene por parte de la función, es más por parte de los personajes (el cuento puede ser variación de otro manteniendo los elementos intactos, es en el personaje o al igual en el escenario donde únicamente hay cambio, siempre y cuando de respetar las funciones originarias y originales).¹²

Los motivos son muy importantes para determinar el camino tomado por la obra, es por ello que Tomachevski los divide, para su comprensión, en: estáticos, dinámicos, libres y asociados. Son, dice, esa partícula que en su unión integran la obra literaria, se entiende, que son esos micros elementos temáticos que componen la narración. Los motivos estáticos provocan la continuidad de la acción; los motivos dinámicos cambian la situación; los motivos libres pueden o no aparecer; y los asociados siempre aparecen, ya que son necesarios para no romper la estructura del texto literario. El quehacer de los motivos está dado por la causa y la acción temporal, el transcurrir de la historia se proporciona por ellos y no por la participación de los personajes. Es en la organización donde los actores se inmiscuyen, los motivos son entonces la base narrativa del discurso literario y los personajes se tendrán que atener a sus disposiciones en la posición jugada en el relato. De ahí, Tomachevski, hace una distinción de la presentación surgida de la construcción de motivos. Allí presenta la estructura directa y la diferida, en la primera, se narra linealmente sin ninguna alteración, el personaje es movido en precepto del narrador; en la segunda, los acontecimientos narrados se mueven de lugar, eso provoca la intervención de uno o varios narradores para servir de intermediarios entre el autor y el lector. Se le conoce, también, como narración que inicia *in medias res*¹³ (a la mitad de la historia).

Por último, son muchos más los autores formalistas que hay que mencionar, pero, cerraré con dos más de sus insistencias por encontrar las diferencias internas en las obras literarias. Primera, la que expone Roman Jakobson con relación a la diferenciación hallada en la lengua de la poesía. Es el

¹² Pozuelo, *op. cit.*, pp. 152-153.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

verbo en acción, dice, el organizador de la estructura melódica y de la repetición del ritmo y de la sintaxis en la melodía del verso; segunda, a Mukarovsky que habla sobre la ruptura de la norma de la lengua por parte de la lengua literaria. Es la lengua común, dice, la que le sirve de fondo, de ella se sirve para desviarse a su propia lengua. Hay, aún así, una estrecha relación.

2.2 La herencia formalista de Todorov

Tveztan Todorov, es un heredero del pensamiento formalista, su metodología está invadida por su influencia teórica y por su análisis del texto literario, bien se ven publicados estos lineamientos en *Poétique de la prose*. Surge del formalismo pero a diferencia de sus compañeros él continúa con sus estudios sobre el discurso literario, concreta sus investigaciones sin detenerse en dirección de la interpretación literaria. No parten sus inclinaciones en la historia sino en el discurso, pues al estudioso lo irrumpen una serie de sentidos que lo orillan a tener una percepción específica de la realidad. Es así que comprende que todo estudioso no puede llegar a la tarea de ser descubridor de la realidad, de la única realidad verdadera, pues, al verse afectada su percepción es común que le dé direcciones a distintos puntos de observación. Sin embargo, esa riqueza perceptiva puede ayudar a entender la literatura por distintos ángulos. Se convierten, dice, o nos convertimos, en intérpretes. Igual, el fondo, que se entiende como la forma, lo cambia por un concepto más dinámico. El texto literario no lo percibe como un ente estático unido, con signos iguales y adicionales, es más, una estructura narrativa en movimiento con signos en correspondencia y en composición.¹⁴

Al igual, que Todorov, existen otros partidarios del formalismo que tomaron otras direcciones y enfoques diversos de percepción. Tal es el caso de Vinogradov, quien apunta la importancia de la estilística en el estudio literario y su inseparabilidad de la historia y de la convertibilidad literaria. Al hacer un análisis literario no se puede dejar atrás el estilo del autor, es al igual que la forma, un factor adherido al texto. El estilo no exclusivamente se encuentra en la persona del

¹⁴ Aullón de Haro, Pedro. *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994. p. 89.

escritor, es sobre todo en su obra. Es en la forma, y es la tarea de la poética indagarla. El estilo, Vinogradov, lo inspecciona en el contexto de la escritura de la lengua literaria y en el contexto de los sistemas de la lingüística social.

Hay dos formas de conocimiento literario según Todorov, una tiene que ver con el discernimiento de la obra literaria como objeto particular y, la otra, con la estructura inconcreta que se encuentra en cada escrito. Todorov les asigna sus respectivos nombres a estas ocupaciones cognoscitivas, a la primera llama interpretación o crítica y a la segunda, ciencia. Siente la necesidad de comprender y explicar el texto literario, de hacer teoría y crítica literaria. Su meta ya no es abordar, subjetivamente, al texto literario desde una perspectiva particular, es, ineludiblemente, hacer una ley general en la que basan su estructura. Algo así como un modelo guía. Distingue, al igual que los formalistas, las distintas lupas por las que se observa la obra literaria. Son los filósofos, los psicólogos, los sociólogos y demás, quienes abordan desde fuera la obra literaria. No les importa indagar en la sustancia literaria, partir de ella y lograr leyes para su comprensión; sus teorías se encaminan hacia lo externo de la obra literaria y en la visión particular de cada ciencia.¹⁵ La tarea del estudio literario se lo asigna a la poética que no es más que la ciencia del estudio literario. Parte del discurso interno y abstracto, no de la unidad narrativa. De esa estructura interna de la cuál se elabora. Es la literariedad. Concepto que igual toma el estructuralismo, pues la obra literaria es vista como una estructura guiada por el desarrollo del discurso literario.

Todorov no niega la necesidad mutua entre la poética y la interpretación, son complementarias la una de la otra. Aún así, insiste que la poética en el nivel jerárquico queda por encima de la interpretación. Ya en la tarea comprensiva de la obra literaria los dos puede actuar juntos, por un lado la comprensión y por el otro la explicación. La interpretación tendrá esa acción libre de perspectiva, siempre, bajo la tutela de la investigación científica de la poética.¹⁶

¹⁵ Sholes, *op. cit.*, pp. 202-203.

¹⁶Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes et. al. *Análisis estructural del relato*, 8ª. ed., Premiá, México, 1991. pp. 159-160.

Jakobson no se desvía de la línea de discurso, adjudicándole el mayor peso del mensaje a la poética. De esto habló en el congreso de Indiana sobre el estilo del lenguaje literario y desarrolló una conferencia sobre lingüística y poética, en ella dijo que la poética literaria tiene mucho que ver en la formación y en la detección del mensaje literario, pues la poética se encamina a detectar la forma del lenguaje literario, a identificarlo como mensaje. En su indagación de lo literario, Jakobson como los formalistas, se preguntaba qué hacía que un conjunto de signos lingüísticos conformarían una obra literaria. Y es ahí donde se encuentra la labor de la poética, en la detección del lenguaje literario frente a las otras organizaciones argumentales. Es en la literariedad donde descubre y hace la separación de un escrito normal a uno con índole literaria. Cada uno tiene su propio lenguaje.¹⁷ Es la lengua literaria la que edifica su narración partiendo de leyes propias y haciéndose única (con sus características propias de identificación). Igual que los demás formalistas, insiste en adjudicarle mayor peso y relevancia a la explicación (eso siempre de ayudarse de la comprensión) y en hacer una investigación unida al texto literario.

Tveztan Todorov como todos los formalistas ayudaron a conformar la literariedad. Es esta ciencia de la literatura (poética) la que intervino y marcó los estudios literarios de la primera mitad del siglo veinte, para después ayudar a la conformación de otros enfoques. Como cualquier otra corriente fue criticada, pero sus investigaciones sirvieron para iniciar otras, para la mejora del análisis literario.

2.3 Estructuralismo en la literatura

En el estructuralismo se encuentran reflejados muchos teóricos, es a partir de la mitad del siglo veinte que muchos autores de diversas disciplinas se apoyan en él para sus propias investigaciones. Se encuentra el caso de la poética literaria, la sociología, la antropología, la lingüística, la historia, la psicología y demás ciencias. Hay dos personajes fundamentales en su formación, está Ferdinand de Saussure con su lingüística y Claude Lévi- Strauss con su antropología estructural.

¹⁷ Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 97.

Es en Francia donde todas estas teorías se convergen, se continúa del estructuralismo checo para dar cabida al estructuralismo francés.

El *Curso de lingüística general*, de Saussure, aporta elementos interesantes al estructuralismo en su edificación metodológica de las reglas del inconsciente de las normas que se imparten en la sociedad. El estructuralismo, por su parte, cree necesario realizar ensayos lógicos para entender los hechos sociales cargados de significación, y es de la lingüística de Saussure donde se apoya. No tanto de la psicología o de la matemática, ciencias que ya llevaban cierta tradición en este acto similar. Es Saussure entonces, el que ayuda, al igual, a la lingüística: la moderniza. Y así aparece el método estructural para la lingüística. Pero este concepto de estructura, como ya se mencionó, tiene su iniciación en la lingüística y en el formalismo ruso, sin embargo, es gracias a Lévi-Strauss que se concretiza. En *Las Estructuras Elementales del Parentesco* muestra al estructuralismo ya estable, con un sistema sólido y conectado para el estudio de la realidad. Su aportación se va extendiendo entre los antropólogos, para después seguirles a los demás investigadores sociales.¹⁸

Es así que el estructuralismo francés sigue el camino de la investigación literaria. Hay muchos exponentes, únicamente, expondré brevemente algunos conceptos de dos autores estructuralistas que a mi parecer aportaron mucho a la ciencia literaria (no demeritando a los demás): Gerard Genette y Roland Barthes.

2.3.1 Análisis de la narración literaria según Gerard Genette

Principalmente Genette es reconocido por dos grandes aspectos: uno, *la historia*, significado o contenido del relato; mundo narrado, en otras palabras, lo que se cuenta y el otro, *el discurso*, esto es la manera de hacer llegar esta historia al destinatario. “Estudia el relato tal como aparece en la literatura, es decir, en el texto narrativo; llama *historia* al significado narrativo, *narración* al acto narrativo productor de la historia y al conjunto de la situación real o ficticia en la cual tiene lugar, y *relato* al significante, enunciado, discurso o texto narrativo”.¹⁹

¹⁸ Leguebe, Jacques. *Trayectoria del pensamiento francés: introducción a su estudio*, UMSNH, Morelia, 1945. pp. 99-101.

¹⁹ *Ibid.*, p. 221.

Considerando al relato como una expansión del verbo, Genette lo analiza con las categorías: el tiempo, examinando el orden, la duración y la frecuencia; el modo, la representatividad de los discursos; y la voz, donde hace los mayores aportes. La voz es la incidencia de la enunciación en el enunciado narrativo, que destaca la importancia del sujeto en la instancia narrativa y la estudia de acuerdo con las huellas que ha dejado en el discurso. Como el discurso crítico no puede dar cuenta de todo a la vez, distingue tres aspectos en el complejo tramado de relaciones que constituyen el acto narrativo: tiempo de la narración, nivel narrativo y persona.

2.3.1.1 Tiempo de la narración

Se puede relatar una historia sin ubicarla en un lugar determinado, pero no sin situarla en el tiempo; desde esta perspectiva hay cuatro tipos de narración: ulterior, anterior, simultánea e intercalada.

- La ulterior es la posición clásica del relato en pasado. La narración se realiza después de sucedidos los acontecimientos.
- La narración anterior es un relato predictivo en futuro y a veces en presente. El relato de anticipación (ciencia-ficción) se vincula a este tipo, pero no debe olvidarse que data su instancia narrativa en forma posterior a la historia en la mayoría de los casos.
- La narración simultánea es un relato en presente, contemporáneo de la acción. La coincidencia de historia y narración anula todo tipo de interferencias y de juego temporal.
- La narración intercalada se da entre los momentos de la acción. Es la instancia más compleja porque la narración puede influir en la historia.²⁰

²⁰ Genette, Gerard. *Figuras III*, colección dirigida por Antonio Vilanova, tr. Carlos Manzano, México, 1990. pp. 273-275.

2.3.1.2. Niveles narrativos

Entre los episodios que están dentro y fuera del relato existe una especie de distancia (no temporal ni espacial) o umbral, representado por la narración: una diferencia de nivel. Esta diferencia consiste en que todo acontecimiento referido por un relato que se encuentra en un nivel diegético inmediatamente superior a aquél en que se sitúa el acto narrativo productor de ese relato. El primer nivel se llama *extradiegético*: los acontecimientos narrados en esa historia son *diegéticos* o *intradiegéticos* y quien los narra es un *narrador extradiegético* que se dirige a un público real, aunque sea un personaje ficticio.

Los acontecimientos narrados dentro del primer relato, que constituyen un *relato de segundo grado*, son *metadiegéticos*: La instancia narrativa de un *relato en primer grado* es pues por definición extradiegética, así como la instancia narrativa de un relato en segundo grado (metadiegético) es por definición diegético. El carácter eventualmente ficticio de la instancia primera no modifica esta situación ni menos el carácter eventualmente real de las instancias que siguen. Aunque los narradores-autores se encuentran en el nivel narrativo a la par que su público, no se confundirá el carácter extradiegético con la existencia histórica real ni el carácter diegético (e incluso metadiegético) con la ficción.

La narración extradiegética no siempre es asumida como obra literaria y su protagonista como narrador-autor que se dirige a un público, p. ej., una novela en forma de diario íntimo o novela epistolar, tampoco siempre como relato escrito.

La narración intradiegética puede ser un relato oral, escrito o un texto literario; el relato de segundo grado puede ser oral, escrito o aparecer como un relato interior (un recuerdo) o una representación no verbal.

En el relato metadiegético los principales tipos de relación que unen el relato con la narración básica en que se inserta son: la causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis, por lo que el relato de segundo grado asume una función explicativa. Estos relatos responden al tipo de pregunta siguiente: ¿qué acontecimientos han conducido a la situación presente? La relación de encadenamiento es directa, no pasa a través del relato y podría prescindir de él; la relación temática no implica continuidad espacio-temporal entre

metadiegesis y puede ser de *contraste o analogía*; la estructura en abismo es la forma extrema del segundo caso, pues llega hasta los límites de la identidad; falta de relación explícita entre los dos niveles de la historia, pues en este caso el acto de narración cumple en la diégesis una función de *distracción u obstrucción* en forma independiente del contenido metadieético.

Otro nivel es la metalepsis narrativa. Como sabemos, la narración es el acto que permite introducir en una narración, por intermedio de un discurso, el conocimiento de otra situación; por ello, es el único modo normal de pasar de un nivel narrativo a otro (p. ej. del relato en primer grado a los de segundo, tercero...); metalepsis narrativa es toda trasgresión del paso normal de un nivel a otro. El principio de la metalepsis es: "...toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo dieético (o de personajes dieéticos en un universo metadieético), o a la inversa".²¹

Los antiguos reconocían la metalepsis del autor, que consistía en simular que el poeta realizaba los efectos que cantaba. La más trivial consiste en jugar con la doble temporalidad de historia y narración, como si esta última fuera contemporánea de la primera y debiera llenar sus tiempos muertos; otra forma es el cambio de nivel de un personaje que sale de un cuadro, de un recuerdo, de un libro, en fin.

Un tipo menos audaz es la metalepsis reducida o seudodiegesis que consiste en considerar como dieético lo que ha sido metadieético en su origen, lo que supone la eliminación de uno o más niveles narrativos: el narrador básico hace suyo un relato y lo narra directamente, evitando las fórmulas introductorias; se trata de contar un relato de segundo grado como si fuera de primer grado. Esta clase de metalepsis es más difícil de distinguir porque el texto literario narrativo no tiene señales (marcas) que indiquen el carácter metadieético de un segmento, con excepción del cambio de persona en algunos casos. En otras palabras, el relato seudodieético en principio es de segundo grado, pero es transferido al

²¹ Genette, *op. cit.*, pp. 283-286.

primer nivel y asumido por el héroe-narrador que da a conocer la historia en su propio nombre.²²

2.3.1.3 Persona

En la situación narrativa existe un elemento invariable: la presencia explícita o implícita de la persona del narrador, quien sólo puede encontrarse en su relato en primera persona, como todo sujeto de la enunciación dentro de su enunciado. La elección del novelista no se da entre formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas cuyas formas gramaticales sólo son una consecuencia mecánica: hacer contar la historia por uno de sus personajes o por un narrador ajeno a esa historia. Los verbos en primera persona remiten a dos situaciones: a la designación del narrador por parte de él y a la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes de la historia. Cuando el narrador interviene como tal, el relato está virtualmente en primera persona.

De acuerdo con esto, hay dos clases de relato: el heterodiegético y el homodiegético. En el primero, el narrador de la historia que cuenta, es distinto al personaje; en el segundo, el narrador presente como personaje en la historia que relata. Aquí hay dos variedades: una, cuando el narrador es héroe del relato: autodiegético, o en la otra, el narrador desempeña un papel secundario, de observador y testigo. Si en todo relato el estatuto del narrador se define simultáneamente por su nivel narrativo (extradiegético o intradiegético) y por sus relaciones con la historia (hetero u homodiegético) se pueden representar los cuatro tipos básicos en un cuadro de doble acceso.²³

2.3.1.4 Funciones del narrador

El rol propio del narrador es la narración, es decir, relatar la historia, además, su discurso puede asumir otras funciones extranarrativas. La distribución de todas las funciones del narrador según los aspectos del relato distinguido por Genette son cinco:

²² *Ibid.*, pp. 287-289.

²³ *Ibid.*, pp. 298-302.

- a. Función narrativa, que surge de la historia, función específica del narrador en cuanto tal, aunque la reduzca al mínimo de sus posibilidades.
- b. Función de dirección. Se deriva del texto narrativo, cuando su organización interna (articulaciones, conexiones e interrelaciones) es referida por el narrador mediante un discurso metanarrativo. Los organizadores del discurso dependen de esta función.
- c. Función de comunicación. Aparece en la orientación hacia el narratario, en la preocupación por establecer con él un contacto o un diálogo, tanto para verificar si la comunicación se produce como para influir sobre él. Esta función está determinada por un elemento de la situación narrativa: el narratario.
- d. Función testimonial o de atestación. Surge del otro elemento de la situación narrativa: del narrador. Está determinada por la orientación del narrador hacia él y da cuenta del grado de compromiso del narrador con la historia, de su relación afectiva, moral o intelectual con ella; puede adoptar la forma de un mero testimonio, mostrar el grado de precisión de sus recuerdos, los sentimientos que determinados episodios le suscitan, en fin.
- e. Función ideológica. También regida por el narrador. Aparece en discursos explicativos y justificativos a través de la forma didáctica de comentarios autorizados de la acción que evidencian la intervención directa e indirecta del narrador en relación a la historia que cuenta.

Estas categorías no son puras ni indispensables (con excepción de la primera); las funciones del narrador se dan mezcladas con predominio de unas sobre otras. Aspectos del relato: historia, texto, situación narrativa; elementos constituyentes de los aspectos: historia, organizadores del discurso, narratario, narrador; funciones del narrador: narrativa, de dirección, de comunicación, testimonial e ideológica.

El narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y necesariamente se sitúa en un igual nivel diegético, lo que quiere decir que él no se confunde *a priori* con el lector, a la par que el narrador no se confunde necesariamente con el autor.

El narrador intradiegético se dirige a un narratario de una igual naturaleza y por eso los lectores no pueden identificarse con los narratarios ficticios, igualmente que aquellos no pueden suponer la existencia de éstos ni establecer relaciones de ninguna especie; en cambio, el narrador extradiegético debe dirigirse a un narratario también extradiegético, quien se confunde en este caso con el lector virtual y con el que cada lector real puede identificarse. En principio, el lector virtual es indeterminado, aunque el narrador se dirige necesariamente a alguien y contiene siempre como virtualidad la apelación al destinatario. El verdadero autor del relato no solamente es aquel que lo cuenta, sino también y, a veces con mucho más derecho, aquel que lo escucha.²⁴

2.4 Roland Barthes y sus códigos

Roland Barthes es un estudioso multidisciplinario, de igual forma se dedicaba a las culturas populares, que a la crítica literaria, al discurso persuasivo y al polémico, y muchas actividades más. Al igual, las direcciones que toma para abarcar y explicar la literatura son diversas. Hace un estudio interesante sobre un cuento de Balzac en su libro *S/Z*, parte del concepto de código inspirado en la publicación *Elementos de semiología* de Ferdinand de Saussure. Saussure realiza una investigación profunda de la semiología y es de ella que Barthes cree en la existencia de códigos en la vida diaria y, además, por una pretensión a codificar de la gente. Encuentra esa actividad de codificación en muchos de los aspectos que rodean la vida del ser humano, todos ellos se conjuntan en la actividad de catalogación, por parte, de las personas.

No hay contexto limpio en los escritos, dice Barthes, los signos, en su totalidad, llegan estructurados, ordenados y codificados. El crítico literario no

²⁴ Genette, Gérard. "Fronteras del relato", en Roland Barthes et. al. *Análisis estructural del relato*, 8ª. ed., Premiá, México, 1991. pp. 196-200.

deberá caer en el error de creer que está tratando con un escrito literario en su etapa última, en un orden de composición final del discurso. Se convierte la labor del crítico en una copia de un código, al igual el escritor debe identificar al código como intermediario, para los dos, está entendido identificar las nuevas formas y códigos de las anteriores. La literatura la ve dividida en dos, una es la que se puede leer, la que persevera los códigos idénticos y no se complica su lectura y, la otra, es la que se escribe. Nunca termina su elaboración y su análisis se complica.²⁵

2.4.1 Lo que no es y lo que es el análisis textual

El análisis textual difiere del psicoanálisis hermenéutico y de la sociología marxista, no intenta encontrar un sentido interno a base de una interpretación y no pretende, como estos críticos literarios, hallar una verdad escondida en el texto literario ni muchos menos un sentido último, definido y único. El texto es amplio en cuestión de su *significancia*, no piensa en la posibilidad de una falta de particularidad. Será difícil el análisis de las obras literarias debido a está infinidad de variantes significativas -teme en un futuro que desaparezca la crítica literaria-. El análisis textual difiere a los anteriores estudios críticos literarios, no pretende encontrar una temática al indagar en todo el discurso de texto y encontrar un plan modelo de identificación. La tarea, del análisis literario, es llevar una explicación del texto en cuestión a su origen. Al origen de sus palabras, a su significado, a su unión y a su resultado.

Roland Barthes desconfía de la metodología deductiva e inductiva, en la que, al realizar la lectura y el análisis de muchos escritos literarios nacionales e internacionales, pudiera sacarse un modelo de identificación de patrones y así, con este molde de caracterización, se pudiera aplicar a cualquier escrito individual. Pues, ya al quererse reducir a todos los textos a una estructura molde, los críticos pueden perder la perspectiva de entender al texto literario como único e irrepetible y, entonces, encasillarlo a un modelo de identificación de características en

²⁵ Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes, A. J. Greimás et al. *Análisis estructural del relato*, 8ª. ed., Premiá, México, 1991. p. 29-30.

común. No es permisible marginar la obra literaria particular a un modelo estándar. Todo texto invade de significantes el mensaje, es mejor, según Barthes, abordar el texto por fragmentos en vez de cómo un cuerpo gigantesco. Frase por frase, siente, es la mejor manera.²⁶

El sentido del texto se da por la estructuración o *significacia* de códigos, son ellos, dice, los que al acomodarse y distribuirse, ya sea en predominancia o en distribución, se articulan y dotan de significación a cada uno de los textos. No busca encontrar la verdad del escrito como un todo estructural, al contrario, intenta rescatar los diversos significados poseídos en sus unidades significativas. La pluralidad textual será, no el descubrimiento de una estructura única y permanente. Se marcará el rumbo del escrito por medio del seguimiento de secuencias.

2.4.2 La connotación

Para lograr percibir, analizar y comprender la diversidad de los escritos literarios, Barthes toma de base teórica la connotación. Comparativamente a la definición hecha de connotación por Luis Hjelmslev, entiende a la connotación como otro sentido del significante, éste tiene una significación a la cual se le agrega una segunda. Es la denotación del signo lingüístico la que muestra a un significante unido a un significado con una misma significación, opuesto al sentido de deber comprender al signo lingüístico desde el inconsciente que denota la connotación. Éste, puede hacer mención evocativa de infinitas circunstancias del signo lingüístico.²⁷

La connotación del texto literario, continúa, discierne, hace exposición compuesta de conexiones, repite, nombra lo anterior, lo posterior o lo externo y, otras partes del texto o a distintos textos. No es una relación de ideas, es algo más. Puede surgir de la descripción de un personaje: nerviosismo, ansiedad o enojo o, parte de la simple enumeración física y, entonces, algún rasgo puede connotar algún sentimiento. Pero igual, pueden mencionarse dos lugares distintos

²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²⁷ Garza Cuarón, Beatriz. *La connotación: problemas del significado*, Centro de Estudios Literarios y Lingüísticos, México, 1978. p. 199.

o acciones que den a entender diversas cosas. La relación de ideas no puede ser el motivo de estructuración discursiva del relato literario, pues es algo con carácter personal. Mientras la connotación se encuentra estructurada por una relación inmersa en el texto, son códigos que al relacionarse forman y dan sentido al escrito.²⁸

2.4.3 Los códigos

Los códigos en el análisis del texto literario se asocian y, organizan claves por encima del texto para darle ese carácter de estructura, sin ser subjetivo. En una frase aparecen distintas terminologías y códigos no jerarquizados. Éstos, son los primeros que aparecen en lo leído y son una serie de significantes que no por aparecer en su estructuración en forma incoherente tengan que ser lo contrario a la estructura. El fragmentar al texto es lo que lo hace encontrar la estructura narrativa. Y es, entonces, el deber del estudioso, el ir tejiendo esas voces diversas y esos códigos distintos sin terminar y entrelazados.²⁹

El código no es un prototipo ni una lista en el que tenga que rehacerse cada vez en un texto, Barthes dice que es una representación de citas y una figuración de estructuras. Son salidas y entradas dentro del relato, con apariencia confusa de un catálogo del que provienen. Ya se les ha leído. Aparecen en un mar de letras dotados de significados, es entonces, que se deben identificar para armarlos y darle finalmente sentido al texto literario.

2.4.4 Las lexías

Las lexías son la mínima parte, tangible del texto, de las que se puede tomar para su estudio. Son una unidad de repaso y de lectura mínima y son esa parte en la que se divide el texto para su estudio. La cuestión radica en encontrarle sentido, o mejor dicho, en la mínima parte dónde se encuentre un sentido, ésta podrá dividirse en lexía. Pueden ser unas palabras o unas frases. La división está hecha en cuestión de la connotación que se encuentre, no importa

²⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁹ Barthes, *op. cit.*, p. 54.

mucho un procedimiento a seguir, pues no existe, el caso no es caer como los críticos anteriores en el análisis de la unidad en su totalidad. De fragmentos muy grandes donde puede perderse el sentido o la valiosa información. La tarea está en desmenuzar sin perder la sustancia en el fragmento que se escoja para su escudriño; la labor será arbitraria y subjetiva, lo único que se deberá resguardar será el mínimo sentido que se encuentre en ese mínimo fragmento.³⁰

Para esto, Barthes asocia la idea a la ruptura de un espejo. En los fragmentos pequeños se deberá de identificar lo que en su estado natural y liso no se ve, para así finalmente unirlo. Las lexías son esas pequeñas partes con sentido, que al no ser identificadas se corre el riesgo de perder la dirección y el verdadero sentido del texto.

2.4.5 La lectura lenta

Se puede correr el riesgo de leer y releer lo mismo una infinidad de veces, al no prestársele la atención que se debe. El ejemplo, dice Barthes, se ve en los lectores pasivos, que no hacen más que devorar lecturas sin encontrarles sentido alguno. Muchas de éstas pueden ser una repetición de códigos, convirtiéndose en una relectura de algo que ya se sabe y sin valor relevante. Es entonces, indispensable para el analista de textos literarios, sentarse y leer infinidad de veces una lectura, aparte de hacerlo pausadamente y con un tiempo en pausa y sin prisa.

Este método radica en regresar al texto, a fragmentarlo, y de sus lexías repetir una y otra vez la fórmula. La calma será la herramienta indispensable, pues sin ella un analista de texto fácilmente naufragaría en un mar de connotaciones. Se entiende que no se encontrarán todos los sentidos del texto, aún cuando se estuviese mucho tiempo en esa labor. Es mejor, realizar una clasificación de las formas y los códigos que se encuentren y, que bien pueden guiarnos a algunos sentidos del texto.³¹

³⁰ Sirvent Ramos, Ángeles. *Roland Barthes: de las críticas de interpretación al análisis textual*, Universidad de Alicante, España, 1989. p. 115.

³¹ *Ibid.*, p. 126.

3. Vida y obra de Felisberto Hernández

El estudio, de la obra literaria, es extenso, al igual su origen. Para el análisis de la obra: *Las Hortensias*, uno de los cuentos largos escrito por Felisberto Hernández, utilizaré algunos elementos estudiados en los dos primeros capítulos, pero, antes de iniciar con la aplicación de algunos conceptos de narratología, en este apartado: me permito exponer la vida del autor y su obra.

Es indispensable tenerse un esbozo sobre la biografía del autor, en donde se abarquen sus vivencias y sus escritos. Lo anterior es necesario, en primer lugar para ser entendida su obra literaria, tanto del pensamiento y del estilo del escritor; en segundo lugar de ser indispensable poseer la perspectiva de otros autores y críticos, para esclarecer circunstancias no descubiertas.

3.1 Su biografía

Felisberto Hernández, hijo mayor de cuatro (sus hermanos: Deslinda, Ismael y Mirta), nació en el barrio de Atahualpa en Montevideo Uruguay el 20 de octubre de 1902. Su padre, Prudencio Hernández, se dedicó a la construcción, mientras su madre Juana Hortensia Silva, apodada Calita, trabajó como criada para la tía abuela de Felisberto, Deolinda Arecha de Martínez. Ambas mujeres se pueden ver en la obra del autor, de la madre recibió el cariño y la sobreprotección. De su tía abuela: la autoridad y las sanciones.

Un pianista ciego, llamado Bernardo de los Campos, fue al parecer quien inspiró a Felisberto a dedicarse a la música. Ya después, inició sus clases de piano con la profesora Celina Moulié, quien aparece en *El caballo perdido*. Posteriormente, continuó su educación con Clemente Colling, personaje indispensable en su vida. Apareció retratado en *Por los tiempos de Clemente Colling*.

La pasión desmedida por la música ocasionó que abandonara los estudios universitarios. Debido a problemas económicos en su familia, comenzó a trabajar como pianista en varias salas de cine, de igual manera se rentó como profesor particular. Cuando sintió cansancio después de una jornada larga de dedicación y trabajo, decidió irse a descansar a Maldonado, a casa de su tía abuela Deolinda.

Conoció, curiosamente, a dos personas importantes en su vida, en primer lugar a quien fue su editor y empresario, Venus González Olaza; y a su primer amor, María Isabel Guerra. Al principio, Felisberto Hernández, no fue del agrado de los padres de la maestra, pero debido a unas clases impartidas por él, sirvieron a modo de excusa para seguirla viendo y así, se formalizó su relación hasta llegar al matrimonio. Felisberto, a la par, continuó tomando clases de piano con Guillermo Kolischer.

José Rodríguez Riet, amigo de Felisberto, le ayudó a costear la edición de *Fulano de tal*, un volumen pequeño donde se encuentran reunidos diversos escritos. Al igual, en un momento en el que se encontró desempleado, su padre le consiguió un trabajo como pianista y director de una orquesta en el café de Mercedes, ahí fue donde conoció a su secretario y administrador con quien se inspiró para hacer *La barba metafísica*.

Ya en su carrera, como pianista, anduvo por Uruguay y Argentina, época cuando nació su hija Mabel Hernández Guerra, a la que conoció cuatro meses después. Dos sucesos surgieron por esa época, el primero, la muerte de Clemente Colling y el segundo, la separación de su mujer. Continuó a la par con su carrera literaria, la cual no trascendió más allá de su grupo literario. Le tocó a Carlos Rocha, para entonces, llevar a la imprenta el *Libro sin tapas*, del cual Vaz Ferreira mencionó lo siguiente: "Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez".¹ Felisberto, continuó con su edición literaria: *La cara de Ana* y *La envenenada*, éste último dedicado a María Isabel Guerra, su antigua esposa. Ya en el transcurso del divorcio se enamoró de la pintora Amalia Nieto a quien conoció durante un homenaje dedicado a él. El romance se extendió dando pie al matrimonio. La familia de su actual mujer apoyó entonces a Felisberto, que seguía con problemas económicos. Así nació su segunda hija, Ana María Hernández. Continuó con una gira musical por Argentina. Su situación de dinero mermó como siempre, pero esta vez, la preocupación de su

¹ Visca, Arturo. *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, vol. 3, eds, de la banda oriental, Montevideo, 1968. p. 23.

mujer sirvió para que ambos abrieran una librería: 'El burrito blanco', negocio que no prosperó por la indiferencia de Felisberto.

Por los tiempos de Clemente Colling, fue un cuento que tuvo un gran recibimiento. Según un premio del Ministerio de Instrucción Pública, fue este cuento un buen paso para la carrera literaria de Felisberto Hernández. Esta publicación salió gracias al apoyo económico de distintos amigos, entre ellos: Alfredo Cáceres y Luis Gil Salguero. Este cuento sirvió a Felisberto para relacionarse con el poeta franco-uruguayo Jules Supervielle. No obstante, continuó su problemática económica, fue así como tuvo que vender su piano y su carrera como pianista terminó. Se dejó caer en la amargura, separándose para entonces de Amalia Nieto. Se le vio deambular con sus escritos por las tabernas, es así que terminó viviendo con su madre en una pensión miserable.

Logró Felisberto salir un poco de sus problemas gracias a dos acontecimientos, al noviazgo con Paulina Medeiros y al apoyo de la familia Supervielle. No obstante, prosiguieron sus neurosis, disminuidas solamente por su dedicación a la literatura en forma habitual. Obtuvo un premio en el Salón Municipal de Montevideo debido a *El caballo perdido* y se dedicó a realizar labores burocráticas en el departamento de 'Control de radio de la asociación uruguaya de autores'.

La colaboración de Felisberto en revistas como: 'Papeles de Buenos Aires' y 'Contrapunto', y en el diario 'El plata', tuvo lugar a partir de contribuciones literarias y de fragmentos de *Tierras de la memoria*. Igualmente en la radio se dejó escuchar su música y sus textos, entre las emisoras estuvo: 'Radio Oriente' y 'Radio Águila'. *El balcón* salió publicado en el suplemento literario de 'La Nación' en Argentina. Junto a esta breve racha de buena suerte, le siguió una beca otorgada por el gobierno francés a París, donde su amigo el poeta Jules Supervielle aprovechó para presentarlo en el Club de París, llevándolo después a las aulas de *La Sorbona*. Luego conoció a Susana Soca quien lo familiarizó con la literatura parisina, es también quien lo acompañó a impartir una conferencia a Londres. De igual forma es ella quien editó *El balcón* en 'La Licorne' junto con otros cuentos.

Es ahí mismo, en París, donde conoció a María Luisa Las Heras exiliada española, junto con la noticia de una edición en francés de su cuento *El acomodador*. Su romance, con María Luisa, rebasó las fronteras, pues regresó con ella a Montevideo donde contrajeron nupcias. Igual que sus otras relaciones, en poco tiempo vino la ruptura. Yendo nuevamente a vivir en una pensión con su madre. En ese tiempo, se editaron en la revista 'Escritura' sus cuentos: *Mur, el cocodrilo y Las Hortensias*, y en la revista 'La Voz', se publicó: *Mi primera maestra*.

Un largo romance que duró años, con Reina Reyes pedagoga y escritora, motivó al escritor -con su continuo cambio de estado de ánimo- para que siguiera con su quehacer literario, también, ella, le ayudó para que entrara como taquígrafo en la 'Imprenta Nacional' y asimismo a que tuviera acceso al piano del 'Ateneo montevideano'. El final de su relación tuvo lugar cuando Reina Reyes fue hospitalizada debido a un accidente, aprovechándolo, Felisberto sacó sus pertenencias del sótano donde vivía con ella. A los pocos meses se le vio con María Dolores Roselló a quien conoció en la 'Imprenta Nacional'.

En el sótano donde compartió algunos años al lado de Reina Reyes, fue donde redactó *Diario del sinvergüenza* y, en la 'Licorne' publicó *Explicación falsa de mis cuentos*. Por ese tiempo se le hizo una petición al gobierno uruguayo para que se le proporcionara a Felisberto Hernández un lugar donde pudiese continuar con su quehacer literario, entre los personajes que hacían la petición estaban: Vaz Ferreira, Sabat Ercasty, Clemente Estable, Zum Felde, Emilio Oribe.

Tras un trastorno alimenticio acompañado de obesidad, Felisberto Hernández fue diagnosticado de leucemia en fase terminal. Se le hicieron transfusiones de plasma sin conseguir resultados, ya esperándose su muerte, se le llevó con su hermana Ronga, donde murió el 3 de enero de 1964. Como su cuerpo, debido a la obesidad, era muy grande. Se le tuvo que sacar por la ventana. Finalmente, su cuerpo esperó en la tierra, tal y si fuera uno de sus personajes, mientras ensancharon el hoyo.²

² Díaz, José Pedro. *Felisberto Hernández: su vida y su obra*, Planeta, Uruguay, 2000. pp. 2-45.

3.2 Obra de Felisberto

La obra de Felisberto Hernández no puede tomarse como punto de comparación con otros escritores de su lugar y época, ya que hasta para los críticos ha sido difícil la catalogación de ésta, tanto de su estructura, de su estilo, de su modalidad. Se encuentra fácil, por lo tanto, caer en opiniones diversas. Sirve en este caso, para una mejor comprensión del cuento de *Las Hortensias*, apoyarse en la visión particular de los críticos. Facilitando el entendimiento, de la obra literaria, del escritor.

3.2.1 Comienzos de un escritor uruguayo, cuya obra es catalogada como caótica y rara

La carrera literaria de Felisberto Hernández fue en un principio vista como secundaria hasta por sus propios amigos. Tuvo varias intervenciones dentro de los medios impresos, todos estos de baja difusión, de igual manera sus publicaciones fueron en libros de bajo presupuesto. Un ejemplo de ello se puede ver en una nota al inicio de *Por los tiempos de Clemente Colling*, hecha por sus amigos: “Editan la presente novela de Felisberto Hernández un grupo de sus amigos en reconocimiento por la labor que este alto espíritu ha realizado en nuestro país con su obra fecunda y de calidad como compositor, concertista y escritor”.³ Su posicionamiento en el mundo de las letras no se dio de inmediato, Felisberto Hernández era más conocido como músico, no sólo intérprete, sino también como creador de obras musicales. Sus textos estaban vistos como un pasatiempo del autor, más que como una creación fructífera. Carecían de distribución por lo que muchos críticos ignoraban su existencia. Esto también tenía relación con la situación financiera de Felisberto, ya que en búsqueda de una situación para ayudarse, le dedicaba mayor importancia a la música, trabajo que era de su agrado.

No se puede decir que vivió gracias a la remuneración de sus obras, pero aún así se dedicó a escribir, a publicar. Muchos de sus primeros libros no

³ Fraga de León, Rosario. *Felisberto Hernández: proceso de una creación*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú, 2003. p. 34.

alcanzaban ni las cincuenta páginas, puede mencionarse quizá entre los que las superaron: *Por los tiempos de Clemente Colling*, llegando alrededor de las noventa páginas; *El caballo perdido* y *Nadie encendía las lámparas*, esta última alcanzó unas doscientas páginas. Se puede mencionar que sus obras, en su mayoría, no tenían una buena edición, su tiraje era pequeño y algunas ni portada incluían. No pasó de igual manera con *Nadie encendía las lámparas*, fue esta edición por la que se dio a conocer, ya que por su extensión estuvo bajo el cobijo de una casa editorial de prestigio.

Felisberto fue conocido por diversas personalidades gracias a esta obra, entre ellos: Álvaro Cepeda Zamudio, Gabriel García Márquez, entre otros más. Juan Carlos Onetti hizo un comentario al respecto de la ambivalencia del material, de la obra editada, con el contenido:

Por amistad con alguno de sus parientes pude leer alguno de sus primeros libros: *La envenenada*. Digo libro generosamente: había sido impreso en alguno de los agujeros donde Felisberto pulsaba pianos que ya venían desafinados desde su origen. El papel era el que se usa para la venta de fideos; la impresión tipográfica estaba lista para ganar cualquier concurso de fe de erratas; el cosido había sido hecho con recortes de alambrado. Pero el libro, apenas un cuento, me deslumbró.⁴

Como bien se ha mencionado, su producción fue escasa y dispersa. Es así que muchos especialistas se dieron a la tarea de recuperar, recopilar toda su obra extendida en periódicos, revistas y libros. José Pedro Díaz fue uno de los destacados. Se formaron entonces seis volúmenes por parte de la casa editorial Arca en Montevideo, desgraciadamente esto sucedió después de la muerte de Felisberto Hernández. En México se sacó una edición de tres volúmenes que abarca toda su producción. Fue la editorial Siglo Veintiuno quien se dio a la tarea de hacerlo.

En primera instancia hay dos puntos importantes con respecto a su obra, en el primero, se puede detectar su ensimismamiento dentro de él, de su creación. Pensándose en una auto-reflexión o biografía. Sus contemporáneos no tienen nada que ver con él. Pareciera como si se hubiese alejado desconociendo los

⁴ Díaz, José Pedro. *El espectáculo imaginario: Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández ¿una propuesta generacional?*, Arca, Montevideo, 1986. p. 46-49.

convenios, las vanguardias, las modas. Las formas de escribir del momento. Su escritura no tiene parecido, es auténtica –reitero, esto sucede con la narrativa de los escritores de su época-. Hay algunos críticos que la sitúan dentro del movimiento de vanguardia, pero algo interesante dice al respecto el escritor argentino Julio Cortázar:

Solitario en su tierra uruguaya, Felisberto no responde a influencias perceptibles y vive toda su vida como replegado sobre sí mismo, solamente atento a interrogaciones interiores que lo arrancan a la indiferencia y al descuido de lo cotidiano.⁵

El segundo punto, es la nula previsión con respecto a la distribución y edición de su obra. Es decir, no escribía pensando en publicar libros completos o en hacer una compilación. Fue después cuando se empezó a hacer una compilación. Lo curioso de muchos de sus relatos, es el interés que despiertan ya publicados en maneras diversas, distintas. Ejemplo de ello está con *Las Hortensias*, cuento largo gestado en la estancia de Felisberto en París, debido a su extensión no podía aparecer en un sólo volumen de la revista, tuvo que pasar un año para ser publicado completo. En la edición francesa apareció junto a un prólogo hecho por uno de los escritores con prestigio en el momento, Julio Cortázar. *El cocodrilo*, alcanzó popularidad y conocimiento, al ser publicado en un libro titulado *La casa inundada*, donde aparece este cuento largo con el título del último.

Su obra se vio marginada, poco difundida y mal criticada. Debido a su rareza. Su lectura es confusa, rara, nada parecida con lo cual se pudiese comparar. Era de difícil comprensión para los literatos y los críticos, por lo tanto no era mercado para los editores, pues el público del mismo modo no entendería los cuentos. Y no es que fuese imposible su lectura, simplemente no se le podía clasificar. No era lectura fantástica, pero distaba de la realidad. Algunos textos perdían su denominación entre si eran cuentos o novelas. Se puede recordar la frase mencionada por Vaz Ferreira al principio, donde reiteraba el poco interés que pudiese causar su obra –únicamente para pocos y para él-. La estructura de sus

⁵ Pollmann, Leo. *Realidad y conocimiento en los cuentos de Felisberto Hernández*, Universität Regensburg. p. 53.

relatos carecía de lógica convencional, ya que hablaban de la interacción de objetos con humanos, sin caer en la cuestión fantástica de darles vida. Era una forma particular de ver la vida, mostrada por sus personajes. Estilo por lo tanto denegado, mal comprendido. Con respecto a su obra Zum Falde dice:

En rigor, pues, aquellos primeros libros mencionados no pertenecen al género del relato fantástico, ni son propiamente cuentos, así por su técnica como por su extensión, aunque tampoco son novela, por las mismas razones. Lo mejor sería no tratar de encasillarlos en género muy determinado, si bien, en modo general, puede decirse son evocaciones de índole psicobiográfica.⁶

Hasta nuestros días, muchos, estamos acostumbrados al desarrollo argumental de una obra de la siguiente manera: un principio, un medio, un clímax y un desenlace. Aunque ya en nuestros días ese modelo se ha roto, no acontecía esto en la literatura hispanoamericana de principios del siglo veinte, eso no era visto, leído. Una peculiaridad de sus escritos es que no tienen ese final de sorpresa, ese desarrollo meticuloso, juntando piezas, mostrando claves o un sinfín de artificios para llegar a una conclusión de asombro. Él no, no tiene al lector esperando un desenlace. Toda su obra es acción.⁷ Se detiene en cada página a transmitirnos sensaciones. No hay momento para perderse. Es por eso que se ha llegado pensar en que termina abruptamente. Se podría pensar en una deficiencia, pero es mejor pensarse como una propuesta estética nueva e innovadora.

3.2.2 La obra de Felisberto, para unos: literatura fantástica y para otros no

Con respecto nuevamente a la clasificación, una pregunta surge siempre al leerlo: ¿su literatura es fantástica? Retomando a Todorov, hace mención de la identificación del lector como punto crucial para verificar si lo leído por él le es extraño, en el sentido de comprenderlo como algo fuera de este mundo. Es esa incertidumbre originada, por cierto suceso, que rompe con esa normalidad. Con la ruptura de las reglas regidas en nuestro universo, con esas leyes que nos permiten saber gracias al conocimiento qué es real y qué no lo es. Es entonces,

⁶ Monges Nicolau, Graciela. *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994. p. 38.

⁷ Zum, Felde. *Crítica de la literatura uruguaya*, M. García, Montevideo, 1921. pp. 102-109.

cuando un texto se convierte en fantástico.⁸ Los textos de Felisberto con respecto a los temas y estructuras han presentado esa problemática, en primer lugar cómo clasificarlos y, en este caso, el identificarlos como parte de la literatura fantástica. Su estructura a primera vista nos induce como lectores, a pensar en cuestiones fuera de lo normal, pero es ahí, donde el autor hace una observación sobre el motor de creación de sus escritos, identificándolo como creaciones autónomas, carentes de estructura lógica:

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos... Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida... Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda.⁹

El acomodador ¿podría ser uno de sus cuentos donde acontece un suceso fantasmagórico? mejor dicho: sobrenatural. Muchos de los personajes felisbertianos tienen una característica peculiar: se dejan llevar por sus manías. Actos adheridos e inseparables de ellos. En este caso, el acomodador de un teatro descubre una facultad, el poder ver en la noche sin necesidad de luz, pues son sus ojos, quienes en la oscuridad se alumbran permitiéndole ver. Es ahí donde a partir de esa facultad la toma para desarrollar su manía al máximo. Cualquiera persona en su lugar le hubiera buscado un beneficio, pero él, lo concibe, lo realiza, como una lujuria de ver los objetos en la negrura total, esos que se encuentran en el comedor gratuito durante el día.¹⁰ Igualmente, utiliza esta facultad para atemorizar a su único auditorio, a una sola persona, al mayordomo. El comedor donde surgen estos eventos, es costado por el padre de una chica sobreviviente, su hija se salva de morir ahogada, en agradecimiento el padre realiza este servicio filantrópico. El comedor es espacio donde se da lugar ese hecho excepcional, conjugado con otro que lo cura de una enfermedad del silencio:

⁸ Alazraki, Jaime. *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001. p. 15.

⁹ Hernández, Felisberto. "Las Hortensias", *Obras completas de Felisberto Hernández*, vol. II Siglo XXI, México, 2005. pp. 175-176.

¹⁰ Ferré, Rosario. *El Acomodador*. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández, Fondo de Cultura Económica, México, 1986. p. 34.

Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio...Pero en uno de aquellos días más desgraciados apareció ante mis ojos algo que me compensó de mis males... Me había levantado para ver si me quedaba algo más en el ropero; no había encendido la luz eléctrica y vi mi cara y mis ojos en el espejo, con mi propia luz. Me desvanecí. Y cuando me desperté tenía la cabeza debajo de la cama y veía los fierros como si estuviera debajo de un puente. Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo. Eran de un color amarillo verdoso que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida; los ojos eran grandes redondeles, y la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender.¹¹

La realidad es tratada por Felisberto Hernández como una particularidad vista por sus ojos y transmitida por sus personajes, pareciera, sin embargo, que de donde menos parte es de ella. Sus escritos se antojan irreales, alimentados únicamente por la fantasía, por la imaginación. Clara es la participación de la imaginación en la construcción de un texto literario, pero es de ahí donde surge la polémica y de donde surge la duda para clasificarlo como fantástico o no, pero como se ha mencionado, la realidad es tratada, fabricada, mostrada.¹² Como un platillo exótico. Otro caso -del que se hablará con detenimiento en el último capítulo- es el doble y la máquina (autómata) como elementos típicos de la literatura fantástica. En *Las Hortensias* se conjugan dos elementos imposibles de convivir en la literatura fantástica, pues en eso es muy explícita y cerrada, ficción por un lado, realidad por el otro. Existe una confrontación entre los mundos de los seres animados con el de los inanimados, se puede ver una lógica de narración abierta. María Hortensia, personaje femenino de este cuento es duplicada, se puede ver como dobles a Hortensia y a las demás muñecas, hechas de tal forma de imitar y quizá suplantar a la original. Se suceden varios actos, como si fuesen todos los medios para finalmente transmitirse un mensaje.

La noche del enojo con María, Horacio llegó a la conclusión de que Hortensia era una de esas muñecas sobre la que se podía pensar cualquier cosa; ella también podía transmitir presagios o recibir avisos de otras muñecas. Era desde que Hortensia vivía en su casa que María estaba más celosa; cuando él había reunido deferencias para alguna empleada, era en la cara de Hortensia que encontraba el conocimiento de los hechos y el reproche... Miró varias veces a

¹¹ Hernández, "El acomodador", vol. II. pp. 78-79.

¹² Correa, Rafael. *Lo fantástico en la poética de Felisberto Hernández*, Rutgers University, 1984. pp. 32-36.

María en silencio y por fin pensó en lo que era la una para la otra. Siempre que él pensaba en María, la recordaba junto a Hortensia y preocupándose de su arreglo, de cómo la iba a sentar y de que no se cayera; y con respecto a él, de las sorpresas que le preparaba...Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte a un artista. Hortensia no era sólo una manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia.¹³

Otros elementos surgen disparares a la lógica edificada por la literatura fantástica, recursos utilizados –no intencionalmente, pues se entiende su nula preocupación al escribir, con respecto a qué era lo escrito por su pluma- en complacencia de desmentir esa duda con respecto a su catalogación: sus personajes son objetivos, se enlaza un ambiente irónico, por parte de los seres inanimados, como: los objetos, los animales, los sentimientos. Son subjetivas sus percepciones. La personificación de éstos no cae en hechos fatales, ya que sus voces son dadas por el narrador, en un momento, hechas por el personaje, por el objeto o el sentimiento. Es la perspectiva por lo cual se dirige la narración, la cual no se debe perder, para comprender el sentido de un acto que pudiese parecer irreal o como si el personaje tomase vida como el objeto del cuento de un niño.

...la muñeca y le pereció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía. No siempre estos movimientos se producían en seguida; 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; él, a su vez, volvió a levantar rápidamente los ojos hacia la cara de ella; pero la muñeca ya había reconquistado su fijeza.¹⁴

En fin, las dificultades aún así siempre están presentes, Arturo Sergio Visca en su *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* dice:

Si procuramos expresar la primera impresión global que surge de la lectura de la obra narrativa de Felisberto Hernández, es fácil que nos sintamos compelidos a afirmar que estamos ante un orbe narrativo de carácter fantástico. Este juicio no es del todo inexacto. Pero, al repasarlo percibimos que es necesario precisarlo, pulirlo, matizarlo. Porque, apenas profundizamos algo en el análisis,

¹³ Hernández, "Las Hortensias", vol. II. pp. 187 y 191.

¹⁴ *Ibid.*, p. 182.

notamos que casi no existen en la narrativa de Hernández elementos sobre o contra naturales. Por lo contrario, en sus cuentos suele moverse en el plano de la realidad más aparentemente trivial y utiliza, con gran autenticidad humana y literaria, ingredientes que pertenecen, indisimuladamente, a su propia biografía. ¿De dónde proviene esa impresión de orbe narrativo fantástico que deja la lectura de la obra del autor? Proviene de la particular visión que de la realidad tiene Hernández y del tratamiento a que le somete para hacerla ingresar a la literatura. La realidad, sin dejar de mostrar su carácter de tal, es vista desde una perspectiva que la convierte en fantasmagórica.¹⁵

Una problemática quizá de la cual ni la obra de Felisberto Hernández se ha escapado es la catalogación. Todo se esquematiza, tal lectura pertenece a tal grupo y tal lectura a otro, no se puede comprender, así como la obra de Felisberto y no se menciona como la única, que tiene elementos muy propios, particulares. Únicos del autor. No es tratar de comparar, parafraseando fragmentos, poniéndolos junto con otros. La obra es toda en su conjunto, conformada por sus partes, que al ser separada se incurre a una interpretación despegada al mensaje contenido. Así también, Cortázar cree en la nula existencia de rasgos fantásticos en Felisberto 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 al mundo en la cosmogonía hindú.¹⁶

3.2.3 Autenticidad

Felisberto Hernández tiene la curiosidad de ser minucioso como un investigador, reuniendo pequeñas pistas o hechos. La diferencia entre uno y otro, es que el último lo hace con la finalidad de llegar a una verdad, a una conclusión. Asimismo, Felisberto no trata de crear una sorpresa como lo haría un surrealista, es un acto de fotografiar e interpretar un hecho tan común como insignificante, tomar una parte de un todo partiendo de ella, tal como en *El caballo perdido* cuando el niño se entretenía al observar los objetos del cuarto donde aprendía a tocar piano, eso, mientras no estaba Celina ni su abuela. Deteniéndose sin

¹⁵ Visca, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶ Correa, *op. cit.*, pp. 62-68.

tardanza ni preocupación. Lo inusual ante un hecho cotidiano hace su aparición, tal y como si fuera necesario:

Allí pensé en las lágrimas de la mañana. Estaba intrigado por el hecho de que me hubieran salido; y quise estar solo como si me escondiera para hacer andar un juguete que sin querer había hecho funcionar, hacía pocas horas. Tenía un poco de vergüenza, ante mí mismo, de ponerme a llorar sin tener pretexto, aunque fuera en broma, como lo había tenido en la mañana. Arrugué la nariz y los ojos, con un poco de timidez para ver si me salían las lágrimas; pero después pensé que no debería buscar el llanto como quien escurre un trapo; tendría que entregarme al hecho con más sinceridad; entonces me puse las manos en la cara. Aquella actitud tuvo algo de serio; me conmoví inesperadamente; sentí como cierta lástima de mí mismo y las lágrimas empezaron a salir.¹⁷

En el desarrollo del argumento se va deteniendo en sucesos desacostumbrados, entre la interacción de seres humanos, de objetos inanimados entre ellos, de personas con cosas. En ocasiones, los objetos sirven como intermediarios. Es así que algo inusual conlleva a una autenticidad, a esa manera de enunciación como de enunciado excéntrico, en esa peculiaridad del vivir, del percibir del personaje, al igual como la visión, la labor del narrador;¹⁸ eso se puede ver en un sinfín de pasajes, donde hay esa ruptura de lo convencional, ese instante, que sirve como punto de partida. Como el hecho de llorar a voluntad descrito en el párrafo anterior.

Ya un poco aburrido de observar todo eso en mí mismo, también quería comprender qué cosas se producían en el silencio íntimo de los demás, si es que después lo demostraban –queriendo o sin querer-, y qué ocurría en el libre juego de las circunstancias... Pero todavía en esta ciudad, me esperaban otras sorpresas que encontraría en mí mismo y en los demás.¹⁹

Lo inusitado en un mundo de orden, donde siempre existe la posibilidad de aparecer, de surgir un hecho que no tenga que ver con lo esperado. Tal como en el fragmento anterior tomado de *La casa nueva*, donde el personaje finge como un acechador, como un observador de hechos insólitos. Fuera de lo común. Así existen los personajes de Felisberto que esperan pacientes esa acción fuera de

¹⁷ Hernández, "El cocodrilo", vol. III, p. 79.

¹⁸ Antúnez, Rocío. *Felisberto Hernández: El discurso inundado*, Instituto Nacional de Bellas Artes en coedición con editorial Katún, México, 1985. p. 15.

¹⁹ Hernández, "La casa nueva", vol. III, p. 115.

lugar, o al igual intervienen, transgrediendo el orden. Involucrando un orden nuevo en esa realidad, también nuestra, en esa donde vivimos. Es así donde la gente, las cosas, la naturaleza realizan un ensayo para partir en donde el orden ha sido fracturado. Surge así a cada página un misterio latente, no a la espera de un final, sino escrito en cada página.

Al principio iba hacia una mujer de mármol y le pasaba los dedos por la garganta. El busto estaba colocado en una mesita de patas largas y débiles; las primeras veces se tambaleaba. Yo había tomado a la mujer del pelo con una mano para acariciarla con la otra. Se sobreentendía que el pelo no era de pelo sino de mármol. Pero la primera vez que le puse la mano encima para asegurarme que no se movería se produjo algún instante de confusión y olvido. Sin querer, al encontrarla parecida a una mujer de la realidad, había pensado en el respeto que le debía, en los actos que correspondían al trato con una mujer real. Fue entonces que tuve el instante de confusión. Pero después sentía el placer de violar una cosa seria.²⁰

Todos sus cuentos, a excepción de *Las Hortensias*, se narran en primera persona, el narrador es, por lo regular, el personaje. La atención de éste se puede situar en un detalle, aislándolo en un modo inusual. Iniciando con el recuerdo de sus propias experiencias, puede partir la fijación en la aventura de un narrador que roba, penetra o viola secretos en ocurrencias que van de lo inocente a lo intencional, todo por el afán de hacerlo suyo, de gozarlo en privado. Haciéndolo suyo, perdiendo el inicio de uno con el final del otro. Corren el riesgo los personajes de Felisberto de perderse, de perder su yo o su identidad. Se inmiscuyen ante el misterio, sin deparar en una lógica para detenerse de hacer una acción sin fundamento, ni fin. Es atentar contra ese santuario, violarlo, develar el enigma, sin importar la locura inminente o la inadaptación hasta en su propio mundo.²¹ Es una actitud excéntrica de vivir, de percibir la vida. Se convierte en una narración que rompe con las tradiciones de relatar de su época. Digamos muy vanguardista, donde los objetos se animizan penetrando en acciones impensadas o donde la fragmentación toma suma importancia, las partes entonces, son el motor del relato.

²⁰ Hernández, "El caballo perdido", vol. II. pp. 12-13.

²¹ Blengio, Brito. *Felisberto Hernández: el hombre y el narrador*, La casa del estudiante, Montevideo, 1982. pp. 45-48.

Toman la batuta las cualidades, las acciones. Cuestiones como la memoria, el recuerdo –matices particulares de ambas-, la tristeza, la amargura, la soledad son el punto de partida de sus cuentos. Su lectura puede iniciar en medio, al final o al principio, pues es interesante detenerse en la estructuración de cada acción elaborada. Sería similar a una piñata, una olla con diversas frutas, cada una con una significación distinta, así se encuentra en la prosa de Felisberto: una historia hecha de muchas micro-historias:

Yo miraba el sapo al que habíamos amarrado el bote pero veía también los pies de ella, tan fijos como los otros dos sapos. Todo hacía pensar que la señora Margarita hablaría. Pero también podía ocurrir que volviera a hacer la carraspera rara... ...la señora Margarita se fijaba a cada momento en una de las mujeres que había hablado a gritos cerca de la fuente. Mientras el marido la miraba embobado, la mujer tenía una sonrisa irónica, y cuando se fue a llevar una copa a los labios, la señora pensó: “En qué bocas anda el agua”. En seguida se sintió mal, fue a su pieza y tuvo una crisis de lágrimas.²²

Una constante de su obra es la detención, la focalización en un ente. Una modalidad que no es encontrada o carece de importancia en la forma de narrar, tanto de la descripción como de la enunciación. En su literatura podemos ver los siguientes ejemplos: aparece la calva de un espectador, los rieles y la gramilla de un paisaje, los sapos de bronce y los pies de Margarita, puertas, sillas, ventanas, focos de luz, la abertura de la falda gris de la maestra, el portoncito del fondo en la casa de la infancia y más.

3.2.4 La confrontación de lo artificial con lo natural (personificación y cosificación)

Dentro del mundo de la narrativa felisbertina existen relaciones encaminadas por distintos matices, los objetos pueden entenderse entre sí, como en *El caballo perdido*; los objetos de la sala de Celina tienen una comunicación propia, se comprenden. Lo pueden hacer igual con el sonido, entre los objetos del dormitorio con los ruidos de las máquinas. Sus nexos no quedan solamente ahí, lo hacen con los seres humanos: de rechazo, de confabulación, de mando, de

²² Hernández, “La casa inundada”, vol. II. pp. 242 y 250.

sumisión, de engaño, de disimulo.²³ Puede, igualmente, surgir una inversión de sus naturalezas, los objetos pueden adquirir la vida de las personas, explicado como una personificación, adquieren así cualidades o atribuciones de una persona. Se les ve como una. Las personas se cosifican, no desde una perspectiva peyorativa, pueden quedar simplemente supeditadas a un objeto.

Eran muebles que además de poder estar quietos se movían; y se movían por voluntad propia. A los muebles que estaban quietos yo los quería y ellos no me exigían nada; pero los muebles que se movían no sólo exigían que se les quisiera y se les diera un beso sino que tenían exigencias peores... Tenía una tía que era como un ropero de espejos colocado en una esquina frente a las puertas: no había nada que no cayera en sus espejos y había que consultarla hasta para vestirse. El piano era una buena persona. Yo me sentaba cerca de él; con unos pocos dedos míos apretaba muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros; en seguida le salían gotas de sonidos; y combinando los dedos y los sonidos, los dos nos poníamos tristes.²⁴

El objeto puede llegar a dominar todo un cuento, no como una descripción detallada de sus características físicas, sino como el eje central de donde parten las acciones. Es así que puede convertirse en el personaje central, tal como en *El balcón*, pero no por eso el elemento descriptivo es olvidado, únicamente que se puede llegar a él mediante la evocación, ésta puede ser dirigida a una serie de recuerdos. Avivando el presente. En *Por los tiempos de Clement Colling* hay esa conjugación cuando describe la vieja escalinata de la mansión. El desarrollo de las historias es cambiado por las acciones de estos objetos inanimados, uno, al adquirir una especie de vida, como el lápiz rojo de la maestra en *El caballo perdido*; dos, la autonomía de las cosas con respecto a los dueños: las muñecas en *Las Hortensias*, las sillas en *La casa de Irene*; y tres, la independencia de las partes con respecto al todo.²⁵ Un ejemplo es la tensión surgida seguida de las puertas semiabiertas o semicerradas de un balcón en *El vestido blanco*, un juego pueril de la pareja protagonista, donde es vista esa abertura como una amenaza de muerte sugerida, nunca cumplida. Tal y como si se tratara de una guillotina.

²³ Ferré, *op. cit.*, pp. 45-48.

²⁴ Hernández, "El caballo perdido", p. 28.

²⁵ Ferré, *op. cit.*, p. 63.

La narración puede tomar otro rumbo, invirtiendo la jerarquía, surgir de las partes el punto de partida. Tomando ellas una autonomía en relación con el cuerpo. Me refiero en este sentido, a las partes del cuerpo humano, igualmente, no entran en la narración en valor de ser descritas. Sino como miembros independizados: *Menos Julia* es ese cuento dirigido a la manía del tacto, al desenfreno y al misterio obtenido a partir de las manos. Todas estas impresiones mezcladas, dentro de los túneles de un jardín, junto con los del subconsciente. Pero continúa el carnaval de las partes, las manos esperan objetos, se sorprenden con el tacto con los guantes, se enfocan aisladamente; al igual como la cabeza, los ojos, el dedo. Se origina hasta una siembra de dedos. Su intervención llega a veces hasta en los sueños, llegan a tener vida categóricamente independiente.

Todo el relato de *Las Hortensias* (con la rebelión de los objetos inanimados, los dobles, los espejos, los espectáculos, las amenazas de la locura y de la muerte) es un constante juego de seres humanos y muñecas que se relacionan, se rechazan, se sustituyen y también invierten sus naturalezas (Horacio se convierte en un muñeco; María y su muñeca Hortensia se adornan mutuamente y, al desaparecer esta última, la primera desmerece). Uno de sus primeros cuentos es *La barba metafísica*, simple historia en la que nada ocurre, sólo la descripción de una barba con personalidad particular, desprendida de la serie que abre el relato: "Había una cosa que llamaba la atención de lejos: era una barba, un pito, un sombrero aludo, un bastón y unos zapatos amarillos. Pero lo que llamaba más la atención era la barba". De esa serie y de esa barba desgajada, sólo después se dice en un segundo momento, que componen un todo, un hombre jovial. *Tierras de la memoria* abunda en desmembramientos corporales, no sólo en el narrador-protagonista, donde pueden interpretarse claramente como desdoblamiento de la personalidad (mi cuerpo y yo, con insistente fragmentación en manos, cabezas, índices y pulgares,) sino también en la visión de otros personajes como el ridículo Mandolín cuyas acciones aparecen atribuidas a sus miembros dispersos (manos, dedos, labios).²⁶

Se puede pensar en la caída de una enumeración caótica, víctima, de la pérdida del orden convencional. Debe abrirse un orden a la par de la narrativa experimental, un orden un cuanto tanto disimulado. El narrador personaje es enfrentado con el objeto, con la situación. Son escenarios aislados que deberán ser emitidos, en parte, a la relación de éste con los otros. A Felisberto Hernández le gusta enfrentar a sus personajes a situaciones extrañas, posicionarlos dentro de

²⁶ Fraga de León, *op. cit.*, pp. 53-57.

sorpresas, de confusiones provocadas. Enfrenta así a Horacio, personaje de *Las Hortensias*, al reflejo del espejo. Igual le gusta, a este personaje, que le monten escenarios con brazos y piernas de maniqués. Las partes de los seres independizados, así como los objetos, juegan la tarea de intermediarios dentro de estas relaciones.

Dentro de un cuadro había dos óvalos con las fotografías de un matrimonio pariente de Celina... Una de las veces que la miraba, fui llamado, no sé cómo, por la mirada del marido... Cuando yo sin querer caía bajo la mirada del marido y bajaba rápidamente la vista, sentía contrariedad y fastidio... De manera que cuando me encontraba con los ojos de él, ya sabía lo que me esperaba. A veces aguantaba un rato la mirada para darme tiempo a pensar cómo haría para sacar rápidamente la mía sin sentir humillación... Había sacado rápidamente la mirada de los ojos de él y la había colocado rígidamente en sus bigotes. Después del engorde negro que tenía encima de la boca salían para los costados en línea recta y seguían así un buen trecho. Entonces pensé en los dedos de mi abuela: eran gordos, rechonchos –una vez se pinchó y le saltó un chorro de sangre hasta el techo- y aquellos bigotes parecían haber sido retorcidos por ella.²⁷

La noción de figura utilizada por Julio Cortázar en sus escritos, es usada en los primeros escritos de Felisberto Hernández, en similitud. Conecta cosas aisladas, sin ningún vínculo. Tal como en el párrafo anterior, el enfrentamiento del niño-narrador con el retrato, junto con la comparación del bigote del marido con los dedos de su abuela. Otro nexo inadvertido, pero abundante en su obra, podría tomarse como ejemplo de *La casa inundada*: el enlace existente entre los anteojos de Margarita y la cúpula de cristales de la casa, la primera encierra los pensamientos, la segunda, los muertos conservados en un silencio sepulcral.

3.2.5 Influencia entre personas y objetos

Introducir un nuevo objeto en el ámbito implica cambiar el orden de sus relaciones y construir otra nueva figura. Esta palabra y el sentido metafísico que Cortázar le da no aparecen en Felisberto Hernández, quien prefiere el término acorde. La forma estática no es la que predomina en su obra, sino un desarrollo dinámico en constante fluir. Personas y cosas, seres y sus cualidades o acciones,

²⁷ Hernández, "El caballo perdido", pp. 14-15.

narrador y elementos del mundo narrado tejen su red y juegan entre sí variando la dirección de sus influencias:

...un largo lápiz rojo. Yo no lo perdía de vista porque quería que me compraran otro igual. Cuando Celina lo tomaba para apuntar en el libro de música, los números que correspondían a los dedos, el lápiz estaba deseando que lo dejaran escribir. Como Celina no lo soltaba, él se movía ansioso entre los dedos que lo sujetaban, y con su ojo único y puntiagudo miraba indeciso y oscilante de un lado para otro. Cuando lo dejaban acercarse al papel, la punta parecía un hocico que husmeaba algo, con instinto de lápiz, desconocido para nosotros... De todo aquello que era el piano, la lámpara y Celina con el lápiz todavía en la mano, me llegaba un calor extraño. En aquel momento los objetos tenían más vida que nosotros. Celina y mi abuela se habían quedado quietas y forradas con el silencio que parecía venir de los oscuros de la sala junto con la mirada de los muebles.²⁸

Lo más nuevo y característico de este movimiento, relación de disyunciones y conjunciones, es la autonomía que alcanzan los predicados, funciones y calificaciones por su transformación en actantes. Los hombres no son tristes o alegres, perezosos, maniáticos o enfermos; las personas o los acontecimientos no son verdaderos o falsos, silenciosos o ruidosos. La tristeza y la angustia, la ternura y la intimidad, la pereza, las manías y las enfermedades, la verdad y la mentira, el silencio, los ruidos y las voces se desprenden de los entes a los que estaban adheridos como atributos o como predicados y se convierten en elementos autónomos. En vez de ser los hombres quienes desconfían, auguran desdichas, intuyen, cavilan, se acuerdan, olvidan o miran, son las desconfianzas, los augurios, las memorias, la perspicacia, los enfoques, los pensamientos, las ideas, la memoria, los que abandonan su posición de predicados y logran autonomía.²⁹ Unos y otros logran actuar por sí o sufrir acciones inauditas, estar como lugares de encuentro y rechazo o, a su vez, salir e ingresar en otros espacios, ser manejados como objetos o manejar a los demás.

Universos confusos de formas extrañas se trasladan en sus escritos. A veces hacen una aparición fugaz como las desconfianzas que manipulan, así como un papel para encerrar a una persona o la voz que localiza inspeccionando

²⁸ *Ibid.*, pp. 22 y 23.

²⁹ Monges, *op. cit.*, p. 66.

el bolsillo o los pensamientos que partiendo a otro lugar tocan al transitar la cabeza de un personaje o el mutismo que obtiene la categoría de un lugar determinado³⁰. En un fragmento de *Por los tiempos de Clemente Colling*, surge de manera aguda la singularidad de relaciones entre las personas, los objetos y los predicados, junto con la capacidad de intercambio de roles entre unos y otros:

Si la anécdota de Colling hubiera sido una alfombra que se desarrollara mientras caminábamos y mis ojos hubieran sido llamados por su trama, dibujo y color, también podría decirse que había otras cosas que llamaban los ojos; y eran algo así como bultos que se movían debajo de la alfombra. Yo veía los bultos y los movimientos pero no sabía qué objetos los producían. Y entonces, para ahuyentar las angustias, tenía que levantar la alfombra y descubrir los objetos.³¹

En algunas circunstancias los predicados en su función de entes libres crean micro-historias aisladas como la que interpretan las manos en *El balcón*, sin efectuar luego ninguna función en la narración.

Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos. Haría muchos años, unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma. Después de mucho andar ellos encontrarían colocación en algún aparador. Estos seres de la vajilla tendrían que servir a toda clase de manos.³²

Pero en general, los predicados convertidos en actantes desempeñan una función importante en el cuento. En *Menos Julia* se inicia con la visión de una cabeza aislada y más tarde de una enfermedad. La enfermedad (su rareza) es casi una mujer amada para el protagonista:

En mi último año de escuela veía yo siempre una gran cabeza negra apoyada sobre una pared verde pintada al óleo. El pelo crespo de ese niño no era muy largo; pero le había invadido la cabeza como si fuera una enredadera; le tapaba la frente, muy blanca, le cubría las sienes, se había echado encima de las orejas y le bajaba por la nuca hasta metérsele entre el saco de pana azul. Siempre estaba quieto y casi nunca hacía los deberes ni estudiaba las lecciones.³³

³⁰ Fraga de León, *op. cit.*, pp. 106-108.

³¹ Hernández, "Por los tiempos de Clemente Colling", vol. I, p. 184.

³² Hernández, "El Balcón", vol. II, p. 64.

³³ Hernández, "Menos Julia", vol. II, p. 92.

3.2.6 Tipo de narraciones y estructura (personajes)

Varios elementos particulares se entretrejerán y darán el surgimiento de una narración abundante en significados. Podrá iniciarse la historia a partir de un recuerdo, de algún objeto que transmite un sentimiento o de una enfermedad. En *Menos Julia* a la enfermedad se le describe, dándole vida y atribuciones propias. Existen, al igual, otros elementos menores y no menos importantes. Prosiguiendo con el cuento, puede notarse que se convierte en un coctel de recuerdos, reflejos, mutaciones y reversiones. Los dobles surgen como en muchos de sus cuentos, la duplicación la siente necesaria y es así que como ejemplo, en *Menos Julia* las desarrolla con dos participantes opuestos, pero a la vez unidos por el sentimiento hacia la protagonista. Está el empleado que tiene la tarea de montar todo un espectáculo dentro de un túnel, pero es a la vez un hombre que ama la soledad y a la protagonista enferma; y está el narrador testigo, éste lleva la labor de relatar, pero no sólo se afecta su condición como observador y descriptor, también en su condición de personaje. Al igual él ama la soledad y a la protagonista.

Las patillas negras de Alejandro estaban rodeadas de la vergüenza que le había subido a la cara, y yo le empecé a tomar simpatía... mi amigo ya tanteaba los árboles y las plantas y pronto entraríamos al túnel con el recuerdo de todo lo que la luz había confundido antes de irse. Él me detuvo en la puerta de la cochera y antes que me hablara yo oí el arroyo.³⁴

El narrador relata y hace los descubrimientos conforme se lee hoja por hoja, pero al igual, ese narrador hace en su labor de personaje otros descubrimientos distintos al del narrador. Uno se encuentra dentro de uno y otro, él mismo se encuentra dentro de otro. Es así que, en los relatos de Felisberto, siempre existe esa intervención de narrador y personaje o narrador testigo.³⁵ En *Las Hortensias*, mientras el narrador involucra en el tejido de la acción, un sinfín de situaciones: la motivación por los deseos, las manías, el desarrollo de los patrones del personaje Horacio, entre otros. Horacio, el personaje, se enfrenta a ellos. Y es en muchas ocasiones que él los dota de vida, así como al ruido constante de la fábrica. Él lo

³⁴ Hernández, "Menos Julia", p. 98.

³⁵ Hernández, Felisberto. *Narraciones incompletas*, Siruela, Madrid, 1990. pp. 72-74.

siente vivo, lleno de presagios. Son personajes que se relacionen entre sí y entre otros, causan en él ese efecto receptor. Y no le queda otra que esperar.

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. Él era como un hilo enredado que interceptara los avisos de otros destinos y recibiera presagios equivocados; pero esta vez todas las señales se habían dirigido a él: los ruidos de las máquinas y los sonidos del piano habían escondido a otros ruidos que huían...³⁶

Los actantes pueden surgir de esa transformación de predicados, como son los pensamientos y los recuerdos que nunca se van y siempre están presentes, como aparece en *Tierras de la memoria*. Un ejemplo de esa comunicación entre personajes y sentimientos, se presenta en otro cuento ubicado en la tercera parte de Felisberto Hernández. Es en *La casa inundada* donde el agua sirve como conductor y medio entre los personajes y sus sentimientos, es a través de ella que se intercomunican. La historia parte de un trabajo absurdo que se le pide y asigna a un escritor. El escritor finge como botero, narrador, testigo, personaje y confidente de una mujer descomunal. De dimensiones gigantescas. Margarita manda inundar su casa, para transportarse en ella es necesario hacerlo en el bote. Margarita le relatará una historia (una historia referente a la muerte de su amado, que finalmente al relatarla termina el trabajo del botero), pero ese relato pareciera como si nunca empezara, y el narrador testigo vive esa incertidumbre. En el transcurrir del relato surgen una gama de sentimientos, que en analogía al agua, vive esas conexiones, encuentros y reencuentros. Pasan por medio de la evocación del pasado y del recuerdo de la muerte del esposo, a acontecer esos sentimientos que fungirán como motores del relato.³⁷ Al igual, la soledad aparece como resultado de ese sentimiento de pérdida. Esa soledad, siempre será la fiel acompañante de todos los personajes felisberteanos.

Yo remaba colocado detrás del cuerpo inmenso de la señora Margarita. Si ella miraba la isla un rato largo, era posible que me dijera algo; pero no lo que me había prometido; solo hablaba de las plantas y parecía que quisiera esconder entre ellas otros pensamientos... Entonces me resignaba a esperar las palabras que

³⁶ Hernández, "Las Hortensias", p. 184.

³⁷ Blengio, *op. cit.*, pp. 52-53.

me vendrían de aquel mundo, casi mudo, de espaldas a mí y deslizándose con el esfuerzo de mis manos doloridas.³⁸

Así como el agua sirve como conductor de sentimientos entre personajes, los objetos lo hacen igual en muchas historias de Felisberto Hernández. Otra vez el recuerdo se evoca gracias a los muebles -en *El caballo perdido*-, el niño que ya no lo es, recuerda a su maestra de piano Celina. Pero lo curioso radica, que el recuerdo se da por medio de los muebles, pues en ellos se guardan los recuerdos del niño. El niño se comunica con ellos, los siente y entiende a la gente que tuvo uso de ellos. Las personas en muchas de estas situaciones son vistas con atribuciones de muebles, pero entonces tanto los muebles se dotan de sentimientos, como de los sentimientos se brinca al estado de las personas.

Los personajes principales, muchos de ellos los dota de características físicas grotescas y de destinos igual de fallidos. Se encuentra a la gorda inmensa pero tierna amante de su difunto esposo, Margarita. A la poetisa desmejorada que no puede dejar el balcón, pues lo ama (en *El balcón*). Asimismo se mezcla el tono en el relato, entre un humor compasivo y otro oscuro, entre ternura y malvado. Aún así, es difícil saber la posición en nivel jerárquico de los elementos descritos. En ninguna parte del escrito se sabe cuál elemento es más importante. Si se debe de catalogar un relato en una narración tierna o en una donde la soledad impera. Como en *Lucrecia*, al ir dando a cada paso de la narración muchos más elementos antes de llegar al personaje mujer que envenena.³⁹

En el enunciado, los personajes se producen, son el resultado de la imaginación de otros o se crean. Son esa creación que parte de las manías y de los sueños, de los deseos por hacer real sus fantasías. Se posesionan de sus recuerdos y de los de otros, los hacen suyos con la intención de ir más allá de donde se permite. Les gusta trastocar lo establecido. A los personajes de Felisberto les gusta alterar las situaciones o permanecer dentro de unas ya hechas. A veces aparentan menos de lo que son o desean, pero al igual, en muchas ocasiones les entra un sentimiento de culpa ante sus actos excéntricos.

³⁸ Hernández, "La casa inundada", p. 235.

³⁹ Blengio, *op. cit.*, p. 92.

Es esa confrontación que experimentan al confrontar una realidad real y una artificial. En la enunciación el narrador siempre está en la historia, es ese personaje narrador que atestigua y relata, que se mueve de la historia para narrar y así sucesivamente.⁴⁰

La escala de valores no se entiende por la que rige a la literatura hispanoamericana ni a las personas, se mueven las historias en relaciones entre sentimientos, personajes, objetos, recuerdos, los sentimientos de los objetos, las características peculiares (tanto físicas como de acción), las situaciones desconcertantes y las provocadas por los personajes. Es como en el pianista de *El comedor oscuro*, éste entra a trabajar a una casa donde su dueña (Muñeca) no le importa ni le interesa la música que ejecuta el pianista. Él las describe y descubre lo grotescas que son en su manera de ser. Todo lo contrario a Arañita, hermano de Muñeca. Éste lo recuerda y describe diferente a su hermana y a su sirvienta. Es un personaje al que adoran en su trabajo, en un bar. Es esa contraparte desconcertante pero a la vez difusa. No encasilla al personaje, pero a la vez también exterioriza de manera descomunal sus peculiaridades.⁴¹

De pronto veíamos a Arañita ponerse el saco, negro y ajustado, y el sombrero, de alas planas y duras como si fueran de acero. Daba vuelta por el lado de afuera del mostrador y el propio patrón –amigo y correligionario- le servía una caña. Ya los políticos iban saliendo y lo esperarían en el club. Varias veces, a esa hora, yo recordé algo que sabía de él. Había tenido una novia que una vez le pidió permiso para ir a un baile; aunque él se lo negó, ella lo mismo fue. Al poco tiempo él lo supo y cortó las relaciones con palabras que fueron como golpes secos. Una tarde ella vino al café; pero el la mandó despedir con un mozo. Y al poco tiempo ella se envenenó.⁴²

La fragmentación del recuerdo, es la tarea de muchos de sus personajes. Es el rescate de cada una de sus partes para obtener su pasado. Es así, que al recordar, pueden situarse y vivir nuevamente el suceso. Puede partir de sucesos demasiados comunes, como el barman o el acomodador de un cine, pero de estos hechos surgirán cosas imprevisibles y discordantes. Así, los hechos y las retrospectivas van junto a un mismo destino.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 107-109.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Hernández, "El comedor oscuro", vol II, p. 144.

A los personajes de Felisberto les gusta profanar, lo inviolable les llama la atención. En todos ellos se ve que sin importar el cómo, se irán adjudicando cosas, sentimientos y recuerdos de otros. Ven, imaginan y reconstruyen historias de lo que absorben por muchas formas. Es de los objetos, de lo que les cuenten o de sus recuerdos, que irán conjuntando todo esto que para ellos es un tesoro. Se realiza algo así como un ritual, donde después de varios actos absorben lo que desean. Pero entonces, los actos sorprendentes y fuera de lo común acontecen:

De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignoraba su desgracia. Tenía arrugas nuevas y por entre ellas corrían las lágrimas. Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando; las lágrimas resbalaban por la nariz y caían por la almohada. Y así me dormí. Cuando me desperté sentí el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo. Me quedé quieto y hacía girar los ojos en la oscuridad, como aquel ciego que tocaba el arpa.⁴³

La realidad y el presente, su situación normal y cotidiana de los personajes de Felisberto los encamina a situaciones distintas. Se convierte en una salida del yo para ser otro. A veces el recuerdo, otra la imaginación los encamina a su destino. Muchos parecen neuróticos o próximos a estar locos, es por eso que hacen muchas cosas sorprendentes, unas fantasiosas como la del acomodador que ve con sus propios ojos en la oscuridad, pues se alumbran. Pero entonces entra la duda entre la realidad o su fantasía, la fantasía provocada por la soledad y la incomunicación de muchos de ellos.⁴⁴

⁴³ Hernández, "El cocodrilo", vol. III, p. 90.

⁴⁴ Ferré, *op. cit.*, pp. 111-116.

4. Algunos conceptos de narratología aplicados al análisis de *Las Hortensias* de Felisberto Hernández

Alrededor de los anteriores capítulos hice una revisión sobre el estructuralismo, además de un breve repaso de cómo surgió o de qué elementos se apoyó, para partir con una biografía del autor y un pequeño análisis de su obra (de algunas de sus características particulares). Es así que ahora parto al análisis del cuento largo de *Las Hortensias* de Felisberto Hernández, tomando los elementos pertinentes que creo pueden ayudar para comprender la obra, sin ahondar demasiado, porque dentro de este trabajo no se podría lograr, pero sí en otro más profundo. Es así como tomaré ciertos elementos estructurales que explicaré y que llevarán cierta continuidad. (Al citar párrafos de *Las Hortensias*, de aquí en adelante será únicamente seguido de su página).

4.1 Historia

Con respecto a la historia Gérard Genette en su libro de *Figuras III* menciona “que se entiende por ésta (historia) al conjunto de acontecimientos narrados, cosa que por relato se entiende el discurso narrativo que organiza y transmite dicho acontecer”¹, por consiguiente expondré a continuación los acontecimientos narrados en *Las Hortensias* de Felisberto Hernández.

Horacio personaje central del cuento tiene una afición por coleccionar muñecas un poco más grandes que las mujeres normales, una de las razones, sino que la principal, es por el miedo de que su esposa muera, es así que a una de éstas muñecas le pone el segundo nombre de su esposa –ese, el que ya no usa María y se encuentra desmedido y arrumbado-, Hortensia. María, su esposa, no encuentra ningún problema con la actitud de su marido y es así que en una casa grande de color oscuro junto a un continuo ruido de fábrica que desde el comienzo se escucha y que como compás continúa marcando el desarrollo del cuento hasta el final, da comienzo y desarrollo de las manías del personaje.

¹ Brioschi F. y Di Girolamo C. *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona, 1988. pp. 26-27.

Horacio le teme a la muerte, a la muerte de su esposa, y en una acción desesperada, por conservar esa vida la trata de atrapar en la existencia de la muñeca.

Se encuentran en un primer aparador todas las muñecas que entrarán en escena (en un gran salón dividido por tres vitrinas), en las otras dos, se montan las escenas con ellas. Tiene un grupo para crear la historia y otro para la escenografía y al músico Walter (pianista). Todas las noches –la historia comienza con la segunda ocasión en la que lo realiza- va a ese salón y observa a las muñecas, su ropa, la postura y el escenario; y antes de leer el papelito donde viene la historia se imagina su pasado, la historia de ellas. María en diversas ocasiones le juega bromas a Horacio con Hortensia, ya que le pone su ropa y le hace creer que es ella. Todos estos acontecimientos de su esposa los tiene él documentados. Pero un día percibe unas señales, la primera: una de las muñecas de la vitrina se cae cuando él se acerca a verla; otra, cuando al oír un ruido, sale, abre una puerta y cae Hortensia en sus brazos. Producto de otra broma de María. Esto para él son señales de la proximidad a la muerte de su esposa.

Al principio, Horacio, no sentía mucho acercamiento hacia Hortensia, pero al ir la viendo tan unida a María le comenzó a llamar la atención, ya que las veía en diversas acciones, como cuando ve a María arreglando a Hortensia. Otra, acción, donde parecía que María intentaba enseñar a leer a Hortensia. Así Horacio se dio cuenta que todas las muñecas estaban llenas de presagios. Tuvo varias observaciones de los sucesos acontecidos con Hortensia, entre las cuales resaltan los celos de María. Una costumbre que tenían ambos, Horacio y María, era pasear con Hortensia de los brazos, situación que llevaba a que los vecinos crearan una historia: que la pareja había dejado morir a una pariente rica y para redimir esa culpa se paseaban con una muñeca.

En una ocasión, Horacio realizó una cena donde actuó de una manera disparatada, ya que pensó que sería una ocasión significativa. En fin, discutió con María y al anochecer se fueron a dormir y se reconciliaron. Al despertar tuvo otro presagio, pues al tocar el brazo de María sintió que estaba frío y se asustó pensando que estaba muerta (otra broma de María, en su lugar había puesto a

Hortensia). Por este incidente mandó llamar a Facundo, el fabricante de muñecas, para que hiciera algo al cuerpo de la muñeca y tuviera una textura, principalmente que diera la sensación de calor humano. Antes de entregar la muñeca a Facundo, Horacio entró en una confusión pues pensaba que, se estaba o más bien, ya estaba enamorado de Hortensia, igual pensó en la transmigración de almas en objetos y que al igual el alma de la madre de María se encontraba dentro del cuerpo de la muñeca. Se encontró afligido y pensante, especulando, que María se encontraba así debido a la ausencia de Hortensia, porque la extrañaba, ya que ella no podía ofrecerle hijos y Horacio, quería a la muñeca como a una hija.

Facundo colocó toda una serie de mangueras internas y agua caliente que provocaban ese efecto de calor humano, obvio, mientras el agua lo estuviera, luego tendría que ser cambiada. Hortensia, como era la costumbre, dormía en medio de los dos, así cuando fue entregada igualmente se le organizó una fiesta por sus dos años. Horacio ideó que todo pasara arriba de un triciclo, como lo había visto en una muestra de locomoción, pero sin decirlo, en realidad lo vio en una película donde el novio raptaba a la novia encima del triciclo, y así fue como pasó. En la fiesta, Horacio salió de una puerta montado en el triciclo con Hortensia atrás y los dos se cayeron.

Los muchachos dedicados en poner las escenas le preguntaron qué era lo que él sentía, qué más esperaba. Él comentaba sus sentimientos, desde tener la certeza de encontrar el recuerdo de una mujer. Al anochecer María los invitó a salir al jardín en parejas y con antorchas, en un árbol en lo alto estaba Hortensia con un gran abanico, mirando hacia donde siempre llegaba Horacio. Él se lo agradeció y entraron nuevamente a la casa. A los pocos minutos, después de que María mandó bajar y llevar a Hortensia a la recámara, María regresó como loca pues había sido apuñalada Hortensia. Se creó una conmoción entre los dos, pero conservando la calma Horacio le dijo que no era nada, así se la llevó Facundo. Horacio había sido el que la había apuñalado para tener el pretexto de sacarla y lograr hacerla más mujer, le confesó enseguida a Facundo. Igual se encontraba confundido Horacio, pues sentía que estaba traicionando a María, pero ¿era acaso que se sentía atraído por Hortensia?

Las mellizas (las sirvientas) desvestían a Hortensia cada vez que le tenían que poner agua caliente, pero en una ocasión, María notó cierta curiosidad por parte de las mellizas hacia la muñeca. Eso, le ayudó a descubrir la verdad: que Hortensia era algo más para su esposo de lo que ella pensaba, así que, María, se fue de la casa. Horacio, llegó y encontró a las mellizas viéndose en los espejos, midiéndose los trajes que María les había regalado. Al verlo, le contaron lo sucedido, pero lo que más le intrigó fue encontrar a Hortensia con varias puñaladas. Entonces Horacio dejó a Hortensia, se dio cuenta que no sentía por ella lo que había pensado, pero como no podía estar en la casa por el recuerdo de María, se fue a un hotel, dejando a la muñeca tal como su mujer la había dejado.

Otra manía que tenía, Horacio, era no poder verse el rostro en los espejos, por eso en el hotel buscó la manera de no verse frente al espejo. En una ocasión, vio cómo se estaba incendiando uno de ellos en el hotel, y al voltear para no seguirlo viendo, se asomó, percatándose que junto a la otra habitación estaba María. Intentó hablar con ella y no lo consiguió, le dijo que no la siguiera. Fue así que regresó, al estar en su casa y frente al piano, pensó que parecía un ataúd, lo abrió asustándose, pues encontró dentro a Hortensia. Gritó a Alex, el mayordomo ruso, le preguntó quién la había puesto ahí. Él le dijo que su esposa había estado ahí. Horacio dijo: esta mujer me va volver loco con sus bromas.

Sabía bien que también iba a traicionar a Hortensia. Facundo le mostró una muñeca nueva y rubia. Un hombre tímido, de anteojos había preguntado por ella, él tenía un muestrario y le había enseñado algunas con el nombre genérico de *Hortensias*, fue así como empezaron a salir al mercado, todas ellas disponibles y con la leyenda de que no importaba si el hombre fuera: feo o tímido, tendría una muñeca que estaría con él sin causarle conflicto ni pena. Así, después del incidente de Hortensia, acto que no podía tolerar, pues él no podía estar con la muñeca remendada, pidió a Alex que se la llevara y mandara traer a la otra. A ésta le puso Eulalia (la muñeca espía: el nombre fue puesto por un comentario de Alex) y le pidió a Alex que indicara a las mellizas que le dijeran señora Eulalia. La tenían que vestir y ponerle su agua caliente, él salía con ella y la llevaba a que lo acompañara a ver en la vitrina las escenas. María esperaba que Horacio la

buscara, se fue entonces a casa de una prima de su madre, pero al darse cuenta, en el periódico, de la noticia de las muñecas de Facundo se enojó.

En una ocasión, Horacio le pidió todas las piernas y brazos que le sobraran a Facundo, al tenerlas, les dijo a sus muchachos que hicieran escenas con ellas, pero su desilusión con sus muestras y hasta con Eulalia fue inmensa, al ver la puesta como un profundo fracaso, ya que los muchachos habían puesto todas. En una de esas, Facundo mostró a Horacio, en la carretera una casita donde se encontraba otra Hortensia que poseía 'el tímido', quien le tenía un departamento, pues no quería que su madre se diera cuenta. Días después, Horacio fue y entró a la casita después de dar dinero al guarda bosques. Ahí encontró a la muñeca, la sacó cerca del río, pero se desilusionó al no encontrar en esa Hortensia lo que el buscaba, así regresó a la casa negra y prometió no ver nunca más una muñeca e irse a otro lado a vivir. Cuando encontró recostada a María llorando, él le explicó todo, exponiéndole que ya no sucedería. Ella le creyó y continuaron sus vidas. Al pasar los días se dieron cuenta que les hacía falta Hortensia, pero ni uno ni otro lo mencionaban. María llenó el vacío con un gato, animal que desde un principio no le gustó a Horacio, animal que fungió para la separación. Él decía que la hacía verse vulgar, no como la muñeca.

En una pelea, Horacio salió a caminar y al ver a una pareja, recordó su primer beso con María. Regresó a casa contento y con la idea de llevar una Hortensia a esos departamentos en las Acacias, llevó una Hortensia que Facundo le dijo que estaba en la tienda *La primavera*, vestida de renacimiento, a la cual le puso Herminia. Una trabajadora iba todas las noches para arreglarla y ponerle agua caliente. Horacio nuevamente cayó ante sus vicios, durante ese tiempo hubo una exposición de las muñecas en la tienda *La Primavera* y fue a verlas. Ya eran toda una moda, todos preguntaban cuáles eran Hortensias. Horacio preguntó a Facundo cuál de ellas era una. Se montaron dos escenarios: en el primero había una representación de *La Mujer del Lago* y, en el segundo, muñecas en traje de baño a lado de otras en un bosque. En particular le gustó una negra que era *Hortensia* y mandó a que se la llevaran a su departamento de las Acacias.

Al llegar la vio tendida en la cama, no le generó ninguna atracción. Se acercó (en muchas ocasiones él sentía que las muñecas tenían vida y se movían, pero sólo en algunas ocasiones él tuvo la sensación de que se movían poco), en el instante ella se levantó y gritó. María se había enterado de la traición de Horacio y, al hacerlo, por la rabia, no pudo darse cuenta que Horacio se trastornó con la broma-venganza, se quedó con la mirada ida, rígido y dando vueltas como un muñeco de cuerda en su eje. Al regresar a su casa se encerró en su cuarto, ella le pidió muchas veces perdón, pero él siguió igual, sin reaccionar, saliendo de vez en cuando a tomar vino francés. Luego ella llamó al doctor y poco a poco Horacio se recuperó. Las sesiones de las vitrinas se reiniciaron nuevamente. La primera y última de esa noche, como siempre, estaba dividida en dos, en la primera estaban brazos y piernas en una especie de pecera gigante, en la segunda, una reina, con su corona, recostada en una cama con tres monjas hincadas en la piesera. A Horacio, no le gustó ver el gato enrollado en las piernas de la muñeca reina, se disgustó. Bajó la vista para ver la leyenda, al alzarla, el gato no estaba y entró a observar la escena. Al acercarse, sintió una mano que se posó en su hombro, no escuchó que era María que estaba preocupada, pensó que era una monja e igual se puso mal, girando como la vez pasada pero esta vez desarticulando la mandíbula, tal y como si se transformara en muñeco, cayendo en la locura. Al ir por ayuda María, ella y Alex vieron como Horacio iba corriendo hacia el ruido de la fábrica.

4.2 Título

Este constituye uno de los paratextos más importantes, pues es el umbral del texto y sirve como inductor de la lectura, al respecto Umberto Eco, menciona:

...un título ya es una clave interpretativa... los títulos que más respetan al lector son aquellos que se reducen al nombre del héroe epónimo...; sin embargo otros títulos como *Le père Goriot* centra la atención del lector en la figura del viejo padre mientras que la novela también es la epopeya de Rastignac o de Vautrin... quizás habría que ser honestamente deshonestos, como Dumas porque es evidente que *Los tres mosqueteros* es, de hecho, la historia del cuarto...²

² Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, tr. María D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1985. pp. 23-28.

Podría decirse que *Las Hortensias* son un título epónimo, ya que el nombre expone la titularidad del personaje, la historia se centra en el personaje Horacio y en cómo sus manías provocan que estos objetos-muñecas entren en su vida. Les da valor, vida y significado, así que también podría entrar la idea de que los personajes centrales son las Hortensias, ya que no sólo son objetos, sino que se personifican desbancando a los reales, tales como María, además de servir de amantes tanto para Horacio como para un futuro grupo de clientes. Horacio llega a cosificarse en el transcurso de la historia, aunado a su proximidad a la locura, volviéndose, metafóricamente, en muñeco. No es menester decir si es un texto fantástico o no, simplemente que según los elementos, tanto las Hortensias como Horacio vendrían siendo ese personaje, así por eso el título es epónimo.

4.3 Punto de vista

Un punto importante es cómo el narrador observa, transmite y nos hace ver el texto, es en ocasiones alguien que se encuentra fuera, en otras está dentro como uno o como varios personajes, es así que Todorov menciona:

...la tercera gran categoría que permita caracterizar el paso del discurso a la ficción, es la de la visión: los hechos que componen el universo ficticio nunca nos son presentados en sí mismos sino de acuerdo con una cierta óptica, a partir de un cierto punto de vista. Este vocabulario visual es metafórico, o más bien sinecdótico: la visión reemplaza aquí a toda la percepción...³

Oscar Tacca dice que la relación entre narrador y personajes siempre debe transmitirse a partir del conocimiento y de la información:

...el narrador es, pues, una abstracción: su entidad se sitúa no en el plano del enunciado, sino en el de la enunciación... El narrador debe saber para contar... así como existe una libre elección sobre cómo contar, existe una obligada decisión previa sobre cómo saber... de cómo sabe el narrador nace el punto de vista, la visión que el mismo adopte. La visión del narrador determina, pues, la perspectiva de la novela...⁴

Uno podría caer en la tentación de que sería un relato omnisciente o de visión por detrás, donde el narrador sabe más que los personajes, tal y como en

³ Castagnino, Raúl. *El análisis literario*, Nova, Argentina, 1974. pp. 56-58.

⁴ Kayser, *op. cit.*, p. 56.

los relatos clásicos, dónde casi nada queda en misterio, donde no se crea una trama en la cual se van descubriendo los acontecimientos a partir de la lectura y de la exposición de los personajes, se me ocurre un ejemplo con los textos épicos, donde en la narración podíamos saber tanto lo que pensaban los personajes y muchos de los pasajes, pero ¿será acaso que ocurre de igual forma con la estructura de *Las Hortensias*?

Obra narrada en tercera persona (al parecer es la única que posee esta característica, ya que en general todas están en primera persona), que en el transcurrir de la lectura se van descubriendo junto con los personajes el devenir de la historia, un desenlace desconocido. Leerla es como aventurarnos en una serie de acontecimientos sin sentido y con cierta confusión en un inicio. Si se sabe de antemano cómo es la obra de Felisberto Hernández, entonces se está preparado –no con esto pretendo decir que se adivina su obra- a lo inesperado, tal y como una leyenda o breve texto que precede al cuento de *Las Hortensias* (*Explicación falsa de mis cuentos*), donde menciona cómo son hechos sus cuentos y los compara con una planta que no sabe cómo va a ser “Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro... no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía...”(p. 175) Mientras, si se lee por vez primera, conforme van sucediendo las cosas, uno las va descubriendo como si fuese con los personajes, en un momento estás con Horacio y sabes que observa las vitrinas esperando adivinar qué representan, en otro momento, estás con María, esperando a un Horacio que no va a buscarla. Pero hay descubrimientos o mejor dicho sorpresas, como las que María le juega a Horacio con Hortensia, o los secretos que tiene Horacio hacia María y hasta hacia las mismas Hortensias, Horacio empieza a caer en una confusión y engaña a María, a Hortensia, a Eulalia.

La visión desde afuera es la que menciona Todorov, como la que el narrador sabe menos que los personajes o infrasciente como lo menciona Oscar

Tacca, tal es el caso cuando María piensa que Horacio extraña a Hortensia como a una hija: “Unos días antes que trajeran a Hortensia, María sacaba a pasear a Horacio; quería distraerlo; pero al mismo tiempo pensaba que él estaba triste porque ella no podía tener una hija de verdad” (p. 204). Horacio en ese instante, cuando envía acuchillar a Hortensia para tener el pretexto de que se la lleve Facundo y para que la haga más real, es cuando empieza a creer que está enamorado, que Hortensia es su amante y además posee el espíritu de la madre de María. A su vez, María piensa que Horacio extraña a la muñeca como si fuese una hija, pero entonces sí hay un engaño y un desconocimiento de los hechos por parte de María y no del narrador, porque según el cuento: “Pero dentro de algún tiempo, cuando su mujer supiera que él no sólo no tenía por Hortensia el cariño de un padre sino que quería hacer de ella una amante, cuando María supiera todo el cuidado que él había puesto en organizar su traición, entonces, todos los lugares de la cara de ella serían destrozados: María no podría comprender todo el mal que había encontrado en el mundo y en la costumbre del amor; ella no conocería a su marido y el horror la trastornaría”(p. 202). El personaje, Horacio, sabe lo que hace; el narrador también lo sabe y conoce el engaño y se pregunta al igual que Horacio, qué sucederá cuándo lo sepa, es así como descubrimos que se trata también de un narrador testigo, un narrador que se convierte en observador de la escena, pero además también sabe más, pues, como en el fragmento anterior, expone a manera de certeza, cómo se pondrá María cuando se entere. Entonces sabe lo que pasa, ya que es un observador como sus personajes –sobre todo Horacio-, y además sabe lo que piensan y lo que les sucederá. Es ahí donde el autor mezcla al narrador testigo y omnisciente.

Es así que la *visión con*, como la llama Todorov o equisciente (o testigo), como la denomina Oscar Tacca, es la que menciona que el narrador sabe lo que sus personajes. Desde el inicio del cuento empieza con una descripción. Lo característico es que el autor oculta ciertos elementos para después mostrarlos, no por desconocimiento o porque en el mismo momento que el personaje lo descubriera, sino se trata de un juego en el que participa el lector, por eso “coloca” elementos que se esconden para generar cierto misterio: “Al lado de un jardín

había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles. Y al fondo del jardín se veía una casa de pátina oscura. El dueño de la ‘casa negra’ era un hombre alto” (p. 176). Al principio se le menciona como el hombre de la casa negra hasta después de unas páginas lo menciona indirectamente. El suceso fue a partir de las bromas que le jugaba María con Hortensia, una en la cual María viste a la muñeca igual que a ella. Horacio al escuchar un ruido después de estar mirando sus escenas, sale de golpe y abre una puerta, cayendo en sus brazos Hortensia. Todos estos sucesos son documentados por él “Aunque ese cuaderno lo leía únicamente él, firmaba las notas; escribía su nombre, Horacio...” (p. 181).

Como mencioné, *Las Hortensias* se inicia con la descripción del lugar, del personaje, del ambiente. Del ruido constante de la fábrica, de la ostentación de la vivienda, de cierta extrañeza encerrada por el misterio del color. Es como si el autor nos preparara para entrar en una fábrica, donde existirá una transformación; una serie de símbolos lo plantean. Esa eminente transformación del personaje en una máquina sin sentimientos, en un muñeco que escapa de su realidad y de la muerte. Podemos ver también que el escrito se transforma en una crítica social ante la eminente entrada de la industrialización y de cómo el personaje –tal como los seres industrializados que cada vez se deben parecer, como hoy en la era de la globalización, donde todos tienen un sueño americano y dónde las mujeres quieren ser delgadas o los hombres desean tener cuerpos esculturales, la individualidad se va perdiendo- no se reconoce a sí mismo y es por eso que teme verse en los espejos, porque sólo él mira: “entonces sintió fastidio de pensar que las mellizas, no sólo se ponían vestidos que él había regalado a su esposa, sino que habían dejado los espacios libres...(p. 47) estos trapos en la cara me dan mucho calor y no me dejarán tomar vino; antes de quitármelo, tú debes descolgar los espejos, ponerlos en el suelo y recostarlos a una silla...” (p. 57).

Así continúa, ahora con las manías de Horacio, de la espera para saber qué pasa con las escenas y de adivinarlas. Cómo su esposa comienza el juego, el lector no se espera que después ella fuera suplida por una muñeca y después la muñeca por otra muñeca. Vamos viendo como nos encamina la historia con la

aparición constate y continua de los ruidos de la fábrica a la locura de Horacio. La espera de María por Horacio y el descubrimiento de una producción en masa de Hortensias para individuos feos, solitarios y tímidos. Así aparece Hortensia para desbancar a María; Eulalia a Hortensia; la muñeca del tímido a Eulalia; a Herminia... Se genera un conflicto de Horacio y de cómo ama y convierte sus manías en vicios.

4.4 Voz narrativa y focalización

Gerard Genette plantea una distinción entre voz narrativa y focalización, es decir, entre quién ve y quién habla, que no necesariamente coinciden y no deben confundirse.

...la mayoría de los trabajos teóricos sobre este tema sufren, en mi opinión, de una enojosa confusión entre lo que aquí llamo modo y voz, es decir, entre la pregunta: ¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? y esta pregunta muy distinta: ¿quién es el narrador?, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: ¿quién ve? y la pregunta: ¿quién habla?...⁵

La focalización interna variable nos dice que lo mismo se ve desde el punto de vista de uno o dos personajes. La voz narrativa se encuentra en tercera persona y como narrador testigo y omnisciente, siempre pasa narrando lo acontecido, lo acontecido a partir del personaje: Horacio. Gira todo en torno de sus manías. A partir de ahí se expone y se narra el trato de éste con sus esposa y sus muñecas y de sus deseos y fantasías a partir de la observación de éstas en las puestas y también de la conversión en amantes para él, pero entonces brincan tanto los pensamientos de Horacio para brotar a la par las acciones de los demás personajes, en especial, el de las muñecas, el de Hortensia. Tomando como modelo, de igual forma, el de Greimas, podría apoyarnos un poco en esto. El idéntico hecho, por tanto, es focalizado internamente por dos grupos que funcionan como dos actores (o dos personajes, en el sentido tradicional del término). El término *personaje* se asocia a la figura antropomórfica, pero no en

⁵ *Ibid.*, p. 64.

todos los relatos necesariamente el personaje posee figura humana; pensemos por ejemplo en la víbora de *A la deriva*. Es en este sentido y siguiendo la terminología de Argildas Greimas⁶, que llamamos actor a todo aquél que realiza y lleva adelante las acciones del relato. Estos actores varían de un texto a otro; no varían, en cambio los roles o actantes son posibles de determinar en cada relato. Siguiendo a Greimas, distinguimos seis distribuidos en parejas:

- Sujeto (aquél que busca o desea algo) – objeto (lo buscado o deseado por el sujeto)
- Destinador (lo que motiva al sujeto a desear algo) – destinatario (sobre quien recae la acción del sujeto)
- Ayudante (ayuda al sujeto al lograr el objeto) – oponente (se opone al sujeto)⁷

Tratando de seguir el siguiente modelo, se puede poner como sujeto a Horacio, ya que es él quien desea confrontar la realidad, evadir lo que acontece y jugar a ser Dios, al tratar de immortalizar a María: “María no estaba enferma ni había por qué pensar que se iba a morir. Pero hacía mucho tiempo que él tenía miedo de quedarse sin ella y a cada momento se imaginaba cómo sería su desgracia cuando la sobreviviera. Fue entonces que se le ocurrió mandar a hacer la muñeca igual a María” (p. 185), así al tener miedo que su esposa fallezca, no se conforma con la idea y hace algo al respecto, pero de igual manera, antes de que acontezca esto, también le atribuye valores y aspectos humanos a Hortensia y la convierte en su amante.

El objeto sería la inmortalidad representada en Hortensia, esa muñeca que podía estar con él siempre y que podía ser transformada según sus necesidades: “¿qué tenía Hortensia para que él se hubiera enamorado de ella? ¿Él sentiría por las muñecas una admiración puramente artística? ¿Hortensia, sería simplemente un consuelo para cuando él perdiera a su mujer?” (p. 192).

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ Castagnino, *op. cit.*, p. 74.

No querer enfrentar su realidad, es no enfrentarse él. No puede llevar su vida. Horacio entonces comienza, en su locura, a inventar o a ponerle significado a toda una serie de acciones. Tal y como las que lo hacen creer que María va a morir. El destinatario es esa serie de presagios que lo motivan a mandar hacer esa muñeca: "...él era como un hilo enredado que interceptara los avisos de otros destinos y recibiera presagios equivocados; pero esta vez todas las señales se habían dirigido a él: los ruidos de las máquinas y los sonidos de los pianos... después Hortensia, cayendo en sus brazos, cuando él abrió la puerta, y como si dijera: 'Abrazame porque María morirá'" (p. 184).

Primero empieza con Hortensia, para así, sucesivamente, pasar a Eulalia, Herminia, la "Hortensia" del tímido y a la negra última. Manda hacer a Hortensia a obra y semejanza de María por temor a cuando ésta muera. Horacio la convierte paulatinamente en su amante, perfeccionándola poco a poco. Primero la textura, luego el calor corporal y las señas particulares de mujer. La va transformando. Pasa, así, de una a otra buscando escapar de su entorno para aferrarse a otro entorno, el cual sabe como será. Estas muñecas son el destinatario, ya que en ellas recae la acción del sujeto.

Como ayudante tenemos a Facundo, quien fabrica y proporciona de facultades a las muñecas. Como oponente podemos identificar tanto a María como a la cordura. María, en primera instancia, porque es la que al ir descubriendo las verdaderas intenciones de Horacio, se aleja de éste. Él sigue aún así, pero ella reiteradamente le hace maldades y bromas para que él caiga en esa locura; "Pero a la mañana siguiente le tocó el brazo y lo encontró frío. Se quedó quieto, con los ojos clavados en el techo y pasaron instantes crueles antes de que pudiera gritar: "¡Alex!" En ese momento se abrió la puerta, apareció María y él se dio cuenta de que había tocado a Hortensia y que había sido María quien, mientras dormía, la había puesto a su lado" (p. 189).

4.5 Tiempo y espacio

Al hablar de la temporalidad Gerard Genette, propone tener en cuenta: orden, duración y frecuencia. Con respecto al *orden* el autor señala:

Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia.⁸

El *orden* comprende las anacronías que pueden aparecer en dos formas definidas, en analepsis, es decir, los saltos hacia atrás en el tiempo y prolepsis, saltos hacia adelante en el tiempo. *Las Hortensias*, desde un inicio comienzan con una descripción acompañada de una narración de los hechos, se puede entender que su temporalidad es lineal, ya que se va describiendo consecutivamente la manera de ser de Horacio. Cómo a partir de sus fetiches con las muñecas y con el ruido del compás de la fábrica, el autor va dirigiendo al personaje a una locura inminente. Pero se pueden observar pequeñas digresiones o deducciones del narrador con respecto al estado de María Hortensia cuando se da cuenta del engaño de su marido.

Como ya había mencionado, parecieran esas deducciones como si el narrador supiese lo que en verdad va a pasar, entonces nos hace pensar, al leer, el desenlace que sí lo es y que no es una mera coincidencia: “Pero dentro de algún tiempo, cuando su mujer supiera que él no sólo no tenía por Hortensia el cariño de un padre sino que quería hacer de ella una amante, cuando María supiera todo el cuidado que él había puesto en organizar su traición, entonces, todos los lugares de la cara de ella serían destrozados: María no podría comprender todo el mal que había encontrado en el mundo y en la costumbre del amor; ella no conocería a su marido y el horror la trastornaría” (p. 202). Aparte de encontrarse en el orden temporal algunas prolepsis, igual se encuentra una pequeña analepsis. Es la ocasión en la que Horacio está pensando en la trasmigración de las almas y piensa que a Hortensia se le ha metido el alma de la madre de María. Tiene esa duda y entonces le pregunta a su esposa sobre su

⁸ Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, teoría y práctica, UNAM, Limusa México, 1991. pp. 83-86.

madre, cómo era: “Mira, era completamente distinta a mí, tenía una tranquilidad pasmosa; era capaz de pasarse horas en una silla sin moverse y con los ojos en el vacío... ¿Y qué concepto tenía ella del amor?... Ella no tenía ninguno. Y gracias a eso pudo casarse con mi padre cuando mis abuelos se lo pidieron; él tenía fortuna; y ella fue una gran compañera para él.” (p. 195).

Con respecto a la *duración* Gerard Genette menciona que se implican las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato y las llama anisocronías e isocronías. Con respecto de la primera, se pueden mencionar tres:

- Sumario. Síntesis en el relato de toda una serie de acontecimientos: $TR < TH$ (tiempo del relato menor que tiempo de la historia).
- Pausa. Descripción: $TR \infty > TH$ (tiempo del relato infinitamente mayor que tiempo de la historia).
- Elipsis. Omisión de hechos: $TR \infty < TH$ (tiempo del relato infinitamente menor que tiempo de la historia).

Otra relación más acertada entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia que maneja la *duración* es la isocronía. Las escenas son dialogadas, llevando un tiempo de la historia y del relato sincrónico, es decir son iguales. Es entonces que no se está hablando en *Las Hortensias* de una historia que ya pasó, haciendo una evocación, un relato de los hechos acompañado de ciertas supresiones. Tampoco se está hablando de algo que aún no pasa ni de un tiempo gigantesco, es más bien una narración y una descripción, una especie de video documental. Un ojo que es testigo, observa y narra lo acontecido, en el instante. Hace mención como si ya hubiera pasado, pues el narrador utiliza verbos conjugados en pasado para mencionar algo que ya pasó, que él presenció, tal y como una grabación. Los hechos son narrados entonces, al tiempo que la historia está corriendo. Se describe la casa, el personaje, a su esposa, sus vitrinas y sus muñecas. Y los sucesos en forma lineal de lo que acontecerá.

Pasando a la *frecuencia*, esta estancia del tiempo se relaciona con las veces que los hechos de la historia aparecen en el relato. Para esto, es necesario mencionar el tema del doble, a la par de la del espejo, el ruido de la fábrica y la realidad. El ruido *constante* no desaparece en ningún momento, va marcando el

compás de la historia desde el inicio hasta el final, pareciera ser el intermediario entre el personaje encaminado a la locura y el lector a la espera de cada evento. Sobraría decir desconocido. A esta instancia reiterativa también se le conoce como *leitmotiv*, un motivo que se repite persistentemente en toda la historia. Otro motivo repetitivo es el tema del doble, en sí la misma historia parte de ello, ya que Hortensia es hecha a imagen de María Hortensia esposa de Horacio, pero no se detienen ahí las duplicaciones, se hace una producción en serie de las 'Hortensias'. Las mellizas entran también dentro de este juego. Fingen intrínsecamente, sin demostrarlo, como espejos de todos los personajes. Mejor dicho, su función es vista más como un símbolo. Los espejos son entonces ese reflejo que aparecen en el hotel de estudiantes al que se retira Horacio para no saber nada de su vida, de su esposa y de su muñeca. Son los espejos en los que se miden los vestidos, de su esposa, las mellizas. Son esos que se encuentran en medio de Horacio y Hortensia apuñalada.

Finalmente, por el lado de la *frecuencia*, la realidad es enfrentada entre la situación de los personajes y entre las representaciones montadas. Una y otra, son vividas alternativamente por Horacio. Los hechos en la historia aparecen N veces tanto en la historia como en el relato, una instancia marcada por Gerard Genette, igualmente pueden aparecer: una vez en el relato, una vez en la historia; una vez en el relato, N veces en la historia; N veces en el relato, una vez en la historia.

Si en María su representación puede explicarse a partir de su temor a ser vulnerada, en Horacio sus actitudes responden a otro temor que tiene que ver con la percepción del tiempo. En su caso este temor también lo llevará a desarrollar un mecanismo que tiene matices agónicos (de competencia). Estamos de acuerdo en que, en un determinado nivel no hay ningún problema aparente con el tiempo y esto se refiere concretamente al tiempo de la historia, que transcurre linealmente. Sin embargo, el problema se plantea cuando examinamos (de nuevo) la mente del personaje. Esto nos revela un nuevo plano en donde el tiempo tiene un valor muy concreto para el personaje, dentro de lo que me parece que es su angustia principal: el miedo a la muerte. Para el personaje, el devenir del tiempo significa la

aproximación a la muerte, y dado que ésta es el objeto del temor, la lucha del personaje se centrará en una especie de negación de su curso normal. Frente al estrago del tiempo, el personaje intentará afirmar su vitalidad, sin embargo ésta se basa, paradójicamente, en un tiempo pasado que es el de la juventud.

La evidente contradicción de esta situación repercute en el conflicto interior que vive el personaje. La manera en que este desfase es vivido por el personaje, explica mucho de su comportamiento, como Horacio reconoce: "Si la suerte que tuvo cuando era joven le volvía, ahora a él le quedaría poco tiempo para aprovecharla; no vendría sola y él tendría que luchar con acontecimientos tan extraños como los que se producían a causa de Hortensia" (p. 210). Este aparente retorno de lo que el personaje considera la suerte juvenil, no es sino una disposición tramposa que el personaje crea para demostrarse a sí mismo que todo puede ser como antes. A pesar de todo, Horacio no pierde la noción del tiempo normal, él está consciente de que el tiempo transcurre inexorablemente, pero es precisamente esa aguda conciencia la que lo lleva a crear la fantasía de que la vitalidad perdida puede regresar como una oportunidad última.

En su lucha por la recuperación del tiempo pasado, Horacio experimenta un progresivo proceso de ruptura y aislamiento en su relación con el mundo, que involucra sobre todo su relación de pareja, pero también encarna un conflicto de ruptura hacia su propio interior, que puede seguirse a partir de su desajuste en el tiempo.

El espacio en que se desarrolla la historia es muy singular pues el autor lleva de la mano al lector por un espacio exterior y lo incursiona al mundo subjetivo de un espacio interior lleno de confusas realidades.

En el espacio exterior que se maneja en la obra encontramos la casa de María y Horacio, una gran residencia dividida en tres espacios que sirven para hacer sus constantes representaciones teatrales. En dos de las vitrinas se colocan a las muñecas y se cuenta su historia, mientras que la tercera vitrina es sólo una bodega de maniqués. Pero un punto muy importante a considerar en el espacio exterior es que, la casa de Horacio está junto a una fábrica, elemento esencial que sirve para desplazar al lector al mundo interior en el que vive Horacio.

En *Las hortensias* la tensión entre mundo exterior y mundo interior es particularmente marcada en los ruidos de las máquinas de una fábrica que llegan a ser un leitmotiv, una especie de contrapunto realista a los ensueños del protagonista. Ya la primera frase del cuento los nombra:

Al lado de un jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles.

La realidad exterior de la fábrica no se tematiza como tal, sino como algo que ocurre, muy sumariamente, como sonido, en un jardín. Horacio, evidentemente, no busca la realidad positiva, la que normalmente calificamos de real, la que vemos con los ojos del día. Busca la interior, la confusa, la verdadera de las cosas tal como surgen espontáneamente en el sueño, en las manías, en las sorpresas, enfocadas a través de los vidrios de la imaginación.⁹

Por lo demás, una de las claves acerca del sentido de esta extraña historia, está dada por un sonido de máquinas que se escucha permanente desde el caserón del matrimonio. Este *leitmotiv* abre el cuento, se menciona varias veces en su decurso y en el final se lee: “Horacio cruzaba por encima de los canteros. Y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas” (p. 233). En efecto, el monótono sonido, figura a la perfección la condición de autómatas, destino final del personaje, una vez producido el definitivo naufragio de su subjetividad; Horacio junto con el sonido de las máquinas, termina por hundirse en un mundo interior de total demencia, un mundo donde la realidad subjetiva se convierte en la realidad objetiva que guiara al personaje a su propia locura.

⁹ Blengio, *op. cit.*, p. 87.

Conclusión

Una primera mirada siempre nos muestra una cara, es a partir de retomar, observar, apoyarse. Ayudarnos de diversas e indicadas herramientas, que descubrimos la conformación de algo. En este caso, gracias al apoyo obtenido por los lingüistas, por los mitógrafos, por los formalistas rusos, por los estructuralistas. Se llegó a saber que una obra puede ser abordada por una infinidad de direcciones -siempre y cuando esté bien planteado el estudio-. La proporción a partir de la curiosidad, de la visión propia, de la cantidad de mentes y perspectivas va en consideración a los resultados obtenidos. El resultado es entonces, la respuesta a esas interrogantes ¿en verdad tiene sentido, coincidencia e importancia este texto literario, además de que en verdad Horacio se encuentra en un estado de soledad, enajenación e incomunicación?

La vida del autor no es menos importante, al igual su obra y la manera particular de concebir su literatura, tanto de los escritores como de los críticos. Los elementos aportados por ellos me ayudaron a entender cuestiones que no entendía, además me ayudaron a ver otras que no había vislumbrado (como la dificultad de catalogar sus escritos; la marginación en la época del escritor; su afición a la música; la ayuda proporcionada por sus amigos; la fijación con los objetos; la similitud de la figura utilizada por Cortázar y escritores vanguardistas, y muchas otras). Con la ayuda de sus puntos de vista y de los conceptos de narratología de algunos autores estructuralistas, llegué a la conclusión de que no porque un escrito tenga años de ser escrito y no por ser literario, dista de utilidad. Existe una similitud preocupante entre el personaje del cuento de *Las Hortensias* (Horacio) y la situación de muchos individuos actualmente. Debido a una generalización, a una enajenación, se está perdiendo lo que nos identifica como propios y únicos, es más fácil en estos días dejar nuestra persona en manos de una destrucción del individuo. Esa locura que no es más que la entrada a un estado de apatía.

Se convierte entonces en una cuestión vigente y no de unos años para atrás, sino de muchos más. La inquietud por la falta de preocupación de las personas, por esa indiferencia ante lo auténtico y lo propio de cada cultura, de

cada persona. Esa globalización que ha hecho que paulatinamente rápido se esté perdiendo la diferencia. Diferencia marcada tanto por el físico, como por los ideales. Se exige un prototipo de cuerpo y unos sueños comunes. La diferencia, está condenada a desaparecer, a ser absorbida por la igualdad, a ser enajenada, a convertirse en un problema de incomunicación que finalmente terminará en una soledad destinada a promover una realidad prefabricada, evadiendo así la realidad, jugando a ser niños eternos sin preocupaciones, con la idea de la eternidad y de la nula problemática. Es por eso que este cuento aún sigue siendo vigente (publicado en la revista *Escritura*, en varios fascículos, en 1949), pues se trata del tema de la industrialización, de la producción en serie de las Hortensias, muñecas todas similares, para un público decadente, sin intención de buscar algo diverso; con esa complicación del trato personal. Son esos hombres tímidos y feos que menciona el cuento, que esperan a una muñeca que esté con ellos y que no les exija nada, ni les haga 'el feo'. Al igual, esos compradores se cosifican, volviéndose iguales. Tal y como Horacio, personaje de *Las Hortensias*, que en su afán de evadir la realidad, de no querer ver el reflejo de su persona. De no estar consciente de su pérdida de autenticidad, va cayendo en esa transformación del muñeco, cae en la locura al perder la diferencia entre la realidad y la irrealidad (a la confrontación de lo artificial con lo natural). Cordura que se pierde cuando se deposita la vida en un modelo prefabricado. Ya no hay exigencias, ya no tendrá que adivinar las puestas en escena en sus vitrinas, pues él también ya será uno. Uno donde vendrán otros y le dirán qué hacer, así como sus trabajadores que se encargaban de poner las escenas: vistiéndolas, poniendo la leyenda de lo que era y la escenografía.

Finalmente, creo que llegué a los aspectos que pretendía llegar, no muy alentadores, pero tampoco alarmantes. Es eso a lo que nos invita el autor, a hacer conciencia. A recordar que somos únicos, únicos al aceptarnos, al identificarnos y al defendernos.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001.
- Antúnez, Rocío. *Felisberto Hernández: El discurso inundado*, Instituto Nacional de Bellas Artes en coedición con editorial Katún, México, 1985.
- Araujo, Nara y Teresa Delgado. *Textos de teorías y críticas literarias*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003.
- Aullón de Haro, Pedro. *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994.
- Badcock, C. R. *Lévi-Strauss: el estructuralismo y la teoría sociológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- Barthes Roland, Genette Gerard, Tzvetan Todorov. *Análisis estructural del relato*, 8ª. ed., Premiá, México, 1991.
- Benveniste, R. Godel, A. J. Greimas, L. Hjelmslev, A. M. Nethol, F. de Saussure, J. Starobinski, R.S. Wells. Edición a cargo de Ana María Nethol. *Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios críticos*, segunda edición, Siglo veintiuno editores, México.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, teoría y práctica, UNAM, Limusa México, 1991.
- Blenzio, Brito. *Felisberto Hernández: el hombre y el narrador*, La casa del estudiante, Montevideo, 1982.
- Brioschi F. y Di Girolamo C. *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona, 1988.
- Castagnino, Raúl. *El análisis literario*, Nova, Argentina, 1974.
- Castilla del Pino, Carlos. *La incomunicación*, ediciones Península, Barcelona, 2002.
- Correa, Rafael. *Lo fantástico en la poética de Felisberto Hernández*, Rutgers University, 1984.
- Coseriu, Eugenio. *Sincronía, diacronía e historia*, Gredos, Madrid, 1978.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, tr. Carlos Manzano, Editorial Anagrama, Barcelona, 1978.

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

Díaz, José Pedro. *El espectáculo imaginario: Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández ¿una propuesta generacional?*, Arca, Montevideo, 1986.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, tr, José Esteban Calderón, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, segunda edición en español, de la segunda en inglés en 1996.

Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*, Paidós, Barcelona, 2000.

------. *Mito y realidad*, Labor, Bogotá, 1981.

Ferré, Rosario. *El Acomodador*. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Fokkema y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX*, tr. Gustavo Domínguez, tercera edición, Catedra, España, 1988.

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

Garza Cuarón, Beatriz. *La connotación: problemas del significado*, Centro de Estudios Literarios y Lingüísticos, México, 1978.

Genette, Gerard. *Figuras III*, colección dirigida por Antonio Vilanova, tr. Carlos Manzano, México, 1990.

Hernández, Felisberto. *Obras completas de Felisberto Hernández*, vols. I, II, III, Siglo XXI, México, 2005.

------. *Narraciones incompletas*, Siruela, Madrid, 1990.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, tr. María D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1985.

Leguebe, Jacques. *Trayectoria del pensamiento francés: introducción a su estudio*, UMSNH, Morelia, 1945.

Lévi-Strauss, Claude. La estructura de los mitos, en *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1987.

------. *Mito y significado*, Alianza, Madrid, 1985.

Máynez Vidal, Pilar. *Los inicios del estructuralismo lingüístico*, UNAM, México, 2000.

- Monges Nicolau, Graciela. *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.
- Pollmann, Leo. *Realidad y conocimiento en los cuentos de Felisberto Hernández*, Universität Regensburg.
- Pozuelo, José María. *Del formalismo a la neorretórica*, Taurus, Madrid, 1988.
- Prada, Oropeza Renato. *La autonomía literaria: formalismo ruso y Círculo de Praga*, Departamento editorial UAZ, Zacatecas, 1989.
- Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento*, tr. José Martín Arancibia, Colofón, México, 1989.
- Quilis Morales, Antonio. *Fonética histórica y fonología diacrónica*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.
- Rodríguez Zepeda, Jesús. *El concepto de lo histórico en la obra de Claude Lévi-Strauss*, UAMI, México.
- Scholes, Robert. *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Editorial Gredos, Madrid, 1981.
- Sirvent Ramos, Angeles. *Roland Barthes: de las críticas de interpretación al análisis textual*, UAE, 1989.
- Visca, Arturo. *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, vol. 3, eds, de la banda oriental, Montevideo, 1968.
- Zum, Felde. *Crítica de la literatura uruguaya*, M. García, Montevideo, 1921.