EL ESTATUTO DE LO FANTÁSTICO EN FELISBERTO HERNÁNDEZ

POR

MARIA CHIARA D'ARGENIO

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

A lo largo del siglo xx los territorios que rodean el Río de la Plata han sido la cuna de una importante literatura fantástica. Entre los numerosos autores que proceden de esta zona geográfica –pensemos en Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo– el uruguayo Felisberto Hernández es uno de los menos conocidos. El escaso interés mostrado tanto por la crítica de la época (estamos en torno a la mitad del siglo xx) como por la actual no hace justicia a la complejidad y originalidad del autor, que no puede ser relegado a la categoría de marginal. Su versión de lo fantástico se ha definido como onírica, por el carácter ensoñador de sus ambientaciones y las celadas transgresiones que la caracterizan. Sus obras están impregnadas de atmósferas oníricas, irreales y surreales, mundos donde se establecen extrañas correspondencias entre los distintos elementos que los componen, frecuentemente grávidos de sutiles simbolismos.

Los textos de Felisberto encajan plenamente en la definición de lo “fantástico moderno” ofrecida por Rosalba Campra (Campra, *Territori* 77). La ensayista pone de manifiesto cómo la transgresión fantástica no se realiza únicamente en el plano del contenido, sino que afecta a otros niveles del texto: sintáctico (organización de los contenidos) y verbal (superficie discursiva).

El trabajo de Campra forma parte de la importante labor crítica que se ha desarrollado en los últimos treinta años y que ha investigado el controvertido territorio de lo fantástico literario. Además no sólo los críticos, sino los escritores mismos se han interrogado sobre su literatura aportando elementos interesantes; pensemos en *Du Fantastique en littérature* de Charles Nodier, escrito en 1830, o, en nuestro siglo, en los ensayos de Borges, Cortázar e Italo Calvino. De ahí que cualquier acercamiento a esa literatura, sobre todo en el caso de lo fantástico inusual de Felisberto, debe ser consciente de esta reflexión y especificar previamente qué es lo que estimamos como literatura fantástica.

Puede considerarse a Tzvetan Todorov como el iniciador de dicha contribución puesto que en 1970 con su *Introduction à la littérature fantastique* elabora la primera sistematización teórica del tema. Antes de él otros –como Pierre Georges Castex, Luis Vax, Roger Caillois– habían intentado definir lo fantástico, pero sin lograr su nivel de organicidad y complejidad que le han convertido en una referencia obligada para todos los estudios posteriores.

Todorov considera lo fantástico un preciso género literario, situado en una zona de frontera entre lo extraño y lo maravilloso. Como sus predecesores, señala como rasgo fundamental del relato fantástico la transgresión de un orden de realidad. Según Todorov, estamos en presencia de lo fantástico cuando, en un mundo percibido como nuestro, irrumpe un acontecimiento inexplicable, sobrenatural en el sentido de que pertenece a otra realidad diferente. Pero introduce una nueva categoría en la definición de nuestro territorio literario: la *hesitación* o vacilación entre dos posibles soluciones a la explicación del evento sobrenatural. El ser que percibe el hecho irreal debe elegir entre la posibilidad de considerarlo fruto de ilusión, o sea no dudar de su propia realidad, o considerarlo verdad y entonces admitir la posibilidad de que su mundo esté gobernado por leyes desconocidas. Lo fantástico ocuparía el tiempo de esa incertidumbre; tras decidir la explicación se entraría en el género extraño o en el maravilloso.

El análisis de Todorov, si bien eficaz para la literatura fantástica objeto de su estudio, la del siglo XIX, se revela insuficiente respecto a lo fantástico del siglo XX, que presenta un grado de complejidad mayor. En primer lugar, como bien ha remarcado Ana María Barrenechea en su *Ensayo de una tipología de literatura fantástica*, la relación entre los diferentes órdenes de realidad no debe considerarse como irrupción momentánea, sino como coexistencia: en el texto fantástico conviven dos realidades que se caracterizan por el mismo nivel de verdad; es precisamente esa tensión no resuelta que problematiza nuestro modelo de realidad. Además, Todorov considera que la transgresión se realiza sólo en el nivel semántico del texto y no tiene en cuenta otros niveles en los que puede surgir el sentido fantástico.

Rabkin (41) es uno de los primeros en subrayar la necesidad de considerar el conjunto de las estructuras narrativas que componen el texto literario, y no sólo la semántica del relato. La literatura fantástica opera una subversión de los *ground rules*, es decir las normas basilares del mundo narrativo; esas modificaciones son evidentes, en el texto, en las reacciones de los personajes o en el estatuto del narrador. Rabkin señala, además, que todo cambio en el ámbito de las estructuras narrativas implica una variación de las estructuras extratextuales, ya que el texto refleja siempre una visión del mundo y de la sociedad. Por esa función subversiva nuestra literatura deviene una herramienta de conocimiento, una forma de investigar el mundo o, como dirá Rosmary Jackson (58) de manera más radical, una literatura cuya función es contraponerse a la ideología dominante.¹ Pero Rabkin no especifica qué estructuras narrativas se quebrantan ni cómo. Y es hacia esta dirección que se mueve Irène Bessière.

Bessière (10) define lo fantástico como una “lógica narrativa”, es decir una modalidad de realización del texto tanto desde el punto de vista temático como formal, subrayando su naturaleza de objeto verbal y literario. Destaca como característica del relato fantástico la dicotomía entre verosimilitud e inverosimilitud, entre sobrenatural y estrategias de autenticación de lo anormal. Señala, además, el carácter inexplicable de los acontecimientos irreales en la literatura del siglo XX, puesto que ellos no se pueden reconducir a ningún paradigma de referencia, ni natural ni a un sobrenatural conocido y tradicional (como en el relato fantástico del siglo XIX).

¹ En lo que se refiere a estos conceptos véase también Armitt.

Finalmente Campa, cuyos estudios constituyen la referencia teórica del presente ensayo, considera el tipo de transgresión el rasgo que diferencia lo fantástico moderno de lo tradicional. Lo fantástico literario se caracteriza por la infracción de los umbrales que definen nuestro concepto de realidad. Dicha infracción puede realizarse tanto a través de los temas, como a través de rupturas en la organización sintáctica del relato y en la superficie discursiva. Infracciones del principio causal, ausencia de motivación, elipsis o distorsiones de los significantes pueden lograr el mismo efecto que los vampiros. Campa define este diferente tipo de transgresión, que caracteriza lo fantástico moderno, “silencios” del texto: huecos que interrogan al lector, le obligan a dudar de lo que lee y a participar activamente en la realización del texto, a buscar huellas y significados.

Los textos de Felisberto se revelan una inmejorable ejemplificación de este fantástico “discursivo”, donde el sentido fantástico es producto del acto narrativo. Las atmósferas sobrenaturales tienen su raíz en la modalidad misma de la narración. No se producen rupturas radicales, desdoblamientos, o viajes en el tiempo, sino que las palabras construyen un velo que impregna aparentemente la realidad, como una niebla confusa, soñada, inexplicable.

En Felisberto Hernández los procedimientos considerados como fantásticos se sitúan preferentemente en el plano sintáctico y verbal; pocos son, en cambio, los temas codificados en la rica tradición literaria. Su naturaleza fantástica reside más bien en el plano discursivo: combinaciones particulares de palabras, extrañas asociaciones de ideas, empleo de la metáfora, semejanzas paradójicas, utilización de determinados tiempos verbales (casi siempre el imperfecto). Son recursos que contribuyen a crear situaciones “anómalas”, en las que la normalidad o lo meramente cotidiano alcanzan la dimensión de lo absurdo. A pesar de ello subsiste siempre la duda sobre la efectiva consistencia del mundo o su distorsión mediante la percepción subjetiva. En los cuentos de Felisberto los ambientes están definidos por una mirada que rebasa las fronteras entre lo animado y lo inanimado (este es el aspecto más significativo desde el punto de vista semántico), otorga vida real a los objetos y deshumaniza a las personas. La percepción subjetiva de las cosas está siempre presente. Son muy frecuentes las alteraciones del orden sintáctico: la lectura de estos cuentos va siempre acompañada por la sensación de que nos falta algún elemento.

Silencios, omisiones, suspensiones del sentido y vacíos narrativos delimitan el universo fantástico del uruguayo.

El elemento fantástico en Felisberto Hernández escapa a los cánones. Los cuentos de este escritor (que algunos consideran “torpe”) dan siempre una impresión de suspensión. Son ambiguos, y su ambigüedad brota de una contradicción entre un nivel superficial aparentemente poco elaborado desde el punto de vista léxico (el denominado léxico reducido²) y de la estructura narrativa de los cuentos, frecuentemente interrumpidos, deslavazados, fragmentarios, y un segundo nivel (de lectura y de análisis) que muestra en cambio toda su complejidad. Esta complejidad puede rastrearse en algunas elecciones léxicas no inmediatas sino enmarcadas en un preciso proyecto de escritura, ligadas a una visión a veces infantil, casi siempre onírica de la realidad, y también en ciertas estructuras

² Muchos críticos han subrayado este aspecto de la escritura de Felisberto, justificándolo con su trayectoria cultural y literaria, no especialmente rica. Ver especialmente R. Benglio Brito.

laberínticas y digresiones, que no denotan una escasa atención a la forma, sino una voluntad de originalidad, sabiamente llevada a la práctica. Felisberto es un escritor difícil, pero su complejidad, en los textos, está enmascarada detrás de una aparente ingenuidad.

Sus textos, difíciles de catalogar, han dado pie a las más variopintas opiniones por parte de la crítica. Varias han sido las tentativas de encuadramiento. Francisco Lasarte ha denominado la suya una escritura de lo absurdo (77), subrayando la naturaleza de *otredad* de las realidades representadas en los textos. Claude Fell ha hecho hincapié en el carácter metafórico de su escritura, hablando de “metáfora que procede de lo insólito” y de la relación entre metáfora y misterio: “[...] La metáfora en Felisberto Hernández procede de lo *insólito*, en la medida en que es a la vez impotente y reacia a “coordinar los misterios” (Fell 106).³

Otros críticos han puesto de manifiesto un fuerte elemento simbólico en sus textos. Juan Carlos Onetti habla de Felisberto como escritor *naïf*;⁴ Mario Benedetti lo define autor de una literatura fantástica que no fuerza los límites de la credibilidad (94); Zum Felde reconoce la convivencia de lo verosímil y lo absurdo en la oscilación de los personajes entre normalidad y locura; Saúl Yurkievich subraya el equilibrio entre realismo y surrealismo, sin que se produzca jamás un salto a lo fantástico (Sicard 124-5). Martínez Moreno señala las incorrecciones y los límites de su lenguaje, relacionados probablemente con su trayectoria autodidacta y la escasa preparación literaria: “Faltan en él una autoconciencia de la ambición y un sentido de las proyecciones de la empresa literaria que acomete” (Paternain 88).

Jaime Alazraki pone de manifiesto cómo Felisberto carece del rigor extremo que caracteriza los textos fantásticos de Cortázar y Borges; la falta de unidad tanto desde el punto de vista temático como formal no encaja con la poética de lo que el crítico considera como género fantástico. Así pues Felisberto no estaría asentado en ese territorio:

En todo el relato fantástico o neofantástico hay una coherencia de la historia narrada que se expresa desde las primeras frases del cuento. Personajes, situaciones, espacio, tiempo que forman su maquinaria narrativa convergen en la realización de [...] “un efecto singular”. Esa unidad de tema que se expresa en una unidad de forma pareciera estar ausente en los cuentos de Felisberto. (Alazraki 28)

Calvino lo define “un irregular que escapa a toda clasificación y definición, pero que se presenta inconfundible al principio de cada página” (“Introducción” 6).

La escritura de Hernández es efectivamente insólita. Indudablemente la fragmentación, las digresiones, las rupturas están presentes en su obra, pero esto no significa que no sea un escritor fantástico. Tanto la falta de unidad como otros factores anteriormente enumerados, son productos de la libertad de elección del autor, y habría que considerarlos indicadores de su modalidad única de organizar el material narrativo. Por otro lado, aunque es cierto que la discontinuidad es un rasgo de la sintaxis, puede observarse una

³ De opuesto parecer es Jaime Alazraki, quien subraya que el carácter metafórico, que en su opinión caracteriza al denominado Neofantástico latinoamericano, está ausente de los textos de Felisberto; motivo, entre otros, por el que no se debería considerar fantástico al escritor uruguayo.

⁴ Ver Juan Carlos Onetti. “Felisberto Hernández el naïf”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 302.

unidad de procedimientos estilísticos, formales y temáticos: las estructuras que caracterizan su poética son constantes en toda la obra.

Aunque en una ubicación diferente a la de los demás autores fantásticos latinoamericanos, el escritor uruguayo se asienta a nuestro parecer en este territorio.

En Hernández se observa la convivencia de dos órdenes de realidad, de manera frecuentemente más implícita que explícita, elemento fundamental para la definición del género fantástico. A pesar de que el conflicto entre ambos mundos no es elemento central y explícito en la mayor parte de sus textos (la única excepción podría ser el cuento *El acomodador*), las realidades descritas son siempre irreales, narradores y protagonistas comparten la noción de lo absurdo del mundo. Los personajes no se asombran de las extrañezas, que a menudo dependen de su propia percepción, de su mirada buscando el misterio tras la superficie. Las realidades revelan la propia *otredad*, las atmósferas cotidianas desembocan en lo absurdo. Felisberto “hace de lo cotidiano maravilla” (Paternain 90), sin concentrar en un momento preciso la irrupción de lo insólito. Además del sentido de irrealidad y misterio presentes en la realidad elaborada por sus textos, la característica fundamental de la escritura de Felisberto es que las transgresiones se realizan más en la superficie discursiva que en los elementos de la historia. Algunas de las transgresiones que caracterizan al universo fantástico desde el punto de vista semántico, especialmente de las fronteras entre lo animado y lo inanimado, entre la vigilia y el sueño, se producen más en el plano verbal que en el temático. Esta connotación hace de nuestro autor un caso único en el ámbito del género.

Consideremos, en primer lugar, el que se considera uno de los rasgos fundamentales de su escritura: la denominada “poética de los objetos”. Los objetos están humanizados, pierden su valor utilitario e instrumental para convertirse casi en personas, con sentimientos y voluntad, capaces de actuar y de sufrir. No sólo los objetos sino también las partes del cuerpo y las entidades abstractas: los silencios, el agua, los recuerdos. Esta humanización (complementaria de la deshumanización de los humanos) tiene algo de ambiguo: no se trata del típico motivo de la transformación presente en la literatura fantástica tradicional (las estatuas que se animan, la autonomía de las distintas partes del cuerpo, lo invisible bajo forma humana o animal...) sino, más bien, el resultado de un acto de escritura:⁵

Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban [...] [...] [el árbol] se repite en una avenida indicándonos el camino; después todos se juntan a lo lejos y se asoman para vernos [...] (Hernández, *El balcón* 81)

Los objetos se convierten en individuos, depositarios de secretos, cómplices entre sí, celebran rituales:

Parecía que las botellas, los vasos, el hielo y los coladores tuvieran vida propia y hubieran sido educados en un régimen de libertad; no importaba que no obedecieran instantáneamente: ellos eran responsables y todo llegaría a su tiempo (*El comedor oscuro* 165).

⁵ En lo que se refiere a estos conceptos, ver Campra, *América Latina* 64-78.

Poseen su propia alma:

Hacía un rato [...] estuvimos hablando de los objetos. A medida que se iba la luz, ellos se acurrucaban en la sombra como si tuvieran plumas y se prepararan para dormir. Entonces ella dijo que los objetos adquirían alma a medida que entraban en relación con las personas. Algunos de ellos antes habían sido otro y habían tenido otra alma [...] (*El balcón* 86)

Y una propia capacidad de acción:

[Las copas] chocaban unas con otras y parecían contentas de volver a encontrarse [...] (*Las Hortensias* 11)
[...] le parecía que los objetos del dormitorio eran pequeños fantasmas que se entendían con el ruido de las máquinas. (*Las Hortensias* 57)

Un hombre se enferma de silencio, un balcón se suicida por celos, el agua conserva los recuerdos, las palabras se desprenden del cuerpo, las ventanas se conservan jóvenes, las casas se ponen tristes, los silencios invaden los teatros: se infringen los límites habituales de la realidad.

También las partes del cuerpo se convierten en seres autónomos. Elementos privilegiados son las manos y los ojos:

Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa. (*El balcón* 85)
Él –mi cuerpo– había atraído hacia sí todas aquellas comidas [...] y ahora tendría que luchar con ellos toda la noche. Lo desnudé completamente y lo hice pasear descalzo por la habitación. (*El balcón* 89)
[...] Se me ocurrió que las manos querían probarse los guantes [...]. (*Menos Julia* 122)
[...] Sus pelos revueltos parecían desconfiados [...]. (*La casa inundada* 18)

El uso repetido y constante de la personificación puede observarse en toda la obra de Hernández. La transgresión de las fronteras entre lo animado y lo inanimado, tanto en términos de personificación de los objetos como de encarnación de las entidades abstractas, no se realiza sólo por medio de la yuxtaposición de palabras destinadas normalmente a otros contextos (adjetivos, verbos o frases), sino también mediante atrevidas comparaciones y acercamientos:

Vi mi cama de aquellos días. Estaba abierta y sus varillas niqueladas me hacían pensar en una loca joven que se entregaba a cualquiera. (*El cocodrilo* 41)
El labio superior se recogió hacia los lados como algunas cortinas de los teatros, y se adelantaron, bien alineados, grandes dientes brillantes. (*La casa inundada* 16)
También quería andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos libros, como aves inofensivas. (*La casa inundada* 36)
La pequeña puerta de entrada era sucia como una vieja indolente [...]. (*Las Hortensias* 74)
Esa tarde ella [la señora] aparecía y desaparecía como esas lloviznas que interrumpen el buen tiempo. (*El comedor oscuro* 162)

Las personas, por otra parte, sufren el proceso inverso: pierden sus connotaciones humanas y se convierten en maniqués mecanizados. Los personajes de Hernández prácticamente no están nunca caracterizados psicológicamente, son más bien teselas de mosaicos, elementos de las realidades irreales creadas por el texto:

Muchas veces María iba a verle tarde por la noche; y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio, y su quietud de muñeco.
La cabeza pequeña de Horacio sobresalía, también, con fijeza de muñeco [...] La mayor parte del tiempo lo pasaba encerrado, casi inmóvil, en la pieza de los huéspedes. (*Las Hortensias* 89)

En dos de los cuentos, *Menos Julia* y *Las Hortensias*, estos procedimientos son llevados a la exasperación. En *Menos Julia* se llega a una “orgía táctil” en el túnel donde el amigo del protagonista lo invita a compartir una extraña ceremonia: adivinar, en la oscuridad, mediante el contacto de las manos, los objetos predispuestos, además de las caras no visibles de algunas jóvenes. Los objetos asumen una posición central: el momento del túnel, al permitir al personaje la evocación de recuerdos, es la “enfermedad” sin la cual no podría vivir.

En *Las Hortensias*, el motivo central es precisamente un objeto: la muñeca. El túnel como espacio del ritual es sustituido en este cuento por las vitrinas donde están colocadas, de manera siempre distinta, unas muñecas que representan una escena. Una especie de fetichismo caracteriza en ambos cuentos las relaciones entre los hombres y las cosas. Esas muñecas se encuentran a mitad de camino entre el juguete y la mujer, entre mero instrumento de extraños rituales y protagonista de un rebelión del mundo inanimado que logrará subvertir el de los humanos. Frente a la progresiva humanización de las muñecas y las extrañas relaciones que se establecen entre los distintos objetos de la casa, Horacio, el protagonista, instaura una relación morbosa con ellas, rayana en la locura, y degenera en un ser inmóvil, silencioso y rígido, hasta convertirse en una máquina sintonizada con el mundo de los objetos.⁶

La elaboración de una realidad alternativa, fantástica, se lleva a cabo esencialmente por medio de la manipulación verbal. En Felisberto se produce un desplazamiento de atributos entre las distintas categorías de lo real, que da lugar a una “transformación metonímica de la realidad” (Lasarte 91), transformación que aspira a reconstruir la realidad de manera absurda. La continua utilización de metonimias, metáforas, personificaciones hace posible esta reconstrucción.

Los distintos planos de la realidad se confunden. El concreto y el abstracto:

Esta luz fuerte me daña la idea del túnel. Es como la luz que entra en las cámaras de los fotógrafos cuando las imágenes no están fijadas. Y en el momento del túnel me hace mal el recuerdo de la luz fuerte. (*Menos Julia* 118)

La luz estropea la idea del túnel y el personaje no puede dar vida a sus recuerdos. El plano físico se insinúa dentro del mental en *Mi primer concierto*, cuando el protagonista

⁶ En lo que se refiere a estos conceptos, véase Galeota Cajati.

ve un letrero que anuncia su concierto y su nombre escrito con letras de gran tamaño, y cree que si hubieran sido más pequeñas tal vez su compromiso habría sido menor:

A la vuelta de una esquina me encontré con un carro que tenía a los costados dos grandes carteles con mi nombre en letras inmensas. Aquello me descompuso más. Si las letras hubieran sido más chicas, tal vez mi compromiso hubiera sido menor [...]. (*Mi primer concierto* 148)

Se establecen nuevos vínculos entre los distintos elementos de la realidad.

Hay que subrayar por otra parte que los mundos creados en los textos están casi siempre marcados por una mirada subjetiva, que se hace explícita (a excepción de *Las Hortensias*) en el uso constante de la narración en primera persona. En este sentido es interesante el agudo comentario de Maryse Renaud, quien se pregunta si se trata de una verdadera autonomía del mundo inanimado, visto que el objeto no puede separarse de la conciencia (Sicard 97).

Nos queda pues la duda propia de los textos fantásticos, género que se propone abrir posibilidades de lectura, producir ámbitos de interrogación.

También el uso de la metáfora, señalado por Claude Fell como uno de los elementos constitutivos de la poética del uruguayo, se complementa con las inusuales combinaciones de palabras que conforman las realidades fantasmagóricas de los textos. La metáfora aquí funciona no sólo en el plano del sentido textual, sino también de su estructura.

La metáfora crea, en Felisberto, desplazamientos semánticos, opera como “agente de lo insólito” (Fell 107), contribuye a crear el sentido fantástico. Frecuentemente hace referencia al momento de la narración misma, como por ejemplo en *Por los tiempos de Clemente Colling*: “[...] La lógica de la hilación sería muy débil. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a ese relato. Y como insisten he preferido atenderlos [...]” (145).

Así pues, la metáfora puede considerarse parte integrante de la estructura narrativa de la poética felisbertiana. Por una parte, como en el ejemplo citado, se refiere frecuentemente a un tema muy presente en Felisberto, el de la escritura,⁷ como explícita alusión al plano de la construcción del texto; por otra, la metáfora desempeña la misma función que los demás elementos sintácticos y verbales que estamos subrayando: realizar en el plano del discurso una reconstrucción “absurda”, “fantástica” de la realidad y, al mismo tiempo, por estar ligada indisolublemente al misterio y lo extraño, permitir una deconstrucción de la normalidad del mundo. El peligro probable de un análisis de la metáfora en Felisberto es el de caer en una tentación generalizadora, que pretenda englobar su obra entera en este elemento: la prosa de Felisberto, llena de imágenes y entretejida de comparaciones y transposiciones de atributos entre un contexto y otro, podría considerarse enteramente metafórica. En todos sus cuentos se encuentran constantemente ejemplos de metáforas. La luz en *Nadie encendía las lámparas*, que va poco a poco disminuyendo mientras se acerca el desenlace de la historia, el final del concierto del protagonista y la salida de escena de las personas, que, a medida que las luces se apagan, hablan cada vez más bajo; luz que

⁷ Según Giordano, la obra entera de Felisberto puede considerarse una reflexión sobre el acto de escribir (11-58).

parece acompañar al telón que lentamente (y también inexorablemente: “nadie encendía las lámparas”) se cierra sobre los personajes. En los textos de Hernández, además, a menudo se produce una representación dentro de la representación, espectáculos en la historia, realizados por el narrador y los protagonistas.⁸ Pero las metáforas sirven sobre todo como metro normal para la descripción del mundo por parte de una mente, la de los distintos protagonistas, que razona por imágenes, dando vida a una prosa visual y figurativa. El discurso se construye frecuentemente en torno a elementos metafóricos que, de esta manera, pierden su valor figurado para entrar a formar parte de la realidad. Se produce una contaminación entre el plano metafórico y el ordinario:

[...] Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante. [...] Una vez mi compañero me dijo: “Apúrate, hipopótamo”. Aquella palabra cayó en mi pantano, se me quedó pegada y empezó a hundirse. [...] Y cuando ya me habían llenado la memoria de palabras como cacharros sucios, evitaban tropezar conmigo y daban vuelta por otro lado para esquivar mi pantano. (*El acomodador* 100)

La depresión en la que cae el protagonista es descrita con la imagen de su hundimiento en un pantano. De inmediato sus compañeros empiezan a tropezarse con este “estorbo errante” y a llamarlo “hipopótamo”, hasta que llegan a evitar completamente el contacto con el pantano.

En este sentido se explica la interesante definición de Saúl Yurkievich de “metáfora epistemológica”: la metáfora como base semántica del texto, como traslación o transformación del sentido. Tal vez cayendo un poco en el peligro antes mencionado, Yurkievich advierte: “todas las relaciones que tiene Felisberto con el mundo serían metafóricas...” (Sicard 124). Sin duda las metáforas de Felisberto descubren el poder de la palabra sobre lo nombrado del que habla Campa: las palabras consiguen crear la realidad.

La dualidad sueño/vigilia sufre un procedimiento análogo al de la categoría animado/inanimado. Las murallas entre el sueño y la vigilia se derrumban, pero no en el plano de los contenidos, sino en el narrativo. Mediante la escritura se produce una invasión de la realidad por parte del sueño. No se trata tanto de incursiones explícitas entre el mundo del sueño y el real, cuanto de una construcción de realidades oníricas, enteramente soñadas aun siendo reales y, sobre todo, una narración casi en sueños, un “narrar como se sueña” (Alazraki 21).

Las continuas digresiones, que dan vida a cuentos dentro de los cuentos, transformándolos en textos fragmentarios y laberínticos, “las piezas sueltas que resisten a la coherencia” (Alazraki 28), y las incongruencias conforman una búsqueda, en el plano de la escritura, del “fragmentarismo de los sueños” (Alazraki 29), en el que la misma modalidad de la escritura se hace soñadora. Todos los cuentos parecen fragmentos de sueños: las historias sin concluir, las discontinuidades de la narración, la presencia de detalles sin relación entre sí, el empleo de una imaginación de tipo onírico, la distancia

⁸ Para el tema del espectáculo en Felisberto, ver J. P. Díaz.

entre el sujeto y la realidad, la falta de nexos causales entre las distintas partes del cuento, la mencionada autonomía de los objetos, la intrusión de situaciones paradójicas o insólitas, crean estas atmósferas oníricas, en las que los personajes se mueven como sonámbulos. Los personajes se dejan conducir por escenarios insólitos, irreales, sin buscar motivaciones, hacia salas en penumbra, rincones olvidados, cuartos donde viven criaturas extrañas, espacios habitados por recuerdos y por imágenes.

“Una lógica onírica, más que absurda, rige los cuentos” (Paternain 92). Las imágenes y los detalles visuales, más que proporcionar información sobre la historia narrada, contribuyen a crear estas atmósferas confusas. Al final, como quien se despierta de repente, los cuentos se interrumpen bruscamente antes de dar una explicación o un final, frustrando las expectativas del lector.

La escritura soñadora es sobre todo una escritura indirecta, filtrada. Filtrada en primer lugar por la memoria y los recuerdos. La memoria es un aspecto constante y primordial de la obra de Felisberto, constituye el tema principal del cuento *La casa inundada*, y es además el elemento clave de una trilogía de obras (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, *Tierras de la memoria*), que pertenecen al género de las memorias. Pero aún más significativas que el filtro del recuerdo son, a nuestro parecer, las estructuras verbales relacionadas con la memoria, o mejor, con el pasado. En todos sus cuentos se observa un empleo repetido y constante de los tiempos verbales del pasado, y sobre todo, del imperfecto, que contribuye a realizar en el ámbito de la superficie discursiva esta escritura “onírica”. El uso insistente del imperfecto sitúa los hechos en una vaga atmósfera de sueño, aunque pertenezcan a la esfera de lo real. Rasgo estilístico propio de la escritura de Hernández, el imperfecto es el tiempo en torno al cual se organizan las narraciones e historias: tiempo del pasado, pero también de la indefinición y de la continuidad, que contribuye a aumentar la irrealidad de las cosas. Como sostiene Nicasio Perera:

El imperfecto conjuga sus valores de *pasado*, de *inacabado*, de *durativo* y si es, por eso mismo, el tiempo predilecto de la evocación, tiene la virtud de encerrar, entre paréntesis, con respecto a un presente casi nunca expresado, [...] el espacio literario, apresando los acontecimientos que en él se desarrollan, en el seno de una conciencia que los recrea o finge recrearlos. (Sicard 241)

Hay que subrayar el particular carácter de la evocación en Felisberto, gracias precisamente al empleo de este tiempo verbal. Una evocación, la de los protagonistas, fruto evidentemente de una construcción consciente, pero frágil, inconexa, suspendida y sin terminar. Como puede observarse, los distintos rasgos de la poética de Felisberto Hernández se entrecruzan constantemente, y no pueden aislarse de un discurso general, como por otra parte no se pueden separar en los textos los fragmentos individuales.

La sensación de suspensión e indefinición se realiza en el plano verbal, pero afecta también a otros niveles del texto: sintáctico y narrativo. Las historias quedan sin conclusión, y la organización de los contenidos deja numerosas lagunas.

Algunos ejemplos de este empleo constante del imperfecto:

Hace mucho leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. [...]. (*Nadie encendía las lámparas* 75)

Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano. [...] Una de las casas abandonadas era muy antigua; en ella había instalado un hotel y apenas empezaba el verano la casa se ponía triste, iba perdiendo sus mejores familias [...]. (*El balcón* 81)
 En una de las noches yo andaba por un camino de tierra y pisaba las manchas que hacían las sombras de los árboles. De un lado me seguía la luna; en el lado opuesto se arrastraba mi sombra; ella, al mismo tiempo que subía y bajaba los terrones, iba tapando las huellas. (*La mujer parecida a mí* 133)

Nicasio Perera efectúa una división de los textos de Hernández según el uso que hacen del imperfecto. Hay textos enteramente contruidos en torno a este tiempo verbal, como *Nadie encendía las lámparas*, *Las Hortensias*, *La mujer parecida a mí*, y otros textos, como *El comedor oscuro* o *Mi primer concierto* en los que dicho tiempo se alterna con el pretérito indefinido: pero también en estos últimos persiste la contradicción entre un tiempo que relega los hechos a un pasado concluido y un tiempo que, por su propio aspecto durativo, no deja de darle un carácter no concluido. No es tanto este aspecto cuantitativo sino el uso especial que hace de él el que determina el sentimiento de extrañeza, producido pues por la estructura verbal más que por las situaciones semánticas.

Los textos de Hernández se caracterizan por su especial manipulación del signo lingüístico. El signo, y la combinación de signos, le sirven para construir la naturaleza fantástica de las distintas realidades en el momento en que las va elaborando. Otros elementos de la superficie verbal que contribuyen a realizar esta escritura “de la irrealidad” (Lasarte la define “escritura o visión al sesgo”), además de la ya mencionada poética de los objetos, y los tiempos verbales, son las relaciones particulares que se instauran entre el signo y el referente. En el cuento *La casa inundada* el nombre de la protagonista femenina, Margarita, no es un simple atributo de la persona, sino que se convierte en una especie de metáfora, que contiene en su interior las connotaciones del personaje. Se instaura un vínculo “concreto”, no convencional, entre el signo y el referente:

La cabeza se me entretenía en pensar cosas por su cuenta: “El nombre de ella es como su cuerpo; las dos primeras sílabas se parecen a toda esa carga de gordura y las dos últimas a su cabeza y sus facciones pequeñas [...]”. (*La casa inundada* 19)

En *Tierras de la memoria* el niño protagonista se divierte dando nuevos significados a las palabras, reflexionando así sobre la naturaleza del lenguaje:

Había dejado de leer porque tenía mucho sueño, pero iba a la cama con la palabra *abedules* en los labios [...] También pudiera haber sido que las gentes de antes ya tuvieran nombres pensados y después los repartieran entre las cosas. Si fuera así yo le hubiera puesto el nombre de *abedules* a las caricias que hicieran a un brazo blanco: *abe* sería la parte abultada del brazo blanco y *dules* serían los dedos que lo acariciaban [...]. (*Tierras de la memoria* 119)

Son juegos ingenuos que sin embargo contribuyen a alejarse del nivel referente ordinario del discurso.

Son muy frecuentes las palabras (adjetivos, frases) que sugieren la naturaleza fantástica o misteriosa de la realidad representada en el texto. Y es constante la presencia

del término “misterio”, también como entidad humanizada, recurso de uso frecuente en Felisberto:

De pronto el misterio tenía inesperados movimientos.
Allí el misterio no se agazapaba en la penumbra ni en el silencio. Más bien estaba en ciertos giros, ritmos o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad. (*Por los tiempos de C. Colling* 150)

Las alusiones a la extrañeza de las cosas:

Pero, cuando llegué al comedor, ocurrieron cosas inesperadas (*El comedor oscuro* 162).
El día de mi primer concierto tuve sufrimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo. (*Mi primer concierto* 147)
[...] y ella se prestaba —como prestaría el lomo una elefanta blanca a un viajero— para imaginar disparates entretenidos. (*La casa inundada* 9)

Las modalidades de la escritura de Felisberto levantan una especie de barrera lingüística entre el protagonista, que casi siempre cuenta la historia en primera persona y en forma de evocación, y la realidad. Se denota un modo distante de narrar la percepción de las cosas, conseguido con los elementos antes evidenciados (imperfecto, autonomía del mundo inanimado, filtro del recuerdo), y esta lejanía del sujeto respecto a la realidad ocupa todo, desde el propio cuerpo, considerado como un ente autónomo, y se va extendiendo a todos los espectáculos externos e internos, vividos o narrados.

Las realidades representadas en el texto sobrepasan silenciosamente los límites de la normalidad. El mundo familiar se ha enrarecido, el espacio literario se puebla de mundos posibles más allá de los límites de las realidades conocidas. Se imponen los recuerdos y los silencios, los tiempos se alargan con la misma fluidez del agua que corre en una casa, los personajes aspiran al misterio, a la ambigüedad.

En la mayor parte de los textos de Felisberto el sueño se alterna con la realidad. Los ambientes descritos son estrictamente cotidianos, pero empujados a una dimensión absurda. Como sostiene Cortázar, hay dos planos en los cuentos: “uno gris y casi costumbrista y otros estratos donde está esperando la otredad vertiginosa” (Alazraki 33). Los modos de escritura están acompañados por momentos de la historia en los que irrumpe la “otredad”. En *El balcón* un balcón se suicida por celos. En *El cocodrilo* el protagonista utiliza el llanto, que se ha convertido en una entidad autónoma e incontrolable, como instrumento para vender mercancía; en *Menos Julia*, se organizan extraños rituales del recuerdo en el interior de un túnel. En *Las Hortensias* y *La casa inundada*, los últimos dos cuentos escritos por el autor, la dimensión del sueño se adueña enteramente de la realidad. No quedan espacios que el sueño no haya invadido. En *La casa inundada* entramos desde las primeras líneas en una atmósfera irreal: el protagonista empieza a trabajar como “remero” en la casa inundada de la señora Margarita, donde el agua es la depositaria de los recuerdos y la historia de la señora, quien gradualmente la va revelando al protagonista:

De esos días siempre recuerdo primero las vueltas en un bote alrededor de una pequeña isla de plantas. [...] Ella quería que el agua se confundiera con el silencio de sueños

tranquilos, o de conversaciones bajas de familias felices. [...] También quería andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos libros, como aves inofensivas [...]. (*La casa inundada* 7, 36)

Desde el punto de vista sintáctico, todos los cuentos son fragmentarios, y están interrumpidos por digresiones que se pierden en la narración. Se caracterizan por las transgresiones del principio de causalidad, por la falta de enteras secuencias de la acción. Son incompletos y también inexplicables, ambas formas de ocultación con respecto al lector. El mismo carácter de evocación o recuerdo, que caracteriza a muchas de las historias, se presta sobremanera a la omisión, a las pausas.

Son muy frecuentes fragmentos o episodios que rompen desde el punto de vista semántico la continuidad de la narración, o simplemente no hallan una motivación en el marco de la narración representada. Un ejemplo podría ser el de las sombrillas situadas en el corredor de la casa “desconocida” donde entra con sumo placer el protagonista de *El balcón*:

Me sorprendió ver, en el largo del corredor, un gran número de sombrillas abiertas; eran de distintos colores y parecían grandes plantas de invernáculo. En seguida el anciano me explicó: “[...] A ella le gusta tenerlas abiertas para ver los colores [...]”. (*El balcón* 83)

Sombrillas que a la hija del anciano (de la cual, como descubriremos, está enamorado su balcón) le encanta abrir de vez en cuando para dar un paseo en su jardín.

Rupturas en el principio de causalidad, alteraciones de la continuidad textual... El hilo de la realidad que une los acontecimientos es muy tenue, casi invisible, por no decir ausente. No existe concatenación causal, orden; no existe determinación, ni sintáctica, ni semántica. Los hechos irrumpen sin avisar en la historia. El espacio-tiempo está enrarecido, sin delinear, igual que los personajes, sin un perfil individual, con rasgos que parecen más bien confundirse y desvanecerse en los lugares que los acogen.

La discontinuidad en la sucesión de los hechos narrados se revela a menudo en acciones que irrumpen inesperadamente en la historia, introducidas por frases como “de pronto se me ocurrió”, “de pronto vi”. Esta tipología de frases, por otra parte bastante común en el lenguaje ordinario, si se usa de manera continua, rompe las relaciones causales con las acciones precedentes.

La lógica causal seguida es la implícita en la conciencia del protagonista, interesada en esas “conexiones inesperadas” en cuya búsqueda se mueve el protagonista de *El acomodador*.

La continuidad de la narración está constantemente interrumpida no sólo por aislados fragmentos inmotivados, sino también por digresiones introducidas tanto por el personaje principal como por los secundarios. Estas digresiones, a veces de considerables dimensiones, conducen al lector a otras historias que, naturalmente, se quedarán a medias. *El balcón* da comienzo con la historia de una ciudad que “me gustaba visitar en verano”; con una casa abandonada que en verano se ponía triste y donde el protagonista podía esconderse sin que nadie lo encontrara: una microsecuencia separada del resto de la historia que el autor no volverá a retomar. Abundan los ejemplos de este tipo. En cada uno de los cuentos hay numerosas digresiones que no llegarán a un fin.

En *Nadie encendía las lámparas* el tiempo narrativo es de gran extensión: todo el cuento es el recuerdo de un día en que el protagonista narrador leía un cuento en una sala antigua. El tiempo se dilata desmedidamente, extraviándose en las constantes reflexiones del personaje, que se sale de la historia que narra. O en los pensamientos que lo ocupan, abandonados a su libre albedrío, o perdiéndose en otras microhistorias narradas por los personajes secundarios. Mosaico de múltiples historias es *El comedor oscuro*. Historias que siguen el hilo de la asociación de ideas del protagonista: nos encontramos ante una serie de secuencias, una serie de cuentos dentro del cuento. La relación entre ellos es sólo inicial y el texto se desarrolla posteriormente en historias independientes. Además, en este caso, la fragmentación tiene una transposición visual con la separación de las distintas partes mediante espacios blancos en la página.

Los finales ignoran las expectativas del lector, los textos concluyen antes de que las historias lleguen a su fin. Es el caso de *Nadie encendía las lámparas* o de *Las dos historias*: las historias parecen interrumpirse bruscamente, y el lector termina por quedarse solo con sus interrogativos e interpretaciones. En *El balcón* los puntos suspensivos de la frase final dejan entrever, e imaginar, una posible continuación.

Escritor fantástico, Hernández propone también sutiles juegos al lector, hechos de ocultaciones y de silencios. Lo omitido significa tanto o más que lo explícito; el misterio nace a menudo de los silencios, ambiguos o irónicos. La actitud del narrador puede enmarcarse también en esta poética de los silencios. Lasarte llama “taimado” al narrador de los cuentos de Felisberto. La omisión de las reacciones ante la extrañeza de las cosas, en un juego de complicidades entre el narrador y los personajes, contribuye a desorientar al lector: no se le ofrece una lógica, o un punto de vista cómplice con que seguir los acontecimientos. A través de textos como laberintos el lector acompaña las extrañas percepciones de los protagonistas, de personajes que aman las cosas “que están al sesgo”, que adoran entrar en casas desconocidas para descubrir las historias de los demás, y sorprender pensamientos y silencios.

Giordano evidencia cómo su intención es “sorprender las ideas que nos habíamos hecho de la realidad, provocar su vacilación: impregnar de extrañeza y lejanía lo familiar y cercano” (Giordano 53).

El ritmo narrativo no es constante: extensiones, pausas, interrupciones. Efectivamente, la manipulación del material narrativo presenta, en Felisberto, analogías con la técnica cinematográfica: la acción se mueve en cámara lenta, con imprevistos acercamientos sobre ciertos detalles, en los que el narrador se detiene y, frecuentemente, se pierde.

En lo que se refiere a los temas y la organización de los contenidos, la carga innovadora es menor. La transgresión, desde el punto de vista semántico, no presenta grandes colisiones con la realidad. La ruptura con las leyes de la realidad son sutiles, leves. En un análisis de los contenidos de los cuentos de Felisberto habría que señalar, en primer lugar, dos elementos. La convivencia de dos órdenes de realidad, normal y anormal, es elemento constante en su obra. Las situaciones elaboradas en sus textos pertenecen a la esfera de lo real, una realidad estrictamente cotidiana, pero que se caracteriza siempre por acontecimientos, episodios, personajes o percepciones insólitos o anormales. Además, esta convivencia se presenta como irreducible, y está incorporada en la misma realidad: casi nunca se concentra en un punto preciso la irrupción de lo absurdo.

Otro elemento que hay que señalar es el estatuto especial de lo sobrenatural en Hernández. Lo insólito, más que sobrenatural, es una dimensión que se extiende a toda la realidad. Lo cotidiano aparece siempre enrarecido, lo anormal es su condición. Irreducible a todo paradigma de referencia, si excluimos el constituido por la percepción subjetiva, lo insólito se propone una sutil deconstrucción del mundo normal. Lo que decía Yurkievich a propósito de que nunca se produce un “salto a lo fantástico” se entiende mejor en el sentido de lo sobrenatural tradicional y codificado.

Desde el punto de vista semántico no se producen grandes asaltos a las fronteras de lo real: no se encuentran desdoblamientos de personas, saltos temporales ni paradojas del espacio. Y sin embargo lo anormal hace su aparición en el mundo real: los mundos creados en estas páginas no corresponden a nuestra visión o percepción de la realidad. Lo imaginario, lo sobrenatural se revela en las figuras de los personajes, en acontecimientos extraños, en percepciones distorsionadas de las cosas. Así pues, pueden considerarse criaturas de una raigambre fantástica el vendedor que utiliza el llanto para vender medias de *El cocodrilo*, la señora Margarita que vive en una casa inundada, donde el agua es la depositaria de sus recuerdos en *La casa inundada*, los comensales profesores de silencio en *El acomodador* y también las puertas que se vengán, los personajes que viven de historias imaginarias, los recuerdos que tienen vida propia.

Así pues, si queremos establecer una clasificación de temas fantásticos en Felisberto, no hallaremos esas categorías sustantivas (según la terminología de Campra⁹) que caracterizan el texto fantástico: en cambio identificaremos temas relacionados desde siempre con la literatura fantástica tradicional, como el misterio o la locura, u otros específicos de nuestro autor, como el del espectáculo, es decir, la representación en la representación (ejemplificado, sobre todo, por el túnel de *Menos Julia* y por las vitrinas de *Las Hortensias*), el del espacio (tema de *La casa inundada*), el de la memoria. Un discurso diferente merecen las categorías predicativas, muy presentes en la obra. La ruptura de las fronteras de los predicados concreto/abstracto, animado/inanimado, humano/no humano es constante en Felisberto. Son peculiares de la escritura de Hernández las transgresiones en el plano verbal y sintáctico, pero a pesar de ello, esas mismas transgresiones, en algunos textos, afectan también al plano de los contenidos.

Los objetos constituyen el tema principal del cuento largo *Las Hortensias*. Como hemos dicho, el motivo central del texto es una muñeca. La vida de los protagonistas, Horacio y María, gira en torno a las escenas que las muñecas componen, representando distintas situaciones, organizadas en las vitrinas. Lo anormal hace su aparición, en este caso, en la relación entre Horacio y la muñeca Hortensia, y en la caracterización de ésta. La historia muestra una progresiva humanización de Hortensia y la instauración de una extraña complicidad con el entero mundo de los objetos. En esta situación nos queda siempre una duda: si estamos asistiendo a una efectiva transformación de lo real, o si se debe a la intervención o percepción humana.

⁹ La ensayista establece dos categorías de motivos temáticos: las “categorías sustantivas” y las “categorías predicativas”. Al primer grupo, relacionado con la situación enunciativa, pertenecen las parejas en oposición yo/otro; aquí/allí; ahora/antes/después. Al segundo las parejas concreto/no concreto; animado/inanimado; humano/no humano. Todos los temas se definen en términos de oposición y el texto fantástico se caracteriza por la transgresión de dichas categorías.

Así pues, este cuento podría encajar en la categoría todoroviana de la dubitación. El texto juega con la ambigüedad en la interpretación de los hechos, aunque la dubitación no pueda considerarse una reacción temática en el curso de la historia.

En *El acomodador*,¹⁰ en cambio, lo fantástico se sitúa en un momento preciso de la historia. Texto paradigmático de una modalidad de lo fantástico que se realiza en el plano de los contenidos, más allá de los rasgos estilísticos habituales de Felisberto, en este cuento sucede “realmente” algo sobrenatural: los ojos del protagonista empiezan a producir de repente luz propia, como una linterna, permitiéndole ver en la oscuridad:

Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario, y no me asusté. [...] No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos, y se había estado desarrollando desde hacía mucho tiempo. (*El acomodador* 100)

El personaje, acomodador de profesión, lo que ya constituye un indicio de la importancia de los ojos, sufre esta transformación en un momento puntual indeterminado. El protagonista vive su cambio de condición como un hecho completamente normal: no duda ante lo extraño. Lo único que lo asustará será ver en la oscuridad sus ojos en el espejo:

Una noche me atacó un terror que casi me lleva a la locura. 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. [...] Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo. (*El acomodador* 101)

El protagonista ve en el espejo la luz que emana y “aquellos ojos de otro mundo”: es pues consciente de lo anormal, pero no cuestiona su naturaleza verídica. Se aprovechará de su condición excepcional para realizar extraños rituales de la mirada, primero en su habitación, observando los objetos colgados de la pared, después emprendiendo una exploración nocturna de los objetos expuestos en las vitrinas de la casa de un hombre, a la que va periódicamente a cenar.

También en este cuento, como vemos, vuelve la temática de los objetos, en este caso observados y analizados con ojos humanos. El mundo de las cosas se convierte efectivamente en el eje en torno al cual gira la vida del protagonista. A una creciente autonomía de lo inanimado corresponde en el hombre un vaciamiento y una alienación. A medida que se acerca al mundo de los objetos se produce una alienación de la realidad, que le conduce a un estado de locura, y sobre todo de las personas. Su nuevo poder constituye una especie de barrera que le aleja de los demás humanos.

La trayectoria del protagonista es un camino que va de la normalidad a la transformación, para volver al final a su condición normal: tras ser descubierto en una de sus extrañas exploraciones por el dueño de la casa, perderá su capacidad. El choque con el mundo normal y con otras presencias humanas que evidentemente no aceptan al insólito personaje, se revelará decisivo para él. El personaje terminará perdiendo el extraño poder

¹⁰ Para un análisis de la dimensión fantástica en *El acomodador*, ver Galeota Cajati 24-34.

de su mirada: “Además fui perdiendo la luz: apenas veía el dorso de mi mano cuando la pasaba por delante de los ojos” (*El acomodador* 113).

Mediante las miradas oblicuas e inciertas con que los personajes, distraídos o ausentes, miran la realidad, en la obra de Felisberto se construyen mundos extraños, de perfiles borrosos. La palabra concede vida real al mundo de imágenes que puebla la fantasía del sujeto. Los márgenes habituales de lo real se quebrantan, las fronteras entre lo anormal y lo normal se desvanecen en dimensiones absurdas, caracterizadas por la convivencia de lo verosímil y lo inverosímil, de lo real y lo insólito. Lo fantástico como práctica de la escritura y la lectura, encuentra un inmejorable ejemplo en este autor, que puede considerarse un precursor “silencioso” de los escritores fantásticos más conocidos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Dai margini dell'America Latina: M. Benedetti, E. Desnoes, F. Hernández, J.R. Ribeyro, Strumenti 1, Altre parole*. Salerno: Cooperativa Editrice Sintesi, 1980.
- AA.VV. “Lo imaginario y lo fantástico en E. Anderson Imbert - J.L. Borges - A. Bioy Casares - J. Cortázar - F. Hernández - S. Ocampo - A.Somers”. *Rio de la Plata Culturas* 1 (1985).
- Alazraki, Jaime. “Contar como se sueña: para una poética de Felisberto Hernández”. *Rio de la Plata Culturas* 1 (1985): 21-43.
- Andujer, Rosario. *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*. New York: Peter Lang Publishing, 1999.
- Antúñez, Rocío. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*. México: Editorial Katún, 1985.
- Arán, Pampa O. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Madrid: Tauro Ediciones, 1999.
- Armitt, Lucie. *Theorizing the Fantastic*. London/New York: Arnold, 1996.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana* XXXVIII/80 (1972): 391-403.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.
- Benedetti, Mario. “Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico”. *Literatura uruguaya. Siglo XX*. Montevideo: Ed. Alfa, 1969. 90-104.
- Benglio Brito, Raul. *Felisberto Hernández: el hombre y el narrador*. Montevideo: Ediciones Casa del Estudiante, 1981.
- Bessiere, Irene. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.
- Bozzetto, Roger, Huftier Arnaud. *Les Frontières du fantastique*, Gilly: Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- Caillois, Roger. *Images, Images...*. Paris: Corti, 1966.
- _____. *A coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1966.
- Calvino, Italo. “Introducción a Felisberto Hernández”. *Nessuno accendeva le lampade* (traducción italiana). Turín: Einaudi, 1974. 5-8.
- _____. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi, 1980.

- Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI, 1987.
- _____. *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci, 2000.
- Castex, Pierre Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1951.
- Castillo, Alvaro. "Felisberto Hernández: la magia recuperada". *Cuadernos Hispanoamericanos* 289-90 (1974): 358-364.
- Cerminatti, Claudia. "Una lectura de *Las Hortensias*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-6 (Julio/Agosto 2002): 109-115.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento" en *Obra crítica II*. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 1994. 365-385.
- Díaz, J. Pedro. *Felisberto Hernández: el espectáculo imaginario*. Montevideo: ARCA Editorial, 1991.
- Echavarren, Roberto. *El espacio de la verdad, práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1981.
- Erdal Jordan, Mary. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 1998.
- Fell, Claude. "La metáfora en la obra de Felisberto Hernández". *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Alain Sicard, ed. Caracas: Monte Avila, 1977. 105-117.
- Galeota Cajati, Adele. "Felisberto Hernández: il fantastico marginale". *Dai margini dell'America Latina: M. Benedetti, E. Desnoes, F. Hernández, J.R. Ribeyro*. Strumenti 1, *Altre parole*. Salerno: Cooperativa Editrice Sintesi, 1980. 11-38.
- Gargallo, Juan. "Felisberto en el umbral". *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-6 (Julio/Agosto 2002): 87-95.
- Giordano, Alberto. *La experiencia narrativa: J. José Saer; F. Hernández; M. Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Hernández, Felisberto. *Nadie encendía las lámparas*. [1946] Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1996.
- _____. *Las Hortensias*. [1949] Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- _____. "Nadie encendía las lámparas". *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1996. 75-80.
- _____. "El Balcón". *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1996. 81-95.
- _____. "El acomodador". *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1996. 97-113.
- _____. "Menos Julia". *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1996. 115-132.
- _____. "Mi primer concierto". *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1996. 147-154.
- _____. "El comedor oscuro". *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1996. 155-170.
- _____. "Las dos historias". *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1996. 183-193.
- _____. "El caballo perdido". *Obras completas II*. México: Siglo XXI, 1983. 11-49.

- _____. “La casa inundada”. *Obras completas* II. México: Siglo XXI, 1983. 235-263.
- _____. “El cocodrilo”. *Obras completas* III. México: Siglo XXI, 1983. 75-108.
- _____. “La casa nueva”. *Obras completas* III. México: Siglo XXI, 1983. 108-117.
- _____. “Tierras de la memoria”. *Obras completas* III. México: Siglo XXI, 1983. 9-74.
- _____. “Por los tiempos de Clemente Colling”. *Obras completas* I. México: Siglo XXI, 1983. 135-198.
- Jackson, Rosmary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London/New York: Methuen, 1981.
- Lasarte, Francisco. *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*. Madrid: Insula, 1981.
- Madrid, Antonio. “Felisberto Hernández: depistando el lector”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 488 (1991): 107-112.
- Matamoro, Blas. “El músico, ese perseguidor”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-6 (Julio/Agosto 2002): 129-138.
- Moran, Roberto. “Los pensamientos descalzos”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 324 (1977): 547-558.
- Morillas Ventura, Enriqueta. *La narrativa de Felisberto Hernández*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1983.
- Nodier, Charles. “Du Fantastique en littérature”. *Revue de Paris* (Noviembre 1830): 17-31.
- Onetti, Juan Carlos. “Felisberto Hernández el naïf”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 302 (1975): 257-259.
- Panesi, Jorge. *Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Paternain, Alejandro. “La religión del agua”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 256 (1971): 87-109.
- Perera San Martín, Nicasio. “Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández”. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Alain Sicard, ed. Caracas: Monte Avila, 1977. 231-247.
- Porzecanski, Teresa. “Felisberto Hernández”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-6 (Julio/Agosto 2002): 81-88.
- Prunhuber, Carol. *Agua, silencio, memoria y Felisberto Hernández*. Caracas: Academia nacional de la Historia, 1986.
- Rabkin, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Rela, Walter. *Felisberto Hernández, bibliografía anotada*. Montevideo: Ciencias, 1979.
- Sicard, Alain (a cargo de la edición). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Avila, 1977.
- Silavo, Jorge. “El caso Clemente Colling”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-6 (Julio/Agosto 2002): 97-107.
- Tenaguiillo y Cortazar, Amancio. “Una escritura en movimiento”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 625-6 (Julio/Agosto 2002): 117-128.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Vax, Louis. *L’Art et la Littérature fantastique*. Paris: PUF, 1960.

- Yúnez, Kim. *La obra de Felisberto Hernández : nomadismo y creación liminal*. Madrid: Ed. Pliegos, 2000.
- Yurkievich, Saul. "Discusión de la ponencia de C. Fell". *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Alain Sicard, ed. Caracas: Monte Avila, 1977. 363-383.
- Zum Felde, Alberto. "Felisberto Hernández". *Índice crítico de la literatura hispanoamericana II*. México: Ed. Guaranía, 1959. 456-463.