

El desvío no fantástico de Felisberto Hernández

María del Carmen González de León

Resumen:

El artículo discute el abordaje de la obra de Felisberto Hernández a partir de la categoría de lo fantástico. El narrador uruguayo manifestó desde la primera etapa de su escritura un desvío con respecto a temáticas y procedimientos recurrentes en la literatura realista, sin por ello ingresar en el territorio de lo fantástico ya que en sus relatos, más allá de escasas excepciones, el referente que se construye en el texto no se aleja del mundo conocido. Si la lectura de una buena zona de su obra produce extrañeza en el lector, y desacomodó a la crítica contemporánea, con nuevos instrumentos de análisis que aborden la obra total, la génesis y el proceso de escritura es posible advertir que los procedimientos y modos de figuración se integran a una estética que se comprende al poner en relación toda la obra.

El efecto fantástico queda completamente desarticulado no solo por la parodia sino por la integración del texto a un nivel de significación que suprime la idea tradicional de la unidad cerrada proponiendo una estética abierta, con fugas del o los sistemas a los que remite. Es decir, algo así como un exceso que supera la codificación y de la cual, por tanto, se desentiende. Siguiendo tanto a Giorgio Agamben, como a Deleuze y Guattari y Manuel Asensi, se considera que cuando una obra irrumpe como una fuga del sistema manifestando una posición de deseo, conviene acercarse a ella no imponiendo leyes sino aceptando las suyas, no forzando interpretaciones sino acompañando al propio texto en su calidad de expresión de lo indecible, indefinible o irracional, e ir aceptando sus códigos de escritura, su desarticulación de los saberes establecidos, asistiendo a su huida constante al reino de lo indeterminado.

PALABRAS CLAVE: Literatura uruguaya / narratología / crítica literaria

The not great diversion of Felisberto Hernández

Summary:

The article discusses the approach to the work of Felisberto Hernández from the category of fantasy. The uruguayan narrator said from the first stage of writing a detour regarding recurrent themes and realistic literature procedures, why not enter the territory of the fantastic and in their stories, beyond a few exceptions, the reference to is constructed in the text does not leave the known world. If reading a good area of his work produces surprise in the reader, and rig distortion to contemporary criticism, with new analytical tools that address the total work, the genesis and the writing process is possible to notice that the procedures and modes figuration are integrated into an aesthetic that is understood by the combination of all the work. The fantastic effect is completely disjointed not only parody but for the integration of text at a level of significance that suppresses the traditional idea of the closed unit proposing an open aesthetic with leaks or systems to which it refers. That is, something like an excess of over coding and which therefore ignores.

Following both Giorgio Agamben as Deleuze and Guattari and Manuel Asensi, is considered that when a play breaks as a system leak manifesting a desire position should approach her but accepting no laws imposing their own, but not forcing interpretations accompanying own text as a expression of the inexpressible, indefinable or irrational, and go accepting their codes of writing, its disruption of established knowledge, attending his constant escape the realm of the unknown.

KEYWORDS: Uruguayan Literature / narratology / literary criticism

RECIBIDO: 15/08/14

ACEPTADO: 4/10/14

María del Carmen González de León

Es profesora de Literatura (IPA), licenciada en Letras (FHCE, UdelaR) y magíster en Literatura Latinoamericana (UdelaR). Actualmente realiza la tesis de doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) sobre teoría de la escritura en Felisberto Hernández. Se desempeña como profesora de Literatura Uruguaya del Siglo XX y XXI y Literatura Española del Siglo de Oro en el Instituto de Profesores "Artigas".

Sus investigaciones se han enfocado a temas vinculados con la literatura uruguaya, ha escrito artículos y ponencias sobre Felisberto Hernández, José Pedro Bellán, Circe Maia, Alfredo Zitarrosa, Ricardo Prieto y el teatro uruguayo, y la literatura española, sobre el teatro del Barroco y *El Quijote* de Cervantes.

Es autora del libro: *Felisberto Hernández. Si el agua hablara. Estudio de su obra y de la recepción crítica en la prensa periódica y revistas (1942-1964)*. Montevideo: Rebeca Linke editoras, 2011.

La literatura fantástica cumplió una importante función ideológica en el siglo XIX al atentar contra el concepto de realidad establecido desde una perspectiva positivista y burguesa, sin embargo en las primeras décadas del siglo XX con la experimentación del lenguaje, estrechamente unida al surgimiento de nuevos paradigmas, estableció otras formas de ruptura con respecto a las convenciones del realismo. Fue vehículo y construcción de "otras" realidades emergentes de nuevos supuestos epistemológicos que hicieron estallar barreras y convenciones establecidas; ejemplos son: la novela poética; lo real maravilloso, mágico o fantástico; el grotesco; el absurdo, es decir las diferentes modalidades literarias que traman el lenguaje con una concepción más compleja de lo real.

Como consecuencia de la evolución y diversificación de las teorías de lo fantástico, en los últimos años se ha producido una ampliación de este territorio al incluirse en la modalidad creaciones que escapan a la codificación realista pero que no estarían comprendidas en lo fantástico convencional. El punto de inflexión, sin duda, es la obra de Franz Kafka, una literatura que introduce lo sobrenatural pero no irrumpiendo contra la realidad sino integrándose a ella, naturalizándose, desestabilizando tanto el canon fantástico como el realista.¹ Por tal razón es aquí donde el sistema creado por Tzvetan Todorov necesitará un reajuste, una ampliación y corrección teórica, de manera que ya el campo de lo fantástico no lo pueblan entes que provocan terror, espanto o inestabilidad interpretativa, sino que todo tipo de ambigüedad y ruptura de lenguaje ameritaría el rótulo, encerrando así aquellas escrituras que rompen con las convenciones del realismo (F. J. Lasarte, 1991: 159-178) aunque los hechos o situaciones presentadas en ellas no escapen al orden de lo natural, la forma sería responsable de la creación de un efecto de "irrealidad" llamado fantástico.²

La gran revolución vanguardista de hace una centuria, además de denunciar la insuficiencia del lenguaje, de las técnicas y prácticas instituidas del arte occidental, para dar cuenta de nuevos universos, materiales y simbólicos, abrió el camino hacia la expresión de realidades subalternizadas y marginalizadas en lo étnico, genérico, lingüístico, social y cultural. Y con respecto a lo individual, una trama oculta explotó con el psicoanálisis, sumergida pero tan real que desde siempre se había hecho presente en el imaginario de los pueblos, a través de mitos y leyendas, por ejemplo.

En el siglo XX estalla la noción de realidad y se asume que tenemos ideas, convenciones, acuerdos acerca de ella que involucran, por otra parte, la organización y jerarquía otorgada a los elementos

que componen el campo de lo considerado “real”. A modo de ejemplo, si atendemos a los rótulos con que se designó y clasificó a la literatura latinoamericana posterior a la vanguardia: realismo maravilloso, mágico o fantástico, podemos observar que ya estamos ante una problematización de las fronteras e intentos de disolución de las dicotomías: real/maravilloso, real/mágico, real/fantástico. La posición adyacente de lo “marginal” (maravilloso, mágico, fantástico) es indicio de un modo de concebir lo que se considera central, o con estatus de realidad.

Sin embargo estas nominaciones nunca serían suficientes para explicar las realizaciones concretas, los distintos universos narrativos y sus complejidades, como es el caso de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, una novela donde los muertos hablan, regresando al mundo por obra de la escritura, justamente para contar ese estar “fuera del mundo” sin intermediación de una voz narrativa superior; o un mundo donde fauna, flora, geografía, fenómenos atmosféricos, comparten igual jerarquía con lo humano, como ocurre en el universo literario de José María Arguedas. Otorgar un carácter central a un término o a otro significaría moverse dentro de una lógica dicotómica que, creo, es la que se establece cuando se designa como fantástico a todo lo que no responde al paradigma realista.

La obra de Felisberto Hernández (Uruguay, 1902-1964) nació al sistema literario de su país bajo el signo del desvío con respecto a la literatura dominante, la línea nativista, tributaria del realismo y coincidente con el regionalismo latinoamericano. A este respecto Zum Felde fue el primero en señalar otras filiaciones diciendo que “Hernández comparte con Borges la primacía del cuento fantástico en el Plata”. Considerado muchas veces por la crítica como inclasificable, una zona de ella lo ha leído, muy parcialmente a mi entender, desde la categoría de lo fantástico.³ Hay que destacar que si bien es cierto que en algunos de los textos de Hernández la ruptura con las pautas del realismo se muestra con mayor intensidad, como en “Muebles «El canario»” o en relatos de factura superior, verdaderamente notables, como “El acomodador”, “La mujer parecida a mí” o “Lucrecia”, aunque el significado suele ser ambiguo, resistente a las explicaciones racionales, el referente creado en el texto no se distancia del mundo que conocemos.

Si se tiene en cuenta su obra total, es decir los cuatro libros de su primera etapa, *Los libros sin tapas* (1925-1931), la trilogía memorialista de la segunda, *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria* (1942-1944), casi todos los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* (1947), con la salvedad de los textos antes mencionados, y aun atendiendo a las extravagancias de su última etapa, *Las Hortensias*

(1949) y *La casa inundada* (1960), podríamos afirmar que obviamente no puede considerarse realista, por su alejamiento radical de los procedimientos narrativos decimonónicos, pero esta no es razón suficiente para incluirlo dentro de la categoría de lo fantástico. Por el contrario, se trata de un tipo de literatura que toma en cuenta los instituidos para “violarnos” – verbo que aparece mucho en la obra de Hernández – constantemente, demostrando un uso consciente de saberes, tópicos, codificaciones, para migrar, devenir otra cosa. Lo hace con los mitos, los conceptos básicos del psicoanálisis, las reglas del arte, especialmente el literario. Con respecto a lo fantástico realiza – en los cuentos en los que utiliza sus tópicos – una metarreflexión irónica y humorística que disuelve completamente el efecto esperado para este tipo de literatura. Todo esto, sumado a las incesantes trasgresiones a nivel del lenguaje y de los mecanismos de figuración, permiten pensar toda la obra felisbertiana como una reflexión estética, en clave ficcional, que contiene en sí una deconstrucción de la idea de “lo real” como visión unívoca del mundo.

Propongo pensar con Giorgio Agamben que frente a algunos fenómenos de creación poética estamos en el reino de la ambigüedad, no en el signo lingüístico sino en la *signatura*, hiato entre la semiología y la hermenéutica, cuando el texto se escapa de la significación y también de la interpretación, de manera que quedamos en el territorio de lo indeterminado (G. Agamben, 2009: 85). Nuestro pensamiento racional no nos permite quedarnos en este incómodo lugar; no lo soporta, por eso aparecen las clasificaciones, las interpretaciones, el análisis simbólico, es decir todo aquello que implique un sistema y sus leyes.

Cuando una obra irrumpe como una fuga del sistema manifestando una posición de deseo,⁴ conviene acercarse a ella no imponiendo leyes sino aceptando las suyas (M. Asensi Pérez, 2007), no forzando interpretaciones sino acompañando al propio texto en su calidad de expresión de lo indecible, indefinible o irracional, e ir aceptando sus códigos de escritura, su desarticulación de los saberes establecidos, asistiendo a su huida constante al reino de lo indeterminado.

En ese sentido entiendo que en su obra, en general, no hay alusión a un mundo o realidad sobrenatural, y el efecto de extrañamiento generado a partir de estrategias de escritura que implican desplazamientos de sentido, metafóricos y metonímicos, trasciende el texto en cuestión para integrarse a una poética que rige la escritura del autor – analizable en el proceso creador –, pero que se resiste a métodos analíticos tradicionales.

Dentro de las rupturas con respecto a las codificaciones que asume este creador están las de lo fantástico y eso se puede observar desde su etapa más temprana. En “La cara de Ana” se cuenta el encuentro





Caricatura de Horacio Guerreiro. Gentileza de la Fundación Felisberto Hernández.

de un niño –personaje y voz enunciativa– con una niña que viene marcada por el estigma de la locura,⁵ situación que el texto problematiza al establecerse una conexión entre el modo disociado e irracional de ver el mundo que el yo narrador declara asumir

en el fragmento I del texto y el personaje de Ana con su risa de loca. Posición del yo ante el mundo y risa loca de Ana parecen alinearse en la función estética. Ana está disociada del mundo convencional pero su “cara es linda”. Esta afirmación cierra el cuento, y

de esta manera se establece una relación no explícita ni simbolizada –“signaturizada” según la teoría de Agamben– entre Ana, su cara linda, su locura y el texto que se generó en torno a ella. La idea sería que un programa estético disociativo con respecto a la norma es siempre válido si tiene un efecto estético.

Pero respecto a lo fantástico, el relato contiene un episodio vinculado al tema en su codificación tradicional, el miedo: dos de la mañana, una joven atraviesa en camisa una habitación a oscuras, silencio, una vela que ilumina el rostro y una risa de loca frente a un niño “indefenso” que la observa desde su cama. Dice el narrador: “a su insistente sonrisa de loca se le agregaban las sombras que la luz de la vela le hacían en la cara” y luego “sentí toda la sangre en la cabeza, tuve la necesidad de corresponder a su sonrisa y debo haber hecho una mueca parecida a la de ella” (F. Hernández, 1981: 113). De esta manera la mueca imitativa transforma el posible “horror” (“sangre en la cabeza”) en humor (“mueca”).

Llama la atención el hecho de que el humor felisbertiano no se ha incluido suficientemente en el abordaje de sus textos. Quizá porque no se advierte una línea divisoria muy clara entre lo humorístico y lo serio. A este respecto, José Pedro Díaz decía con gran acierto que en “Muebles «El Canario»” el “hecho fantástico” queda disuelto cuando en el final del cuento se dice que el efecto de la inyección alienante puede disolverse con “un baño de pies bien caliente” (F. Hernández, 1982: 124). También refiere (J. P. Díaz, 1996: 139-143) que algo parecido ocurre en “La mujer parecida a mí”, donde asistimos a una transformación posiblemente ensoñada, en que el narrador dice recordar el tiempo en el que fue caballo. Todo el relato se desarrolla desde esta perspectiva del hombre-caballo que no llega a resolverse en el final pero que disuelve el efecto fantástico a través de la sonrisa que provoca en el lector el lamento final del personaje: “No sé bien cómo es que me fui. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato” (el de la mujer amada) (F. Hernández, 1982: 96).

“Lucrecia” es otro de los relatos que tematiza lo fantástico, tanto por el viaje en el tiempo como por el desdoblamiento del personaje;⁶ desde el comienzo deja en evidencia su condición de invención, de manera que además de establecer un registro humorístico con respecto al tópico propone el tema de la narratividad, es decir su condición ficcional, desarticulando convenciones del género: “Siempre que me preguntaban cómo había hecho para ir a vivir en una época tan lejana, me daba un fastidio inaguantable. Y si alguien me interrumpía para enredarme en algún detalle histórico la cólera me dejaba mudo y yo abandonaba

las mesas recién servidas” (F. Hernández, 1983: 103).

Abundan en este cuento las referencias a los actos de dormir, despertarse, acostarse, generando la idea de que se trata de un sueño sin decirlo explícitamente. Por otra parte el texto asume otro tema codificado del género fantástico: lo demoníaco a través de la figura de Lucrecia Borgia. Este cuento se publica por primera vez en el año 1953,⁷ mucho antes de la reivindicación histórica del personaje. Las ironías con respecto a la bella y legendaria envenenadora italiana, junto al procedimiento metonímico respecto a las formas de manifestación de los sueños hacen que este relato sea también metadiscursivo, pues exhibe el tema de cómo hacer un relato que tenga como materia el mundo onírico y/o fantaseado.

Felisberto Hernández, entonces, construye desde sus primeros textos una poética que tiene como tema central la creación artística a partir del contacto con lo real, penetrando lo real, como si acercara una lente para ampliarlo, entendiendo por esto no solo el mundo material sino el simbólico, las ideas, las creencias, los mitos, ubicándose en una posición metanarrativa, tanto con respecto a temas como a procedimientos narrativos. Por otra parte esa preocupación por “lo real” se dirige a desarticular la mirada automatizada y propone otra a la que llama “lujuria de ver”. Este sintagma aparece por primera vez en su nouvelle de 1942 *Por los tiempos de Clemente Colling*; veamos el desarrollo de este postulado felisbertiano que se plasma en su literatura:

Yo, con egoísmo del que posee algo que otro no posee, pensaba en el goce de estar en la noche, después de acostado, recibiendo el ala de luz en una portátil de pantalla verde que diera sobre un libro en el que uno leyera y tuviera que imaginarse color, una escena de los trópicos con mucho sol, todo el que uno se pudiera imaginar, sobre las montañas y sobre todos los verdes de la selva. Pensaba en toda la orgía y una *lujuria de ver*; [...] la visión de toda clase de microbios moviéndose en la clara luna de un lente; y después todo el arte que entra por los ojos; y hasta cuando el arte penetra en sombras espantables y es maravilloso por el solo hecho de verse (F. Hernández, 1981: 43).⁸

Lucrecia dice al narrador personaje: “«Tiene ojos de poeta!... Los ojos de los gatos ven en la oscuridad»” (111) y en “El acomodador” a poco de producirse el prodigio se pregunta “¿Quién, en el mundo, veía con sus propios ojos en la oscuridad?” (F. Hernández, 1982: 62). La luz que proyectan esos ojos parece ser un desplazamiento metonímico de ese mirar la realidad de



forma excesiva como lo hacía Ana con sus grandes ojos curiosos y desvergonzados.

La cadena semántica de la luz penetra el texto en el nivel retórico, de manera que se enlaza con el motivo central de este cuento en particular, pero también con el conjunto de relatos al que pertenece, *Nadie encendía las lámparas* (1947), con textos de la llamada etapa memorialista, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y con *El caballo perdido* del año 1943, donde se dice que Celina (la maestra de piano, la poseedora del saber musical, clásico y tradicional) enciende una lámpara sobre el piano en el momento que se iba a producir la escena del aprendizaje, el intento de pasaje del lugar subalterno al central.

También en “El acomodador” aparecen otros elementos codificados de lo fantástico: la nocturnidad, el fantasma, el atributo sobrenatural del personaje, la típica secuencia erótico-tanática en torno a la pareja que se encuentra en la noche, el misterio y el miedo. Pero todo esto se produce en clave paródica, humorística, junto al alto grado de erotismo en medio de una situación ridícula, absurda, que conduce más a la risa que al miedo o inestabilidad.

El efecto fantástico queda completamente desarticulado no solo por la parodia sino por la integración del texto a un nivel de significación que suprime la idea tradicional de la unidad cerrada proponiendo una estética abierta, con fugas del o los

sistemas a los que remite. Es decir, algo así como un exceso que supera la codificación y de la cual, por tanto, se desentiende. De manera que lo que se produce más que un efecto fantástico es el de una dislocación de lo establecido y de sus jerarquías consideradas “naturales”, a través de procedimientos retóricos, paródicos y humorísticos diseminados por todo el texto.⁹ Algunos ejemplos a tener en cuenta serían: el leitmotiv del ruido de una carnicería sin aparente conexión con la anécdota que se desarrolla en el texto, pues frases del tipo: “Después, en la madrugada, oía serruchar la carne y golpear con el hacha” (F. Hernández, 1982: 59), tomadas aisladamente remiten a lo terrorífico por su alusión al descuartizamiento, imagen codificada del extremo horror que provoca el cuerpo despedazado; y el diálogo con el mayordomo con sus correspondientes amenazas, que por el tono en que son proferidas y el desmentido que de ellas hace el personaje en su función de narrador, en forma casi inmediata, no dejan espacio para la duda. De manera que es como si nos dijera: “todo esto es un juego, aquí no hay horror”.

Entonces, vemos que el relato contiene algo de humorada a la vez que plantea temas de índole ideológica radical: quien es subalterno en el cine (el arte), en la casa de un hombre rico (la sociedad), en relación a la joven sonámbula (el amor), por obra de “su luz” generará una inversión, al menos temporalmente, pues al final se reestablecerá el orden injusto, cuando la ilusión desaparezca y la luz del día “apague” la fantasía (el cine, la ficción). Esto sucederá en la calle, fuera de la magia de las sesiones nocturnas, donde el personaje verá al objeto de su deseo con otro hombre, en una relación real, en estado de conciencia y no de sonambulismo, lo que devendrá en frustración: “Entonces empecé a disminuir la velocidad y a reconocer el mundo de todos los días. Había que andar despacio y pensar mucho. Me dí cuenta que iba a tener una gran angustia y entré en una taberna que tenía poca luz y poca gente; pedí vino y empecé a pagar de las propinas que reservaba para pagar la pieza”. Sin embargo asistimos a la coexistencia de los dos mundos en el mismo acto de pensamiento:

Yo pensaba que el mundo en que ella y yo nos habíamos encontrado, era inviolable; ella no lo podría abandonar después de haberme pasado tantas veces la cola del peinador por la cara; aquello era un ritual en que se anunciaba el cumplimiento de un mandato [...] ella no parecía saber el peligro que corría en sus noches desiertas, cuando violaba lo que le indicaban los pasos en el sueño. (Ídem: 68)

La oscilación entre la fantasía (no lo fantástico) y la realidad se construye en el texto de una forma

no disociada. El mismo personaje que vive su triste realidad en la pieza de pensión, es el que “vive” fantaseadamente la historia en el “comedor” de la casa del hombre rico, donde puede dar rienda suelta a la “lujuria de ver”. Como si los ojos fueran el proyector de la película en la que se realicen deseos de una situación compensatoria de su marginalidad. El texto plantea varias situaciones donde se presenta la codificación de lo fantástico, como la transformación de la bella dama en la calavera, uniendo eros y thánatos o lo angelical y lo demoníaco: “Él tuvo la culpa; tiene una luz del infierno en los ojos. Yo no quería y él me obligó” (Ídem: 70), dice el mayordomo ya casi en el final del cuento cuando el personaje tiene que explicarse ante la pregunta del padre de la sonámbula de si había sido invitado por su hija. Nuevamente la respuesta, por disparatada, nos hace reír: “No, señor. Yo venía a ver estos objetos... y ella me caminaba por encima [...]” (Ídem: 70). Sin embargo, no quiso este cuento cerrarse solamente con el humor sino con la idea de frustración o caída de la ilusión: “Además fui perdiendo la luz: apenas veía el dorso de mi mano cuando la pasaba por delante de los ojos” (Ídem: 71). Al apagarse la luz de los ojos, se termina el cuento, se vuelve al silencio que connota el regreso a las condiciones de precariedad referidas en el inicio, cuando el protagonista “apagaba” sus pasos en la alfombra roja del cine, es decir, no era oído-visto por los demás, pues era una función, no un hombre, sino un acomodador.

Para concluir esta reflexión acerca del disentimiento contra cierta tendencia crítica a ubicar a Felisberto Hernández dentro de la modalidad narrativa fantástica, quisiera referir que una de las obsesiones que aparecen en los textos de este autor, además de las casas ajenas y desconocidas, son las puertas entreabiertas, no cerradas ni definitivamente abiertas. Esa zona “entre” estimula la imaginación y conduce a la producción de la escritura, que en esta concepción innovadora solo puede realizarse desde una posición de deseo, lo cual atenta contra las instituciones y los sistemas de pensamiento que las fundan y perpetúan.

Notas

¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen una lectura no fantástica de Kafka en: *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978.

² Rosalba Campa define el texto fantástico: “como un tipo particular de texto narrativo que encuentra su dinamismo organizativo en la isotopía de la trasgresión”. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008, pág. 193.

³ Hugo Verani, Rosario Ferré, Enriqueta Morillas, entre otros.

⁴ Sigo aquí a Gilles Deleuze y Félix Guattari en: *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Seix Barral, 1974, págs. 121-125.

⁵ Texto perteneciente al libro homónimo publicado en 1930 y recogido en: Felisberto Hernández (1981): *Obras completas*, Tomo I. Montevideo: Arca-Calicanto.

⁶ El tema ya había aparecido en *El caballo perdido* y reaparecerá en otros relatos como “Las dos historias”, “El cocodrilo”, y en alguna medida en “Las Hortensias”.

⁷ Publicado en *La Licorne*, 2.ª época, año I, N.ºs 1-2, Noviembre, 1953, págs. 73-85.

⁸ El destacado es mío.

⁹ Gustavo Lespada, en su pormenorizado análisis de este cuento titulado sugestivamente “El desacomodo de «El acomodador»; una disyunción irreductible” plantea que “la luz del acomodador sería la imagen más intensa del propio procedimiento narrativo de Felisberto, en tanto registro portentoso que brota de la carencia”. *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2014, pág. 233.

Bibliografía

Obra del autor:

HERNÁNDEZ, Felisberto (1981): *Obras completas*, Tomo I. Montevideo: Arca-Calicanto.

(---). (1982): *Obras completas*, Tomo II. Montevideo: Arca-Calicanto.

(---). (1983): *Obras completas*, Tomo III. Montevideo: Arca-Calicanto.

Teoría y crítica

AGAMBEN, Giorgio (2009): *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

ASENSI PÉREZ, Manuel (2007): “Crítica, sabotaje y subalternidad”, en *Lectora*, 13: 133-153. ISSN: 1136-5781 D.L. 395-1995. Consultado en: <www.raco.cat/index.php/Lectora/article/download/205615/297971>.

BARRENECHEA, Ana María (1978): *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila editores.

(---). (1981): “La literatura fantástica. Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, en *Revista Síntic 1*, Buenos Aires, Diciembre, 1981.

(---). (1991): “El género fantástico entre los códigos y los contextos”, en Enriqueta MORILLAS VENTURA (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ed. Vº Centenario-Siruella, 1991.

- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana. [1966]
- (---). (1970): Prefacio a *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana. [1967]
- CAMPRA, Rosalba (1991): “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta MORILLAS VENTURA (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ed. Vº Centenario-Siruella, 1991.
- (---). (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1974): *El antiédipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Seix Barral. [1972]
- (---). (1978): *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era. [1975]
- DÍAZ, José Pedro (1996): “Los cuentos de Felisberto Hernández: ¿Literatura fantástica?”, en *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Oficina de Publicaciones del C.B.C, Universidad de Buenos Aires.
- FERRÉ, Rosario (1982): “El acomodador-autor”, en *Escritura*, Año VII, N° 13-14, Caracas, enero-diciembre, 1982.
- LASARTE, Francisco Javier (1991): “Cuestionamientos narrativos de lo real. Modalidades de lo fantástico en el cuento venezolano contemporáneo (Julio Garmendia, Guillermo Meneses y Salvador Garmendia), en Enriqueta MORILLAS VENTURA (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ed. Vº Centenario-Siruella, 1991.
- LESPADA, Gustavo (2014): *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Corregidor.
- MOLLOY, Silvia (1991): “Historia y fantasmagoría”, en Enriqueta MORILLAS VENTURA (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ed. Vº Centenario-Siruella, 1991.
- MORILLAS, Enriqueta (1991): “Poéticas del relato fantástico”, en Enriqueta MORILLAS VENTURA (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ed. Vº Centenario-Siruella, 1991.
- TODOROV, Tzvetan (2006): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós. [1976]
- VERANI, Hugo (1991): “Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández”, en Enriqueta MORILLAS VENTURA (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ed. Vº Centenario-Siruella, 1991.
- ZUM FELDE, Alberto (1959): *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa hispanoamericana*. México: Editorial Guaranía.

Las Hortensias de Felisberto Hernández: escenario de lo siniestro, espe(ctá)culo de lo fantástico

Gloria M. Sardeña

Resumen:

Este trabajo intenta situar a *Las Hortensias* de Felisberto Hernández como la escritura de un relato fantástico inscripto en la atmósfera de un espectáculo singular. Los narradores de Horacio dan cuenta de sus relaciones con las muñecas como sucedáneos de María. Paulatinamente, Horacio tomará la apariencia de muñeco en un proceso reversible. Los procesos de desdoblamiento, disociación, multiplicación y fragmentación incluyen el proceso de fabricación de muñecas en serie y de espejos que multiplican escenarios recortando la realidad. Los narradores felisbertianos, al modo de teatro privado, registran el mundo desde el otro lado del espejo. En el relato lo especular visibiliza, refleja y multiplica, al tiempo que Horacio se oculta de la exposición de sí.

Las lesiones de órganos y la independencia de partes vitales de las Hortensias crean un vínculo que enlaza lo siniestro a lo fantástico. La repetición de una situación en condiciones similares produce un efecto mágico convirtiéndose en una sensación de placer con lo familiar y de destino del que no se puede escapar. El banquete caníbal de Horacio nos reenvía a la idea de la deglución de las muñecas como un intento de poseerlas. El adorno, acto tribal y de seducción inquieta a Horacio. La mirada atisba para comprender, escudriña, es inquietante, evade los espejos que le devuelven la mirada y lo mirado; la mirada fugaz se cuela por la puerta entreabierta y espía. La escritura del relato se instala en el espacio del “escenario” felisbertiano desde donde se contempla el espectáculo integrador de lo siniestro, irónico, humorístico y lo carnavalesco.

PALABRAS CLAVES: Escritura / Lo Fantástico / Lo Siniestro / Espe(ctá)culo / Escenario

The Hydrangeas by Felisberto Hernández: scenario of the sinister, spectacle of the fantastic

Summary:

This work endeavors to place Felisberto Hernández' *The Hydrangeas* as the writing of a fantastic tale inscribed in the atmosphere of a singular spectacle. Horacio's narrators give an account of their relations with the dolls as substitutes of María's. Gradually, Horacio will take on the appearance of a doll, in a reversible process. The processes of splitting, dissociation, multiplication and fragmentation include the process of mass-producing dolls and mirrors multiplying scenarios cutting back reality. Felisbertan narrators, as in private theatre, register the world from the other side of the mirror. In the tale the spectacular renders visible, reflects and multiplies while Horacio flees self-exposure.

Organ injury and the independence of vital parts of the Hydrangeas create a link entwining the sinister and the fantastic. Repetition of a situation in similar conditions produces a magic effect evolving into a feeling of pleasure with the familiar and inescapable destiny. Horacio's cannibal banquet projects the idea of swallowing the dolls as an attempt to possess them. The adornment, tribal act and seduction disturb him. Our viewing gives us a peep of understanding, it scrutinizes, it is disquieting, it evades the mirrors that return the view and what is viewed; a glimpse fleetingly enters the partly-open door and spies.

The writing of the tale is installed in the space of a Felisbertian “scenario” from which the spectacle integrating the sinister, the ironic, the humorous and the carnivalesque is contemplated.

KEY WORDS: Writing / The Fantastic / The Sinister / Spectacle / Scenario

RECIBIDO: 15/08/14

ACEPTADO: 7/12/14