

Tesis de Licenciatura

***“Imprecisión y fragmentarismo en la narrativa de Felisberto
Hernández”***

Alumna: Prof. María Pía Pasetti

Directora: Dra. Aymaré De Llano

Departamento de Letras

Facultad de Humanidades

Universidad Nacional de Mar del Plata

2010

**Servicio de Información Documental
Dra. Liliana B. De Boschi
Facultad de Humanidades
U.N.M.D.P.**

ÍNDICE

Introducción

Fundamentación.....	4
Estado de la cuestión	5
Hipótesis y objetivos.....	9
Recorrido por los capítulos	10

Capítulo I

1.1 Felisberto Hernández y su obra: las distintas etapas. Recepción y contexto de producción.....	12
1.2 Entre el realismo y lo fantástico: la <i>extrañeza</i>	20
1.3 Concepciones sobre autor, texto, lector y las prácticas de la escritura y lectura: Referencias metatextuales en los relatos y la <i>Explicación falsa de mis cuentos</i> de Felisberto Hernández.....	25

Capítulo II

2.1 La configuración de los sujetos en <i>Nadie encendía las lámparas</i>	35
2.1.1 Alienación y marginalidad del sujeto con respecto a la sociedad.....	35
2.1.2 Fragmentación del sujeto como unidad	47
2.1.2.1 El cuerpo como ente disgregado.....	51
2.1.3 Inversión de lo animado e inanimado: las comparaciones.....	53

Capítulo III

3.1 Fragmentación e imprecisión en <i>Nadie encendía las lámparas</i> : “Decir lo indecible”.....	56
3.1.1 Imprecisión espacial y temporal.....	58
3.1.2 Deslizamientos metonímicos.....	62
3.1.2.1 “Cuentos sin tapas”: Comienzos <i>in media res</i> y desenlaces abiertos.....	63
3.1.2.2 Focalización en entes que no suelen tener importancia en los órdenes descriptivos y narrativos convencionales.....	66
3.1.2.3 Asociaciones libres.....	68
3.1.2.4 Comparaciones.....	72
Conclusiones.....	74
Bibliografía.....	77

***“Imprecisión y fragmentarismo en la narrativa de Felisberto
Hernández”***

INTRODUCCIÓN

Fundamentación

Felisberto Hernández publica en 1947 su libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas*, compuesto por “Nadie encendía las lámparas”, “El balcón”, “El acomodador”, “Menos Julia”, “La mujer parecida a mí”, “Mi primer concierto”, “El comedor oscuro”, “El corazón verde”, “Muebles El Canario” y “Las dos historias”. Cada cuento posee autonomía con respecto al resto, es decir, brindan la posibilidad de ser interpretados sin necesidad del contexto. Sin embargo, la presencia de ciertas operatorias –tanto lingüísticas como temáticas– los relacionan entre sí y le confieren unidad como libro. En el presente trabajo nos centraremos en el conjunto de procedimientos de ruptura que operan en la poética hernandiana. Seleccionamos este corpus porque consideramos que en él se encuentran condensadas las estrategias que atravesarán su obra completa, por lo que el abordaje de nuestra investigación supondrá un diálogo con relatos correspondientes a etapas anteriores y posteriores, además de parte de su correspondencia, lo que nos permitirá leer la configuración del proyecto literario del autor.

Estado de la cuestión

Los trabajos críticos que abordaron la producción de Felisberto Hernández hasta la fecha de su muerte han sido, en general, de carácter fragmentario y circunstanciales. Esto es, surgían a causa de algún nuevo texto que se publicaba del autor, o en algún homenaje aislado. Recién en 1974 a partir de un Coloquio realizado y coordinado por el equipo de Centro de Investigación de Poitiers –luego publicado por Alain Sicard en *Felisberto Hernández ante la crítica* actual, en 1977– el trabajo de Hernández comienza a formar parte de diversos estudios críticos, ya sea en revistas especializadas, libros completos o tesis doctorales.

Las primeras lecturas críticas sobre el autor fueron realizadas por los integrantes del equipo de *Marcha*, semanario fundado en Uruguay en junio de 1939, donde se encontraban, entre otros, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, José Pedro Díaz, Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti. Ángel Rama subraya la originalidad de Felisberto y lo entronca con lo que él denomina “vanguardismo” o más bien, con la versión uruguaya del mismo, en donde incluye a Basso Maglio, Eduardo Dieste, Emilio Oribe, entre otros. Sin embargo diferencia a Hernández de la “tónica general lúdica” del vanguardismo uruguayo y realiza una valoración de la particularidad que presenta su narrativa, lograda a partir de la elaboración de un estilo genuino, deliberado y propio. Para él la clave artística de Felisberto se encuentra en la desconfianza que tiene a priori de todo sistema, en la ruptura que realiza de las leyes de la causalidad –creando incluso un nuevo juego de relaciones–, en la disgregación de la realidad y en un rechazo de lo literario que se traduce en la constante ruptura humorística de los lirismos previsibles, de los *clichés* verbales, de las actitudes y pensamientos conformistas. Al mismo tiempo destaca la torpeza que encuentra en su sintaxis, en donde radica el estilo original que constituye casi una virtud de su literatura (1960).

Francisco Lasarte en “Función de ‘misterio’ y ‘memoria’ en la obra de Felisberto Hernández” (1978) fue quien se encargó de dividir la obra de Felisberto Hernández en tres etapas claramente delimitadas. La primera está conformada

por *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931), es decir, sus primeros textos. La segunda, denominada "etapa memorialista", está integrada por: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* –escrita en 1944 pero publicada póstumamente en 1966–, período en el que, según José Pedro Díaz, Hernández trabaja principalmente "los modos de evocación de los recuerdos" (1991: 104). Finalmente, el último grupo lo conforma el libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas* (1947), *Las hortensias* (1949), *La casa inundada* (1960) y todos los relatos publicados luego de 1943, en los que se busca alcanzar la representación de percepciones o visiones que rebasan los límites de la poética realista y muchas veces han sido denominados relatos fantásticos. Precisamente, la cuestión de lo fantástico ha sido abordada por diversos críticos y estudiosos como Julio Prieto, Fernando Aínsa o Julio Cortázar. En lugar de emplear la clasificación de *literatura fantástica* para referirse a la literatura del autor uruguayo, Julio Prieto plantea el concepto de *extrañeza*; Fernando Aínsa habla de *realismo oblicuo o ensanchado* y, por otro lado, Julio Cortázar afirma que más que hablarse de fantasía, debe hablarse de un "enriquecimiento total de la realidad" (1975: 7).

La división de la producción de la obra en tres etapas fue aceptada por todos los críticos, sin embargo Julio Prieto en *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de La Plata*, más allá de valorar su *eficacia didáctica*, la cuestiona por considerarla arbitraria e insatisfactoria. Su crítica se centra en que esta división sugiere una idea de *evolución* en la escritura hernandiana que considera errónea. Para él, "las distintas épocas configuran modos de escritura que a menudo se solapan entre sí y están lejos, por lo tanto, de ir superándose" (264).

En 1965, un año después de la desaparición física de Hernández, la cátedra de Literatura Uruguaya de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UDELAR dedica un curso completo al estudio de su literatura y la Editorial Arca toma a su cargo la publicación de las obras completas. Si bien fueron cuidadosamente prologadas y anotadas por Norah Giraldi de Dei Cas y José Pedro Díaz –quienes constituyen dos figuras importantes en lo que refiere al

estudio del autor— la obra de Felisberto continuó siendo trabajada esporádicamente.

Como dijimos, fueron los trabajos que se presentaron y discutieron en 1974 en el Coloquio dedicado a Hernández organizado por el equipo de Centro de Investigación de la Universidad de Poitiers, lo que definitivamente permitió conocerlo más y, en especial rigor formal. De esta manera los investigadores de Poitiers marcan rumbos en lo que respecta a la investigación de la narrativa de Hernández, iniciando una etapa crítica de mayor formalidad. La recopilación de sus intervenciones también transcribe la discusión sobre cada ponencia, donde se proponen nuevas ideas, aclaran y plantean dudas. Es a partir de este momento cuando su obra pasa a ocupar un espacio privilegiado entre especialistas, sobre todo en universidades de Estados Unidos, donde se originaron varias tesis doctorales.

Un rasgo peculiar que presenta este autor es el gran interés que suscitó en otros escritores. Italo Calvino, por ejemplo, lo definió como un escritor que no se parece a nadie y lo caracterizó como un francotirador que desafía toda clasificación y todo marco, pero se presenta como inconfundible al abrir sus páginas. Carlos Fuentes, en *Acerca de la nueva novela latinoamericana* le adjudicó el lugar de fundador de la modernidad literaria latinoamericana junto a Horacio Quiroga, Macedonio Fernández y Roberto Arlt. Y Cristina Peri Rossi seleccionó una antología del autor que fue publicada en España en 1975 y prologada por Julio Cortázar. Precisamente fue Cortázar el escritor que mayor admiración e interés manifestó sobre la obra de Hernández, caracterizando su escritura como

técnicamente pobre, por momentos extraordinariamente imprecisa, pero permanentemente inquietante, con el doble atractivo de una forma engañosamente sencilla —aunque frecuentemente vulnerada por una retórica atrevida— y una temática humilde, trabajada con respeto y con humor.

De imprescindible consulta es el ensayo de Ana María Barrenechea denominado “Ex—centricidad, di—vergencias y con—vergencias en Felisberto

Hernández”, ya considerado un clásico en la bibliografía crítica sobre el autor. Allí Barrenechea destaca la anticonvencionalidad y excentricidad como dos de los aspectos más significativos de la narrativa de Hernández. Para ella, esta excentricidad “se manifiesta tanto en el enunciado como en la enunciación y tanto en el vivir de los personajes como en el relatar (o escribir) del narrador” (1978: 7). Junto a esto, además, también analiza las estructuras comparativas y la función del recuerdo. También consideramos imprescindible el trabajo de Gustavo Lespada llamado “Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar” en donde analiza distintas estrategias discursivas que lo llevan a caracterizar la estética hernandiana como una “estética de lo preliminar”.

En 1974 y 1975 respectivamente, se publican dos textos que brindan datos biográficos sobre el autor. Uno es la aproximación biográfica de Norah Giraldi de Dei Cas, *Felisberto Hernández: Del creador al hombre* y otro es el epistolario de Paulina Medeiros –ex esposa de Felisberto– llamado *Felisberto Hernández y yo*. Ambas obras bibliográficas presentan cartas escritas por Hernández en donde aborda temas de distinta índole, incluyendo reflexiones sobre su quehacer literario. A estos dos podemos sumarle el de Ricardo Pallares y Reina Reyes denominado *¿Otro Felisberto?* (1994) donde también tienen lugar epístolas del autor con sus respectivos análisis.

En el año 1981 aparecen dos libros que resultan muy relevantes en lo que refiere a la crítica sobre Felisberto Hernández, dada la profusa citación de que fueron objeto. En primer lugar, el texto de Francisco Lasarte *Felisberto Hernández y la escritura de lo otro*, donde combina una lectura en detalle del corpus textual estudiado con elementos de la vida del autor. Se trata de un análisis sobre la obra de Hernández y, a la vez, estudia cuidadosamente algunos cuentos y *nouvelles*, como *Las hortensias*, *La casa inundada*, “El acomodador” y “Menos Julia”. El otro texto crítico es el de Roberto Echavarren, *El espacio de la verdad: práctica del texto en Felisberto Hernández*, conformado por una serie^o de ensayos que se detienen sólo en algunos títulos.

Dos motivos reiterados en la narrativa hernandiana son la conducta del hombre convertido en espectador de sí mismo y la relación con el mundo de los

objetos, que son tratados en el estudio de Alicia Borinsky, "Espectador y Espectáculo en Las Hortensias y otros cuentos de Felisberto Hernández" (1973) y en "Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández" (1977) de Carlos Roberto Morán respectivamente.

En su artículo *Felisberto Hernández: el discurso inundado* (1985), Rocío Antúnez analiza los textos de Hernández en relación con el campo literario y social, abriendo el interrogante sobre cuáles son los factores productores de valoraciones y marginaciones que ubicaron la obra del autor en los bordes de la literatura consagrada.

Hipótesis y objetivos

Nuestra hipótesis se funda en la existencia de un proyecto literario que tiene como eje principal la noción de ruptura y que lo encontramos plasmado en su máxima expresión en *Nadie encendía las lámparas*. Observamos que mediante estrategias y operaciones discursivas, la narrativa de Felisberto Hernández transgrede el lenguaje y las convenciones literarias características de una estética mimética realista, configurando una poética diferente, original y relacionada con las vanguardias. Por ello podemos decir que esta literatura es *revolucionaria* según la perspectiva benjaminiana –en el sentido que modificó la percepción del lector desde la función organizadora de su obra, transformando su campo literario y sin reproducir el modelo burgués (Benjamin, 1989)– o *menor*, siguiendo lo propuesto por Deleuze y Guattari, en el sentido del uso menor o intensivo que se realiza de la lengua frente a un uso simbólico o significativo (Deleuze y Guattari, 1978). Consideramos que esta ruptura opera tanto en el plano de la enunciación como en el plano del enunciado, cuestionando el verosímil realista a través de diversas operatorias lingüísticas y temáticas caracterizadas por la imprecisión y el fragmentarismo.

El marco teórico que nos permitirá desarrollar y verificar nuestra hipótesis son los estudios de Bordieu (1979) –consultados para analizar los modos de

inserción del texto y la posición del autor en el campo cultural e intelectual de la época– Bajtín (1985 y 1986) y el enfoque postestructuralista de Barthes (1976, 1986 y 1994), Foucault (1969, 1996, 2002), Derrida (1975), Deleuze y Guattari (1977 y 1978) –para analizar el tratamiento del lenguaje– y Blanchot (1990 y 1992), cuyas indagaciones nos permiten abordar otras problemáticas de la escritura.

Recorrido por los capítulos

El primer capítulo de nuestro trabajo aborda, en un principio, las distintas etapas en que la obra de Hernández ha sido dividida, al mismo tiempo que se presenta una descripción de la recepción de esta literatura en el contexto de su producción. Junto a esto se plantea un debate relacionado con su inclusión o no dentro del género realista o fantástico. Y finalmente, a partir del trabajo con referencias metatextuales rastreadas en sus relatos, se realiza una primera aproximación a las concepciones de autor, texto, lector y las prácticas de la escritura y lectura.

El segundo capítulo se centra en la configuración de los sujetos-personajes que circulan por los relatos que constituyen *Nadie encendía las lámparas*. Así se analizan tres procedimientos ligados entre sí: 1) la alienación y marginalidad del sujeto en relación con la sociedad, 2) la fragmentación del sujeto, que también se traduce en el tratamiento del cuerpo como un ente disgregado y 3) la inversión de lo animado e inanimado mediante el uso de las comparaciones.

En el tercer capítulo se analizan distintas estrategias discursivas, reguladas todas ellas por la imprecisión y el fragmentarismo. Estas son la imprecisión temporal y espacial; los deslizamientos metonímicos; los inicios *in media res* y desenlaces abiertos; la focalización en entes que no suelen tener importancia en

los órdenes narrativos y descriptivos convencionales; las asociaciones libres y las comparaciones.¹

Así, el orden propuesto en esta tesis parte de la ubicación de la literatura de Hernández en el campo intelectual de la época y la problemática en torno a su clasificación genérica, para luego ingresar en el análisis de los procedimientos y operaciones discursivas. Finalmente, las conclusiones del trabajo se presentan en un capítulo aparte.

¹ Utilizamos el término *ente* como lo que es, existe o puede existir (DRAE, 2010).

CAPÍTULO I

1.1- Las distintas etapas de la obra de Felisberto Hernández. Recepción y contexto de producción.

La crítica ha visto la posibilidad de reunir la obra en tres grupos que, a su vez, responden a etapas diferentes de su producción. Si bien el proyecto literario de Hernández es homogéneo, consideramos que la división en épocas es útil como herramienta didáctica pues, a los efectos de la presentación de la obra del autor, resulta eficaz. El primer estudioso que advirtió esta posibilidad fue Francisco Lasarte en "Función de 'misterio' y 'memoria' en la obra de Felisberto Hernández" de 1978 y posteriormente fue aceptada e incluida en toda la bibliografía sobre el autor.² Abordamos esta división vislumbrando que cada grupo responde a un mismo objetivo.

La primera etapa está conformada por cuatro libros de tamaño minúsculo: *Fulano de tal* (1925), publicado en Montevideo, *Libro sin tapas* (1929), publicado en Rocha, *La cara de Ana* (1930) publicada en Mercedes y *La envenenada* (1931), publicada en Florida. El denominador común de estos textos es su brevedad y precariedad, ya que fueron publicados en ediciones artesanales, de poco tiraje y distribución reducida, a expensas de los fondos del autor y sus amigos.³ Más allá de que Hernández no formó parte de ningún grupo vanguardista, las producciones de este momento se acercan, a partir de las estrategias y operatorias utilizadas, a las producidas por las vanguardias. No pretenden obedecer a fórmulas establecidas, son atisbos, esbozos, apuntes y, en especial, búsquedas, todas ellas

² Como dijimos, el único que problematizó esta división fue Julio Prieto por considerarla "arbitraria e insatisfactoria" (264).

³ Al respecto José Pedro Díaz explica que no son libros propiamente dichos, sino son breves folletos, es decir, publicaciones de un corto número de páginas –entre 36 y 46–, de pequeño formato –el primero, *Fulano de Tal* de 8 x 11 cms; los demás de 12.8 x 17.5 cms–, que tienen como denominador común el carecer de tapas.

signadas por una marcada búsqueda de originalidad, humor y extravagancia (Panesi). Al respecto, Ángel Rama –en la revista Capítulo Oriental N°29 dedicada a Felisberto Hernández– afirma que “su tamaño, como para llevar en el bolsillo del chaleco, su aire burlón que esconde bajo la liviandad un rechazo de categorías aceptadas, la emparenta con los primeros escritos del lúdico ultraísmo rioplatense” (1968: 45). Durante estos años Felisberto era músico. Primero se desempeñó como pianista en las salas de cine mudo y luego como concertista, realizando conciertos en provincias de Uruguay y de la Argentina. Es por ello que “los escritos de este tiempo aparecerán en los puntos más dispares de la República, siempre como cuadernillos o breves libros, que incluso llegan a incorporar hojas de propaganda comercial con el fin de financiar la publicación” (Rama, 1968: 45).

La segunda etapa fue denominada por Lasarte “trilogía de novelas proustianas” (también llamada “etapa memorialista”) y está integrada por sus relatos más extensos: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (escrita en 1943 pero publicada póstumamente en 1965). En estos relatos, la infancia tendrá un papel central y, al mismo tiempo, puede advertirse un marcado tono autobiográfico, que se observa en sus protagonistas –Clemente Colling y Celina, personajes principales de *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido* respectivamente, habían sido profesores de piano de Felisberto Hernández–, los espacios y la inclusión de anécdotas vividas. La utilización del recuerdo es uno de los principales materiales, sin embargo, José Pedro Díaz asegura que, si bien ocupa un lugar muy importante en estos escritos la evocación del pasado –ya sea como ambiente o como historia personal– no constituye el centro de su creación:

Hernández se apoya en lo vivido para recordar, y usa sus recuerdos como el material más inmediato, pero no para trabajar sobre lo recordado sino sobre los modos de su evocación, sobre la relación de su presente con lo evocado, sobre el modo de asirlo de que dispone (1991: 104).

Norah Giraldi también coincide en este punto, afirmando que “hay una decidida recreación de los mecanismos de evocación (medios) más que de lo evocado”

(17). Así, es evidente que ambos críticos insisten en los procedimientos mediante los cuales se incorporan los recuerdos y no tanto en el contenido de los mismos.

Finalmente la última etapa –la que muchos críticos han coincidido en considerar la más productiva– la conforma el libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas* (1947) y todos los relatos publicados luego de 1943, como *Las hortensias* (1949) y *La casa inundada* (1960), todos ellos, al igual que los de la primera etapa, de extensión breve. En este período se intenta alcanzar la representación de percepciones o visiones que rebasan los límites de la poética realista y muchas veces han sido denominados erróneamente relatos fantásticos. José Pedro Díaz encuentra en esta etapa “un cambio de orientación” que tendrá el misterio como centro y estará subordinada a “las necesidades de la fluencia de la imaginación” (1991: 133). Jaime Alazraki afirma que se percibe una renuncia “a lo trivial de ese cuasi-costumbrismo” que imperaba en la segunda etapa y coincide con Díaz al asegurar que se concentra “en el elemento de misterio que era lo que más le interesaba y lo convirtió en la carne y espíritu del relato” (55). Es a partir de este momento, más precisamente a partir de la publicación de *Nadie encendía las lámparas* en Editorial Sudamericana, cuando la obra del autor cobra una mayor popularidad y traspasa las fronteras del Uruguay, cuestión que será desarrollada en las líneas posteriores.

En lo que respecta al contexto de producción de la obra de Felisberto Hernández, partiremos de la concepción propuesta por Pierre Bourdieu de *campo intelectual*. Según Bourdieu, la relación que un creador sostiene con su obra y la obra en sí misma, se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con mayor precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual. Irreducible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el campo intelectual, a la manera de un campo magnético

constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al

surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo (135).

Analizaremos cómo opera el campo intelectual, las instituciones y los agentes – formados por escritores, editores, receptores e instituciones en general– en la proyección de la obra de Hernández.

La literatura de Felisberto en sus primeros años fue ubicada en un lugar *marginal*, situación de la que se desprende un interrogante que Fernando Aínsa supo formular exitosamente: “¿hasta dónde la marginación es una vocación deliberadamente asumida o es el resultado de un sistema que expulsa hacia sus bordes, que excluye a quienes no aceptan las reglas y convenciones de la corriente mayoritaria?” (132). Como ya dijimos, inicia su producción en 1925 con *Fulano de tal*, publicado precariamente en Montevideo. En la década del 20, tal como lo explica Rocío Antúnez en *Felisberto Hernández: el discurso inundado* dos tendencias se disputaban el predominio de un espacio: el regionalismo y las vanguardias. En el Uruguay, la literatura regionalista tomaría los nombres de nativismo o criollismo y era cultivada por los grandes narradores contemporáneos a Felisberto. Con respecto a las vanguardias, no existían grupos vanguardistas sistematizados ni instituciones que lo respaldaran ya que

la sociedad de Montevideo en los veinte no tenía que retar o cuestionar las políticas públicas o las instituciones culturales existentes. El subsidio gubernamental a las artes hizo que la creación de espacios alternativos y voces disidentes fuera innecesaria (Bilbija: 90)

Rubén Cotelo en el artículo “Los contemporáneos”, publicado en el *Capítulo Oriental N°22*, se explaya al respecto afirmando que la vanguardia obtuvo resultados bien modestos en el Uruguay. Sólo se puede hablar del futurismo marinettiano de Parra del Riego, del negrismo de Pereda Valdés y de la vertiente humorística del ultraísmo porteño de Alfredo Mario Ferreiro. Es por esto que la literatura propuesta por Hernández, totalmente alejada de la narrativa regionalista y sin mayores nexos personales con la vanguardia porteña argentina, queda al

margen tanto de una como de otra. De esta dificultad para clasificar su obra podría desprenderse su escaso reconocimiento crítico, situación aún más agravada por la vida migratoria como concertista de piano que llevaba Felisbérto en aquellos años. Durante las décadas del 20 y del 30, sólo unos pocos lo conocían, hecho que se refleja en el comentario de Vaz Ferreira publicado en "El ideal" en el año 1929: "tal vez no haya en el mundo diez personas a las que [Felisbérto] le resulte interesante y yo me considero una de las diez". Kim Yunez profundiza al respecto afirmando que Hernández "escribe en una época en la cual la gente aún mantiene una disposición positivista de pensar. Estiman en mucho los datos y eventos empíricos y tienen prejuicio contra la experiencia subjetiva" (18).

Esta *indiferencia generalizada* hacia su narrativa comienza lentamente a revertirse a nivel nacional hacia la década del 40. Ya en 1942 se publica *Por los tiempos de Clemente Colling* y, al año siguiente, *El caballo perdido*. El primero, financiado por amigos al igual que los anteriores, pronto trasciende este círculo. Según Rocío Antúnez, gana el reconocimiento oficial al otorgársele el premio del Ministerio de Instrucción Pública (premios, empleos públicos, ediciones a cargo del Estado eran algunas de las formas con las cuales las "Atenas del Plata" apoyaban a sus escritores). Sin embargo el papel más importante en lo que refiere a esta transformación lo desempeñará Jules Supervielle, quien actúa como el verdadero impulsor de la obra de Felisbérto. Se conocieron en 1942, cuando Hernández le envió el relato que acababa de publicar, *Por los tiempos de Clemente Colling*, y Supervielle agradeció el envío con la carta que Hernández recogió en las últimas páginas del su siguiente libro, *El caballo perdido*. Entre otras cosas, Supervielle afirmaba que Hernández encuentra la originalidad sin tener que buscarla, por una tendencia espontánea hacia lo profundo (Giraldi, 1975). José Pedro Díaz considera que el influjo de Supervielle sobre Hernández fue realmente importante, hasta el punto de motivar una reorientación en su producción literaria. Él es quien en 1943, mediante sus contactos, logra que el relato "Las dos historias" –que luego formaría parte de *Nadie encendía las lámparas*– se publique en la prestigiosa revista literaria fundada por Victoria Ocampo, "Sur", atravesando así las fronteras nacionales. Este cambio en el reconocimiento de su obra es percibido

por el mismo Hernández, quien se explaya al respecto en una carta del 15 de enero de 1943 dirigida a su amigo Lorenzo Destoc:

Bueno, si a Vaz Ferreira y a Torres no le hacían caso —en lo que respecta a mí— porque eran de aquí, ahora a Supervielle le harán; máxime porque además de ser lo que es, está de moda (...) Y porque aún antes de esto, mucha gente que ni me saludaba y que no entendía nada de lo que escribía antes, se ha dado vuelta como por arte de magia (Giraldi, 1975: 124).⁴

En los años siguientes, Hernández seguirá publicando cuentos y fragmentos de *Tierras de la memoria* en revistas y periódicos de ambos lados del Plata, tipo de difusión que le facilitará el contacto con un público más amplio que el del libro.

Entre 1946 y 1948, permanece en París con una beca, tramitada por Supervielle, y ello le permite obtener a través de Susana Soca, Roger Caillois y Jules Supervielle, la traducción y publicación de “El balcón” y “El acomodador” en revistas francesas. Asimismo, Supervielle lo presenta en el Pen Club de París y en La Sorbona.⁵ Una de las mayores satisfacciones que tiene Felisberto durante esta estancia en París es la publicación, gracias a la intervención de Oliverio Girondo y Roger Caillois, de *Nadie encendía las lámparas* en Editorial Sudamericana. El libro reúne, en su mayoría, una serie de relatos aparecidos en revistas entre 1943 y 1947. Sólo tres de los diez cuentos eran inéditos: “La mujer parecida a mí”, “El comedor oscuro” y “El corazón verde”. A partir de este momento la obra del autor cobra una mayor popularidad y, según Norah Giraldi, es a partir de esta publicación cuando los mejores escritores del continente pudieron conocerlo:

⁴ Con Torres se refiere Joaquín Torres García, fundador del constructivismo pictórico en el Uruguay.

⁵ En respuesta a la carta de presentación de Supervielle en la Sorbona, Hernández, sorprendido por tal reconocimiento, contesta: “No consigo tener plena conciencia de este acontecimiento y de ser presentado en la Sorbona por Jules Supervielle. Cuando habla de mis cuentos, pienso que hay en todo esto una gran confusión, y que un día se descubrirá un error inesperado. Como gran poeta que es, ha inventado un personaje, al que ha puesto mi nombre y algunos hechos míos” (Giraldi: 123).

Alvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez leyeron con entusiasmo y admiración, en el grupo de Barranquilla, Taller literario en la costa de esta ciudad de Colombia, los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, editados por Sudamericana. Lo mismo dicen los argentinos Sábato, Cortázar, Bioy, Bianco, que lo conocieron a través de las publicaciones de sus cuentos en revistas argentinas de la década del 40, y en la mencionada edición de Sudamericana (46).

Este conocimiento se transforma en reconocimiento cuando la palabra de los escritores vinculados al *boom* accede al estatuto de palabra mayor, haciendo renacer desde allí a sus mayores.⁶ Al mismo tiempo, este momento constituye un quiebre en su narrativa, ya que la mayoría de los rasgos que presenta en *Nadie encendía las lámparas* –que ya habían sido esbozados en sus primeras obras– serán mantenidos y continuados en sus creaciones posteriores.

De todos modos, la obra de Felisberto continuará siendo cuestionada y ubicada al margen del canon uruguayo. Y quien se ocupará principalmente de esto será Emir Rodríguez Monegal, un importante y reconocido crítico uruguayo de ese entonces. El día 15 de agosto de 1947 en la sección “Revista de Revistas” del diario *Marcha*, Rodríguez Monegal publica un artículo titulado “Nota sobre Felisberto Hernández”, donde aborda tres textos del autor: *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y “Las dos historias”. Allí, entre otras cuestiones, le critica que sus relatos están llenos de ambigüedades en la exposición lógica y la imprecisión en la sintaxis. Para él, su estilo se encuentra repleto de incorrecciones y coloquialismos. Paradójicamente, aquello que Rodríguez Monegal valora negativamente es lo que Felisberto considera su manera “más rica de expresión”, algo que también percibe Julio Prieto cuando afirma que “Felisberto promueve el cultivo deliberado de una *mala* escritura: despliega en sus textos, en aras del efecto de espontaneidad que reclaman sus planteamientos estéticos, un estudio de *desaliño* gramatical, un estilo ligeramente

⁶ Tanto Cortázar como Onetti han manifestado en distintas oportunidades su admiración por Hernández.

negligente" (334).⁷ Rodríguez Monegal aún va más lejos cuando un año más tarde, en la revista "Clinamen", aborda la reseña de "Mi primer concierto" –incluido en *Nadie encendía las lámparas*– y escribe:

Debí haber empezado por decir que hay un niño detrás de este relator. Ese niño está ahí, fijado irremediabilmente en su infancia, encadenado a sus recuerdos por la voluntad de Hernández, y forzado a repetir –abandonada toda inocencia- sus agudezas, sus precocidades de antaño. Porque ese niño no maduró más. No maduró para la vida ni para el pensamiento, no maduró ni para el arte ni para lo sexual. No maduró para el habla. Es cierto que es precoz y puede tocar con sus palabras (después que los ojos vieron o la mano palpó), la forma instantánea de las cosas. (Alguien afirmará que esto es poesía). Pero no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas; no puede regular la fluencia de la palabra. Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos) por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades pleonasmos, incorrecciones.

No hay que perder de vista que estas palabras tuvieron un^o peso negativo para Felisberto Hernández, ya que en ese contexto Rodríguez Monegal constituía el nombre más prestigioso dentro del campo de la crítica uruguaya.

Hacia fines de la década del 40 termina la etapa más productiva de su obra. A su regreso de París aparecen *Las hortensias* (1949), relatos y fragmentos de textos en proceso en publicaciones periódicas y su último libro, *La casa inundada* (1960). En estos años, tal como lo afirma Antúnez, en el Uruguay las ediciones comerciales sustituyen a las tradicionales, financiadas por el autor o los medios

⁷ Una anécdota que ilustra esta cuestión tiene que ver con la publicación de "Las dos historias" en la revista argentina "Sur". Guillermo de Torre había realizado algunas modificaciones, como por ejemplo cambiar la palabra "pastitos" por "hierbas". Al respecto, Hernández en una carta dirigida a su amigo Lorenzo Destoc reflexiona: "He rabiado mucho por las modificaciones que se permitió hacer quien la *corrigió*" (Giraldi, 1975: 125). Al mismo tiempo, Alazraki en "Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández" afirma que "los que han criticado la llaneza de su lenguaje como defecto olvidan que esta, como las demás premisas de su postura literaria, fue una elección y no una carencia" (Alazraki, 1982, 53). La búsqueda consciente de su estilo se puede corroborar en una de las cartas dirigidas a su amiga Paulina Medeiros: "Yo tengo como un proceso de amistad con las palabras: primero me hago amigo directo de ellas; y después me quedo muy contento cuando se me aparecen juntas, dos que nunca habían estado juntas, que habían simpatizado o se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí... Pero hay palabras que nunca podrán ser amigas mías: las que no me parecen naturales o las que no entran en el misterio de la simpatía" (Medeiros: 10).

oficiales. Entre 1954 y 1962 se funda Asir, Alfa, Banda oriental y Arca, destinadas esencialmente a la edición de autores nacionales y, en 1960, se crea una nueva forma de intermediación que ha ido celebrándose anualmente desde entonces, la "Feria del libro uruguayo", en donde se agota la primera edición de *La casa inundada*. Estos cambios se hacen aún más claros alrededor de la muerte de Felisberto, en 1964. En 1965, la Cátedra de Literatura Uruguaya de la Facultad de Humanidades y Ciencias dedica un curso completo al estudio de Felisberto mientras que, por iniciativa de Ángel Rama en colaboración con Norah Giraldo de Dei Cas y José Pedro Díaz, en 1967, Arca toma a su cargo la publicación de las obras completas. Así se produce su difusión nacional e internacional con la antología publicada en 1968 por Casa de las Américas en Cuba. Los trabajos realizados en 1973 por el equipo de Centro de Investigación de la Universidad de Poitiers, coordinado por Alain Sicard, presentados y discutidos en el Coloquio realizado en 1974, iniciarán un camino formal y fecundo en lo que respecta a la investigación de la narrativa de Hernández.

1.2- Entre el realismo y lo fantástico: la *extrañeza*

"Lo metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro" (Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, de Jorge Luis Borges)

"Las más sutiles relaciones de las cosas, la danza sin ojos de los más antiguos elementos; el fuego y el humo inaprehensible; la alta cúpula de nube y el mensaje del azar en una simple hierba; todo lo maravilloso y oscuro del mundo estaba en tí"
(Carta de Paulina Medeiros a Felisberto Hernández)

Una de las mayores problemáticas que gira alrededor de la obra de Felisberto Hernández está relacionada con la imposibilidad de aplicarle rótulos.⁸

⁸ Al respecto, Italo Calvino en el prólogo a edición italiana de *Nadie encendía las lámparas* escribió: "Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno; a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos; es un "irregular" que escapa a toda clasificación y encasillamiento pero a cada página se nos presenta como inconfundible".

Mientras diversos críticos han clasificado sus relatos como realistas o hasta como fantásticos, otros como Fernando Aínsa, Julio Prieto o Julio Cortázar, han problematizado y reformulado esas categorizaciones para referirse a su obra.⁹

Los textos realistas se caracterizan por ser un sistema expresivo cuya finalidad es la de provocar en el lector la ilusión de percibir el referente miméticamente: todo ocurre como si esa existencia fuera sólo la copia dura y simple de otra existencia situada en un campo extratextual, lo real. Noé Jitrik en *El balcón barroco* (1988) reflexiona al respecto; dice que los textos realistas obedecen a “una estética homogénea y coherente” y entre sus lineamientos básicos se encuentran la “creencia en el dato, fuerza de la representación, efectos didáctico-morales, afirmación filosófica de la realidad” (34). Es decir que las creaciones tendientes a un realismo manifestarán una gran confianza en el referente y propondrán la transparencia en la relación entre los signos y las cosas.

En lo que refiere a la literatura fantástica, Roger Caillois propone dos conceptos, lo maravilloso y lo fantástico. Con el primero se refiere a un universo regido por leyes mágicas, distinto del real, mientras que con lo fantástico indica un universo en donde lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal: “es lo imposible (...) en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición” (7). Por otro lado, Todorov en la “Introducción a la literatura fantástica” (1970) plantea tres categorías dentro de la ficción “no realista”: lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico. Cuando en el mundo *normal* se produce un acontecimiento inexplicable, quien lo percibe debe optar por una de dos soluciones posibles: o se trata de una ilusión de los sentidos o producto de la imaginación (lo extraño), o bien ha tenido lugar y forma parte de la realidad, ahora regida por leyes desconocidas (lo maravilloso). Lo fantástico está ubicado entre

⁹ En “Felisberto Hernández” en el *Diccionario de Literatura Uruguaya*, José Pedro Díaz afirma que los cuentos de Felisberto Hernández son “cuentos fantásticos (...) en cuyas construcciones nítidas y precisas subyace a menudo una fuerte pulsión inconsciente que la nutre de una fuerza poderosa en la que se reconoce la sustancia originaria de los mitos; un ejemplo culminante lo ofrece, en este sentido, *La casa inundada*” (Díaz, 2001:285). Al mismo tiempo, Alberto Zum Felde en “Borges y Hernández” continúa con esta posición, afirmando que “Felisberto Hernández comparte (...) con Jorge Luis Borges la primacía del cuento fantástico en el Plata, que iniciara Quiroga en el primer cuarto del siglo”.

estas dos alternativas, "es la vacilación experimentada por un ser que no conoce sino las leyes naturales y se enfrenta, de pronto, con un acontecimiento de apariencia sobrenatural" (29). En el campo nacional es Ana María Barrenechea, quien, en "Ensayo de una tipología fantástica", define a lo fantástico como "lo que presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales en contraste con hechos reales, normales o naturales" (1980:90).

Ahora bien, tanto Julio Prieto como Fernando Aínsa cuestionarán la categoría de lo *realista* para clasificar la obra de Hernández.¹⁰ Prieto, describe la escritura hernandiana como "desvíos o erosiones más o menos radicales de la narrativa realista clásica" (33), mientras que para Aínsa opera "al margen del corpus canónico y del *gran cauce* de las corrientes en boga, mayoritariamente realistas" (24). Ambos autores justificarán su posición de maneras complementarias. Julio Prieto propondrá el concepto de *extrañeza* para referirse a los textos de Felisberto, entendiéndola como un nuevo modo de percepción. Esta concepción de la extrañeza se encuentra "a medio camino" entre la negatividad "vanguardista" y la solidez de "los edificios realistas", delineando así "una poética de la penumbra" (34), una poética de la indefinición y de la ambigüedad. Así, observa campos semánticos relacionados con la sombra, el misterio y la penumbra, lo que distancia la escritura de Hernández de lo realista en sentido estricto, principalmente de su búsqueda de efecto de realidad para proponer en cambio, la búsqueda de un efecto de extrañeza. Al mismo tiempo, Aínsa en *Narrativas hispanoamericanas del siglo XX* afirma que la narrativa de Hernández constituye un ensanchamiento de las fronteras del realismo, a partir de la incorporación de "un amplio repertorio del imaginario en el que tienen su espacio natural los sueños, los fantasmas del subconsciente y las zonas aledañas de la fantasía que escapan a la chatura de lo real" (28). Plantea un quiebre entre las

¹⁰ Si bien no lo desarrolló profundamente, Ángel Rama en "Raros y malditos en la literatura" dedica unas líneas a esta cuestión. Para él, Felisberto Hernández forma parte junto a Lautreamont, entre otros, de "una línea secreta dentro de la literatura uruguaya". En lo que respecta a su clasificación, no ubica su literatura dentro del género fantástico. Aunque admite que "apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración del mundo". Según sus palabras, con mayor rigor podría hablarse de "literatura imaginativa" o "literatura diferente", caracterizada principalmente por manifestar un esfuerzo por tocar la constitución más íntima de lo real por desvíos y atajos no transitados, eludiendo las formas esclerosadas pertenecientes al realismo tradicional (Rama, 1960: 20)

relaciones causales entre obra/realidad, obra/sociedad y obra/historia, para permitir el paso a distintas sugerencias alternativas. Destaca la marginalidad en la escritura de Hernández, ya que prefiere bordear los límites de lo real, sin llegar a franquearlos, para así señalar ostensiblemente las contradicciones de una realidad que percibe como absurda.

Ambos estudiosos también diferencian la literatura fantástica de sus propuestas, es decir, de la concepción de *extrañeza* y de *realismo ensanchado u oblicuo*. Prieto centra esta distinción en el hecho de que la literatura de Felisberto no ubica la extrañeza en una otredad absoluta, radicalmente exterior al sujeto o a una realidad empírica, sino que la centra en el acto de mirar, concibiéndola como una excéntrica especulación de, y sobre, la proliferante extrañeza de lo real. Para él, se aleja de la literatura fantástica romántica, basada justamente en esos dos modos grandilocuentes de lo extraño –lo maravilloso y lo misterioso– para, en cambio, explorar una extrañeza cotidiana, apenas excepcional, que poco tiene de misterio o maravilla. Junto a esto, Aínsa plantea que en ningún caso puede hablarse de una literatura fantástica pura, sino de un tratamiento del *sinsentido* que fragmenta y estría la realidad para explotar la mirada de reflejos irreales y surreales, en el que se descompone el orden de las cosas establecido. De todos modos admite que las *leyes* del realismo no son totalmente abolidas, sino transgredidas y soslayadas irónicamente, configurando así un *realismo oblicuo o ensanchado*.¹¹

Otro de los nombres que ha problematizado alrededor de la categoría de lo fantástico y lo realista con respecto a la literatura hernandiana fue el escritor Julio Cortázar. En el prólogo a *La casa inundada y otros cuentos*, de 1975, explicitó su postura al respecto:

La calificación de *literatura fantástica* me ha parecido siempre falsa, incluso un poco perdonavidas en estos tiempos latinoamericanos en que sectores avanzados de lectura y de crítica exigen más y más un realismo combativo. Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este rechazo de la etiqueta "fantástica"; nadie como él para disolverla en un increíble

¹¹ Tal como lo afirma Jitrik, las novelas o textos "son hechos de lenguaje, son entidades significantes y ni la voluntad de eliminar la representación logra abolirla ni la de incluirla logra abolir lo que resulta de su cualidad de realización lingüística" (22).

enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el lomo del misterio como el elefante apuntala al mundo en la cosmogonía hindú (7).

Además de la gran admiración que ha manifestado en repetidas oportunidades por el uruguayo y su obra, Cortázar percibía elementos en común con su misma poética.¹² Es por esto que la reflexión que realiza sobre aquello que aborda sus cuentos bien puede extenderse al caso de los textos de Hernández. Cortázar afirma que sus cuentos –denominados fantásticos “a falta de mejor nombre”– se oponen a la creencia de que todo puede describirse y explicarse y se alejan de un mundo regido por un sistema de leyes, principios, relaciones de causa y efecto, psicologías definidas y geografías bien cartografiadas, para focalizarse en un “orden más secreto y menos comunicable”, en una literatura “al margen de todo realismo demasiado ingenuo” (1994).

Nuestro trabajo indagará en este campo puesto que consideramos que los cuentos proponen una poética de la imprecisión y ambigüedad. En ellos se pueden observar dos lógicas que, parafraseando a Josefina Ludmer, podrían denominarse “la lógica clásica o comunicativa” y “la lógica del inconsciente o del significante” que, asociadas, combinan el uso comunicativo de la lengua con lo *singular*. Si bien tal efecto de realidad no deja de funcionar en ningún momento en los textos, se incorporarán elementos *insólitos* o *excepcionales* que cuestionan las leyes tradicionales, pero sin quebrarlas por completo. En los siguientes capítulos analizaremos las estrategias, tanto temáticas como lingüísticas, que posibilitan este constructo del universo de Felisberto Hernández.

¹² *Carta en mano propia*, texto en donde Julio Cortázar se dirige a Felisberto Hernández, demuestra precisamente esta admiración y la filiación que reconoce en el escritor uruguayo, como puede observarse en los siguientes fragmentos: “Felisberto, tú sabes (no escribiré “tú sabías”; a los dos nos gustó siempre transgredir los tiempos verbales, justa manera de poner en crisis ese otro tiempo que nos hostiga con calendarios y relojes), tú sabes que los prólogos a las ediciones de obras completas o antológicas visten casi siempre el traje negro y la corbata de las disertaciones magistrales, y eso nos gusta poquísimos a los que preferimos leer cuentos o contar historias” (1994: 355); “Siempre sentí y siempre dije que en Lezama y en vos (...) estaban los eleatas de nuestro tiempo, los presocráticos que nada aceptan de las categorías lógicas porque la realidad no tiene nada de lógica, Felisberto, nadie lo supo mejor que vos a la hora de “Menos Julia” y de *La casa inundada* (363).

1.3- Concepciones sobre autor, texto, lector y las prácticas de escritura y lectura. Referencias metatextuales en los relatos y la *Explicación falsa de mis cuentos* de Felisberto Hernández.

“...no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro” (Por los tiempos de Clemente Colling)

A lo largo de su narrativa como en el único texto en donde expone su estética, se advierten las concepciones de Felisberto Hernández sobre las categorías de autor, texto, lector y sobre las prácticas de la escritura y lectura. Su posicionamiento se distanciará radicalmente y hasta invertirá las concepciones tradicionales. El único documento en donde Felisberto Hernández intenta *explicar* su estética fue publicado por primera vez en la revista “La Licorne”, en Montevideo, y se denominó *Explicación falsa de mis cuentos* (1955). En el presente apartado analizaremos la *Explicación* en diálogo con determinados pasajes extraídos de algunos de sus relatos.¹³

En lo que respecta a la *Explicación falsa de mis cuentos*, ya el mismo título resulta más que sugerente. La palabra “explicación” significa en una de sus acepciones, “declaración o exposición de cualquier materia, doctrina o texto con palabras claras o ejemplos” (DRAE, 2010). Si se contempla hasta aquí, bien podría verse como un texto cercano a la poética, en donde se reúne un conjunto de principios o de reglas, explícitas o no, que se presentan en los cuentos del autor. Sin embargo, esto queda anulado o vacío de significación al observar el adjetivo que modifica la palabra, *falsa*, deslegitimando de esta forma todo lo que seguirá. La estrategia de Hernández, entonces, será utilizar un molde valorado por la tradición, el arte poética, para vaciarlo de su significación tradicional y otorgarle una nueva función, un nuevo sentido. Ya en el inicio afirma que sus cuentos

¹³ Los relatos que utilizamos para dar muestra de las referencias metatextuales son *Filosofía del gángster*, *Libro sin tapas*, *Por los tiempos de Clemente Colling*, “El acomodador” y “Nadie encendía las lámparas”.

no son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa (Hernández, 2007a: 175).

En primer lugar, el empleo de la negación para delimitar el modo en que realiza sus cuentos, lejos de lograr una mayor claridad, genera el efecto contrario. Al mismo tiempo, la negación se basa en impresiones personales y subjetivas, en términos de simpatía, antipatía y preferencia, lo que aleja al texto de una exposición regida por la objetividad. Mientras que califica como antipático a los cuentos naturales, sin intervención de la razón, también le resulta extremadamente antipático que estuviesen dominados por ella, distanciándose explícitamente de la idea de escritura como acto puramente racional. Junto a esto debe observarse la presencia de los verbos ser y preferir, conjugados en el tiempo condicional del modo indicativo. Una de las funciones de este tiempo es expresar probabilidad, es decir, ubica las acciones en el campo de lo posible, pero no de lo fáctico, entendiendo esto último como opuesto a imaginario. Lo mismo sucede con otro tiempo que, junto al presente y condicional, conforman los tiempos verbales que aparecen en el texto: el futuro imperfecto, que también expresa, en una de sus funciones, posibilidad y potencialidad. Además de estos verbos que no señalan acciones precisas, hay otros que también se alejan de la certidumbre a partir de su significado, como el caso de “presentir”, “desear” y “creer”. Presentir significa intuir o adivinar a partir de ciertos indicios; desear es anhelar que algo acontezca; creer es tener por cierto algo que el entendimiento no alcanza o que no está comprobado o demostrado (DRAE, 2010). Así, al analizar las significaciones de estos verbos puede verse cómo se ubican en el campo de lo imaginario y de lo probable para alejarse del campo de lo factual. Esta utilización de los tiempos verbales que por sí mismos indican indefinición se reiterará a lo largo de los cuentos que conforman *Nadie encendía las lámparas*, pudiéndose observar esto en el mismo título del libro. El uso del imperfecto, tal como lo afirma Milagros Ezquerro en *A media luz: Nadie encendía las lámparas*, está relacionada con la posición de este tiempo en el sistema temporal: “indica que una acción está

desarrollándose en el pasado y que seguirá haciéndolo durante un tiempo tan corto o tan largo como se quiera” (253). Es pues el tiempo apto por excelencia para expresar la incompletud y la virtualidad, tal como sucede con el caso de los otros tiempos analizados, lo que refuerza notablemente la construcción de este mundo opaco y vertebrado por el eje de la indefinición.

Así, Hernández plantea una concepción de la escritura que tiende a no estar regida por la racionalidad o conciencia. Afirma que sus cuentos “no tienen estructuras lógicas” (2007a: 175) y que no conoce “sus leyes, aunque profundamente las tengan y la conciencia no las alcance” (176). Es decir, admite un orden en sus textos, pero un orden regido por una lógica distinta de la tradicional. Las líneas finales de la explicación apoyan lo anteriormente desarrollado: “Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia” (176). Este es el único momento en el que el autor considera algo como seguro o, por lo menos, como “lo más seguro de todo”. El adjetivo “seguro”, en algunas de sus acepciones significa “cierto, indubitable y en cierta manera infalible”, “no sospechoso”, “seguridad, certeza, confianza” (DRAE, 2010), teniendo todas ellas por denominador común la precisión. Por primera vez en el texto se aleja de la indeterminación y vaguedad para proponer lo contrario y, precisamente, aquello que percibirá como cierto, seguro y certero es no conocer la manera en la que hace sus cuentos, lo cual demuestra la imposibilidad de explicar racionalmente la génesis literaria y el desarrollo de su creación. Al mismo tiempo esa proposición configura una paradoja que termina por quebrar no sólo la transparencia y claridad inherentes a una explicación o exposición, sino su mismo status.

Este tipo de conceptualización demuestra un distanciamiento de las categorías lógicas tradicionales, en este caso, de la figura de autor clásico. Según Roland Barthes, el Autor clásico se configura como la única autoridad que controla el significado y ocupa el centro de la obra. Pues bien, Hernández se distancia de esta concepción de autor como Padre y dios de sus cuentos, construyendo una figura opuesta, tanto al admitir “no saber” la manera en que los realiza como al

acuñarles una vida propia, una autonomía con respecto a su voluntad. Así se sustituye el *propietario* por el mismo lenguaje; como bien lo explica Barthes

es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista- ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, *performa*, y no *yo*” (1994: 77).

Esto puede observarse también en la siguiente cita presente en la *Explicación*: “...también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda” (Hernández, 2007a: 176). El sujeto tácito de esta proposición es la tercera persona plural que debe ser repuesta por *los cuentos*. Los textos ya dejan de entenderse como objetos pasivos, concebidos según la voluntad del autor-padre, para concebirse como entidades autónomas, dotadas de cualidades animadas. También la conciencia es caracterizada por rasgos animados, como lo capacidad de “recomendar”, lo cual trastoca las estrictas categorías de lo animado e inanimado –estrategia que se presenta a lo largo de toda su obra– y dismantela estructuras conceptuales e ideológicas. En el fragmento seleccionado el autor estaría estableciendo un enfrentamiento independiente de su voluntad entre los cuentos y la conciencia, más precisamente, entre los cuentos y los “extranjeros” que la conciencia les recomienda. El significado de extranjero indica “que es o viene de país de otra soberanía” (DRAE, 2010) por lo que, en este caso, aquello que proviene de la conciencia pertenecerá a un espacio ajeno al de los cuentos, manifestando una vez más un distanciamiento de la racionalidad para proponer otros paradigmas más cercanos a la irracionalidad y atravesados por una lógica propia.

Anteriormente ya había reflexionado sobre esto en *Filosofía del gángster* (1939), obra que quedó inconclusa y fue publicada por primera vez en el periódico “El país” en Montevideo:

Como yo observo poco mi razón, cuando la observo –estas observaciones suelen ser separadas por largos períodos– ella se me aparece como una estrella que trae cola, es decir como un cometa, y me es tan desconocida

ella como su cola: no sé si tocará mi planeta y lo asfixiará con gases que tengo a bien suponer, o en qué forma lo destrozará (Hernández, 2007b: 97).

En primer lugar, una vez más *la razón* aparece con autonomía propia. Si bien el pronombre posesivo en primera persona "mi" da cuenta de una relación de posesión entre el sujeto y la razón, al poder ser *observada* se la ubica en un lugar de exterioridad. Esto se refuerza al adjetivarla como *desconocida* y ubicarla fuera de su *planeta*, noción que opera como metáfora del sujeto. Sin embargo no sólo se distancia y la sitúa fuera de sí, sino hasta la caracteriza de modo negativo y amenazante: la *razón* puede asfixiarlo o destrozarlo, lo que demuestra el radical distanciamiento y hasta la inversión del pensamiento tradicional positivista.

Este distanciamiento de las categorías lógicas tradicionales también puede observarse en la siguiente cita correspondiente al cuento "Elsa" (1931):

Yo no quiero decir cómo es ella. Si digo que es rubia se imaginarán una mujer rubia, pero no será ella. Ocurrirá con el nombre: si digo que se llama Elsa se imaginarán cómo es el nombre Elsa; pero el nombre Elsa de ella es otro nombre Elsa. Ni siquiera podrían imaginarse cómo es una peinilla que ella se olvidó en mi casa; aunque yo dijera que tiene 26 dientes, el color, más aún, aunque hubieran visto otra igual, no podrían imaginarse cómo es precisamente, la peinilla que ella se olvidó en mi casa (Hernández, 2007b: 88).

El pasaje seleccionado demuestra las dificultades de representar el referente mediante las palabras o, dicho de otro modo, deja de manifiesto los límites del discurso representativo. De esto se desprende una concepción del lenguaje que se encontrará lejos de entenderse como el vehículo transparente entre *las palabras* y *las cosas* para, en cambio, cuestionar su poder de representación. Al mismo tiempo se aleja radicalmente de lo propuesto por el realismo, específicamente de la creencia de que la literatura es una copia dura y simple de otra existencia situada en un campo extratextual. Así podemos decir que el posicionamiento que toma con respecto al lenguaje se acerca más a las propuestas vanguardistas, puntualmente en la desconfianza manifestada con

respecto a la transparencia en la relación entre el referente y el discurso, como lo veremos en los capítulos posteriores.

La problemática en relación a la capacidad de representación del lenguaje y sus límites también se aborda en uno de sus relatos más tempranos, *Filosofía del gángster* (1939). Allí, en un apartado denominado “El taxi”, construye una reflexión en torno a la metáfora, por lo que podríamos decir que este texto constituye precisamente una meta-metáfora o metáfora de la metáfora. El narrador “se sube” y se desplaza en una “metáfora de alquiler” que funciona como un taxi y en ese recorrido reflexiona sobre los alcances y las limitaciones de este tropo poético. Si bien reconoce que “andando en metáfora” “contiene mejor muchas sombras”, es decir, puede llegar a comprender lo antes desconocido, inmediatamente cuestiona ese poder: “con respecto a comprender, no sé bien qué sentido tiene comprender; con respecto a sentido, no sé bien qué es sentido; con respecto a saber, no sé que es saber” (Hernández, 2007b: 100). De esta manera, la comprensión, el sentido o el saber, capacidades valoradas positivamente por una lógica racional, en esta lógica *otra* no operan ni resultan utilitarias. Al mismo tiempo la metáfora es caracterizada como “un vehículo burgués, cómodo, confortable” pero que, sin embargo, “si le digo que quiero ir a lo incognoscible sabe dónde llevarme: al manicomio” (99). Es decir que, según esta perspectiva, la figura sólo resulta efectiva para transitar los lugares comunes, ya previamente contruidos, y es estéril para dar cuenta de esa zona que será el nódulo de producción semántica en la obra de Hernández –lo desconocido y misterioso– y que lleva a que el narrador exclame “¡Si yo inventara un vehículo!” (99). Aquí, el poder de la metáfora aparece como reduccionista, ya que hace que “el misterio de las sombras se transforme demasiado bruscamente en el misterio de lo fugaz”, por lo que, reflexiona, esta figura “tendría que pensar y sentir con otro ritmo y con otra cualidad de pensamiento” (101). Todas estas cuestiones hacen que tome la decisión de bajarse de la metáfora-taxi, antes de que sus ideas queden “encerradas”. Es por eso que elige ir “a pie” y, redobla la apuesta, sugiriendo que “puedo robar un vehículo con chapa de prueba” (101). Esta elección de ir a pie y, sobre todo, la de robar, ubica al narrador-escritor en un lugar de marginalidad,

fuera de la normativa, y cristaliza su deseo por transitar aquellos caminos-bordes que se encuentran fuera de lo oficial, que no pueden contenerse (o explicarse) ni mediante una figura retórica ni mediante el lenguaje. Creemos que lo presentado en este metarelato bien puede vincularse con el proyecto estético de Felisberto, caracterizado por un interés en los aspectos laterales de la realidad.

Volviendo a la *Explicación falsa de mis cuentos* –que lejos de configurarse como una explicación en sentido estricto se acerca más a la categoría de un relato ficcional– allí compara a sus cuentos con plantas, admitiendo no saber cómo hacerlos germinar ni cuidar de ellos: “sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos” (Hernández, 2007a: 175). Aquí puede observarse una determinada concepción de la recepción estética que, entre otras cosas, contempla al texto como “una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (Eco: 73), como una *obra abierta*, donde se coloca al receptor como el centro activo de una red de relaciones inagotables. El texto aparece *incompleto* lo que le otorga al lector el lugar de productor del texto. La lectura, así como lo explica Roland Barthes en *El susurro del lenguaje* resulta ser

una verdadera producción (...) de trabajo: el producto (consumido) se convierte en producción, en promesa, en deseo de producción, y la cadena de los deseos comienza a desencadenarse, hasta que cada lectura vale por la escritura que engendra, y así hasta el infinito (1994: 47).

El lector “ya no decodifica, sino que sobre-codifica; ya no descifra, sino que produce, amontona lenguajes, se deja atravesar por ellos, infinita e incansablemente: él es esa travesía” (49). El *artefacto* se convertirá en *objeto estético* a partir de la relación entre un sujeto-receptor del arte y el objeto artístico material (Mukarovsky: 121), resignificando así la fórmula de Saussure: según esta perspectiva el punto de vista estético creará el objeto estético. Sin embargo sólo un delimitado sector de los receptores, caracterizado por un adjetivo indefinido y vago, actuará como *Rey Midas*. Sólo *ciertos* ojos, sinécdoque de los lectores, podrán otorgarle valor poético a los cuentos. Esta concepción del trabajo del lector

puede vincularse con uno de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* que analizaremos en el capítulo posterior, “El acomodador”, más precisamente, con su protagonista. Este posee la particularidad de despedir luz de sus ojos, lo que le permite ver en la oscuridad. Citando sus propias palabras: “Yo me sentía orgulloso de ser un acomodador, de estar en la más pobre taberna y de saber, yo solo... que con mi luz había penetrado un mundo cerrado para todos los demás” (Hernández, 2007a: 89). De esta manera podemos realizar una analogía entre el *lector modelo* concebido por Hernández y el personaje: ambos, a partir de la *visión*, pueden ingresar en un orden clausurado para todos los *demás*; ambos, con esta capacidad, pueden transformar la realidad a partir de su mirada.

En *Filosofía del gángster* esta concepción de la recepción estética y del lector se manifiesta claramente, ya que se dirige explícitamente al receptor:

Estimado colega: sí, sí, me refiero a ti, lector, que te miro por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras. Tú pretenderás hacer lo mismo y aparentaremos el inocente juego de “la piedra libre”, si al movernos entre las letras, escondemos las armas. Y ¡guarda con el que tropiece primero! ¡Si vieras con qué sonrisa cargué esta madrugada mi Parker! (Hernández, 2007b: 98).¹⁴

En estas líneas Felisberto concibe al texto como cuerpo orgánico, como un espacio conflictivo donde se debaten lector y escritor. El escritor aparece como un “delincuente” (conclusión a la que se arriba al vislumbrar todo un campo semántico relacionado con lo delictivo) y como “un hacedor de trampas textuales” (Prieto). Al mismo tiempo el acto de leer se transforma en un desafío, un juego, donde nuevamente resuena la concepción de lectura de Barthes, planteada como “un juego realizado a partir de ciertas reglas” (1994: 38). Según esta perspectiva, el

¹⁴ Esta relación entre autor y lector metaforizada precisamente en el juego de “la piedra libre” podemos relacionarla con la concepción de lectura presentada por Barthes en *El susurro del lenguaje*: “La más subjetiva de las lecturas que podamos imaginar nunca es otra cosa sino un juego realizado a partir de ciertas reglas. (...) Abrir el texto, exponer el sistema de su lectura, no solamente es pedir que se lo interprete libremente y mostrar que es posible; antes que nada, y de manera mucho más radical, es conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una verdad lúdica” (Barthes, 1994: 38).

lector abandona su lugar de consumidor para configurarse como un *productor del texto*. De esta forma atribuye al proceso de la lectura y, más precisamente, a la subjetividad del lector, la realización de las virtualidades de un texto.

Ya desde sus comienzos, Hernández postula esta visión sobre las categorías de texto, autor, lector y las prácticas de la escritura y lectura. Una de sus primeras creaciones, en 1929, fue denominada *Libro sin tapas* y su epígrafe rezaba: "Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él" (Hernández, 2007b:16). Consideramos que en estas líneas se encuentra condensado todo lo desarrollado anteriormente. Aquí manifiesta un distanciamiento radical de las concepciones tradicionales de autor a partir de la *democratización* del ejercicio de la escritura – "libro abierto y libre" – y explicita su posición con respecto al texto al entenderlo como una fuente inagotable e infinita, eternamente *escribible*. Este alejamiento de la idea de texto como objeto cerrado y agotado puede haberse germinado a partir de la influencia de un gran pensador uruguayo que se considera clave para la formación del autor, el Dr. Carlos Vaz Ferreira. El filósofo en su obra *Fermentario*, donde precisamente reivindica los estados fermentales del pensamiento, contempla que el producto elaborado o final no siempre será "lo que sirva o valga más", concibiendo la escritura como un gesto productivo más que como producto acabado. Tal como lo afirma Giraldi, desde el punto de vista filosófico "toda la obra de Hernández puede ser asimilada de los puntales fundamentales de la llamada *filosofía de la vida* en la cual se inscribe el pensamiento de Vaz Ferreira" (43). El intuicionismo de Bergson y el pragmatismo de William James, entre otros, forman parte de esa corriente. Hernández tuvo una formación filosófica autocultivada pero profunda y de clara inclinación vazferreiriana. Como bien lo explica Giraldi,

La llamada filosofía de la vida incluye entre sus conceptos primordiales el de que, la esencia del mundo, al no estar regido por la razón, sólo puede ser accesible al hombre a través de experiencia e intuición y no pensamiento discursivo, las cuales se transforman así en los verdaderos instrumentos del conocimiento. Dos elementos relacionados vinculan el espíritu de la literatura de Hernández con la "filosofía de la vida", a la cual

está afiliado el pensamiento de Vaz Ferreira, como el de W. James y Bergson: el permanente cuestionamiento de la articulación entre las cosas existentes y las finalidades para las que fueron creadas, y como consecuencia, un hábito introspectivo, índice de una perpetua voluntad desdoblada que al mismo tiempo de verse obligada a actuar sobre un mundo escalonado irracionalmente, se cuestiona y analiza persistentemente (43).

CAPÍTULO II

2.1- La configuración de los sujetos en *Nadie encendía las lámparas*.

La mayoría de los relatos que forman parte de *Nadie encendía las lámparas* presentan un narrador en primera persona que, a su vez, es el protagonista. El hecho de que ese sujeto se proponga como personaje protagónico impondrá al relato la concordancia de enunciador y sujeto del enunciado: en él se fundirá la vanguardia del actante y la organización del material narrativo que, por otra parte, nos llegará deliberadamente distorsionado, con marcas ostentosas de su parcialidad, refracción y fragmentariedad (Lespada, 2002), lo cual es reforzado a partir de la estrategia del recuerdo que opera en todos ellos. Es por ello que nos parece acertado hablar de una “esquizofrenia de la enunciación” (Larrañaga: 120), en virtud de la cual el narrador es al mismo tiempo observador de sí mismo y de su propia narración.

En la configuración que se realiza de los protagonistas y personajes de los relatos encontramos tres procedimientos que consideramos constituyen diferentes modulaciones de una misma experiencia o situación básica: la alienación y marginalidad del personaje con respecto a la sociedad, la fragmentación del sujeto como unidad –que derivará en el tratamiento de lo corporal como ente disgregado– y la inversión de lo animado e inanimado, a partir del uso de las comparaciones.

2.1.1- Alienación y marginalidad del sujeto con respecto a la sociedad.

Los personajes principales que encontramos en esta literatura podrían ser definidos, tomando como referencia los parámetros de éxito según una sociedad

capitalista, como *outsiders*.¹⁵ Los protagonistas de “El balcón”, “Mi primer concierto”, “El corazón verde” y de “El comedor oscuro”, tienen como denominador común ser pianistas itinerantes que apenas logran convocar a una docena de oyentes en sus conciertos: “El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente” (Hernández, 2007a: 59), y, por lo tanto, subsistir les resulta algo muy dificultoso: “El concierto no sólo no me había dinero sino que no me había traído nada de lo que yo esperaba” (148).¹⁶ El protagonista de “El acomodador” no es más que, valga la redundancia, un acomodador de teatros de poca monta que se encuentra expulsado de una ciudad percibida como un ente agobiante y amenazante, mientras que el personaje central de “Menos Julia” es un vendedor y dueño de un bazar que los fines de semana inventa un mundo propio y distinto del real en una quinta alejada de la *civilización*. Todos ellos tienen conciencia de encontrarse en un espacio de marginalidad con respecto al resto: “Yo sentía que toda mi vida era una cosa que los demás no comprenderían” (91), “a mí me hubiera sido muy difícil explicar, y a él comprender” (133) “yo no había aprendido a conocer a las personas” (95), y también de su hastío: “Estaba un poco decepcionado de la vida” (149), “Me hundía en mí mismo como en un pantano” (78) o “tenía el espíritu complicado y perdido” (165). Como bien lo explica Kim Yunez, existe una esencial incompatibilidad entre estos protagonistas *hipersensibles* de las historias de Felisberto Hernández y las esferas estriadas por las estructuras socio-políticas o, simplemente, por los prejuicios mundanos.

Para poder observar con mayor claridad cómo se presenta la alienación y la marginalidad de los protagonistas de los relatos de *Nadie encendía las lámparas*

¹⁵ Empleamos este término como sinónimo de aquellos que viven aparte de la sociedad común o la observan desde afuera.

¹⁶ Como dijimos al comienzo del trabajo, Felisberto Hernández, antes de dedicarse por completo a la escritura, ejerció durante muchos años la profesión de pianista, realizando conciertos por el interior de la provincia de Buenos Aires y Uruguay. Sus relatos sobre esos años, retratados en las epístolas que enviaba a su familia, pareja y amigos, son tan desafortunados como los que relatan sus personajes. En muchas ocasiones sus ejecuciones debían ser anuladas por falta de gente y, cuando esto no sucedía, sólo era observado por un puñado de curiosos. Si bien entendemos que el narrador constituye una categoría textual, no homologable al escritor, es decir, al sujeto real, consideramos pertinente realizar este comentario, ya que creemos que, evidentemente, la misma vida de Hernández ha sido una fuente inagotable de material para sus creaciones literarias por lo que las homologías entre “el mundo discursivo” y “los hechos de la realidad” en este caso resultan justificadas.

con respecto a la sociedad, elegimos abordar en profundidad dos de los cuentos: "El acomodador" y "Menos Julia". En este último el narrador ya no es protagonista, sino testigo. Sin embargo creemos que, tal como lo afirma Larrañaga, la voz narrativa resulta tan marcada "que incluso en los textos en los que el narrador es testigo no deja de leerse en un segundo plano un episodio más de la trayectoria existencial del sujeto hernandiano" (121). Si bien consideramos que los relatos en su totalidad dan cuenta, en mayor o menor medida, de esta problemática, creemos que los seleccionados nos brindan un campo más fructífero y operativo que los demás en lo que respecta puntualmente a la cuestión a trabajar en este apartado.

"El acomodador" se inscribe en filiación con el tradicional tópico del joven provinciano que arriba a la metrópolis buscando fortuna (Lespada, 2001). La ciudad moderna se configura como un espacio en constante movimiento, opresora y asfixiante: "todo el mundo se movía apurado entre casas muy altas" (Hernández, 2007a: 75), y esta velocidad alienante también lo envuelve al protagonista: "Yo era acomodador de un teatro; pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro; parecía un ratón debajo de muebles viejos" (75).¹⁷ La comparación demuestra, a partir de la imagen del ratón debajo de los muebles, esa sensación de agobio, de ser un punto minúsculo dentro de un espacio colosal. Y es más, ni siquiera dentro del ámbito de lo privado, su cuarto de pensión, es posible liberarse del afuera: "Apagaba la luz y seguía despierto hasta que oía entrar por la ventana ruidos de huesos serruchados, partidos con el hacha, y la tos del carnicero" (76). En este contexto, la ciudad penetra en todos los espacios, inclusive hasta en su intimidad.¹⁸ Luego de finalizar su trabajo "salía a registrar la ciudad" (76),

¹⁷ En el cuento "El balcón" podemos observar cuál sería el ideal de ciudad a partir de la siguiente cita: "...aquella noche yo era feliz; en aquella ciudad todas las cosas eran lentas, sin ruido" (60). En oposición al espacio que se describe en "El acomodador" aquí se postula una ciudad caracterizada por la lentitud de las cosas y el silencio, siendo estos valores positivos para el protagonista.

¹⁸ Esta invasión de la ciudad moderna se hace explícita, a partir del recurso de la parodia, en el cuento "Muebles El Canario". En este relato se narra cómo el protagonista, a bordo de un ómnibus, recibe un "jeringazo" de improvisado. Horas más tarde, ya acostado, comienza a escuchar voces que provienen desde dentro de sí mismo que resulta ser la transmisión de una emisora radial, que, además de pasar incesantemente música y novelas, publicita la venta de muebles. Frente a la imposibilidad de silenciarlo decide salir a la calle para buscar "otros ruidos que atenuaran el que sentía en la cabeza" (Hernández, 2007a:158), pero no logra su cometido. Finalmente descubre

emparentándose con el *flâneur* baudelaireano, con ese gesto ambivalente de atracción/ rechazo por la metrópolis. Al respecto Gustavo Lespada parafrasea a Benjamin al considerar este prevailecimiento de la vista sobre los otros sentidos, esta "lujuria de ver" que el mismo personaje asume *sufrir*, como una característica propia del habitante de las grandes ciudades:

su ojo se halla sobrecargado por actividades de seguridad: el tránsito vehicular, las multitudes abigarradas de desconocidos, la confluencia babélica de imágenes en permanente movimiento, generan esa sensación de amenaza y hostilidad que percibe el narrador (2001: 148).

Tal como sucede con el caso de los protagonistas-pianistas mencionados en las líneas anteriores, su labor le alcanza apenas para subsistir, lo que genera en él un sentimiento de resentimiento frente a aquellos burgueses que asisten al teatro: "Siempre esperaba una propina sorprendente, y sabía inclinar la cabeza con respeto y desprecio" (Hernández, 2007a: 75) y, al mismo tiempo, de profunda desolación: "Me hundía en mí mismo como en un pantano" (78). El acomodador paradójicamente aparece des-acomodado, siendo, como él mismo se autodefine, "un estorbo errante" (78).

Por otro lado, el protagonista de "Menos Julia", si bien no se encuentra en una posición económica-social negativa ya que posee su propio negocio, es configurado como un rebelde. De niño decide abandonar la escuela, espacio de institucionalización del saber por excelencia, "para irse al parque", convirtiéndose en un autodidacta. Amante de la música clásica, su autor favorito es nada más y nada menos Claude Debussy, reconocido y definido por sus contemporáneos como "la estampa del artista rebelde de su época", a quien el personaje denomina familiarmente "Don Claudio". Al igual que sucede en "El acomodador", la ciudad

que, para poder acallar esas voces intermitentes debe tomarse unas tabletas, publicitadas en el diario, siendo esta la única posibilidad viable para terminar con la transmisión incesante.

Pues bien, aquí podemos observar cómo mediante la parodia es abordada la problemática de la ciudad como espacio abrumador y sofocante, al mismo tiempo que se realiza una crítica sobre el sistema capitalista y la cultura de masas, más precisamente, sobre su modo de imposición, metaforizado por aquel *pinchazo* ejercido por un anónimo en medio de la muchedumbre agolpada en un colectivo.

moderna y sus estímulos traspasan las fronteras de la esfera de lo privado, generando en el protagonista un profundo agobio:

Tú sabrás que cuando yo caminaba por mi quinta y oía chillar una radio, perdía el concepto de los árboles y de mi vida. Esa vejación me cambiaba la idea de todo: mi propia quinta no me parecía mía y muchas veces pensé que yo había nacido en un siglo equivocado (97).

Si pensamos en el significado de vejar -“maltratar, molestar, perseguir a alguien, perjudicarlo o hacerle padecer” (DRAE, 2010)- podemos ver cómo la irrupción de los sonidos de la radio, que podríamos entenderla como sinécdoque de la ciudad, aparece con una connotación claramente negativa, hasta el punto de perturbar profundamente la percepción del sujeto. Al mismo tiempo, la muchedumbre citadina también es considerada negativamente, por lo que confiesa necesitar “de la soledad y de no ver a ningún humano” (Hernández, 2007a: 104). Es por esta razón que los fines de semana huye de la ciudad y se instala en su quinta, componiendo una extraña y paralela realidad que analizaremos posteriormente.

Tanto en uno como en otro relato los protagonistas lograrán compensar *los males* de esa sociedad que, en el caso del personaje de “El acomodador”, lo expulsa irremediablemente hacia los bordes y que, en el caso del personaje de “Menos Julia”, no puede brindarle nada positivo, a partir de la construcción de un orden nuevo, distinto, autónomo y, sobre todo, propio mediante *el juego*.

El juego se define por ser un ejercicio recreativo sometido a reglas propias, distintas de las del mundo real. Como lo afirma Johan Huizinga en *Homo Ludens*, es un segundo mundo inventado junto al mundo de la naturaleza, es un “*intermezzo* en la vida cotidiana” (22), y en su esfera las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna. Conforman una acción libre ejecutada *como si* y sentida como situada fuera de la vida corriente, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio y que se desarrolla en un orden sometido a reglas. Pues bien, comenzaremos analizando cómo opera el orden de lo lúdico en “Menos Julia”. El espacio determinado para desarrollar el juego es un

túnel en una quinta, el tiempo es la noche y todo ello está regido por las reglas propuestas por el protagonista:

Ahora todos iremos a mi quinta (...) Las muchachas estarán esperándonos dentro (...) a lo largo de la pared de la izquierda (...). A la derecha habrá objetos sobre un largo y viejo mostrador. Yo tocaré los objetos y trataré de adivinarlos (Hernández, 2007a: 93 y 94).

Todos los verbos que aparecen están conjugados en presente simple y futuro imperfecto del modo indicativo, funcionando, en este contexto, con un valor de imperativo. Así, el personaje, dentro del túnel, ordena y obliga a que los otros actúen según sus propias pautas, por lo que dentro de esa otra existencia que es el orden lúdico, él es quien dictará las reglas. Tanto las muchachas como Alejandro, empleado encargado de ordenar el túnel y colocar los objetos, trabajarán sólo con el fin de proporcionar placer a su *patrón*.

Ahora bien, por definición un túnel es un paso subterráneo abierto artificialmente para establecer una comunicación pero, en este caso, ¿qué tipo de comunicación? En primer lugar, la comunicación será no verbal, ya que en ese espacio la voz no tiene ninguna función. Del mismo modo sucede con la vista, el túnel se halla en la más profunda oscuridad, por lo tanto la visión resulta algo estéril. Precisamente, Ricardo Rey Beckford en *Felisberto Hernández y la máscara de lo cotidiano* se refiere a la oscuridad "como una de las obsesiones" de la narrativa de Hernández. Según él, hace patentes en los seres y las cosas lo otro, lo que la luz daña o ciega de un modo irreparable. Este efecto *negativo* de la luz se manifiesta explícitamente en este cuento, como lo vemos en las siguientes líneas:

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 hasta el recuerdo de la luz fuerte. Todas las cosas quedan tan desilusionadas como algunos decorados de teatro al otro día de mañana (Hernández, 2007a: 96).

En este contexto podría entenderse la luz como la representante del mundo exterior, una amenaza que puede destruir esa realidad *otra* configurada dentro del túnel, la encargada de develar ese ritual secreto de todas las noches. Retomando la caracterización que realiza Johan Huizinga, precisamente esa necesidad de demarcación y apartamiento que tiene lugar en el juego está relacionada con la grave preocupación por defender lo *consagrado* de las influencias dañinas de fuera, que serían especialmente peligrosas. En todo momento “*la vida ordinaria* puede reclamar sus derechos, ya sea por un golpe venido de fuera, que perturba el juego, o por una infracción a las reglas o, más de dentro, por una extinción de la conciencia lúdica debido a desilusión y desencanto” (Huizinga: 37), siendo esto lo que debe evitarse. También puede contemplarse la conciencia del artificio, de juego, de representación, al compararse el efecto dañino de la luz en el túnel con los decorados del teatro por la mañana. Es sugerente el empleo del adjetivo “desilusionadas” para calificar el estado en el que quedan las cosas a partir del ingreso de la luz: desilusionadas es sin ilusión, y si se piensa que ilusión significa “concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos” (DRAE, 2010), la luz sería la encargada de demostrar la falsedad de esa representación, dejándola vacía y estéril.

Como se mencionó en las líneas anteriores, otra de las cuestiones que podrían anular el mundo del juego es no respetar sus reglas, lo que sucede en “Menos Julia”. El narrador, dentro del túnel, infringe una de las preceptivas dictadas por el protagonista, por lo que inmediatamente es echado y se clausura bruscamente el acto. Tal como lo menciona Huizinga, “en cuanto se traspasan las reglas se deshace el mundo del juego. Se acabó del juego. El silbato del árbitro deshace el encanto y pone en marcha, por un momento, el mundo habitual” (25). El juego exige un orden absoluto y la desviación más pequeña le hace perder su carácter, anulándolo.

El dinamismo de muchos de los relatos del autor radica en “la oposición entre dos fuerzas: la del mundo interior –la locura, el sueño, el deseo– que puja hacia fuera para objetivarse; y la del mundo exterior –la circunstancia *real*– que

invade los límites del individuo” (Antúnez: 145). De esta forma el protagonista se configurará como un ser dual, poseedor de dos caras: una cara externa (social) y otra interna. Construye “una máscara orientada hacia los demás, mientras contempla en la intimidad un rostro verdadero, orientado hacia sí mismo y hacia el lector” (145). En “Menos Julia” esta tensión entre *mundo real* u objetivo y mundo interior o subjetivo puede verse claramente y se cristaliza en la puja entre dos órdenes distintos, el orden de lo *real* y el orden de lo lúdico.¹⁹ El primero tiene lugar en el bazar, que se halla en la ciudad y funciona durante los días *hábiles* de la semana. Allí los objetos están reunidos para ser vendidos, es decir, con un fin puramente mercantil. El segundo se desarrolla en el túnel, ubicado en una quinta y es visitado los fines de semana, y allí tanto los objetos como las mujeres se encuentran sólo para otorgarle placer al protagonista y saciar su “lujuria de tocar”. Al mismo tiempo, ambos órdenes implican una oposición entre la luz y la oscuridad. La luz es la amenaza de ese orden nuevo, propio, la que puede “desilusionarlo” todo, mientras que la oscuridad es una condición clave para que el juego pueda desempeñarse correctamente. Como consecuencia de esto, también puede hablarse de noche y de día: el túnel es recorrido por la noche, mientras que el bazar es atendido de día, lo cual refuerza esta división de ambas esferas. Es por todo ello que podemos configurar una dicotomía constituida por el mundo *real* (bazar-ciudad-días hábiles-luz-día-fin mercantil) y el mundo lúdico (túnel-quinta-fin de semana-oscuridad-fin placentero). Puede observarse cómo el primero se relaciona con lo *oficial* y, sobre todo, con la esfera de lo público. En ese mundo, el acto que realiza el protagonista no tiene lugar, se mantiene velado. Es más, en su propio discurso aquello aparece *nombrado* con una connotación negativa: “Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal” (Hernández, 2007a: 93), “Si yo descubriera que tú eres de las personas que pueden agravar mi...mal, te regalaría esa silla nacarada que tanto le gustó a tu hija” (93). El *juego* es nominado como enfermedad y hasta como mal, es decir, palabras con una carga semántica negativa. Una de las acepciones de enfermedad justamente es pasión dañosa o

¹⁹ En este caso utilizamos el término de *lo real* como oposición a lo lúdico.

alteración en lo moral o espiritual (DRAE, 2010), es decir que aquello que realiza, en el contexto de la sociedad donde se encuentra inmerso sería considerado algo amoral o dañino. Sin embargo ambas citas envuelven una paradoja, conformada por la valoración positiva que hace el protagonista de aquello dañino y nocivo como la enfermedad y el mal, elevándolas casi al rango de lo divino.

La figura del personaje central, que de niño “casi nunca hacía los deberes ni estudiaba las lecciones” (Hernández, 2007a: 92), será quien condense esa tensión con el mundo *oficial* o público, a partir de su configuración como *rebelde*. Como ya dijimos líneas atrás, manifiesta un distanciamiento de las reglas y normas sociales, lo cual se termina de cristalizar en el momento en que debe decidir o bien casarse con la mujer que ama, Julia (empleada en el bazar y *objeto de tacto* en el túnel) o seguir “tocando objetos” en el túnel, siendo esta última, sin dudas, la opción que elige. El protagonista, a quien nunca conocemos por su nombre propio, jamás da explicaciones (y tampoco nadie se las pide): todo es recibido con una naturalidad *extraordinaria*. Julio Cortázar reflexiona al respecto, caracterizando a los protagonistas de los cuentos de Felisberto como sujetos “infaliblemente fieles a su propia visión” que “no hacen el menor esfuerzo por explicarla, por tender puentes de palabras que ayuden a compartirla” (1975: 28), así lo observamos tanto en este relato como en los demás.

En “El acomodador”, el otro cuento seleccionado, también podemos observar la construcción de un orden propio y autónomo a través del *juego* que aquí funciona como modo de distanciamiento/refugio de una realidad que no puede ofrecer más que desolación o agobio. Como dijimos en el comienzo del apartado, el protagonista de la historia aparece casi como un lumpen, desacomodado en una ciudad que lo expulsa hacia la periferia. Sin embargo, esta situación parece revertirse a partir de una capacidad con la que es dotado imprevisiblemente. Descubre que posee un *don* que lo diferencia del resto de los sujetos y lo hace único: sus ojos (nuevamente la mirada puesta en primer plano) pueden emitir luz, lo que le brinda la posibilidad de poder mirar en la oscuridad. La irrupción de este elemento fantástico lo preserva de la situación límite de su vida (Lespada: 2001), el voyeurismo aparece como compensación y refugio. A

partir de este momento, el protagonista, al igual que el de "Menos Julia", se configura como un ser dual: en la esfera de lo público aparece como un mediocre acomodador mientras que en la esfera de lo privado aparece como el hombre poseedor de un don sobrenatural. Esa habilidad extraordinaria no tendría una valoración positiva en la sociedad, por lo que "después de haber pensado mucho en los modos de utilizar la luz siempre había llegado a la conclusión de que debía utilizarla cuando estuviera solo" (Hernández, 2007a: 80). Es más, como el caso anterior, esta cualidad que lo transforma en un ente distinto del resto es nombrada con una connotación negativa, a partir –también– de la comparación con una enfermedad: "aquellos ojos de otro mundo, eran de un color amarillo verdoso que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida" (79). Nuevamente podemos hacer la misma reflexión: en el contexto en el que se encuentra, su nueva capacidad no podrá más que considerarse como un desvío, un problema, una a-normalidad.²⁰ De todos modos, si bien no obtiene el reconocimiento de un segundo, su *don* lo diferencia del resto de los mortales, colocándolo en un lugar de superioridad: "Yo me sentía orgulloso de ser un acomodador, de estar en la más pobre taberna y de saber, yo solo...que con mi luz había penetrado un mundo cerrado para todos los demás" (89). La posesión de ese poder lo individualiza entre la muchedumbre citadina y lo coloca en un lugar de privilegio. Esto se refuerza cuando pensamos en la significación simbólica tradicional que conlleva la idea de luminosidad: la luz es vida, liberación, prosperidad, salvación, felicidad, éxito. Aquí, a diferencia de lo que sucede en "Menos Julia", la luz cobra un sentido positivo y hasta redentor.

Esta adquisición será la que lo impulse a la construcción del orden de lo lúdico al que hicimos referencia. Semanalmente el protagonista asiste a un comedor gratuito, perteneciente a un hombre que ofrecería aquellas cenas hasta el fin de sus días a partir de una promesa por haber salvado a su hija de morir ahogada en las aguas del río. Un día descubre en una habitación contigua "vitrinas

²⁰ Josefina Ludmer reflexiona al respecto en "La tragedia cómica" cuando se refiere a estas dos facetas del singular y felisbertiano: "por un lado la singularidad desde dentro, como un modo en el que el sujeto vive su relación consigo mismo (yo soy único) (...) Por el otro la singularidad desde fuera, para los otros, con su perspectiva exterior y social que piensa la diferencia como desgracia, separación del grupo, irrisión, y se burla lo que se diferencia" (116).

cargadas de objetos”, y es tal su necesidad de ingresar allí que amenaza al mayordomo de la casa para que le permita entrar de noche, clandestinamente, y saciar así su “lujuria de ver”. Es así como establece una complicidad con el mayordomo que, tal como sucede con Alejandro, el ayudante del protagonista de “Menos Julia”, es el encargado de proveerlo de las comodidades necesarias para realizar su acto. Ahora bien, una de las noches ingresa en la habitación la hija sonámbula del dueño de casa y es a partir de ese momento cuando se configura el juego al que hemos hecho referencia. Noche tras noche, en el mismo horario, el acomodador se acuesta sobre un colchón en el piso mientras que la sonámbula le camina sobre su cuerpo, “pasándole toda la cola de su peinador”, borrando con ese movimiento “las memorias sucias” y configurándose así como un acto casi redentor. Si se piensa en los elementos que Huizinga refiere para el acto lúdico, aquí podemos encontrarlos. El espacio es la habitación del padre de la muchacha, el tiempo es la noche y las reglas son claras, al igual que los participantes del acto. Tal como lo menciona Kim Yunez “gracias al encuentro de esta extraña presencia el acomodador parece liberarse de la realidad circundante para entrar a un mundo sin inhibiciones” (91). Como sucede en “Menos Julia”, dentro de esta esfera rigurosamente delimitada el personaje rechaza cualquier contacto o comunicación con el exterior que pudiera estorbar su propósito de armar un orden autónomo y, como él mismo lo llama, inviolable:

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 (Hernández, 2007a: 89).

El acomodador denomina a ese encuentro *ritual*, lo que se vincula con un rasgo de lo lúdico según Huizinga; más precisamente, en la relación que encuentra entre el juego y lo sagrado: “El acto del juego posee muchos puntos de contacto con los actos sagrados” ya que “tiene sus propias reglas, agota su sentido en sí mismo y mientras es consumado el tiempo se anula, va penetrando cada vez más en el juego el significado de una acción sagrada. El culto se injerta en el juego” (33). Así

juego y ritual, juego y culto aparecen como dos términos complementarios e indivisibles.

Como dijimos en el análisis del cuento anterior, las reglas del acto lúdico son claras y no pueden vulnerarse, ya que si se traspasan se deshace el mundo del juego y se ingresa nuevamente en el mundo habitual, siendo esto lo que finalmente sucede en "El acomodador". Imprevisiblemente una tarde se encuentra con la sonámbula y su pareja en el exterior, en las calles de la ciudad, es decir, fuera del espacio demarcado específicamente para el encuentro. Y grande es la desilusión del protagonista al darse cuenta de que ella no sólo no lo reconoce sino que, a partir de la insistente mirada de éste, sale corriendo y huye. La noche siguiente destinada al juego-ritual el acto no puede desarrollarse en su totalidad ya que la sonámbula cae desmayada, generando en el acomodador una percepción terrorífica de ella:

mis ojos empezaron a ver en los pies de ella un color amarillo verdoso (...) Al instante aparecieron pedacitos blancos que me hicieron pensar en los huesos de los dedos. (...) Carecía por completo de pelo, y los huesos de la cara tenían un brillo espectral (Hernández, 2007a: 90).

Al haber infringido una ley fundamental, es decir, no respetar el espacio, el tiempo y las circunstancias propias del juego, éste no sólo desaparece si no también su efecto placentero es reemplazado por un efecto totalmente desagradable. Y la caída irremediable de esta nueva realidad construida por el protagonista se termina por cristalizar en el momento en el que arriba el padre de la sonámbula, quien lo obliga a retirarse de allí para siempre. Así, la infracción de las reglas del juego deriva en su misma desintegración.

A partir de este momento todo vuelve a ser como era, e incluso peor. El acomodador es echado del empleo, sufre una depresión muy profunda y además es despojado de su mayor habilidad: "en los días que siguieron tuve mucha depresión y me volvieron a echar del empleo (...) Además fui perdiendo la luz: apenas veía el dorso de mi mano cuando la pasaba por delante de los ojos" (92). Es así como el personaje regresa a su estado de marginalidad con respecto a su

entorno, se ubica nuevamente en su posición inicial y el sistema vuelve a recuperar su equilibrio, demostrando que, en ese contexto, no existe una posibilidad de redención para aquellos expulsados de la ciudad moderna, ni siquiera en un mundo *inventado*.

A partir de lo desarrollado puede observarse cómo se presenta la alienación y marginalidad de los personajes con respecto a la sociedad en los cuentos que componen *Nadie encendía las lámparas*. Sus protagonistas son seres que, por motivos diferentes, se encuentran distanciados y hasta expulsados de la ciudad moderna en la que habitan. Si bien esta problemática atraviesa todos los relatos del corpus elegimos dos de ellos para analizar – “El acomodador” y “Menos Julia” – elección fundada en la operatividad que ofrecen estos textos en función de la cuestión abordada. Estos personajes, en pugna con la sociedad, se encuentran atravesados por el dispositivo del juego que actúa como estrategia de escape y evasión de la realidad habitual y circundante.²¹

2.1.2- Fragmentación del sujeto como unidad.

No sé dónde estoy yo, o cómo soy yo, o cómo es este sentimiento de ser yo.
(*Diario del sinvergüenza*)

A lo largo de *Nadie encendía las lámparas* como en la obra hernandiana en su totalidad, encontramos una problemática que se reitera constantemente: la configuración del sujeto como un ente fragmentado y disgregado. Esto se encuentra estrechamente vinculado –y hasta podemos decir que resulta una

²¹ Consideramos que aquí podemos establecer una relación con lo que plantea Bajtín acerca del hombre medieval y el carnaval. Para él “el hombre medieval vivía dos vidas: una era oficial, monolíticamente seria y sombría, subordinado a un estricto orden jerárquico, llena de miedo, dogmatismo, veneración y piedad, y otra era la de plaza carnalesca, una vida libre, plena de risa ambivalente, de sacrilegios, de profanaciones de todo lo sagrado, de rebajamientos y obscenidades que provienen del contacto familiar con todo y con todos. Y ambas vidas eran legítimas pero separadas por estrictos límites temporales” (1986: 182). Consideramos que en lo que respecta a los personajes hernandianos, la primera de “estas vidas” la podemos emparentar con la vida *normal* y pública, mientras que la segunda –el carnaval para Bajtín– podemos vincularlo con la vida que se desarrolla según el orden de lo lúdico.

consecuencia— con lo analizado en las líneas anteriores, es decir, con la alienación y marginalidad del sujeto en relación a la sociedad. El yo jamás es percibido como un ente homogéneo, por lo que debajo de estos textos subyace una “teoría del dividuo; es decir, el hombre concebido no como un individuo, sino como una federación de elementos autónomos” (Ibañez citado por Pallares y Reyes: 76), elementos que además, agregamos nosotros, se encuentran inmersos en la más profunda contradicción. Sylvia Molloy también comparte esta observación cuando caracteriza al yo felisbertiano como “desunido en sí mismo e incapaz de sucesión previsible y coherente” (69), viéndolo capaz de llevar infinitamente más lejos esa desagregación del yo prevista por Borges en “La nadería de la personalidad”, precisamente en lo que refiere a la certeza de que no hay “yo de conjunto” sino “una colección o atadura de percepciones que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez” (69).

Una de las manifestaciones de esta cuestión ya la hemos observado y analizado en el apartado anterior cuando nos referimos a cómo estos sujetos en pugna con la realidad exterior aparecen disociados entre una cara social y pública —una máscara— y otra cara íntima y privada —su rostro real—. Aquí observaremos cómo esa escisión se cristaliza y manifiesta explícitamente en una de sus últimas creaciones, el *Diario del sinvergüenza* (publicado póstumamente en 1969), que analizaremos en diálogo con fragmentos correspondientes a *Nadie encendía las lámparas*.

El *Diario del sinvergüenza* posee la estructura de un diario íntimo, en donde el autor —ficcionalizado— relata precisamente la imposibilidad de *hallar la unidad de su yo*. En los siguientes pasajes podemos observar cómo se representa esto:

Una noche el autor de este diario descubrió que su cuerpo al que llama *sinvergüenza* no es de él, que su cabeza a quien llama *ella* lleva además una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el *sinvergüenza* y con cualquiera. Desde entonces el autor busca su *verdadero yo* (y escribe sus aventuras)²² (Hernández, 2007c: 246)

²² Esta búsqueda *imposible* del yo que también la observamos en la siguiente cita “He andando buscando mi propio yo desesperadamente como alguien que quisiera agarrarse el alma con una mano que no es de él” (140) podemos vincularla con la concepción del yo lacaniano, en donde el

Ese cuerpo y la cabeza tenían extraños entendimientos y desentendimientos; pero los dos obstaculizaban la búsqueda del yo. (...) El yo tenía que valerse de la cabeza y del cuerpo para descubrirse a sí mismo. Los otros dos se burlaban. El yo los odiaba y, misteriosamente, también los amaba- podría decirse que tenía con ellos relaciones más estrechas y más extrañas que las que podría haber en una familia (261)

En ambas citas nos encontramos con una disociación entre tres esferas que el narrador percibe como autónomas –yo, conciencia y cuerpo– y que, en este contexto, aparecen como fundamentalmente irreconciliables. Sin embargo, más allá de que cada término efectivamente aparezca representado autónomamente, en la primera cita encontramos que cuerpo y cabeza –metáfora de conciencia– son anteceditas por el pronombre posesivo *su*, lo que estaría indicando una relación de posesión entre el yo –“el autor de este diario”– y ambos. Así, entendemos que el cuerpo y la conciencia forman parte del dominio del yo, por lo que podemos decir, por un lado, que la fragmentación tiene lugar en el interior del sujeto y, por otro, que el enfrentamiento que se describe resulta entre yo/cuerpo, yo/conciencia y, al mismo tiempo, cuerpo/conciencia, como puede observarse en el siguiente pasaje:

La curiosa, la conciencia, quiere ver y comprender todo. Todo lo entrevera o todo lo acomoda (...) Cuando el cuerpo se despierta y empieza a mover sus límites, ella le recuerda una existencia casi siempre inconveniente y lo pone de mal humor. Ella ha estado sentada al lado de él, en el teatro del sueño y apenas se rompe el hechizo él se la encuentra conversando y poniendo todo en orden. Él no puede prescindir de ella porque si él se enferma o tiene hambre ella le sugiere lo que tiene que hacer. (Entre otras cosas el sinvergüenza es maula y voraz) (257).

El cuerpo, que al igual que la conciencia es representado a partir del recurso de la humanización, aparece caracterizado como “sinvergüenza”, “maula” y “voraz”. Si

yo no es más que una virtualidad inalcanzable en virtud de la estructura especular que lo constituye a la vez que incesantemente lo difiere.

profundizamos en las significaciones de los dos adjetivos primeros encontramos como denominador común que ambos se emplean para referirse a personas que no se atañen a las normas y preceptos morales (DRAE, 2010). El último, voraz, es una adjetivo principalmente empleado para referirse a los animales, por lo cual, en cierta manera, se estaría analogando a ese cuerpo-sinvergüenza-maula con lo animal, comparación que en el cuento "El balcón" de *Nadie encendía las lámparas* se hace explícita: "Él –mi cuerpo– había atraído hacia sí todas aquellas comidas y todo aquel alcohol como un animal tragando a otros" (Hernández, 2007a: 68). Así, el cuerpo aparece como un ente inmoral y *animalizado*. Con respecto a lo que él denomina conciencia, se retrata en oposición a aquel. Es caracterizada como ordenada, moralmente positiva y responsable, encargada de resolver los problemas que pueden aquejar, en este caso, al cuerpo. Esta representación de la conciencia la encontramos también en los fragmentos analizados en el apartado "Concepciones sobre autor, texto, lector y las prácticas de escritura y lectura. Referencias metatextuales en los relatos y la *Explicación falsa de mis cuentos* de Felisberto Hernández", sólo que allí es denominada "razón". Finalmente, el yo-sujeto es representado como un ente fragmentado, sin posibilidad de *unificación*: aparece como una instancia mediadora entre las otras dos, es decir, que intenta conciliar las exigencias normativas de la conciencia con los deseos e impulsos del cuerpo, tarea que le impide *encontrarse con sí mismo*.²³

Esta carencia del yo no sólo se configura mediante la ya analizada rivalidad con su propia conciencia y con su propio cuerpo, sino también la encontramos en

²³ Esta configuración del yo como instancia mediadora entre la conciencia y el cuerpo podemos relacionarla con la concepción del aparato psíquico planteada por Freud en 1923, más precisamente, con lo que postula en el apartado "Los vasallajes del yo". Allí describe al yo como un vasallo o siervo de la realidad exterior y de los impulsos del ello –estadio inconsciente que opera de acuerdo con el principio del placer y desconoce las demandas de la realidad– reprimiéndolos o encontrándoles viabilidad según fueran tolerables o no a las exigencias morales del superyó – instancia moral y enjuiciadora de la actividad yoica, constituida a partir de la internalización de las normas, reglas y prohibiciones parentales y los pensamientos morales y éticos recibidos de la cultura–. Consideramos que esto bien puede vincularse con la conflictiva relación entre el yo, cuerpo y conciencia que se presenta en estos relatos. Al mismo tiempo, en el epistolario a Lorenzo Destoc encontramos cartas firmadas por Hernández como "Ego" y "Yo y lo Inconsciente", lo que demuestra que, indirecta o directamente, tuvo contacto con las teorías psicoanalíticas.

la fragmentación constante de lo corporal, que termina por pulverizar toda posible instancia de sujeto único y coherente, como lo veremos a continuación.

2.1.2.1- El cuerpo como ente disgregado.

A lo largo de los textos que conforman *Nadie encendía las lámparas* como en toda la obra de Hernández, el cuerpo es representado como un ente disgregado, configurando así a un yo escindido tanto en el plano temático como en el de la enunciación.²⁴ Una de las figuras retóricas que aparecerá con mayor frecuencia en estos relatos es la sinécdoque, cuya función es extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa. Este tropo lo encontramos empleado, la mayor parte de las veces, para representar el cuerpo, por lo que podemos decir que también en el plano de la enunciación lo corporal aparecerá fragmentado: “En mi último año de escuela veía yo siempre una gran cabeza negra apoyada sobre una pared verde pintada al óleo” (Hernández, 2007a: 92) o “De pronto me encontré con que había vuelto a mirar la cabeza que estaba recostada sobre la pared y que en ese instante ella había cerrado los ojos” (54). La sinécdoque se relaciona con una técnica cinematográfica, el denominado primer plano, *zoom* o *close up*. Al respecto, Yuri Lotman en *The semiotics of cinema* señala que la función de esta técnica utilizada en el cine está estrechamente ligada con la figura que hemos señalado anteriormente ya que tanto una como otra colocan en primera escena *una parte* para representar, e incluso sustituir, *el todo*: “Era una cara quieta que todavía seguiría recordando por algún tiempo un mismo pasado” (53), “... las manos querían probarse los guantes” (105). En los fragmentos elegidos vemos cómo la cabeza, la cara y las manos actúan como sinécdoque de

²⁴ Jean-Luc Nancy en su obra *Corpus* afirma que fue a partir de la obra “El hombre de la nariz rota” (1864) de Rodin cuando desaparece por primera vez la experiencia de la representación del cuerpo como unidad. Posteriormente la complejización de la representación de lo corporal no ha hecho más que acentuarse: aparecen representaciones parciales y órganos separados que luego Deleuze y Guattari llamarán “máquinas deseantes”.

los sujetos generando, discursivamente, un cuerpo cercenado. Esta percepción de lo corporal podemos relacionarla con lo propuesto por Jean-Luc Nancy en su obra *Corpus*. Allí el cuerpo es descrito como una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones, cada zona del cuerpo tiene valor en sí misma, sin ningún telos extrínseco, tal como vemos opera en estos relatos. Mediante esta estrategia, la entidad que se percibe como un todo es presentada a partir de segmentos aislados, subvirtiendo así la jerarquía tradicional, como también lo observamos en la siguiente cita: “La cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender” (Hernández, 2007a: 79). En este caso, el rostro es representado como un conjunto de fragmentos irreconciliables entre sí y cuya suma no dará como resultado el todo, lo que provoca un quiebre en las relaciones de dependencia de las partes con respecto a la globalidad y constituye otro modo de innovar los órdenes y las categorías aceptadas tradicionalmente (Barrenechea, 1978). Al mismo tiempo los fragmentos del cuerpo son presentados como entes autónomos que someten al sujeto (yo) a su voluntad –“Cuando yo estaba echado y quería levantarme, tenía que convencer a cada una de las partes” (Hernández, 2007a:112), “Tuve la idea de que algunas partes de mi cuerpo se habrían quedado o andarían perdidas en la noche” (113)– por lo que el yo deberá intentar conciliar ahora los deseos de los miembros corporales con las demandas de la realidad.

Como lo afirma Castillo-Berchenko, Hernández “*desacraliza* el cuerpo a partir de una transgresión de las normas estéticas tradicionales” (151), es decir, a partir de la autonomía y la fragmentación a las que hemos hecho referencia. Además, afirma que en la literatura latinoamericana, a partir del Modernismo, la representación del cuerpo se instituyó como referente real o simbólico a carta cabal. Pero si los modernistas estatuyeron en cierta manera las vertientes estéticas del tratamiento de lo corporal humano, fueron los vanguardistas, como Huidobro, Vallejo o Neruda, quienes dieron el salto cualitativo, cada cual en su especificidad expresiva. Sin embargo aquí nos encontramos con una estrategia de innovación profunda en lo que a la mostración del cuerpo concierne. Como dijimos, lo desacraliza, pero no en el sentido de no respeto al canon sino por la

creación de nuevas modalidades expresivas, de donde resulta una renovación estética integral.

2.1.3- Inversión de lo animado e inanimado: las comparaciones

Parte de esa *renovación estética integral* a la que aludimos en las líneas anteriores tiene lugar en una estrategia que constantemente circula por los relatos de *Nadie encendía las lámparas* y en esta literatura en su totalidad y que consiste en la *humanización* de entes inanimados y en la *cosificación* de entes animados. Encontramos que esta operatoria se genera principalmente en las construcciones comparativas.²⁵ Mediante este recurso lo inanimado es *humanizado*, es decir, se lo dota con capacidades animadas – “Era anormal como una enfermedad nueva; pero también había un matiz, irónico; como si la enfermedad se sintiera contenta y se hubiera puesto a cantar” (Hernández, 2007a: 158); “Era como si la estatua se hubiera puesto a manotear las palomas” (55) – y lo mismo sucede en sentido inverso: “Había levantado una mano con los dedos hacia arriba como el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado” (56); “Al verla de atrás con sus caderas cuadradas, las piernas torcidas y tan agachada, parecía una mesa que se hubiera puesto a caminar” (118). Encontramos que este proceso de *cosificación* de lo humano, generado a partir de la comparación, se encuentra profundamente relacionado con la concepción de sujeto que hemos analizado líneas atrás: el hombre, en este contexto, tiene idéntico valor que un objeto. Esta estrategia, colocar en el mismo nivel o plano lo animado y lo inanimado, implica una ruptura si pensamos en el lugar de privilegio otorgado a lo humano según las concepciones tradicionales y significa un gesto profundamente revolucionario –en el sentido deleuzeano– que tiene su sustento en la inversión de las jerarquías y que lo

²⁵ En el capítulo siguiente analizaremos en profundidad el tratamiento que se realiza de las estructuras comparativas en estos relatos, mientras que aquí sólo las abordaremos para demostrar cómo se configura esta estrategia de *humanización* de lo inanimado y *cosificación* de lo animado.

emparenta con lo planteado por Bajtín a propósito del *carnaval*.²⁶ Del mismo modo que opera en la *carnavalización*, esta anulación de la soberanía de lo animado (o específicamente, de lo humano) sobre lo inanimado, cancela las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de lo *normal*:

todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera (1986: 174).

Al mismo tiempo, la relación entre carnavalización y la operatoria de Felisberto Hernández cuajan en la *excentricidad*, concepto propuesto por Barrenechea y que Bajtín define como una categoría carnavalesca, caracterizada por “la violación de lo normal y de lo acostumbrado” (1986: 177). Si nos centramos en su misma definición, bien podemos emplearla para describir no sólo esta estrategia sino todas las presentes en los relatos hernandianos.

A partir de lo desarrollado, nos encontramos con que los sujetos que circulan por los relatos se hallan, por un lado, en pugna con la realidad que lo rodea, generando como única escapatoria, en el mejor de los casos, una realidad propia y autónoma, posible a través del dispositivo del juego. Por otro lado se encuentran en pugna consigo mismos, configurando de esta forma sujetos fragmentarios y disgregados en su propio interior, lo que generará un enfrentamiento entre tres esferas que tradicionalmente fueron concebidas como una sola. Al mismo tiempo, esa fragmentación también se traducirá en la representación del cuerpo como un ente disgregado y hasta derivará en la

²⁶ Al mismo tiempo encontramos otro aspecto que vincula la escritura hernandiana con lo que propone Bajtín con respecto a la *carnavalización* que es la risa. El humor atraviesa todos los relatos de *Nadie encendía las lámparas* y creemos que se emparenta con la risa carnavalesca de la que habla Bajtín, sobre todo en su sentido ambivalente –de negar y afirmar en el mismo gesto– y su función: “con la risa se resolvían muchas cosas no permitidas en forma seria” (1986: 178). También Fernando Aínsa afirma que en Hernández el humor se transforma en el arma corrosiva con la cual se desnudan los tics, tópicos y personajes arquetípicos de la sociedad, conformando otra estrategia que, al igual que las otras analizadas, transgrede los ordenes convencionales.

ubicación de lo animado y lo inanimado en el mismo plano, anulando así sus diferencias.

CAPÍTULO III

3.1- Fragmentación e imprecisión en *Nadie encendía las lámparas: "Decir lo indecible"*.

El proyecto de escritura de Felisberto Hernández gira en torno de la *no certeza*: la indeterminación actúa como el eje vertebrador de sus relatos.²⁷ Creemos que aquí esto se logra, por un lado, en el formato elegido, el cuento, cuya forma, tal como lo afirma Lucien Mercier, "permite la rapidez, ya que su tiempo no es el de la relación, de la maduración, del proyecto, sino el tiempo de la aparición y desaparición, del acontecer puro, singular, único" (230).²⁸ Por otro lado, lo observamos a partir del tratamiento que se realiza del lenguaje, lo que se traduce en estrategias que tienden a descolocar e inquietar, problematizando todos los niveles.

Hernández cuestiona la capacidad de representación del lenguaje, es decir, manifiesta una desconfianza en la supuesta transparencia en la relación entre el referente y el discurso.²⁹ Ya en el "Prólogo de un libro que nunca pude empezar"

²⁷ Esta característica hace que Jaime Alazraki emparente la lógica que opera en los textos felisbertianos con la lógica del sueño. Para él, estos cuentos "están escritos como el inconsciente pergeña los sueños: cuando la conciencia intenta comprenderlos les aplica la lógica de la vigilia de la cual escaparon para nacer" (36) y, al mismo tiempo, ve a ambos (relatos y sueños) como territorios impenetrables por alguna interpretación o explicación. Nosotros coincidimos en este punto, es decir, que también encontramos en estos relatos el funcionamiento de una lógica inconsciente, propia de lo onírico, como demostraremos en el análisis de las estrategias seleccionadas. Además vemos la presencia del sueño también desde lo temático, ya que cuatro de los diez relatos incluyen la descripción de sueños vividos por los distintos protagonistas.

²⁸ De todos modos, Felisberto Hernández resignifica/desconstruye el cuento tradicional, sobre todo en lo que respecta a lo que Poe llamó "un efecto singular" y los formalistas rusos denominaron "funciones". La unidad de tema que se expresa en la unidad de forma, citando a Jaime Alazraki, pareciera estar ausente de los cuentos de Felisberto. Para Alazraki, estos carecen de tema y, muchas veces, "presentan el mismo esfuerzo deliberado por frustrar hasta el más prometedor de los argumentos" (39).

²⁹ Esta desconfianza ante el poder representativo del lenguaje la podemos encontrar de manera explícita manifestada en un pasaje de *Juan Méndez o el almacén de ideas o diarios de pocos días*

(1939), correspondiente a la primera etapa de su producción, se propone “decir lo que sabe que no podrá decir” (Hernández, 2007b: 15), conformando así una paradoja que anticipa el *fracaso* de su empresa. Justamente una de las figuras retóricas que abunda en la escritura de Felisberto Hernández es la paradoja, es decir, una proposición en apariencia verdadera que conlleva una contradicción lógica o una situación que infringe el sentido común. Según Lisa Block de Behar en el artículo “Dos medios entre dos medios”, la paradoja existe para resistir a esas divisiones como las que sirven para establecer oposiciones ya que en ella forma y contenido, sujeto y objeto se precipitan en una unidad, en una última insistencia en la unidad del ser. Al igual que las estrategias que analizaremos, mediante este tropo se establecen relaciones o asociaciones inesperadas entre entes que, objetivamente, parecen opuestos y, al mismo tiempo, permite revelar la complejidad de la realidad y dejar en evidencia las limitaciones de la mente humana.

Las operatorias abordadas explicitan la ya mencionada búsqueda felisbertiana por lo que se esconde detrás de la apariencia de las cosas, al mismo tiempo que deja ver su desconfianza por los circuitos consagrados y esa pulsión que lo empuja contra los propios límites del lenguaje constituyendo un constante movimiento que consiste en asir aquello que resulta inasible. Como lo afirma Gustavo Lespada, esta inquietud por lo indecible revela una temprana preocupación por los límites del lenguaje, hay un hambre de lo inalcanzable, de lo prohibido, porque sabe que sólo allí puede provenir lo que hay que decir y que lo emparenta con la pulsión mallermeana hacia el texto no escrito e imposible. En sus cuentos, utilizando una aseveración que Deleuze y Guattari emplean para referirse a la literatura kafkiana, “el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites” (1978: 29). Al mismo tiempo resulta operativa la noción de desconstrucción propuesta por Jacques Derrida para referirnos a estas estrategias, entendiéndola como una operación que desmonta una edificación, un

(1939), donde afirma que “A veces, cuando hago una afirmación, ó termino o redondeo un concepto, siento instintivamente el error como si el avión encontrara en su marcha un pozo de aire” (Hernández, 2007b: 106).

artefacto, para hacer que aparezca su esqueleto, pero también y simultáneamente, para demostrar la precariedad ruidosa de una estructura formal vacía. Vale aclarar que no se trata de una tarea de destrucción o demolición de las operatorias clásicas para quedarse en un monismo, o nuevo centro. Al contrario, se sitúa en el límite del discurso (pero dentro de él) para intentar desbordarlo, traspasarlo en su seno mismo, desencajando y desplazando de esta forma su sentido. Así, se ataca al logocentrismo, pero operando desde el propio logós. Consideramos que las operatorias que hemos seleccionado para el presente análisis –donde reside la verdadera subversión de esta literatura– persiguen esta finalidad, es decir, la de poner en evidencia la esterilidad de ciertas estructuras institucionales, normas, reglas y preceptos a partir de la tarea deconstructiva.

3.1.1- Imprecisión espacial y temporal

Las referencias temporales y espaciales en los relatos que conforman *Nadie encendía las lámparas* están signadas por la indefinición y ambigüedad, lo que atenta contra toda intención de precisión y claridad preponderadas por la estética realista y colabora con la configuración de una poética *en penumbras*, regida y vertebrada por el principio de indeterminación. Estas referencias son construidas mediante distintas operaciones: son delimitadas a partir del uso de adjetivos indefinidos y pronombres demostrativos; según experiencias personales y subjetivas; y, sólo en el caso de la configuración temporal, según fenómenos meteorológicos.

Creemos que la imprecisión en las referencias temporales y espaciales se encuentra estrechamente ligada con la operatoria del recuerdo, a cargo de un narrador en primera persona.³⁰ El recordar, tal como lo menciona Jorge Panesi,

³⁰ El único texto que no presenta esta cuestión es "Las dos historias", como puede verse en sus líneas inaugurales: "El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir" (Hernández, 2007a:160). Este relato va a tener una serie de particularidades que lo distancian del resto, siendo la principal el estar narrado, en parte, en tercera persona. Decimos en parte porque también se intercalan fragmentos en primera persona, por lo

posibilita el deseo de escribir y descubrir los secretos de la memoria, postulado previo de la ficción de Felisberto Hernández, pero sin embargo jamás se presenta como una línea constante del relato, sino como oscilación y vaivén dentro de un pasado cuya cronología es imprecisa. La tarea de recordar es por sí misma arbitraria y subjetiva ya que los hechos del pasado se *ficcionalizan* a partir de la mirada introspectiva del narrador: sufren modificaciones, alteraciones y, ante todo, presentan zonas incompletas y blancos. Es por ello que creemos que las indicaciones temporales y espaciales, ubicadas en un pretérito, no podrán más que ser indefinidas e imprecisas.

El pronombre, por definición, es un tipo de palabra que contribuye a construir, según como se use, significaciones ambiguas, ya que posee un significado ocasional: empleado en contextos diferentes cobra sentidos muy distintos. La referencia temporal delimitada según pronombres es una constante en la obra de Hernández, como puede verse en la siguiente cita: "En esa época casi todo un barrio se iba a un balneario cercano" (Hernández, 2007a: 59). El núcleo del circunstancial temporal (época) está adjetivado sólo por un pronombre demostrativo (esa), el cual no proporciona ninguna referencia exacta, sino totalmente relativa. El mismo efecto se logra con la referencia temporal delimitada según el uso de adjetivos indefinidos, cuya función es "añadir al nombre una información sobre la cantidad, pero imprecisa", como puede verse en los siguientes pasajes: "Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo" (110), "Durante algunos meses mi ocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro" (132). Los núcleos de ambos circunstanciales temporales (veranos y meses) están adjetivados solamente por un adjetivo indefinido (algunos), por lo que al emplear este tipo de palabra se está aboliendo nuevamente cualquier tipo de marca de precisión, ingresando así en un relativismo que refuerza la configuración de un espacio inasible e inaprensible.

que el cuento va a estar formado por dos tramas: la que relata el narrador en tercera y la que relata el narrador en primera. Las estrategias que seleccionamos para analizar en el presente trabajo operarán sólo cuando la voz está a cargo de la primera persona, por eso es necesario realizar la aclaración.

Las referencias espaciales también se delimitan a partir del uso de adjetivos indefinidos y pronombres demostrativos. Al igual que sucede con las referencias temporales, se utiliza para adjetivar los espacios estas clases de palabras con significados dependientes del contexto, como se contempla en las siguientes citas: “Ya había ido a pasar un mes de vacaciones a un lugar cercano” (156); “Había una ciudad que a mí me gustaba visitar en verano” (59). En el primer caso, las únicas características que se dan del núcleo del circunstancial de lugar es un adjetivo numeral con significación imprecisa (un) y un calificativo que implica proximidad (cercano); mientras que en el otro caso, para caracterizar el núcleo del objeto directo (ciudad) que brinda información sobre el espacio, también se emplea un adjetivo numeral con significación indeterminada (una), es decir, todas las características relativas e inexactas. Esto se repite a partir del uso de los pronombres demostrativos, como puede verse en el siguiente fragmento: “en aquella ciudad todas las cosas eran lentas” (60). El núcleo del circunstancial espacial (ciudad) sólo está adjetivado de modo impreciso e inexacto a partir del pronombre demostrativo (aquella). Es decir que los modificadores que denotan espacialidad, como el circunstancial de lugar y, en este caso, el objeto directo, ofrecen datos vagos e imprecisos.

Del mismo modo, las referencias temporales son delimitadas según experiencias personales y subjetivas: “En mi último año de escuela veía yo siempre una gran cabeza negra apoyada sobre una pared verde pintada al óleo” (92), “Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande” (75), lo cual estará relacionado con una estrategia que tiene lugar en toda la obra de Hernández y que consiste en la imposición subjetiva sobre la objetividad exterior (Lespada, 2002). En la primera cita, la subjetividad como modo de delimitar las referencias temporales se observa en el uso del adjetivo posesivo “mi”, que establece una relación de posesión entre la persona gramatical (en este caso, la primera persona singular) y el nombre al que determina (último año de escuela). Aquí el adjetivo posesivo funciona como modificador directo de núcleo del circunstancial temporal e indica que la referencia de tiempo se encuentra delimitada según una vivencia personal del narrador. En la segunda puede observarse que el sujeto tácito de la proposición incluida que funciona como circunstancial temporal es la primera

persona singular y, nuevamente, muestra cómo la referencia de tiempo está regida por el sujeto. Así puede verse cómo las marcas temporales están delimitadas según las experiencias de quien narra, lo que reduce las referencias de temporalidad al campo de lo subjetivo.

Las referencias espaciales también son delimitadas según experiencias subjetivas, como pueden observarse en la siguiente cita: "El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio" (59). La proposición incluida que actúa como modificador directo del núcleo de la oración y brinda una referencia espacial tiene por sujeto a la primera persona singular, es decir, que el espacio se encuentra demarcado, tal como sucede en el caso de las referencias temporales, según una experiencia personal del narrador. Este modo de construir los referentes temporales y espaciales se relaciona con el sujeto narrador presente en la antología que, en su mayoría, siempre se encuentra en primera persona. Como mencionamos anteriormente, será su mirada la encargada de reconstruir la realidad lo que nos confirma que "esa realidad sólo existe en virtud de la presencia de ese sujeto cognoscente que se relaciona con un mundo susceptible de ser creado o recreado" (Escandón: 44).

Finalmente, las referencias temporales también son delimitadas según fenómenos meteorológicos. Este procedimiento se reitera a lo largo de todos los cuentos y está signado invariablemente por la indefinición, por ejemplo, "Él me vino a buscar una tarde en que el sol todavía estaba alto" (Hernández, 2007a: 61). La referencia temporal está dada por un fenómeno de la naturaleza, en este caso, la posición del sol. De esta forma la marca de temporalidad cobra un carácter puramente subjetivo y relativo, ya que la posición del sol, al igual que cualquier fenómeno natural, puede diferir ya sea según la perspectiva desde donde se lo observe o del punto de vista de cada sujeto.

Todas estas operaciones o estrategias poseen como denominador común la imprecisión e inexactitud, lo cual está relacionado con el dispositivo del recuerdo – presente en la mayoría de los cuentos– y con el narrador en primera persona. La indeterminación se configura a partir de la adjetivación utilizada que posee intrínsecamente un carácter ocasional y dependiente del contexto –como los

pronombres o adjetivos indefinidos– y a partir de la subjetividad y relatividad que conllevan las referencias dadas, como el caso de los fenómenos de la naturaleza o las experiencias subjetivas y personales. Se observa que, en virtud de los usos tradicionales, esto representa un quiebre relevante del sentido ya que, en términos generales, la precisión temporal y espacial –nombres propios, históricos, geográficos– conforma un sustento básico y elemental de la estética mimética realista en la construcción del mundo representado, actuando como argumentos de autoridad que aseguran un efecto de realidad. Sin embargo, aquí el uso se desvía a tal punto que logra el efecto inverso, configurando la ubicación temporo-espacial como des-ubicación y colaborando, de esta forma, con la elaboración de esta poética *en penumbras*.

3.1.2- Deslizamientos metonímicos

A lo largo de todo el cuentario como en la escritura hernandiana en general nos encontramos con una estrategia narrativa –que podríamos denominar metonímica–que sustituirá, como lo afirma Gustavo Lespada, al diseño teleológico de la metáfora vanguardista del que Hernández se distancia explícitamente en uno de sus textos, “El taxi”. Esta estrategia –la elección de la metonimia– provoca un incesante desvío del sentido, un no llegar a ningún lugar predeterminado, a partir del principio de contigüidad y dis-locación sistemática de las cosas, cuyas partes y atributos se desplazan y contagian de unas a otras, sin que en ningún momento se llegue a una resolución en esa deriva discursiva. El desplazamiento metonímico conforma un proceso continuo, pero un continuo lleno de contigüidades, prolongable indefinidamente y con límites siempre desplazables. Consideramos que esto lo podemos observar en los comienzos y desenlaces de los relatos, en la focalización en entes que no suelen tener importancia en los órdenes descriptivos y narrativos convencionales, en las asociaciones libres y en las comparaciones.

3.1.2.1 “Cuentos sin tapas”: los comienzos *in media res* y desenlaces abiertos.

Los comienzos y desenlaces en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* demuestran un ostensible alejamiento de la idea de estabilidad y finitud de la obra artística. De esta manera, el texto deja de entenderse como un producto o un velo detrás del cual se encuentra oculto el sentido –la verdad–, para concebirse como un entrelazado perpetuo: *el texto se hace* (Barthes, 1994).³¹ Esta concepción puede relacionarse con la filosofía de Vaz Ferreira –aludida en el primer capítulo– y que se caracteriza por su desconfianza en el ámbito del logos y en la *fijeza* de las ideas encorsetadas en un discurso lógico. Así el rechazo a la obra clausurada y *formas cerradas* se vinculará con la reivindicación de los estados fermentales del pensamiento, otorgándole aún más valor a ello que al producto elaborado o final, postura que Felisberto adoptará y que se cristaliza en la imagen del *libro sin tapas*, propuesta en su primera etapa.

Los relatos que componen *Nadie encendía las lámparas* se caracterizan por comenzar *in media res* (“en medio de las cosas”) frente al *ab ovo* (“desde el huevo”), utilizando los términos horacianos. Consideramos que debajo de esta elección subyace una concepción de la escritura como un fluido incesante, infinito: se puede comenzar desde cualquier lugar. Felisberto percibe sus cuentos como un lugar provisorio entre lo que ya se ha escrito y lo que se escribirá después, siendo la base de esta percepción la noción de estar sumergido en un tiempo continuo (Yunez).

Como ya dijimos, son diez los cuentos que conforman *Nadie encendía las lámparas* y, nueve de ellos, presentan este tipo de inicio. Vale aclarar que el único

³¹ Creemos que todas las operatorias que seleccionamos para analizar atentan, de diversas maneras, contra la creencia de la existencia de una única verdad. Esta concepción atraviesa toda la obra de Hernández y ya se hace explícita en uno de sus textos más tempranos, *Juan Méndez o el almacén de ideas o el diario de algunos días*, como lo vemos en la siguiente cita: “La verdad me hace acordar a un choque de vehículos: a todos se les antoja que un conductor es culpable y el otro no, como si no pudieran ser los dos o tener culpa, en parte, cada uno de ellos” (Hernández, 2007b: 107). Este pasaje muestra, a partir de la estructura comparativa, la imposibilidad de considerar una verdad como única e incuestionable.

relato que no comienza según esta forma es "Las dos historias", texto que, como dijimos, presenta una serie de particularidades justificadas principalmente en el hecho de que se encuentra a cargo de una tercera persona. Podríamos estimar, entonces, que la técnica de comenzar *in media res*, se vinculará con el recuerdo y, junto a ello, el narrador en primera persona. Como dijimos, el recordar es un ejercicio subjetivo fragmentario, los hechos del pasado se reconstruyen arbitrariamente según la mirada nebulosa de quien recuerda: se recuerda fragmentariamente. No será nunca una copia fiel de los hechos del pasado, si no una nueva construcción, caracterizada por una lógica des-ordenada. Es por ello que creemos que se puede relacionar la técnica de los inicios *in media res* con el recuerdo: al recordar los hechos pretéritos, si bien sabemos dónde se inician, los actualizamos desde cualquier momento, eligiendo un comienzo entre el fluir incesante de imágenes que conforman los hechos del pasado.

Con respecto a los finales, los relatos nunca son clausurados, simplemente se detienen, generando el efecto de que podrían haber sido terminados antes o incluso después; como en el caso de los comienzos *in media res*. Esto se vincula con una concepción de la escritura como tejido infinito: así como desde cualquier lugar se puede comenzar, también en cualquier lugar se puede detener. Si pensamos en aquellos autores que han trabajado las características del cuento, Edgar Allan Poe u Horacio Quiroga, podemos ver cómo Felisberto, a partir de esta operatoria, claramente se distancia de aquellos preceptos. Para Poe, el desenlace del relato daba sentido y resolución a todos los incidentes presentados a lo largo de la trama, generando *la unidad de efecto*, mientras que para Quiroga todos los sucesos del relato impelían el cuento hacia su clausura.³² En cambio, en los cuentos de Felisberto los desenlaces son deleznable y hasta prescindibles y no manifiestan una relación causal con el resto de la trama, siendo uno de los ejemplos más paradigmáticos en lo que refiere a esta cuestión el final de "Nadie encendía las lámparas". Si bien en el apartado siguiente analizaremos en

³² La importancia que le otorga al desenlace puede observarse en uno de los puntos de su *Decálogo del buen cuentista*: "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas".

profundidad este cuento, podemos adelantar que allí, lejos de resolverse el conflicto –si es que se acepta la presencia de un conflicto– tiene lugar un brusco y misterioso final que, tal como lo menciona Emil Volek, “interrumpe la intrascendencia de los hechos narrados, nos obliga a releer el relato sin darnos pistas para reconfigurar el significado ya acumulado en la primera lectura” (167). El lector se queda con el “signo cero” en las manos, con el silencio textual. Esta misma operación se presenta en el resto de los cuentos: sus finales son precipitados, detienen la trama de manera arbitraria, se *cortan*, generando un efecto de suspensión, sin terminación, sin desenlace: *se van apagando en un susurro*.

Es permanente el empleo de procedimientos –como los inicios *in media res* y desenlaces abiertos– que contribuyen a sustentar una concepción de la escritura entendida como una fuente inagotable e infinita. Al respecto, Blanchot propone sobre el ejercicio de la escritura que escribir será lo interminable y lo incesante, será un “hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar” (1992: 21). Al mismo tiempo consideramos que podemos establecer una vinculación con el concepto de *rizoma* propuesto por Deleuze y Guattari. Según esta noción, un texto, lejos de poder entenderse como un objeto cerrado y homogéneo, está conformado por líneas de articulación, segmentariedad, estratos, territorialidades. Todo esto, las líneas y velocidades, constituye una composición maquínica. Frente a lo que ellos denominan *libro-raíz* y *sistema de raíz fasciculada* proponen el *rizoma*.³³ Y precisamente entre sus características encontramos una relación con la concepción de escritura o texto que entendemos subyace en la estética de Felisberto, específicamente en lo que Deleuze y Guattari denominan “principio de conexión y heterogeneidad”. Con esta cuestión se refieren a que cualquier punto de un *rizoma* puede ser conectado con cualquier otro (y debe serlo). Es decir que los *textos rizomáticos* –como los presentes en *Nadie encendía las lámparas*– son

³³ Con *libro-raíz* se refieren al libro clásico, con interioridad orgánica, significante. Imita al mundo y posee una lógica binaria. Con *sistema de raíz fasciculada* se refieren al libro que aparentemente quiebra con el dualismo pero que en realidad así no es, ya que no rompe verdaderamente con la complementariedad de un sujeto y objeto, de realidad natural y espiritual.

conectables en todas sus dimensiones y poseen entradas múltiples, como se observa en el tratamiento de los comienzos y los finales que hemos analizado.

3.1.2.2- Focalización en entes que no suelen tener importancia en los órdenes descriptivos y narrativos convencionales

Esta operatoria consiste en una focalización o puesta en primer plano de un ente que podríamos denominar –siguiendo los parámetros miméticos realistas– *irrelevante* y que, por lo tanto, no suele tener importancia en los órdenes descriptivos o narrativos convencionales. Sin embargo, esas situaciones o elementos aparentemente banales enmascaran corrientes que circulan por debajo. Aunque “el movimiento de la escritura parece someterse a la linealidad del significante (...) gracias a la falta de argumentatividad, las secuencias textuales trabajan verticalmente operando en profundidad” (Pérez de Medina: 238). Veremos cómo funciona esto en la siguiente cita correspondiente al cuento “El comedor oscuro”:

Aquel café estaba escondido detrás de unos árboles y debajo de un primer piso con balcones. Todo el que pretendiera entrar era detenido en la puerta. Apenas se ponía la mano en la manija, que era grande y negra como la de una plancha de sastre, ésta daba vuelta para todos lados sin ofrecer resistencia. Parecía que la puerta se riera de uno. Si a pocos pasos del vidrio había una persona –estando más lejos ya la suciedad del vidrio no permitiría verla-, es posible que la persona hiciera un ademán con el brazo como diciendo: “¡Véngase! ¡Empuje!”. Entonces uno pegaba un empujón y la puerta rezongaba, pero cedía. Después de estar adentro y apenas se daba la espalda a la calle, la puerta se vengaba descargando un golpe de resorte (Hernández, 2007a: 141).

En este pasaje podemos observar cómo la descripción de un café se desvía en una morosa y extensa descripción de la puerta del lugar. De esta forma se

abandona lo esencial –en este caso la descripción del lugar– para detenerse, mediante un desplazamiento metonímico, en la puerta. Consideramos que aquí también podemos hablar de una operatoria *rizomática*, ya que se parte de un punto para ir desplazándose por otros, sin llegar a una conclusión o consumación final: todo será constante movimiento a partir de infinitas conexiones.

El cuento en donde esto se evidencia explícitamente es “Nadie encendía las lámparas” cuya trama, como mencionamos en el apartado anterior, es prácticamente inexistente. Allí el sujeto protagonista se encuentra leyendo un cuento a un auditorio pero aquello que se relata son sus distracciones, descritas con una singular morosidad:

Una de las veces que me distraje vi a través de las persianas moverse palomas encima de una estatua. Después vi, en el fondo de la sala, una mujer joven que había recostado su cabeza contra la pared; su melena ondulada estaba muy esparcida y yo pasaba los ojos por ella como si viera una planta que hubiera crecido contra el muro de una casa abandonada (53).

La descripción de esos elementos que la mirada del narrador va descubriendo mientras realiza su lectura conforma una trama paralela a la lectura del texto escrito, que estará construida por elementos fragmentarios, imágenes visuales, digresiones y desplazamientos y que finalmente constituirán “el eje verdadero del relato” (Lespada, 2001: 144). Lo principal deja de ser lo que en una primera lectura podríamos considerar el *argumento*, es decir, la historia leída por el protagonista, para dar paso a todo lo periférico, en donde el narrador se detiene constantemente. Es más, el desinterés por lo aparentemente *central* de la historia se hace explícito a partir de constantes reflexiones como las siguientes: “Yo leía con desgano y levantaba a menudo la cabeza del papel” (Hernández, 2007a: 53), “De pronto yo pensaba en la importancia de algunos concurrentes y me esforzaba por entrar en la vida del cuento” (53) o “A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado” (53). Es decir que el acto de narrar aquel cuento resulta para el protagonista un esfuerzo por el cual no siente ningún tipo de interés, mientras que aquellos detalles nimios que circulan a

su alrededor y por donde él “pasa los ojos” es lo que realmente llama su atención. Esta estrategia va a generar un detenerse morosamente en lo insignificante para así escamotear lo esencial, generando un privilegio de lo preliminar en desmedro de la consumación (Lespada, 2001). Al mismo tiempo, invierte o, por lo menos, cuestiona las relaciones entre narración y descripción o entre funciones, especialmente núcleos, e indicios (Barrenechea, 1978).

El mismo título del cuento –que no hay que perder de vista que también es el del libro– resulta muy elocuente en lo que refiere a esta cuestión. El verbo empleado, *encender*, se encuentra conjugado en pretérito imperfecto del modo indicativo, cuyo uso hace referencia a una acción que se desarrolla en el tiempo pero sin indicar su final. Es por ello que podemos decir que es el tiempo de lo *no consumado*, de aquello que puede continuar sin indicar su duración o detenimiento siendo, por lo tanto, el tiempo apto para esta historia –y para todas las historias incluidas en el cuentario–. Al mismo tiempo el “no encender las lámparas” indica oscuridad o penumbra, por lo que podemos entenderlo, situándonos en las significaciones del arte teatral, como una metáfora de ese desplazamiento de los episodios o cuestiones centrales –que serían “los iluminados” – a aquellos no iluminados, los que están *entre las sombras* y que constituyen finalmente el sustento básico del y de los cuentos. El título consigna un no acontecimiento, “un no-suceso que se produce por ausencia de protagonistas” (Bolón Pedretti: 142). A partir de lo dicho podemos entender este texto como un relato metatextual, donde se reflexiona sobre aquella atracción de la escritura de Hernández por lo periférico, fronterizo y marginal y por aquellos paréntesis y excepciones que encuentra en la realidad (Rama, 1968).

3.1.2.3- Asociaciones libres

Esta operación que circula por todos los relatos de *Nadie encendía las lámparas* se caracteriza por estar regulada por una lógica inconsciente –es decir, no racional– y permite descubrir y poner en primera plana conexiones

inesperadas entre entes de naturaleza muy diversa. Para ingresar en el análisis comenzaremos con la siguiente cita de uno de los cuentos, "El corazón verde":

Al principio, mientras yo lo daba vuelta entre mis dedos (el alfiler), pensaba en cosas que no tenían que ver con él; pero de pronto él empezó a traer a mi madre, después a un tranvía a caballos, una tapa de botellón, un tranvía eléctrico, mi abuela, una señora francesa que se ponía un gorro de papel y siempre estaba llena de plumitas sueltas, su hija, que se llamaba Ivonne y le daba un hipo tan fuerte como un grito, un muerto que había sido vendedor de gallinas, un barrio sospechoso de una ciudad de la Argentina y donde en un invierno yo dormía en el suelo y me tapaba con diarios, otro barrio aristocrático de otra ciudad donde yo dormía como un príncipe y me tapaba con muchas frazadas y, por último, un ñandú y un mozo de café (Hernández, 2007a: 150)

Consideramos que el pasaje elegido condensa y hace explícita esta estrategia que encontramos en toda la escritura de Hernández. Aquí, la observación de un simple alfiler desata una serie de imágenes asociadas entre sí *libremente*, es decir, que brotan inconscientemente y no están reguladas por una lógica racional, emulando y cristalizando de esta forma la dinámica del recuerdo. Observamos una sintaxis que imprime y concatena lo diverso, donde todo tiene el mismo peso simbólico. En la enumeración se vinculan y homologan distintos planos y órdenes, lo que genera un efecto de naturalización en la recepción donde lo diverso *pasa a ser todo igual*. Este tipo de enumeración que podríamos llamar *caótica* –ubicándonos desde un paradigma lógico y racional– también lo encontramos en el siguiente fragmento correspondiente a "Menos Julia":

Los objetos que yo había reconocido estaban en este orden: una cáscara de zapallo, un montón de harina, una jaula sin pájaro, unos zapatitos de niño, un tomate, unos impertinentes, una media de mujer, una máquina de escribir, un huevo de gallina, una horquilla de primus, una vejiga inflada, un libro abierto, un par de esposas y una caja de botines conteniendo un pollo pelado (101).

Aquí, tal como sucede en el pasaje anterior, una gran cantidad de elementos de naturaleza muy distinta son ubicados en el mismo plano, anulando a

partir del discurso sus diferencias. El material narrativo es manipulado según un principio de "simultaneidad extraña" (Prieto), configurando una yuxtaposición *incoherente* de cosas que nada tienen que ver unas con otras. Podemos relacionar esta enumeración con aquella ya célebre con la que Michel Foucault inaugura *Las palabras y las cosas*, perteneciente a "El idioma analítico de John Wilkins", de Jorge Luis Borges. Al igual que sucede allí, lo *imposible* no está dado en los elementos enumerados, sino en la escasa distancia en que se hallan yuxtapuestos. Lo que viola cualquier imaginación o cualquier pensamiento posible es la colocación de todos ellos en el mismo nivel, en el ligar cada una de estas categorías con todas las demás. Esta estrategia genera un enfoque fragmentario que bien puede relacionarse con el enfoque reticular de la cámara fotográfica (Lespada, 2002). Esta vinculación es posible en tanto que estos desplazamientos metonímicos, al igual que el enfoque de la cámara fotográfica, instalan una lógica del montaje antes que de la coherencia. Tras la lógica de montaje se encierra toda una concepción del mundo que depende de la creencia de una realidad quebrada, múltiple e inasible, cuestión que consideramos y demostramos subyace en toda la obra de Hernández.

Al mismo tiempo encontramos ciertas expresiones que actúan como disparadores de estas asociaciones libres, como "eso me hizo pensar en" (Hernández, 2007a: 90), "de pronto se me ocurrió" (120), "no sé por qué pensé en" (105), como lo vemos en la siguiente cita correspondiente a "El balcón":

No sé por qué se me ocurrió que la hija se habría quedado ciega; y en seguida me di cuenta de que una ciega podía oír, que más bien podría haberse quedado sorda, o no estar en la ciudad; y de pronto me detuve en la idea de que podría haberse muerto (60).

En el fragmento elegido vemos cómo la asociación parte espontánea e irracionalmente, es decir, sin la intervención de la razón, lo que podemos afirmar por ese "no saber" que expresa el narrador. Si pensamos en una de las acepciones de saber, "conocer algo o tener noticia o conocimiento de ello" (DRAE, 2010), aquí se estaría expresando un no conocer el mecanismo que genera esa

idea, manifestando explícitamente el carácter inconsciente de este tipo de asociaciones.

Consideramos que el cuento "Menos Julia" se encuentra atravesado todo por esta estrategia. Allí tiene lugar un *juego* que consiste en tocar objetos colocados en un túnel oscuro para adivinarlos. Lo central no es tanto lograr adivinar de qué elemento se trata, sino las asociaciones de imágenes o recuerdos que genera ese ente, posicionando lo sustancial del relato en las regresiones o detalles secundarios, como sucede en los cuentos analizados en las líneas anteriores. Esta operatoria que llamamos "asociación libre" no sólo busca la *sorpres*a a la manera surrealista, sino también intenta poner en evidencia conexiones y relaciones desacostumbradas, reemplazando el orden convencional por nuevos órdenes misteriosos (Barrenechea, 1978). Esto lo contemplamos en el siguiente fragmento que creemos cristaliza todo lo desarrollado hasta aquí:

Hoy tuve mucho placer. Confundía los objetos, pensaba en otros distintos y tenía recuerdos inesperados. Apenas empecé a mover el cuerpo en la oscuridad me pareció que iba a tropezar con algo raro, que mi cuerpo empezaría a vivir de otra manera y que mi cabeza estaba a punto de comprender algo importante. Y de pronto, cuando había dejado un objeto y mi cuerpo se dio vuelta para ir a tocar una cara, descubrí quién me había estafado en un negocio (Hernández, 2007a: 107).

El gran bienestar que siente el narrador no se germina en el éxito de la resolución de la adivinanza, sino en todo lo opuesto: en la confusión, en la posibilidad de establecer conexiones inesperadas y en la proliferación de recuerdos, todos ellos regulados por una lógica inconsciente. De esta forma y como lo demostramos en los análisis anteriores, el hecho o episodio aparentemente *central* –la resolución de las adivinanzas– es desplazado por lo periférico –las asociaciones que trae eso aparejado–, constituyendo una estrategia que, al igual que las ya abordadas, colocará en primera plana aquello que el paradigma narrativo realista tradicional desecharía.

3.1.2.4- Las comparaciones

Uno de los recursos que rompen el automatismo perceptivo proviene de las alteraciones de las figuras. Toda figura poética opera sobre la linealidad de la escritura, emboscando la secuencia, haciéndola estallar con sus imágenes y artefactos asociativos, con sus conexiones inéditas, con su propuesta expansiva (Lespada, 2002). Ahora bien, ese dinamismo inherente a todos los tropos será potenciado en estos relatos a partir de un tratamiento singular que, en este caso, observamos en las comparaciones.

El mundo que se representa en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* raramente es objeto de una aserción directa, siendo –o mejor dicho, intentando ser– representado, en cambio, mediante esta figura que implica una aserción mediatizada: la comparación. Así, tal como lo menciona Bolón Pedretti, “esta recurrencia de la comparación deja como efecto un mundo siempre indirectamente decible: sólo puede ser decible a través de otro decir” (147). Sin embargo creemos más pertinente hablar de *aludir* más que de decir, ya que hemos demostrado que en esta poética la posibilidad de decir mediante el lenguaje será cuestionada e interrogada.

Comparar consiste en fijar la atención en dos o más objetos para descubrir sus relaciones o estimar sus diferencias o semejanzas (DRAE, 2010). En estos relatos, a partir del recurso comparativo, el narrador *descubrirá* relaciones que podríamos definir las como extraordinarias, ya que se perciben lazos entre entes muy distanciados entre sí y hasta de órdenes distintos: “Era tan enjuta que fui recibiendo un chasco como el que dan las casas que uno ve de frente y después de pasarlas y mirarlas de costado resulta que no tienen fondo y terminan en un ángulo muy agudo” (Hernández, 2007a: 136); “Él iba tan tranquilo como si se hubiera dormido en una playa y de cuando en cuando abriera los ojos y se viera rodeado de espuma” (87). Encontramos una ruptura en lo que refiere al uso tradicional de la comparación, dada principalmente por la autonomía conferida al segundo término que conforma una *microhistoria* y ya deja de estar supeditado al primero. Y es más, en muchas oportunidades este segundo término reemplazará en el discurso al primero: “Salió una mujer gruesa con flores en el moño. Parecía

española. (...) La española levantó mi valija y le sorprendió el peso” (138). Este desplazamiento operado dentro del tropo convierte la discreta comparación en una figura más compleja e indica, parafraseando a Lespada, un gesto narrativo que esboza la autonomía del discurso estético respecto de las leyes lógicas y el mundo de los objetos. Consideramos que en esta operatoria encontramos lo que ya hemos desarrollado en las líneas anteriores, es decir, la ostensible tendencia de la escritura hernandiana por poner en primera plana aquello que aparece oculto en la superficie de la realidad y donde consideramos que subyace la creencia en un lenguaje que en su uso referencial y convencional no puede ser representativo. Es posible vincular tanto esta estrategia como las anteriores con el epígrafe, correspondiente a *Por los tiempos de Clemente Colling* y que reza: “no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro” (2007b: 138). En esta escritura se manifiesta una atracción por *lo otro*, lo que no se sabe, lo que las palabras no sustentan y quizás sólo puedan aludir, y que se traduce en las estrategias analizadas, es decir, en la imprecisión espacial y temporal; los deslizamientos metonímicos; los comienzos *in media res* y desenlaces abiertos; la focalización en entes que no suelen tener importancia en los órdenes narrativos y descriptivos convencionales; las asociaciones libres y las comparaciones, todas operaciones rupturistas que cuestionan el verosímil realista y la lógica tradicional.

CONCLUSIONES

La narrativa de Hernández, si bien ha sido reunida en tres grupos que corresponden a diferentes etapas de su producción, responde a un mismo objetivo. Es por ello que hablamos de un proyecto literario en su obra que posee como eje principal la noción de ruptura y que lo encontramos plasmado en su máxima expresión en *Nadie encendía las lámparas*.

Una de las mayores problemáticas que surge alrededor de sus textos es la imposibilidad de poder aplicarles rótulos. Esto lo hemos visto en el debate en torno a su inclusión (o no) dentro de la literatura realista o fantástica, siendo más pertinente hablar de *literatura de extrañeza*, *realismo ensanchado* o de una poética de la imprecisión y ambigüedad. Demostramos que si bien el efecto de realidad no deja de operar, se cuestiona y problematiza la estética mimética realista mediante una serie de estrategias discursivas caracterizadas por la imprecisión y el fragmentarismo, generando así un efecto de extrañeza.

Los narradores de estos relatos son los personajes; esto permite el dispositivo del recuerdo –regulado por una lógica des-ordenada– a cargo de una primera persona y caracterizado por la presencia de zonas incompletas y blancos, de manera tal que el material narrativo presenta marcas de parcialidad y subjetividad. Al mismo tiempo, observamos cómo estos personajes se configuran como sujetos alienados y marginales, expulsados y distanciados de la sociedad en la que se encuentran inmersos. Frente a ello, constituyen un orden propio y autónomo, que se logra a partir del juego, como una estrategia de escape y evasión de esa realidad habitual y circundante. Los protagonistas de los relatos hernandianos aparecen escindidos tanto en el plano del enunciado como en el de la enunciación, el yo jamás se encuentra asimilado totalmente al cuerpo físico ni al pensamiento. Esta carencia del yo no sólo se manifiesta en esa rivalidad con su conciencia y con su cuerpo –que se presentan como esferas autónomas e irreconciliables– sino también se observa en la fragmentación de lo corporal, lo que pulveriza toda posible instancia de un sujeto unívoco y coherente. De esta

manera, la entidad tradicionalmente percibida como un todo aparece como un conjunto de fragmentos autónomos e independientes entre sí. Otra operatoria que también se aleja del tratamiento tradicional de lo corporal es el ubicar en el mismo plano, a partir del uso de las comparaciones, lo animado y lo inanimado, lo que implica una ruptura con respecto al lugar de privilegio tradicionalmente otorgado a lo humano y desmantela estructuras conceptuales que respondían a estéticas tradicionales.

Las estrategias discursivas presentes en la escritura de Hernández proponen un incesante desvío del sentido que configura una estética de lo inacabado, en contraste con las versiones tranquilizadoras de la realidad y de los sistemas cognitivos que, de alguna manera, siempre terminan convalidando y legitimando el orden establecido a partir de la culminación de un desarrollo. Aquí nos encontramos con textos plurales, constituidos por redes múltiples, como una galaxia de significantes. Al tener como medida el infinito del lenguaje, no se cierran nunca, lo que lo contemplamos en los constantes deslizamientos metonímicos que operan en estos relatos como estrategia narrativa. La escritura así resulta fragmentaria e implica un desafío a la imposición de la Totalidad como forma ideal del texto y se focaliza, en cambio, en la productividad de los bordes, los materiales desplazados y los restos intrascendentes respecto de la racionalidad y las valoraciones socialmente aceptadas. El fragmento evita la solidificación de los sentidos y las formas y logra descentrar al sujeto de la escritura: se impone contra el verosímil y contra la lógica racional, como lo observamos en esta poética.

Aquí, el texto se configura como un espacio orgánico donde se debaten el autor-escritor y el lector. Como lo hemos analizado, el autor deja de entenderse como el encargado de controlar el significado y ocupar el centro, para ser sustituido por el mismo lenguaje. A su vez, el lector modelo propuesto ya no es un consumidor pasivo, sino un productor textual, encargado de develar cadenas de símbolos y homologías de relaciones, es decir, el (los) sentido(s).

A partir de lo desarrollado en el presente trabajo podemos afirmar que el proyecto literario de Felisberto Hernández, condensado en *Nadie encendías las*

lámparas, invierte las operaciones que responden a lógicas tradicionales, las categorías de autor, lector, texto y las prácticas de la escritura y lectura, a partir de la puesta en funcionamiento de una escritura caracterizada por la imprecisión y el fragmentarismo, observable tanto en el plano de la enunciación como en del enunciado.

BIBLIOGRAFÍA

Hernández, Felisberto. *Obras completas Vol.1.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007b.

_____ *Obras completas Vol.2.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007a.

_____ *Obras completas Vol.3.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007c.

_____ *Cuentos selectos.* Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2010.

_____ *El caballo perdido y otros cuentos.* Montevideo: Editorial Alfredo Coirolo Acevedo, 2010.

Bibliografía general

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal.* Madrid: Siglo XXI, 1985 [1979].

_____ *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: FCE, 1986 [1929].

Barthes, Roland. *Crítica y verdad.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1976 [1966].

_____ *S/Z.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1986 [1970].

_____ *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura.* Buenos Aires: Paidós, 1994 [1984].

Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I.* Buenos Aires: Taurus, 1989 [1973].

Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre.* Caracas: Monte Ávila, 1990 [1983].

_____ *El espacio literario.* Buenos Aires: Paidós, 1992 [1955].

Block de Behar, Lisa. *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades.* Buenos Aires. Siglo XXI, 1990.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas de arte.* Barcelona: Anagrama, 1995.

_____. "Campo del poder y campo intelectual" en J. Pouillon y otros, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1971 [1966], p.p 135-182.

Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes...* Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-textos, 1977.

_____. *Kafka. Por una literatura menor.* México: Ediciones Era, 1978 [1975].

Derrida, Jacques. *La diseminación.* Madrid: Fundamentos, 1975 [1972].

Diccionario de la Real Academia versión online: [http://buscon.rae.es/drael/](http://buscon.rae.es/drae/)

Eco, Umberto. *Lector in fabula.* Barcelona: Lumen, 1981 [1979].

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1969.

_____. *De lenguaje y literatura.* Barcelona: Lumen, 1996 [1963].

_____. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* México: Siglo XXI, 2002 [1966].

Freud, Sigmund. *Obras completas.* Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana.* México: Mórtiz, 1974.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1968 [1954].

Jitrik, Noé. *El balcón barroco.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Le Galliot, Jean. *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica.* Buenos Aires: Hachette, 1977.

Lotman, Yuri. *Semiotics of cinema.* Michigan: Ann Arbor, 1976.

_____. *Semiótica de la cultura.* Madrid: Cátedra, 1979.

Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte.* Barcelona: J. Llovet, 1977.

Nancy, Jean Luc. *Corpus.* Nápoli: Ed. Cronopio, 1995.

Sarlo, Beatriz. *El mundo de Roland Barthes.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica.* México: Premia, 1980 [1970].

Bibliografía sobre Felisberto Hernández

Aínsa, Fernando. *Del canon a la periferia. Encuentros y trasgresiones en la literatura uruguaya.* Montevideo: Ediciones Trilce, 2000.

Alazraki, Jaime. "Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández" en Rama, Ángel, "Felisberto Hernández" en *Escritura*, Caracas, N° 13-14, enero-febrero 1982, pp. 31-56.

Antúnez, Rocío. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*. México: Katún S.A., 1985.

Barrenechea, Ana María. "Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández" en *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas, Monte Ávila, 1978, pp.159-194.

_____. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en *Cuentos fantásticos Hispanoamericanos*. Buenos Aires, Huemul: 1980.

Bilbija, Ksenija. *Cuerpos textuales. Metáforas del génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Berkeley: Centro de estudios literarios Cornejo Polar, 2001.

Bolón Pedretti, Alma. "Un yo actante de lo inactual: aproximación lingüística a la escritura de Felisberto Hernández" en *Actas del coloquio. Homenaje internacional a Felisberto Hernández. Nadie encendía las lámparas, 1947-1997. Nuevas variaciones críticas*, en *Río de la Plata*, Lille, Nº 19, 1998, p.p 137-148.

Borinsky, Alicia. "Espectador y Espectáculo en Las Hortensias y otros cuentos de Felisberto Hernández" en *Cuadernos Americanos*, Año XXXII (Julio-Agosto 1973), pp. 237-246.

Calvino, Ítalo. "Nota introduttiva" en *Nessuno accendeva le lampade*, de Felisberto Hernández. Turín, Italia: Einaudi, 1974, pp. 5-8.

Cánova, Virginia. *La creación literaria en Felisberto Hernández como arma contra la alienación*. Montevideo: Puntosur Editores, 1990.

Castillo-Berchenko, Adriana. "Por una poética del cuerpo: La escritura de Felisberto Hernández" en *Actas del coloquio. Homenaje internacional a Felisberto*

Hernández. *Nadie encendía las lámparas, 1947-1997. Nuevas variaciones críticas*, en *Río de la Plata*, Lille, Nº 19, 1998, p.p 149-157.

Cotelo, Rubén. "Los contemporáneos" en *Capítulo Oriental Nº 22*, Montevideo: Centro Editor de América Latina, octubre 1968.

Cortázar, Julio. "Felisberto Hernández: carta en mano propia" en *Obra crítica/3*. Madrid: Alfaguara, 1994.

_____ "Prólogo" en *La casa inundada y otros cuentos*, de Felisberto Hernández. Barcelona: Lumen, 1975, pp. 5-9.

Díaz, José Pedro. *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca, 1991.

_____ "Felisberto Hernández" en *Diccionario de Literatura Uruguaya*, Montevideo, EBO, 2001, pp. 283-287.

Echavarren, Roberto. *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

Escandón, Arturo. "Felisberto Hernández y el subjetivismo fantástico" en *Felisberto Hernández. Dossier*. Montevideo, Ediciones del Sur, 2003.

Ezquerro, Milagros. "A media luz: *Nadie encendía las lámparas*" en *Actas del coloquio. Homenaje internacional a Felisberto Hernández. Nadie encendía las lámparas, 1947-1997. Nuevas variaciones críticas*, en *Río de la Plata*, Lille, Nº 19, 1998, p.p 249-256.

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

Giraldi, Norah. *Felisberto Hernández: del creador al hombre.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

Ladagga, Reinaldo. *Literatura indigente y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Larrañaga, Silvia. "Felisberto Hernández: las paradojas de una identidad enunciativa" en *Actas del coloquio. Homenaje internacional a Felisberto Hernández. Nadie encendía las lámparas, 1947-1997. Nuevas variaciones críticas, en Río de la Plata, Lille, N° 19, 1998, p.p 119-126.*

Lasarte, Francisco. "Función de 'misterio' y 'memoria' en la obra de Felisberto Hernández" en *Nueva revista de Filología hispánica, 1978, 57-79.*

_____. *Felisberto Hernández y la escritura de "lo otro".* Madrid: Ínsula, 1981.

Lespada, Gustavo. "Lo que Felisberto no sabía" en *El interpretador: literatura, arte y pensamiento N°14, mayo 2005.*
<http://www.elinterpretador.net/14GustavoLespada-LoQueFelisbertoNoSabia.htm>

_____. "Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar" en *Esa promiscua escritura, Córdoba: Editorial Alción, 2002, pp. 155-175*

_____. "Felisberto Hernández, una estética de lo inacabado" en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje N°23, enero-junio 2001, p.p 141-158.* <http://www.escritos.buap.mx/escri23/glespada.pdf>

Ludmer, Josefina. "La tragedia cómica" en Rama, Ángel, "Felisberto Hernández" en *Escritura, Caracas, N° 13-14, enero-febrero 1982, p.p 111-118.*

Medeiros, Paulina. *Felisberto Hernández y yo.* Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1974.

Mercier, Lucien. "La cajita de música, Felisberto y las máquinas célibes" en en Rama, Ángel, "Felisberto Hernández" en *Escritura*, Caracas, N° 13-14, enero-febrero 1982, p.p 229-242.

Molloy, Sylvia. "*Tierras de la memoria: la ,entrapertura del texto*" en Rama, Ángel, "Felisberto Hernández" en *Escritura*, Caracas, N° 13-14, enero-febrero 1982, p.p 69-94.

Monegal, Emir. "Nota sobre Felisberto Hernández" en *Marcha*, Montevideo, 15/08/1947.

_____. "Nadie encendía las lámparas" en *Clinamen N°5*, Montevideo, mayo-junio 1948.

Morán, Carlos Roberto. "Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández" en *Cuadernos hispanoamericanos N°324*, 1977, pp. 547-557.

Morillas, Enriqueta. "Las primeras invenciones de Felisberto Hernández" en Rama, Ángel (ed.) "Felisberto Hernández" en *Escritura*, Caracas, N° 13-14, enero-febrero 1982, p.p 259-280.

Pallares, Ricardo y Reyes, Reina. *¿Otro Felisberto?*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1994.

Panesi, Jorge. *Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

Pau Pedrón, Antonio. *Felisberto Hernández: el tejido del recuerdo*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

Perera San Martín, Nicasio. "La fortuna literaria de Felisberto Hernández" en *Actas del coloquio. Homenaje internacional a Felisberto Hernández. Nadie*

encendía las lámparas, 1947-1997. Nuevas variaciones críticas, en *Río de la Plata*, Lille, N° 19, 1998, p.p 27-34.

Pérez de Medina, Elena. "La posición del narrador en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas: un diálogo implícito entre la literatura y el cine*" en *Actas del coloquio. Homenaje internacional a Felisberto Hernández. Nadie encendía las lámparas, 1947-1997. Nuevas variaciones críticas*, en *Río de la Plata*, Lille, N° 19, 1998, p.p 237-246.

Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de La Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

Rama, Ángel. "Otra imagen del país" en *Marcha* Año XXII, N° 1.034, Montevideo, 11/11/1960, p.22.

_____."Burlón poeta de la materia" en *Marcha* Año XXV, N° 1.190, Montevideo, 17/1/1964, p. 30.

_____ "Felisberto Hernández" en *Capítulo Oriental* N° 29, Montevideo: Centro Editor de América Latina, octubre 1968, pp. 447-466.

_____ "Su manera original de enfrentar al mundo" en Rama, Ángel (ed.) "Felisberto Hernández" en *Escritura*, Caracas, N° 13-14, enero-febrero 1982, p.p 243-258.

Rey Beckford, Ricardo. "Felisberto Hernández y la máscara de lo cotidiano" en *Ciberletras*, N°13, 2005.

Sicard, Alain (Ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Vaz Ferreira, Carlos. "A través del temperamento de un gran músico: Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira" en *El ideal*, Montevideo, 14 de febrero de 1929.

Volek, Emil. "Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández" en *Actas del coloquio. Homenaje internacional a Felisberto Hernández. Nadie encendía las lámparas, 1947-1997. Nuevas variaciones críticas*, en *Río de la Plata*, Lille, N° 19, 1998, p.p 159-169.

Xaubet, Horacio. *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*. Montevideo: Fundación Bank Boston/Linardi y Risso, 1995.

Yunez, Kim. *La obra de Felisberto Hernández. Nomadismo y creación*. Madrid: Pliegos, 2000.

Zum Felde, Alberto. "Borges y Hernández" en *Capítulo Oriental N° 29*, Montevideo: Centro Editor de América Latina, octubre 1968.