

La narrativa fantástica uruguaya (1947-1960)

Autor:

Paolini, Claudio

Tutor:

Dalmagro, María Cristina

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PROGRAMA DE DOCTORADO
LITERATURA

TESIS DE DOCTORADO

**LA NARRATIVA FANTÁSTICA
URUGUAYA
(1947-1960)**

Claudio Paolini

Directora de Tesis: Prof. Dra. María Cristina Dalmagro (UNC)

Noviembre de 2017

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Prólogo..... | 4 |
| Agradecimientos..... | 5 |
| I. Introducción. En busca de lo fantástico en la literatura uruguaya..... | 7 |
| II. Antecedentes. La narrativa uruguaya vinculada con lo fantástico hasta mediados del siglo XX. Aportes para una historia..... | 16 |
| II.1. Introducción..... | 16 |
| II.2. Corrientes literarias y de pensamiento predominantes..... | 20 |
| II.3. Lo fantástico hasta mediados del siglo XX..... | 25 |
| II.4. Un fantástico mayoritariamente marginalizado..... | 41 |
| III. El entorno sociocultural uruguayo del medio siglo XX..... | 44 |
| III.1. Introducción..... | 44 |
| III.2. La política y la economía en el contexto histórico..... | 44 |
| III.3. El entorno cultural..... | 48 |
| IV. Estado de la cuestión..... | 70 |
| V. Teorías sobre lo fantástico..... | 83 |
| V.1. Introducción..... | 83 |
| V.2. Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. La polémica entre la novela psicológica y el relato fantástico..... | 83 |
| V.3. Roger Caillois: lo fantástico como terrorífico y clasificado por categorías... 90 | |
| V.4. Louis Vax: lo fantástico como una categoría percibida por la sensibilidad.. 93 | |
| V.5. Tzvetan Todorov: lo fantástico en el límite entre lo extraño y lo maravilloso .95 | |
| V.6. Ana María Barrenechea y lo fantástico como problematización..... | 103 |
| V.7. Irène Bessière: lo fantástico como forma mixta de caso y adivinanza..... | 107 |
| V.8. Jaime Alazraki y la conceptualización de lo neofantástico..... | 111 |
| V.9. Rosalba Campra: lo fantástico como la isotopía de la trasgresión..... | 113 |
| V.10. Géneros o categorías colindantes a lo fantástico..... | 116 |
| V.10.1. Ciencia ficción..... | 117 |
| V.10.2. Realismo mágico y real maravilloso..... | 121 |
| V.11. Foco sobre un deslinde teórico “novedoso”..... | 122 |
| V.12. Lo fantástico. Una aproximación operativa..... | 125 |
| VI. La producción del cuento relacionado con lo fantástico entre 1947 y 1960..... | 129 |
| VI.1. Introducción..... | 129 |
| VI.2. Felisberto Hernández..... | 131 |
| VI.3. María Crosa de Roxlo..... | 168 |
| VI.4. Ema Risso Platero..... | 174 |
| VI.5. José Enrique Etcheverry..... | 178 |
| VI.6. Mario Benedetti..... | 181 |
| VI.7. Hugo Bolón..... | 183 |
| VI.8. Armonía Somers..... | 185 |
| VI.9. Viriato Bautista Alcaraz..... | 202 |
| VI.10. María Inés Silva Vila..... | 206 |
| VI.11. Carlos María Martínez..... | 224 |
| VI.12. Saúl Pérez Gadea..... | 226 |

| | |
|---|-----|
| VI.13. Clotilde Luisi..... | 229 |
| VI.14. María de Montserrat..... | 235 |
| VI.15. Julián Silva Serrano..... | 237 |
| VI.16. Ataliva Alves Pérez..... | 239 |
| VI.17. Ricardo Baliñas..... | 241 |
| VI.18. Mario Arregui..... | 243 |
| VI.19. Pedro Leandro Ipuche..... | 251 |
| VI.20. Francisco Espínola..... | 253 |
| VI.21. Juan R. Stagno..... | 255 |
| VI.22. Giselda Zani..... | 257 |
| VII. La literatura vinculada con lo fantástico en el contexto del medio siglo XX..... | 268 |
| VII.1. Introducción..... | 268 |
| VII.2. Lecturas e intertextos..... | 273 |
| VII.3. Constituyentes identitarios uruguayos..... | 281 |
| VII.4. Marginales y marginalizados..... | 292 |
| VII.5. Proyección de lo fantástico en Uruguay..... | 297 |
| VIII. Lo fantástico literario. Perspectivas..... | 301 |
| VIII.1. Introducción..... | 301 |
| VIII.2. Fronteras del realismo y de la realidad..... | 302 |
| VIII.3. Ominoso y otredad..... | 316 |
| IX. Conclusiones generales..... | 329 |
| X. Bibliografía..... | 335 |
| X.1. Fuentes utilizadas..... | 335 |
| X.1.1. Fuentes bibliográficas y hemerográficas..... | 335 |
| X.1.2. Ficheros cronológicos de Bibliotecas consultados..... | 336 |
| X.1.3. Publicaciones periódicas relevadas..... | 336 |
| X.1.4. Fuentes documentales..... | 337 |
| X.2. Corpus 1896-1946..... | 337 |
| X.3. Corpus 1947-1960..... | 340 |
| X.4. Otras obras literarias citadas..... | 342 |
| X.5. Textos teóricos sobre lo fantástico y su entorno..... | 345 |
| X.6. Otros textos teóricos..... | 349 |
| X.7. Textos críticos y testimoniales..... | 359 |
| X.8. Textos de historia y sociedad de Uruguay y América Latina..... | 384 |
| X.9. Historias literarias, diccionarios e índices..... | 385 |
| X.10. Antologías de narraciones uruguayas hasta el medio siglo XX..... | 386 |
| XI. Anexo..... | 388 |
| XI.1. Índice de la narrativa breve uruguaya (1947-1960)..... | 388 |

PRÓLOGO

El germen de esta Tesis se encuentra en conexión con mis intereses por la narrativa relacionada con lo fantástico y sus aledaños desde mi adolescencia. Mis estudios de Psicología y, a posteriori, de Letras –ambos en la Universidad de la República, Uruguay– profundizaron esa tendencia, máxime con mi participación en varios Proyectos de investigación y mis iniciales estudios de posgrado en la Maestría en Ciencias Humanas – opción Literatura latinoamericana–, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR.

Ante la imposibilidad de realizar estudios de doctorado de Literatura en Uruguay – recién se iniciaron en el 2014–, fui admitido en el Programa de Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en el 2012, con el Proyecto de investigación del presente trabajo.

Los primeros productos, que fueron el embrión para determinados fragmentos de esta investigación, estuvieron vinculados con monografías e informes para algunos seminarios de grado y de posgrado. Iniciado el proceso de pesquisa y escritura de esta Tesis, fue valiosa la experiencia adquirida en diversos equipos y proyectos de investigación, así como mi labor como investigador asociado de la Biblioteca Nacional de Montevideo, que derivaron en la escritura de varios trabajos para libros colectivos, revistas académicas y ponencias en eventos científicos.

Asimismo, mis actividades como director del Proyecto de investigación “El cuento fantástico uruguayo a inicios del siglo XX” –radicado en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo), Consejo de Formación en Educación, Administración Nacional de Educación Pública, desde mayo del 2012– y del Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay (G.I.L.F.U.) –desde el 2015– dieron lugar a indagaciones trascendentes que originaron otras publicaciones y a la dirección de la organización de un evento académico internacional, de frecuencia anual, que en el 2017 alcanzó su cuarta edición consecutiva –IV Seminario y II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica–, en el Instituto de Profesores Artigas.

Este camino recorrido se refleja, en gran parte, en los escritos desplegados en esta tesis.

Agradecimientos

La búsqueda de fuentes e información para la escritura de esta Tesis implicó un exhaustivo y prolongado trabajo de investigación que hubiera resultado en extremo dificultoso sin la colaboración de otras personas e instituciones.

En primer lugar, agradezco a mi directora de tesis, la Profa. Dra. María Cristina Dalmagro, con la que el intercambio de ideas estuvo siempre colmado de enriquecimiento cultural y humano; gracias por su confianza en mi labor intelectual y por sus rigurosas orientaciones que hicieron posible el avance sostenido de este trabajo.

A los profesores de Literatura Carolina Barrios, Mariana Moreira, Regina Ramos, Alicia Semiglia, Tabane Sosa y Rodrigo Villaverde, y a los estudiantes de Literatura, en el Instituto de Profesores Artigas, Miguel Averó, María Noel Batalla, Paula Bide, Agustín Gastán, Valeria Lago, Valeria Lazcano, Ana Claudia Pérez y Carlos Viera, integrantes activos –en distintos momentos– del Proyecto de investigación “El cuento fantástico uruguayo a inicios del siglo XX”, del Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya y de la Comisión organizadora de las sucesivas ediciones del Seminario y Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, por sus productivas contribuciones.

Al bach. Nicolás Der Agopian, a los Lics. Nicolás Gropp, Mariana Monné, Julia Ortiz y Verónica Pérez, y al Prof. Dr. Pablo Rocca, por sus valiosos aportes durante mis actividades en las tres ediciones del Proyecto de Investigación más Desarrollo (aprobado y financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica, UdelaR) “Las revistas culturales y la configuración del campo literario rioplatense (1939-1959)” (Rocca, dir.), en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, entre el 2005 y el 2011.

A la Dra. Yanina Leonardi por su desempeño como mi Consejera de estudios en el Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Declaro también mi gratitud al personal de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, la Biblioteca del Instituto de Profesores Artigas, la Biblioteca Nacional de Montevideo, la Biblioteca Central de Educación Secundaria, las distintas bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, por su servicial atención y eficiencia. Igualmente, a diversos libreros de librerías de viejo, por su eficacia en hallar textos difíciles de encontrar.

Expongo un reconocimiento afectuoso a Silvia, mi esposa, y a Letizia y Mariana, mis hijas, por su paciencia y comprensión ante mis extensas jornadas de trabajo; y a quienes dedico esta Tesis.

En último lugar, también dedico este estudio a Manlio y Nelly, mis padres. *In Memoriam.*

*Ahora, escribiré la historia de unos momentos extraños.
Me parece que tengo simplemente la ocurrencia
de escribir esa historia y el deseo de realizar esa ocurrencia,
como si los momentos esos no me hubieran pasado a mí.
Pero cuando ellos pasaron, yo no tenía simplemente esa ocurrencia
y ese deseo; tenía la violenta y desesperante necesidad de que esos momentos
quedaran como fotografiados con el mayor número de detalles...*

Felisberto Hernández.
“Hace dos días” (1931).

I. INTRODUCCIÓN:

EN BUSCA DE LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA URUGUAYA

El estudio de la “literatura fantástica” suscita una tensión en cuanto al establecimiento de su significación y sus límites. Esto implica transitar por un ámbito teórico muy complejo y deslizarse sobre zonas fronterizas y, a la vez, vinculantes entre diversas categorías discursivas. Asimismo, conlleva atravesar por territorios tanto periféricos como centrales, aunque, por lo general, la literatura uruguaya conexas con lo fantástico ha estado colindante con superficies más próximas a los bordes que al centro.

Hasta mediados del siglo XX, la narrativa uruguaya relacionada con lo fantástico no tuvo una gran visibilidad. Esto se trasluce en la exigua cantidad de textos críticos y trabajos de investigación referidos a este tópico. Ángel Rama (1958) señalaba en aquellos años que los relatos de índole fantástica tienen “entre nosotros una vida tan tímida y opaca aún, que algunos estarían dispuestos a considerarlo un género fantasmal” (“Los fantasmas” 22); de todos modos, más adelante admite que “los últimos años han señalado un creciente desarrollo de la literatura fantástica” (22) y el reducido conjunto de narraciones citadas “han ido creando una línea nueva, todavía imprecisa, en nuestra literatura” (22). No obstante, y como demuestra este trabajo de investigación, la producción de relatos uruguayos con elementos fantásticos no ha sido tan “fantasmal”.

En este sentido, la presente investigación tiene como objetivo instituirse como una proyección de la narrativa uruguaya vinculada con lo fantástico. Una proyección que implica por lo menos dos dimensiones paralelas: por un lado, la reflexión crítica y teórica sobre un área poco explorada de la literatura uruguaya; y, por otro, una “proyección” que procura impulsar a lo fantástico hacia un espacio, en perspectiva, de mayor figuración en el contexto de su literatura.

La tesis se concentra en el estudio de la narrativa uruguaya emparentada con lo fantástico en el lapso comprendido entre 1947 y 1960. Estas fechas permiten un recorte del corpus al establecer, como hitos significativos de apertura y de cierre, la aparición de *Nadie encendía las lámparas* (1947) y de *La casa inundada* (1960), ambos libros de Felisberto Hernández, publicados en un periodo de relevantes manifestaciones socioculturales en Uruguay.

En 1947, la publicación de *Nadie encendía...* por parte de Editorial Sudamericana en Buenos Aires promueve la obra de Hernández hacia una difusión mayor que la alcanzada con

anterioridad.¹ Se presentan reseñas de Carlos Ramela (1948), Emir Rodríguez Monegal (1948) y Alberto Zum Felde (1948). Este último, sostiene que la edición de este libro de cuentos

marca una verdadera novedad en el panorama de la literatura narrativa contemporánea del Uruguay. Por primera vez se rompe la tradición sostenida del realismo –en sus diversas variantes evolutivas–, para entrar en el mundo, completamente nuevo, de la cuarta dimensión subjetiva, que altera el orden racional y exterior de las cosas, para mostrar el revés del tejido cotidiano de los hechos, donde lo absurdo es natural. [...] No es éste su primer libro; tiene detrás una serie de trabajos que, si bien no habían alcanzado la notoriedad –y acaso la madurez– de éste que consignamos, le revelaban ya como un autor de agudas dotes y en desenvolvimiento ascendente hacia una definición que ya ha logrado. (“La «Cuarta” 251)

El volumen, según expresa Hernández en una “Autobiografía”, “figura en el «Libro del Mes» y en «La Cámara del Libro Argentina» entre los mejores de 1947” (Díaz, *Felisberto Hernández* 180).² Asimismo, la revista *Sur* de Buenos Aires, en su sección “Revista de libros”, presenta una serie de breves reseñas firmadas por Arturo Sánchez Riva (1947); entre ellas aparece en primer lugar el comentario sobre *Nadie encendía...* de Hernández, seguido de *Viaje al corazón de Quevedo* de Pablo Neruda, *Gran Chaco* de Raúl Larra y *Nueve dramas* de Eugene O’Neill.

Norah Giraldi (1975), mediante información otorgada por Ángel Rama, indica:

Álvaro 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,³ Bioy, Bianco, que lo conocieron a

¹ Recordemos que los cuatro primeros libros de Hernández fueron dados a conocer por imprentas pequeñas. El primero –*Fulano de tal* (1925)– en Montevideo, y los otros tres –*Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931)– en Rocha, Mercedes y Florida, respectivamente; todos tuvieron un tiraje muy reducido. Los libros aparecidos en los primeros años de la década del cuarenta –*Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y *El caballo perdido* (1943)– fueron editados en Montevideo por González Panizza Hnos., también con escasa tirada.

² Se trata de una “Autobiografía” que Hernández escribiera a solicitud del editor Gustavo Rodríguez Villalba, con el fin de que pudiera servir de base para el prólogo de la 2ª edición de *El caballo perdido* (1963). El escrito publicado en dicha edición fue el resultado de una adaptación realizada por Rodríguez Villalba, hecho que significó una modificación del original. El texto completo, y tal como lo había redactado Hernández, fue publicado en versión de Pablo Rocca en el Semanario *Brecha* (Montevideo: 10 Abril 1987) y en *Revista de la Biblioteca Nacional* (Montevideo: Dic. 1987), y en versión de José Pedro Díaz en su libro *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario I* (1991). Ambas transcripciones poseen algunas variantes.

³ En la edición de *Novelas y cuentos* (1985) de Hernández –publicada por Biblioteca Ayacucho– se transcribe un escrito de Julio Cortázar, titulado “Carta en mano propia”. Allí, refiriéndose a la posibilidad de haberse encontrado con Hernández en Chivilcoy entre fines de los años treinta e inicios de los cuarenta, Cortázar expresa: “Felisberto, ¿vos te das cuenta, te das realmente cuenta de que estuvimos tan cerca, que a tan pocos días de diferencia yo hubiera estado ahí y te hubiera escuchado? Por lo menos escuchado, a vos y al «mandolión» y al tercer músico, aunque no supiera nada de vos como escritor porque eso habría de suceder mucho después, en el cuarenta y siete cuando *Nadie encendía las lámparas*” (xi).

través de las publicaciones de sus cuentos en revistas argentinas de la década del 40, y en la mencionada edición de Sudamericana. (*Felisberto Hernández* 46)

Y José Pedro Díaz (1982), en una nota del Tomo II de las *Obras completas* de Hernández, expresa que *Nadie encendía...* es “el primer libro que significó una verdadera presencia de F. H. ante el público lector, ya que los anteriores habían sido todos, en definitiva, ediciones de autor. El libro fue, sin embargo, de muy lenta salida, aunque a partir de él el grupo de los felisbertianos se ensanchó pausada y seguramente” (216).

En este contexto, a partir de 1947, un conjunto de escritores jóvenes comienza a percatarse de las diferencias entre ellos y sus antecesores, y a concebirse como agentes de cambio. De esta forma, se produce un debate que tiene como uno de sus puntos cardinales la presencia o no de una nueva “generación” y que, al mismo tiempo, exterioriza las manifestaciones de una transformación. Los intercambios, fundamentalmente, se inician en 1947 y prosiguen hasta 1948, a través de valoraciones de Carlos Maggi (1947, 1948), Díaz (1947), Manuel Flores Mora (1948), Mario Benedetti, (1948), Adolfo Silva Delgado (1948), Homero Alsina Thevent (1948) y Rama (1948), entre otros. En algunos aspectos, asimismo, se continúan años después en las notas de Rodríguez Monegal (1950, 1951, 1952, 1954), Washington Lockhart (1950), J. Joan (1952) y otros.

Por otra parte, se trata de un momento inmediatamente posterior al fin de la Segunda Guerra Mundial, en que se desplegó el declive de la influencia de España, Francia y Gran Bretaña, y el inicio del influjo estadounidense en Uruguay y América Latina (Rodríguez Monegal, 1966; Nahum, 2000).

Por otra parte, en 1960 se presenta *La casa inundada* (1960), el último libro publicado en vida por Hernández.⁴ Además, se realiza un homenaje con motivo de sus treinta y cinco años de escritor –a partir de la presentación de *Fulano de tal* (1925)– y se difunden notas sobre su obra de Rama (1960), Díaz (1960) y Lucien Mercier (1960). Igualmente, Rubén Cotelo (1960), Rodríguez Monegal (1961) y Benedetti ([1961] 1997) se refieren a la publicación de *La casa inundada*, y Rama (1960), en base a una encuesta a librerías, informa sobre la productiva venta que está teniendo el libro en Montevideo.

En ese entorno, el año 1960 se erige en un momento de cambio cultural y social en Uruguay, a través del afianzamiento y la maduración de los jóvenes escritores que vienen desplegando su obra desde algunos lustros atrás, y del fuerte influjo de la Revolución Cubana

⁴ No tomamos en cuenta la edición de *El cocodrilo* (1961), porque el cuento homónimo ya había sido publicado en el semanario *Marcha*, de Montevideo, el 20 de diciembre de 1949. En 1963 se imprime la segunda edición de *El caballo perdido*, ya dado a conocer en 1943; y *Tierras de la memoria* se edita por primera vez en 1965, después de fallecido Hernández.

(Rama, 1960; Benedetti, [1962] 1963). De este modo, 1960 marca un antes y un después a partir del cual se manifestará un cambio sustancial en el ámbito sociocultural del país.

Desde esta perspectiva, observamos que los años 1947 y 1960 se instituyen como jalones trascendentes en los ámbitos literario, social y cultural en Uruguay y tienen, a su vez, un sello distintivo en relación con el foco de interés de nuestra investigación. Es un período, entonces, en que los nuevos autores se encuentran en un momento clave en cuanto a su desarrollo y en camino hacia su consolidación (Rodríguez Monegal, 1959, 1966; Rama, 1959, 1966, 1972; Englekirk y Ramos, 1967; Cosse, 1989; y da Rosa, 1996); como señala Rama (1966), los jóvenes que inician su producción en los años cincuenta, “intensifican la línea de los raros, al incursionar en el nuevo y reciente experimentalismo latinoamericano (y mundial)” (“Raros y” 31). Todo esto en una etapa del país en que está finalizando un ciclo favorable en cuanto a lo económico –derivado de las grandes exportaciones durante la Segunda Guerra Mundial y la posterior Guerra de Corea– y se perfila el comienzo de una crisis política y social que se prolongará durante décadas (Nahum [1988] 1998; Reyes Abadie y Melogno, 2001; Caetano y Rilla, 2005; Finch, 2005).

En concomitancia con las coyunturas socioculturales señaladas, es relevante consignar que Hernández, por un lado, es uno de los escritores uruguayos más estudiados y reconocidos en las últimas décadas por la academia,⁵ y, por otro, que su producción está, en parte, conectada con lo fantástico. De allí que hemos considerado la importancia metodológica de que dichas publicaciones sustenten el recorte del corpus, aclarando que su obra funciona solo como uno de los marcos con el fin de delimitar un tiempo y un espacio en el cual identificar –descubrir, en muchos casos– y analizar el conjunto de relatos vinculados con lo fantástico que se publicó durante el período.

Para la selección del corpus se adoptaron los siguientes criterios: en cuanto a los autores, se tomaron en cuenta los nacidos en Uruguay y los extranjeros que tuvieran por lo menos una década de residencia en el país. Sobre los textos, el foco se concentró en los cuentos cortos y los cuentos publicados, entre 1947 y 1960, en las revistas culturales más importantes del medio siglo uruguayo –conjuntamente con el semanario *Marcha*–, y los presentados en las primeras ediciones de los libros de autor.⁶ Sin entrar en puntualizaciones

⁵ Avalado por la organización de varios eventos académicos y la existencia de numerosos artículos, tesis y libros sobre su obra, tanto en Uruguay como en el exterior. Para una aproximación a los estudios sobre Hernández, ver las referencias bibliográficas en Penco, Wilfredo, et al. *Nuevo diccionario de literatura uruguaya. Tomo A-K* (2001); en el sitio web de la Fundación Felisberto Hernández (<http://www.felisberto.org.uy/>); y otras.

⁶ Emir Rodríguez Monegal (1956), en un artículo contemporáneo al período del corpus de nuestro estudio, señala la profunda raigambre de los autores uruguayos con el cuento: “No hay una tradición novelesca en nuestra literatura, aunque hay (eso sí) algunos novelistas. [...] Hay en cambio una tradición del cuento. Aunque tal vez sea más justo decir que hay más de una. [...] Una tradición del cuento sostenida no sólo en la

relativas a las diferencias narratológicas que pueden existir entre los diversos tipos de textos – más aún considerando la diversificación que ha tenido el cuento y la novela desde, fundamentalmente, mediados del siglo XIX–, tomamos el límite máximo de treinta mil palabras –hasta, alrededor de sesenta páginas– para la consideración de lo denominado como cuento (Anderson Imbert, 1979).⁷ Por consiguiente, quedaron excluidas las novelas y las *nouvelles*; también se descartaron los volúmenes que explícitamente se presentan como dirigidos a un público infantil o juvenil. En referencia a los libros de uruguayos, se consideraron, además de los editados en el país –la mayoría de ellos impresos en Montevideo, dado el centralismo de la capital–, los que se publicaron en el exterior y tuvieron difusión en Uruguay a través de reseñas, comentarios o artículos.⁸ Asimismo, un aspecto fundamental para establecer el recorte del corpus es el concepto de literatura fantástica que orienta dicha selección. Para ello, se realizó un relevamiento crítico de los principales lineamientos y se establecieron las características fundamentales orientadoras de nuestro análisis.

La metodología de trabajo que implicó la detección del corpus estuvo organizada a través de varias estrategias e instancias. Se consultaron las principales fuentes bibliográficas y hemerográficas publicadas –referidas en el apartado correspondiente de la Bibliografía–. Se examinaron las principales revistas culturales y literarias del período –consignadas en la sección respectiva de la Bibliografía–,⁹ así como el semanario *Marcha*. Y se registraron los ficheros de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR) y los ficheros cronológicos de la Sala Uruguay de la Biblioteca Nacional en Montevideo –estos últimos de especial importancia, en la medida que por su intermedio se logró acceder a numerosos libros omitidos en las otras fuentes–. Finalmente, se leyeron todas las narraciones publicadas en las revistas y los libros del período. A partir de estas investigaciones, se creó un “Índice de la narrativa breve uruguaya (1947-1960)” –incluido en el Anexo final–, un trabajo

cantidad sino en la excelencia. Porque no sólo abundan los cuentistas en estos cien años de literatura creadora; abundan también los buenos cuentos, hasta los excelentes” (“Situación del” 25).

⁷ Independientemente de lo que expresara Edgar Allan Poe ([1847] 1973) sobre que el cuento es una “breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos” (“Hawthorne” 135), Enrique Anderson Imbert (1979) expresa: “Novela, con un mínimo de 50.000 palabras. Novela corta, de 30.000 a 50.000 palabras. Cuento, de 2.000 a 30.000 palabras. Cuento corto, de 100 a 2.000 palabras” (*Teoría* y 44). Asimismo, E. M. Forster ([1983] 2003) coincide con Anderson Imbert en cuanto a que la extensión de una novela “no debe ser inferior a las cincuenta mil palabras” (*Aspectos de* 12).

⁸ La selección del corpus se ha concentrado exclusivamente en las obras publicadas, en función de su importancia en el contexto sociocultural de aquellos años; por consiguiente, se han excluido de nuestro estudio los textos inéditos depositados en archivos públicos y privados.

⁹ La detección de la mayoría de los textos en las revistas se realizó en el marco del Proyecto de Investigación “Las revistas culturales y la configuración del campo literario rioplatense (1939-1959)”, del cual formé parte, financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República (2005-2011), y dirigido por el Prof. Dr. Pablo Rocca. Parte de esta investigación, referida específicamente a lo fantástico, se refleja en el artículo de mi autoría “Narrativa fantástica uruguaya en las revistas culturales (1947-1958): Un espacio sobre los bordes” (2009).

inexistente hasta ahora entre los estudios sobre la literatura uruguaya y que podría constituirse en un aporte para ampliar el campo disciplinario.

En este marco, los trabajos de investigación realizados dieron como resultado la comprobación de la convivencia de narraciones de escritores que poseían un trayecto dentro del ámbito cultural uruguayo –algunos más y otros menos–, con relatos de jóvenes que recién empezaban a incursionar en las letras. El grupo de los mayores está constituido por María Crosa de Roxlo, Francisco Espínola, Felisberto Hernández, Pedro Leandro Ipuche, Clotilde Luisi, María de Montserrat, Julián Silva Serrano, Juan R. Stagno y Giselda Zani. El otro sector lo integran: Mario Arregui, Mario Benedetti, Hugo Bolón, José Enrique Etcheverry, Carlos María Martínez, Saúl Pérez Gadea, María Inés Silva Vila y Armonía Somers, agrupados por la crítica en la llamada “Generación del 45” (Rodríguez Monegal, 1966) o “Generación crítica” (Rama, 1972)–; y a estos se le suman Ataliva Alves Pérez, Ricardo Baliñas, Viriato Bautista Alcaraz y Ema Risso Platero. Tanto en el primer grupo como en el segundo, figuran varios autores marginalizados y olvidados por la crítica y la academia actuales.

Nuestra propuesta está lejos de regirse sobre la base de un criterio generacional de periodización (Zum Felde, [1930] 1967; Rodríguez Monegal, 1966; Rama, 1972; Verani, 1992, 1996; y otros), tan frecuente como “encasillador” de la historia literaria de Uruguay. Por el contrario, concebimos lo fantástico como una *tendencia en espiral*. Una línea de producción practicada por autores que, en numerosos casos, se han sostenido a lo largo de varias décadas y que han revelado múltiples enfoques, direcciones e intertextos. Una tendencia que, dependiendo de la perspectiva de los textos, refleja proximidades o distanciamientos entre determinadas dicotomías clásicas, como barbarie y civilización, tradición y modernidad, rural y urbano, autóctono y extranjero. Estos elementos están en línea con el despliegue regional y global de ese tipo de literatura y, de modo paralelo, la forma en que los autores uruguayos se fueron insertando en ese contexto –a través de la articulación de modelos externos y de la producción de contenidos propios–. Modelos y contenidos determinados por una diversidad de factores conectados con dispositivos estructurales, componentes temáticos, cuestiones etarias, elementos socioculturales y vías de comunicación.

En función de lo expuesto, seguidamente de esta introducción, en el capítulo “Antecedentes. La narrativa fantástica uruguaya hasta mediados del siglo XX. Aportes para una historia”, se despliega un relevamiento y estudio de la narrativa uruguaya conectada con lo fantástico, durante la primera mitad del siglo XX, y las corrientes literarias y de pensamiento predominantes o todavía influyentes –fundamentalmente, el romanticismo y el espiritualismo, el positivismo y el naturalismo, el modernismo y las vanguardias–; asimismo,

se establece un diálogo entre lo fantástico y el resto de la literatura uruguaya y regional. Tratándose de un período escasamente estudiado desde la perspectiva de lo fantástico, la investigación procura realizar una contribución para una historia de la narrativa uruguaya relacionada con lo fantástico, así como dejar en evidencia cómo lo fantástico fue una categoría literaria mayoritariamente marginalizada. En este sentido, además de los autores señalados o recordados por los principales aportes críticos y documentales a la historia de la narrativa uruguaya que refieren a las primeras décadas del siglo XX, y vinculados con una concepción amplia de lo fantástico, se ha logrado rescatar de un olvido, si se quiere “marginalizante”, numerosos relatos.

En el siguiente capítulo, “El entorno sociocultural uruguayo hacia el medio siglo XX”, luego de una breve contextualización histórica –con énfasis en lo político y económico–, se presenta un panorama del ambiente cultural de aquellos años. Los años cuarenta y cincuenta manifiestan la instauración de diversas transformaciones en el medio sociocultural uruguayo, principalmente a través de la intervención de un conjunto de jóvenes escritores. De este modo, se ponen en relieve varios debates sobre el surgimiento de una nueva generación de autores, la problemática editorial atravesada por el país, los nuevos Programas de Literatura en Secundaria y los Concursos literarios oficiales, entre otros asuntos.

En el próximo capítulo, “Estado de la cuestión”, se describen críticamente trabajos relevados y se comprueba la ausencia de investigaciones de gran alcance sobre la narrativa uruguaya, entre 1947 y 1960, vinculada con lo fantástico.

En “Teorías sobre lo fantástico”, teniendo en cuenta el extenso debate existente sobre la conceptualización de lo fantástico, se exponen –y en algunos casos se reflexiona críticamente– las propuestas teóricas de: Adolfo Bioy Casares (1940, y otros), Jorge Luis Borges (1967, y otros), Roger Caillois ([1958] 1967, [1966] 1970), Louis Vax ([1960] 1965, [1979] 1980), Tzvetan Todorov ([1970] 1999), Ana María Barrenechea (1972, 1982, 1991, 1996), Irène Bessière (1974), Jaime Alazraki (1983, [1990] 2001) y Rosalba Campra ([1981] 2001, 1991, 2008). Asimismo, se despliega una aproximación a categorías colindantes, como la ciencia ficción (Suvin, [1979] 1984; Cano, 2006; Moreno, 2009, 2010, 2013) y el realismo mágico y lo real maravilloso (Uslar Pietri, 1948, 1969, [1985] 1986; Carpentier, 1949, [1967] 1987, [1975] 1987; y otros), como forma de deslindarlos de lo fantástico. A continuación, se discute una conceptualización de los últimos años sobre lo fantástico presentada como “novedosa” (Roas, 2001, 2009, 2011), pero que, tras ser leída desde una perspectiva crítica, evidencia ser una reiteración, con discurso renovado, de lo ya expresado en trabajos teóricos anteriores.

Finalmente, se exponen los lineamientos conceptuales de lo fantástico que orientaron la detección y constitución del corpus entre 1947 y 1960 y el desarrollo de la investigación.

A posteriori, en “La producción del cuento fantástico entre 1947 y 1960”, se realiza el estudio de todos los relatos vinculados con lo fantástico relevados durante el período de nuestra investigación –referidos en “Corpus 1947-1960” de la Bibliografía–, poniendo énfasis en los elementos desencadenantes de lo fantástico y articulando la lectura con los lineamientos teóricos propuestos como orientadores.

En el capítulo siguiente, “La literatura fantástica en el contexto de fines de los años cuarenta y los cincuenta”, se despliega una aproximación a los intertextos de los relatos relevados, así como a la conceptualización de lo fantástico literario de aquel período. Del mismo modo, se registra la forma en que en dichas narraciones emergen también constituyentes identitarios conectados con el entorno uruguayo. Asimismo, se señala cómo la obra de algunos autores tuvo una visibilidad favorable y la de otros sobrellevó una marginalización y olvido por parte de la crítica y el mercado. Y por último, se expone un diagnóstico sobre la producción de lo fantástico durante los años investigados.

En el capítulo que denominamos “La narrativa fantástica. Perspectivas”, teniendo en cuenta que los relatos que componen nuestro corpus revelaron diversos modos de absorción de distintos tipos de expresión o de corrientes de pensamiento, y ante la constatación de la presencia de cuentos que, por un lado, se muestran como epígonos de textos canónicos o conocidos y, por otro, revelan cualidades distintivas –como algunos de Felisberto Hernández, María Inés Silva Vila y Armonía Somers–, se significan estos últimos en función de lo fantástico en perspectiva con el realismo, la realidad y la modernidad, y a través de la conceptualización de lo ominoso freudiano.

Finalmente, se retoman los resultados que, a nuestro juicio, resultan los más importantes de esta investigación y se presentan en las “Conclusiones generales”, de manera tal que se pueda evaluar la tarea realizada, sus aportes y las proyecciones posibles.

A continuación se expone la “Bibliografía”, a la que hemos agrupado en: Fuentes bibliográficas y hemerográficas, Corpus 1896-1946, Corpus 1947-1960, Obras literarias de otros autores citados, Textos teóricos sobre lo fantástico y su entorno, Otros textos teóricos, Textos críticos y testimoniales, Textos de historia y sociedad de Uruguay y América Latina, Historias literarias y diccionarios, y Antologías de narraciones uruguayas hasta el medio siglo XX.

La Tesis se completa con un Anexo titulado: “Índice de la narrativa breve uruguaya (1947-1960)” que incluye los libros de cuentos publicados durante el período, fruto del amplio relevamiento realizado.

Este camino recorrido nos ha permitido sacar a la luz una zona poco explorada de la literatura uruguaya leída e interpretada desde una perspectiva particular, pero, a la vez, deja abierta la posibilidad de nuevas investigaciones.

II. ANTECEDENTES.

LA NARRATIVA URUGUAYA VINCULADA CON LO FANTÁSTICO HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XX. APORTES PARA UNA HISTORIA¹⁰

II.1. Introducción

En América Latina existen manifestaciones de lo fantástico y lo maravilloso desde las crónicas del descubrimiento y la Conquista. A estas expresiones o interpretaciones se incorporan los testimonios autóctonos cargados de una potente naturaleza mítica o legendaria.

Durante los siglos XVIII y XIX, según Oscar Hahn (1997), coexistieron en Hispanoamérica dos tipos distintos de leyendas:

Las tradicionales, transmitidas oralmente por el pueblo, de generación en generación, que posteriormente fijaron su forma en las recopilaciones de los investigadores del folklore; y las leyendas literarias, que a base de un argumento tradicional reelaborado por el escritor, o de una fábula original creada sobre el modelo de la tradición legendaria, llegaron a construir un género durante el Romanticismo.¹¹ (“Estudio” 12-13)

Desde otra perspectiva, los siglos XVIII y XIX también coinciden con el desarrollo del llamado “cuento fantástico clásico” (Todorov, [1970] 1999), en el marco de la literatura fantástica occidental. Este desarrollo tendrá, según Tzvetan Todorov, un quiebre estético con la aparición de los textos de Franz Kafka y la consolidación del psicoanálisis en las primeras décadas del siglo XX.

Entre mediados del siglo XIX y principios del XX, varios escritores hispanoamericanos incursionaron en lo fantástico literario; son los casos de Eduardo Blanco, Miguel Cané, Tomás Carrasquilla, Rubén Darío, Juana Manuela Gorriti, Eduardo Holmberg, Carlos Monsalve, Leopoldo Lugones, Manuel José Othón y Eduardo Wilde, entre otros.

En Uruguay, de acuerdo con las investigaciones de Paul Verdevoye (1991) y de Leonardo Rossiello (1990, 1994), los primeros textos vinculados con lo fantástico se difundieron a través de las publicaciones periódicas. Verdevoye indica que ya en la prensa

¹⁰ Varios pasajes de este capítulo están en contacto con las siguientes versiones preliminares publicadas: “Narrativa fantástica uruguaya del 900. Entre insignes y marginados, positivistas y espiritualistas, ortodoxos y eclécticos” (2014) y “Fantásticos marginalizados y olvidados del 900. Insondables opacidades de la modernidad” (en prensa). Asimismo, una versión similar, titulada “Proyección de la narrativa fantástica uruguaya a inicios del siglo XX. Las oscilaciones de la modernidad”, fue la conferencia inaugural que impartí en el I Seminario Internacional de Literatura Fantástica (2-3 de octubre de 2014), en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo).

¹¹ Algunos recopiladores y autores de leyendas hispanoamericanas han sido: Tulio Febres Cordero (Venezuela), Luis González Obregón (México), Juana Manuela Gorriti (Argentina), Clorinda Matto de Turner (Perú) y Cirilo Villaverde (Cuba).

rioplatense de principios del siglo XIX –como *El Comercio del Plata* de Montevideo– se da a conocer una variedad de relato afín con leyendas y tradiciones europeas junto a historias de inspiración rioplatense, como “Caicobé. Leyenda argentina”.¹² Asimismo, en una compilación realizada por Rossiello (1990) se presenta, entre otros, “Milagro” de autor desconocido –publicado en *La periódico-manía* de Montevideo, el 29 de setiembre de 1831–, un texto próximo a lo maravilloso.¹³

En cuanto a la mención del término “cuento fantástico”, Verdevoye señala que lo vio “aparecer por primera vez en la *Gaceta Mercantil* del 10 de enero de 1833 (después del título del cuento «La cafetera») y en el *Diario de la Tarde* del 19 de octubre de 1835 (como subtítulo del cuento «El sastrecillo de Sachsenhausen»)” (“Orígenes y” 117); este último cuento también es detectado por Rossiello (1994), pero en *El Nacional* de Montevideo, el 27 de octubre del mismo año. Tengamos en consideración que, según lo apuntado por John Englekirk y Margaret Ramos (1967) y por Rossiello (1994), la edición de libros en Uruguay durante la primera mitad del siglo XIX fue muy escasa. Esta cuestión está relacionada con el reducido número de habitantes y el menguado nivel de alfabetización, lo que repercutía en un estímulo exiguo para la impresión de libros. En consecuencia, la prensa tuvo un rol esencial en la difusión de una embrionaria producción literaria nacional.

En este contexto, durante las iniciales décadas del siglo XX surgen autores que se sienten atraídos por lo fantástico literario. Cuando nos referimos a lo fantástico de aquella época, desde el punto de vista teórico, adoptamos una conceptualización amplia –acorde a la noción dominante por aquellos tiempos–, en la que se destaca la existencia de la confrontación entre dos órdenes: “los conflictos entre lo real y lo posible” (Vax, *Arte* y 6); el “reemplazar lo familiar, el confort, *das heimlich*, por el distanciamiento, la incomodidad, lo extraño” (Jackson, *Fantasy: literatura* 186); “un proceso que pone en contacto dos términos contradictorios” (Campra, *Territorios de* 29).¹⁴

¹² Para una observación en profundidad de lo fantástico y la ciencia ficción en Argentina, en la prensa y en libro, durante el friso entre los siglos XIX y XX, teniendo en cuenta la fuerte conexión cultural entre las dos márgenes del Plata, ver: *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX* (2012) de Sandra Gasparini y *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos* (2016) de Soledad Quereilhac, entre otros trabajos.

¹³ Como expresa Rossiello (1994), “un aspecto a tener en cuenta a la hora de estudiar la narrativa breve de la época es que el cuento se confundía, por lo menos terminológicamente, con la leyenda, la tradición, la novela breve e incluso con el artículo de costumbres” (“Prensa y” 123). Asimismo, Juana Martínez (2008) observa que en algunos casos “se han considerado como cuentos narraciones cuya estructura aún no se conforma como la de aquél y por lo tanto deberían ser juzgados más bien como formas constituyentes de una fase previa al mismo. Son embriones cuya organización interna reduce su ámbito narrativo y remite a una simple escena carente de trama y de la tensión propia del género” (“El cuento” 229).

¹⁴ Un tratamiento mucho más amplio sobre el concepto de lo fantástico se presenta en el capítulo “Teorías sobre lo fantástico”.

Celina Manzoni (1999) expresa que “la pregunta acerca de los procedimientos que constituyen los espacios marginales es una pregunta sobre la tradición, pero también una pregunta sobre la ruptura, en tanto ambos términos se resignifican y no existen si no es en la complementariedad de un combate en el que los sobrevivientes se constituyen en centrales y los heridos o mutilados en autores o textos marginados, los colocados en el margen” (“Marginales y” 22). Desde esta perspectiva, y dentro de ese territorio de lo fantástico ubicado en los márgenes, a su vez se han ido constituyendo áreas más visibles y zonas aun más marginales.

Teniendo en cuenta los principales aportes críticos y documentales a la historia de la narrativa uruguaya que refieren a las primeras décadas del siglo XX,¹⁵ solo se destacan o se recuerdan, vinculados con una concepción amplia de lo fantástico, a Javier de Viana, Horacio Quiroga, José Pedro Bellan, determinados textos de los primeros libritos “sin tapa” de Felisberto Hernández, y algunas referencias a Adolfo Agorio, Enrique Amorim y Adolfo Montiel Ballesteros. Una exigua nómina si tomamos como referencia el relevamiento investigativo llevado a cabo. Son los años en que se forman, consolidan y emprenden su retirada los escritores agrupados por algunos críticos en la denominada “Generación del 900” (Zum Felde, [1930] 1967; Rodríguez Monegal, 1950, 1966), y en que irrumpen los autores que inician su producción en los años veinte y se afianzan en las décadas siguientes.

Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, América Latina se encontraba en un proceso pleno de modernización. Iniciado varias décadas antes, a través de un desarrollo lento, arduo y colmado de contradicciones, no había sido el resultado de una evolución interna y natural, sino que, fundamentalmente, fue el reflejo de los requerimientos externos derivados, primero, de Europa y, después, de Estados Unidos. El ingreso de sus países a la economía mundial se manifestó por medio de dos factores principales: como proveedores de materia prima, y como centros de recepción y consumo de producciones materiales y culturales provenientes de aquellas zonas centrales del planeta. Esta entrada de América Latina a la economía mundial se profundizó a partir de 1870 y, a pesar de que se presentó en

¹⁵ Carlos Roxlo en los 7 tomos de *Historia crítica de la literatura uruguaya* (1912-16); Alberto Lasplaces en *Opiniones literarias. Prosistas uruguayos contemporáneos* (1919); Domingo Caillava en *Literatura gauchesca en el Uruguay. Sinopsis histórica* (1921); Alberto Zum Felde en *Crítica de la literatura uruguaya* (1921) y los tres tomos de *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura* ([1930] 1967); Hugo Barbagelata en *Una centuria literaria (Poetas y prosistas uruguayos) 1800-1900* (1924); Luisa Luisi en *A través de libros y de autores* (1925); Gustavo Gallinal en *Letras uruguayas* ([1928] 1967); Carlos Reyles y otros en los tres tomos de *Historia sintética de la literatura uruguaya* (1931); Mario Benedetti en *Literatura uruguaya siglo XX* ([1963] 1997); José Pereira Rodríguez en los dos tomos de *Ensayos* (1965); Emir Rodríguez Monegal en *Literatura uruguaya del medio siglo* (1966); Ángel Rama en “Los fantasmas montevidianos” (1958), “Raros y malditos en la literatura uruguaya” (1966) y *La generación crítica 1939-1969* (1972); John Englekirk y Margaret Ramos en *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* (1967); y otros.

casi todos los países, favoreció en mayor medida a la región del Plata. Al respecto, Ángel Rama (1985) señala que

en el Río de la Plata se produce tempranamente el despegue bajo la acción conjugada de Inglaterra, Francia y Alemania, con una intensidad aun mayor que la que conoció el Brasil. Toda la zona se separó nítidamente de la que Pierre Chaunu habría de designar como la América Latina *inmóvil*, o sea la andina, aunque a ésta habría que llamarla, correctamente, de movilidad menor.¹⁶ (*Las máscaras* 109-110)

En ese ámbito, los diarios, la folletería y las novelas por entregas tuvieron una función valiosa en la construcción de ese nuevo imaginario que se estaba gestando; al igual que los cenáculos y sus respectivas revistas literarias (Zum Felde, [1930] 1967; Rodríguez Monegal, 1950; Martínez Moreno, 1968). De este modo, la “ciudad letrada” (Rama, [1984] 1998) está conexas en substancia con la escritura del poder y con el poder de la escritura. Al decir de Julio Ramos (1989), “la literatura –modelo, incluso, del ideal de una lengua nacional, racionalmente homogeneizada– había sido el lugar –ficticio, acaso– donde se proyectaban los modelos de comportamiento, las normas necesarias para la invención de la ciudadanía, los límites y las fronteras simbólicas, el mapa imaginario, en fin, de los estados en vías de consolidación” (*Desencuentros de 8*). En este sentido, hacia fines del siglo XIX todavía estaban presentes elementos en contacto con un proceso a través de la “fundación por la palabra” (Achugar, 1998) que necesitaba apoyarse más en una literatura amparada en un contexto realista y vinculado con los procesos históricos –reflejo de la incipiente sociedad uruguaya– que en un ambiente impregnado por elementos fantásticos.

La narrativa uruguaya de las primeras décadas del siglo XX vinculada con lo fantástico, además, se caracteriza por la influencia simultánea de múltiples formas de pensamiento y de expresión: a las ya en proceso de declive como el romanticismo –influido con intensidad por el espiritualismo–, y como el realismo, se les suman la aún vigencia del naturalismo –afectado, al igual que el realismo, por el positivismo (Ardao, 1968)–, el modernismo (Rama, 1985) y la incorporación de las vanguardias (Rama, 1973, 1982; Achugar, 1996; Verani, 1996).

¹⁶ Énfasis del autor.

II.2. Corrientes literarias y de pensamiento predominantes

El espiritualismo, como sostiene Arturo Ardao (1968), si bien inicia su manifestación en Uruguay al promediar la primera mitad del siglo XIX, se consolida de un modo orgánico fundamentalmente durante la segunda parte de dicho siglo. Desde el punto de vista literario, tuvo sólidos contactos con el romanticismo, compartiendo ambos “la exaltación psicológica y moral de la conciencia humana, la vida del sentimiento y de la imaginación, el culto de la poesía, el idealismo ético, el liberalismo humanitario, la visión metafísica del alma inmortal y de Dios, ser supremo y providencia infinita” (*Espiritualismo* y 51).¹⁷ Por otra parte, y como sostiene Octavio Paz (1990), “la influencia de los gnósticos, los cabalistas, los alquimistas y otras tendencias marginales de los siglos XVII y XVIII fue muy profunda no solo en los románticos” (*Los hijos* 103). Asimismo, la coexistencia entre los movimientos independentistas en Hispanoamérica y el período romántico benefició la importación de este desde Europa e impulsó su amplia circulación; en este sentido, los principales atributos del romanticismo hispanoamericano se basaron en el nacionalismo, el enaltecimiento de lo vernáculo y los ideales de libertad, entre otros. Durante las últimas décadas del siglo XIX tienen una fuerte circulación las ideas de Allan Kardec, Camille Flammarion y Helena Blavasky, a través –respectivamente– de libros como *Le livre des esprits* –*El libro de los espíritus*– (1857), *La pluralité des mondes habités* –*La pluralidad de los mundos habitados*– (1862) y *The Secret Doctrine* –*La doctrina secreta*– (2 volúmenes, 1888; luego se agregará un tercer tomo), entre otros. Según Rossiello (1994), por influencia de Kardec, entre 1872 y 1892 se edita en Montevideo la *Revista Espiritista*, en que se reproducen relatos de casos. De este modo, eran motivos de conversación y, por consiguiente, de escritura ensayística o ficcional, tópicos vinculados con la presencia de fenómenos inmateriales, la creencia de vida después de la muerte, la aplicación de técnicas como la hipnosis y el magnetismo, y la aceptación de la metempsicosis –o transmigración de las almas–, entre otros. En algunos ámbitos también se manifiesta una inclinación por lo oriental, como el hinduismo. Por igual, y vinculados con el romanticismo, se encuentran los cuentos que describen supersticiones y mitos populares relacionados con cuestiones autóctonas; narraciones caracterizadas por lo imaginativo y lo misterioso, a través de la descripción de fenómenos de agüería, aparecidos, luces malas y

¹⁷ Resulta interesante observar cómo Alberto Zum Felde (1923) –uno de los críticos más informados y valorados de la primera mitad del siglo XX uruguayo– percibe que algunos aspectos del espiritualismo todavía están vigentes hacia los años veinte:

como un medio de exploración positiva del Misterio, la experimentación mediúmnica es una ciencia que recién nace, está en sus primeros tanteos, no ha concretado bien sus métodos, se halla enredada en los hilos de la superstición vulgar y de la vulgar superchería, pero ofrece una perspectiva indefinida y maravillosa a la avidéz del conocimiento del hombre, abriéndose las puertas milenarias que guarda la Esfinge inmóvil. Desde ya, que nadie tiemble ante la palabra Misterio. Nada, por más misterioso que sea, está fuera de la Naturaleza. (“El misterio” 1)

lobizones, entre muchos más. La multiplicidad de influjos que padeció el romanticismo, sumado a su extensa hegemonía, como señala José Miguel Oviedo (1997), se revela en la dilación con la que se aleja del entorno y cómo “le permitió metamorfosearse y adaptarse a situaciones histórico-culturales que ya reclamaban otros moldes literarios” (*Historia 2* 137).

El pensamiento positivista tiene su período de auge durante el último cuarto del siglo XIX; no obstante, Ardao (1968) expresa que numerosas de sus consecuencias se exteriorizan en el siglo XX, “en cuyas primeras décadas alcanzan la madurez generaciones intelectuales formadas bajo su influjo. El positivismo se prolonga como mentalidad práctica de las clases ilustradas iniciadas en el espíritu científico” (*Espiritualismo* y 251). Abarcó un conjunto de pautas que incluía las ideas filosóficas de Auguste Comte y de Herbert Spencer, los planteos de John Stuart Mill, las teorías deterministas de Hipólito Taine, el ateísmo, y el evolucionismo biológico de Charles Darwin (Real de Azúa, 1950); de este modo, se consideraba que el único conocimiento auténtico se procuraba a través de la experiencia científica, y a la ciencia como un entorno comprensivo, objetivo y totalizador de la naturaleza y el universo, organizada para sustituir a la filosofía como instrumento cognoscitivo y dejando a la religión confinada a los sectores más excluidos de lo inasible. En este sentido, el batllismo uruguayo fue una fiel expresión de esta tendencia.

De todos modos, vale señalar lo expresado por Carlos Real de Azúa (1950): el positivismo

fue un repertorio bien arquitecturado de ideas, pero tuvo mucho también de un catálogo de suficiencias y de un método de exclusiones o ignorancias. En numerosas expresiones –tantas veces las más vulgares, pero también las más influyentes– le movieron una caricaturesca idolatría de la Ciencia (con olvido de las modestas y trabajosas ciencias), un racionalismo, un agnosticismo y un relativismo suficiente, que postergaba o mutilaba sin beneficio la incontenible tendencia hacia la verdad y hacia el conocimiento cabal por la totalidad de sus vías posibles. Ignoró o despreció lo psíquico, lo metafísico, lo vital y lo histórico. Aplicó a todas las zonas de lo óptico las categorías y los métodos de las ciencias físico-naturales; se detuvo –como ante un vacío– allá donde el conocimiento experimental parecía no funcionar. Determinista y causalista, asociacionista, cuando se trataba de explicar todo tránsito entre lo simple y lo complejo, tuvo mucho de un balance y de un reposo, pero fue también la vía muerta de la que el conocimiento salió con grandes dificultades y no sin inolvidables lesiones. (“Ambiente espiritual” 22)

La concepción positivista tuvo influencia en las expresiones literarias vinculadas con el realismo y el naturalismo. Desde el punto de vista estético, el realismo tiende a mostrar una relación directa entre el mundo exterior y el literario; “lo *común*, lo *ordinario* y lo *reconocible* son los nuevos valores de la literatura. La mimesis opera como un pacto mediante el cual el

arte trata casi de no parecerlo para, más bien, parecerse todo lo posible al modelo real del que emana” (Oviedo, *Historia 2* 140).¹⁸ El traslado del realismo al naturalismo se da cuando la observación y el registro realistas se dirigen hacia la búsqueda de un fundamento a través del método experimental de la ciencia, aspirando otorgarle a la obra literaria una precisión y una objetividad verificables. De este modo, el prestigio del discurso científico impulsado por las ideas positivistas se proyectó como un paradigma en el que se apoya un importante sector de la narrativa de fines del siglo XIX e inicios del XX en su objetivo de validación como discurso social; un discurso que en varias ocasiones estuvo vinculado con lo fantástico.

Por otra parte, se trata de un tiempo en que textos de mismos autores reflejan pautas ajustadas al realismo o al naturalismo, pero que también, como señala Oviedo (1997),

se produce una superposición o confluencia de ambas formas, más la crepuscular del romanticismo y la inicial del modernismo. [...] Hacia la década del 80 todas esas fórmulas están operando simultáneamente, con diversos grados de autonomía. Se trata de una fecha clave porque, justo en ese momento histórico, el espíritu modernista ya empieza a ocupar el primer plano de la escena literaria, y el realismo y el naturalismo tienen que compartirla con él. Así se produce una intensa interpenetración entre todas estas tendencias, a veces en un mismo autor. (*Historia 2* 139)

En comunión con lo que expresa Oviedo, Ángel Rama (1985) observa que hacia el 900 se manifiesta un desarrollo acelerado en relación con factores económicos, sociales y culturales, en que se produce “una repentina superposición de estéticas. [...] encontramos reunidos el último romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, el vitalismo, etc., que otorgan al modernismo su peculiar configuración sincrética” (“Transformaciones culturales” 42).

De esta forma, el modernismo emerge como una corriente que critica y que al mismo tiempo se nutre de una serie de modos de pensamiento y de expresión preexistente, pero como el esfuerzo por instalar una nueva tradición auténticamente hispanoamericana. Al decir de Carlos Martínez Moreno (1968), “el modernismo fue una revolución espiritual y una revolución poética; una revolución que alcanzó a la función misma de la palabra y reclamó de ella valores plásticos y musicales, efectos de color y de sonido, virtualidades de sugerencia y extremos de refinamiento psíquico que van más allá de su sentido primario y directamente conceptual y gramatical” (“El aura” 165).¹⁹

¹⁸ Énfasis del autor.

¹⁹ En “El caso de la señorita Amelia (Cuento de “Año Nuevo”)” (1894) de Rubén Darío, el personaje llamado doctor Z se refiere a algunas cuestiones que convergen con lo expresado por Oviedo, Rama y Martínez Moreno, y que se imbrican directamente con determinados elementos característicos de lo fantástico:

En este contexto, y retomando lo que señalábamos con anterioridad sobre el influjo de la ciencia, numerosas narraciones, mediante la absorción de determinados fundamentos científicos –en muchos casos para ponderar dichos postulados, pero en otros también para intentar dejar en evidencia sus fracasos y denostar la figura del científico; revelando las contradicciones de la época–, se caracterizaron por desplegar elementos fantásticos impregnados de fantasías científicas, como exponen Sandra Gasparini (2012) y Soledad Quereilhac (2016) en relación a la literatura argentina –de similar modo al que se produce en Uruguay.

Unos lustros después de iniciado el siglo XX surgen expresiones vinculadas con la vanguardia –o mejor dicho, con las vanguardias latinoamericanas y sus diversos antecedentes y variantes (Rama, 1973, 1982)–. Hugo Achugar (1996) expresa:

la vanguardia, considerada en su globalidad virtual, es hoy y a esta altura de nuestra historia cultural un tipo de producción simbólica que disolvió definitivamente ciertas concepciones heredadas de la segura sociedad decimonómicamente burguesa, al proponer el relativismo de toda producción artística y filosófica como algo propio de una civilización que sabía o había aprendido la historicidad de todo lo construido por el hombre y su eventual caducidad. (“El museo” 13)

Una narrativa vanguardista caracterizada por proponer una ambigüedad entre poesía y prosa, una discontinuidad de la voz narrante que se torna amorfa y fragmentaria, una asimilación de nuevas técnicas procedentes del cine y del psicoanálisis, la inserción de personajes distantes a la “alta literatura” o cultura ilustrada, una cognición metanarrativa y metadiscursiva, la representación de elementos humorísticos, y la fractura de la ilusión de realidad, entre otras particularidades (Achugar, 1996). Elementos que, en algunos casos, se conectan con propuestas vinculadas con lo fantástico.

En Uruguay no hubo movimientos literarios vanguardistas en el sentido de que no existieron grupos coordinados, con un programa, manifiestos y actividades culturales. Lo que sí hubo fueron expresiones vanguardistas –que irrumpieron con mayor intensidad hacia la

Yo que he sido llamado sabio en Academias ilustres y libros voluminosos; yo que he consagrado toda mi vida al estudio de la humanidad, sus orígenes y sus fines; yo que he penetrado en la cábala, en el ocultismo y en la teosofía, que he pasado del plan material del *sabio* al plano astral del *mágico* y al plan espiritual del *mag*, que sé cómo obra Apolonio el Thianense y Paracelso, y que he ayudado en su laboratorio, en nuestros días, al inglés Crookes; yo que ahondé en el Karma búdhico y en el misticismo cristiano, y sé al mismo tiempo la ciencia desconocida de los fakires y la teología de los sacerdotes romanos, yo os digo que *no hemos visto los sabios ni un solo rayo de la luz suprema*, y que la inmensidad y la eternidad del *misterio* forman la única y pavorosa verdad.

Y dirigiéndose a mí:

—¿Sabéis cuáles son los principios del hombre? Grupa, jiba, linga, sharira, kama, rupa, manas, buddhi, atma, es decir: el cuerpo, la fuerza vital, el cuerpo astral, el alma animal, el alma humana, la fuerza espiritual y la esencia espiritual... (*Cuentos* y 10-11, énfasis en el original)

segunda mitad de la década del veinte–; expresiones enmarcadas en el interior de una coyuntura regida por dos debates que se intersectan: por un lado, el antagonismo entre lo viejo y lo nuevo en relación a las formas artísticas; y, por otro, un conflicto diferente implantado dentro del propio vanguardismo, entre el sector que tiende hacia una “vocación de adentramiento en una comunidad social, con lo cual se religa a las ideologías regionalistas” y el que “intensifica su vinculación con la estructura del vanguardismo europeo” (Rama, “Las dos” 62). Estas expresiones se presentaron mediante empujes aislados y exhibiendo puntos de vista diversos, oscilantes y en muchos casos eclécticos (Zum Felde, [1930] 1967); e impregnados por una tendencia conciliadora que desarticuló todo proyecto desinstitucionalizador. Las múltiples iniciativas de renovación estuvieron más próximas con lo que pudo ser un mero cambio “técnico-estilístico” que, en palabras de Peter Bürger ([1974] 2000) para los movimientos europeos de vanguardias, con “un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa” (*Teoría de* 103), al menos no un ataque conjunto y organizado (Martínez Moreno, 1969; Rocca, 1997, 2006; Paolini y Lyonnet, 2006). Asimismo, las manifestaciones vanguardistas estuvieron en contacto con otras propuestas estéticas y de pensamiento, en donde “es posible encontrar muchos casos de «contaminación», es decir, autores cuya escritura no dejaba de acusar recibo de las otras prácticas narrativas o poéticas que se realizaban en el mismo tiempo” (Achugar, “El museo” 15).

A partir, fundamentalmente, de mediados de los años treinta, las diversas corrientes literarias –bajo el empuje transicional de los principales modos de pensamiento que las sustentan– despliegan una serie de mutaciones “espiraladas” hacia poéticas “post”. El modernismo se transforma en un postmodernismo y las vanguardias en postvanguardias, en medio de resabios románticos y naturalistas.

Los acontecimientos de la época se caracterizan por estar insertos en un clima de crisis de valores y de creencias, fundamentalmente derivado de los grandes cambios sociales, económicos y políticos acaecidos –repercusiones de la Primera Guerra Mundial, de la crisis económica del 29 y de la Guerra Civil en España; la consecuente llegada a Uruguay de numerosos inmigrantes, el Golpe de Estado de Gabriel Terra (1933)–, y los que se están gestando y se producen –prolegómenos, transcurso y derivaciones de la Segunda Guerra Mundial– (Rama, 1982; da Rosa, 1996; Achugar, 1998).

En síntesis, los empujes generados en el país por los diversos modelos de pensamiento y de expresión, en muchos casos, son aceptados con interés, pero también son generadores de intersecciones y disyuntivas.

II.3. Lo fantástico hasta mediados del siglo XX

Un recorrido por los autores y las narraciones conexas con lo fantástico deja en evidencia cómo muchos textos se consustanciaron con determinadas corrientes literarias y modos de pensamiento, y cómo otros se mostraron permeables a dos o más expresiones diversas y en algunos casos hasta contradictorias –siendo esto, a veces, precisamente, el generador de lo fantástico.²⁰

Javier de Viana (Canelones, 1868-La Paz, 1926) escribe narraciones como “La vencedura” (*Campo*, 1896) y “Gurí” (*Gurí y otras novelas*, 1901), en que se describen actos de “venceduras” y “ligaduras” a través de la acción de curanderos ante mordeduras de serpientes u otros males, y en “El alma del padre” (*Ranchos*, 1920),²¹ cómo el poder de determinados fenómenos naturales se conectan con la presencia de personas fallecidas. En alguna medida, los textos primero mencionados pueden vincularse con la novela *Caramurú* (1859), de Alejandro Magariños Cervantes, y cómo Yictabicay –la hechicera de la tribu charrúa–, aunque mostrada como una farsante, simula un contacto con Añang, un espíritu maligno.

Manuel Otero (Montevideo, 1857-1933) publica la novela corta *Erasmus* (1902), en que se narra el modo en que un hombre interesado por el espiritismo y el hinduismo le solicita a un amigo que atestigüe las visiones que tiene de su amada muerta a través de la condensación de un humo blanco.

Horacio Quiroga (Salto, 1878-Buenos Aires, 1937) ha sido un asiduo narrador de lo fantástico.²² De sus cuentos publicados en libro, entre otros, se destacan “Los buques suicidantes” (*Cuentos de amor, de locura y de muerte*, 1917), “El almohadón de plumas” (*Cuentos de amor...*, 1917), “La llama” (*El salvaje*, 1920), “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (*Anaconda*, 1921), “El síncope blanco” (*El desierto*, 1924), “El espectro” (*El desierto*, 1924), “Más allá” (*Más allá*, 1935), “El puritano” (*Más allá*, 1935) y “El vampiro” (*Más allá*, 1935),

²⁰ El corpus reseñado en este capítulo está basado en las pesquisas que he realizado desde hace más de diez años –expuestas en varias disertaciones y artículos– y, desde mayo del 2012, a partir del Proyecto de investigación “El cuento fantástico uruguayo a inicios del siglo XX” (1896-1935) –con sede de funcionamiento en el Instituto de Profesores Artigas–, por un grupo de investigadores que he dirigido, integrado por: Miguel Averó, Carolina Barrios, María Noel Batalla, Paula Bide, Agustín Gastán, Valeria Lago, Valeria Lazcano, Mariana Moreira, Ana Claudia Pérez, Regina Ramos, Alicia Semiglia, Tabane Sosa, Carlos Viera y Rodrigo Villaverde.

²¹ La ubicación de este cuento ha sido posible gracias a la pesquisa realizada por Rodrigo Villaverde.

²² Si bien Quiroga publicó casi toda su obra en Buenos Aires, y aunque varios historiadores de la literatura argentina –Noé Jitrik (1959, 1967) y David Viñas (1964), entre otros– le asignan un rol importante dentro de dicha literatura, el escritor salteño también está considerado como uno de los integrantes de la llamada “Generación del 900” de Uruguay y está incluido en los principales diccionarios de autores uruguayos, así como en diversas historias literarias vernáculas.

entre otros.²³ Así, se describen el modo en que los miembros de la tripulación de un barco, unos tras otros, se precipitan al agua sin razón alguna y desaparecen; la forma en que un animal monstruoso alojado en un almohadón le extrae la sangre a una mujer hasta matarla; cómo la hipersensibilidad por la música hace que un niña llamada Berenice –en un homenaje explícito a Edgar Allan Poe– agote su vida en una hora y media;²⁴ el modo en que se difuminan las fronteras entre la vida y la muerte; y la forma en que determinadas imágenes cinematográficas se materializan.²⁵ Una mención aparte merece el relato “El hombre artificial” (*Caras y Caretas*, 1910) –publicado en revista y tiempo después en libro–, que, como afirma Luis C. Cano (2006), se trata de “la primera obra en desplegar los rasgos de la C[iencia]F[icción] moderna en Hispanoamérica, no solo por su explícita incorporación a una tradición literaria, la cual reconoce y abiertamente evalúa, sino en su proclamación de la prioridad de las ciencias canónicas sobre la investigación ocultista, en su evaluación ética de las condiciones que rigen los experimentos científicos” (*Intermitente recurrencia* 141). Un antecedente vinculado con la llamada ciencia ficción escrito por un uruguayo, aunque no desde un paradigma científicista y acaso más en contacto con el cruce entre este y el espiritualismo, es la novela *El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de 200 años* de Francisco Piria (Montevideo, 1847-1933), publicada en 1898.²⁶ Resulta evidente, ya desde

²³ A estos cuentos se le pueden sumar varios que durante las primeras décadas del siglo XX se publicaron solo en revistas. Una nómina parcial: “Mi cuarta septicemia (memorias de un estreptococo)” (*Caras y Caretas*, 1906), “El mono que asesinó” (*Caras y Caretas*, 1909), “El retrato” (*Caras y Caretas*, 1910), “Una noche de Edén” (*Plus Ultra*, 1918) y “El yaciyateré” (*Caras y Caretas*, 1925) (*Obras inéditas y desconocidas*. Dir. y plan gral.: Ángel Rama. 8 tomos, 1967-1973).

²⁴ Nicolás Cócara (1960) expresa: “En 1880, Buenos Aires había conocido en su incipiente narrativa, la influencia de Poe, a través de versiones directas del inglés, tales las del coronel Edelmiro Mayer o Meyer, primer traductor –se cree– del autor de *El cuervo* al español, por lo menos en esta parte de América” (“La corriente” 15-16). En 1884, la editorial de Garnier hermanos había hecho conocer una versión al castellano, a partir de la traducción al francés realizada por Charles Baudelaire. La influencia de Poe se difundió en la América hispana alrededor de la década del ochenta. Por aquellos años, Rubén Darío escribe un artículo sobre Poe (1893), más tarde incluido en *Los raros* (Buenos Aires: 1896), junto a otros trabajos sobre Villiers de l’Isle Adam, Paul Verlaine, el Conte de Lautréamont y José Martí, en otros –en 1905 se publica una segunda edición ampliada.

²⁵ Por ejemplo, y al respecto de esto último, Beatriz Sarlo (1997) expresa que el “cine ofrece nuevas hipótesis a la literatura fantástica: para decirlo en la poética de Quiroga, funda en un desarrollo técnico posibilidades imaginarias desconocidas hasta entonces” (*La imaginación* 26-27); y más adelante,

Por un lado, la tensión modernizante concibe una tecnología sin límites materiales o éticos; por el otro, las fuerzas materiales se vengan de los aprendices que las manipulan. Si la tecnología del cine indujo a pensar que todo era posible, los resultados de los actos desencadenados por esta idea muestran el lado siniestro de la extrapolación técnica, un lado siniestro que Quiroga vincula a los viejos fantasmas de la histeria y el vampirismo y a las viejas leyes de la culpa y la venganza. No de otro modo operaba una línea del cine en las primeras décadas de este siglo, abordando con el recurso técnico más moderno algunos de los tópicos del romanticismo o el sentimentalismo, y explorando una narración formal de nuevo tipo con materiales que se tomaban de viejas fuentes por las que ya había pasado la narración literaria. (29)

²⁶ Es de destacar que algunos fragmentos de esta novela habían sido publicados en el Cuaderno N° 29 “El socialismo triunfante y otros escritos” de *Enciclopedia Uruguaya* (Enero 1969), y que en los últimos años tuvo dos reediciones y una reimpresión por Editorial Rutrin en Buenos Aires (2002, 2006 y 2008). Algunos antecedentes de la novela de Piria son: *Lima de aquí a cien años* (1843) del peruano Julián Manuel del Portillo –debo este dato a Marcelo Damonte–, *Buenos Aires en el año 2080. Historia verosímil* (1879) de Achilles Sioen y

el título, una lectura enfocada en asuntos políticos y sociales (Rossal y Tani, 2002-03); o, siguiendo los planteos de Pablo Dobrinin (2006), la observación de cuestiones esotéricas vinculadas con la alquimia y los rosacruces. No obstante, el texto también permite que pueda leerse como una novela de ciencia ficción ya que Fernando, el protagonista, pone en práctica un experimento que le enseñara un fakir de la India y despierta dos siglos más tarde, en el año 2098. Aunque en la novela Fernando no será partícipe de ninguna aventura, ya que prácticamente se limita a pasear por Montevideo y otros lugares del país, sí tiene ocasión de observar los fuertes progresos que se han desarrollado en las áreas de arquitectura, ingeniería, agricultura, medicina, etcétera. De esta forma, se describen numerosos adelantos tecnológicos como el “telépalo portátil” –especie de bastón clavado en la tierra que permite comunicar a personas situadas lejos una de la otra–, y la “mototipia” –máquina que escribe, imprime y encuaderna un periódico a través de la lectura–. En definitiva, como en toda historia utópica, fue una buena excusa para que Piria criticara su presente imaginando un futuro idealizado.

Rafael Barrett (Santander, 1876-Arcachon, 1910) publica en Montevideo el libro *Cuentos breves* (1911).²⁷ En “De cuerpo presente”, a través de un clima misterioso, se describe el modo en que durante un velatorio a Doña Francisca, la muerta, le crece desmesuradamente el bigote y le va desfigurando el aspecto, provocando el asombro de los asistentes. En “La puerta”, una pareja de enamorados, luego de una discusión, quedan separados por una puerta cerrada; tiempo después, el hombre abre la puerta y encuentra a la mujer tumbada en el suelo, muerta. Al final, el hombre con la mujer en sus brazos cruza un umbral y se adentra en un espacio “hecho de tinieblas, de angustia y de llamas” (15), que sugiere un desvanecimiento de los límites entre la vida y la muerte. En “El hijo”, en un ámbito poblado por princesas y reyes y en un tono nítidamente alegórico sobre el reniego de una condición social humilde y sobre los límites del poder, aparecen la muerte personificada y la voz de la madre desde el más allá. En “La visita” un poeta se encuentra con un decapitado sin provocarle sorpresa, luego sueña con una enviada que transporta a los hombres hacia la muerte –“soy la barquera, y atiendo a la voz que llama desde el borde que no se ve” (29)–, y al despertar el poeta queda con una sensación de realidad de ese encuentro, todo inmerso en un ambiente enigmático y por momentos inconexo. Y en “El pozo” un hombre es contratado para buscar oro en un pozo, pero un día no solo encuentra oro sino una “piedrecita oscura,

En el siglo XXX (1891) de Eduardo de Ezcurra –las dos últimas, mencionadas y estudiadas por Sandra Gasparini (2012)–; y la mayormente conocida *The Time Machine –La máquina del tiempo–* (1895) de H. G. Wells, entre otras.

²⁷ Aunque el autor español Rafael Barrett no tuvo una extensa estadía en Uruguay, lo incluimos en el corpus porque su obra tuvo mucha repercusión en el país. Figura en las principales obras de referencia de autores uruguayos –*La narrativa uruguaya* (1967) de J. Englekirk y M. Ramos; *100 autores del Uruguay* (1969) de A. Paganini, A. Paternain y G. Saad; y las dos ediciones del *Diccionario de literatura uruguaya* (1987 y 2001)–. El hallazgo de los cuentos de Barrett ha sido posible gracias a la pesquisa efectuada por Valeria Lazcano.

densa” (86) que entrega a su patrón. Poco después se describe cómo, al golpear con un cuchillo un polvillo remanente de la piedra, se produce un estampido que hace desaparecer la ciudad entera. El hombre y su familia, que viven en las afueras de la ciudad, no son afectados y quedan asombrados por el imponente estallido; una detonación que resulta excesiva teniendo en cuenta la época y el modo en que se desencadena. Aquí se reitera una intención alegórica, en este caso, del hombre explotado laboralmente, y cómo los explotadores mueren rodeados de “vapores de oro” (87); o sea, a causa de un metal inserto en un contexto dominado por el materialismo y el capitalismo.

Vicente Salaverri (Viniestra de Abajo, 1887-Montevideo, 1971),²⁸ da a conocer varios volúmenes de cuentos que incluyen algunas narraciones conexas con lo fantástico y permeables con determinados resabios del romanticismo. En “Misterio de dolor”, del libro *La vida humilde* (1912), se narra cómo un matrimonio padece “una triste y dolorosa herencia” (20): a su último hijo, al igual que los anteriores, “le mata lo que le falta, lo que no tiene: ¡La sangre!” (19), pudiéndose vincular con el vampirismo. En “La locura del fauno” –del libro homónimo (1914)– una mujer engañada y asesinada por su esposo se le aparece en sueños para vengarse, y dicha aparición subsiste luego: “Despierto ya, seguía obseso. El miedo le paralizaba los brazos, las piernas, le producía intensos calofríos en la columna vertebral, le congelaba la médula... Y la aparición, lejos de desvanecerse, adquiría cuerpo, adquiría realidad... Era la muerta sí, su mujer que, descabalgando de la escoba, llegábase hasta los pies del tálamo profanado, tundiendo con el palo la cabeza de Tío Cristóbal” (25-26). En “El terror de un héroe” (1914), inserto en un clima macabro, un coronel se cruza con una aparición fantasmal, luego su mujer lo encuentra “lívido, muerto, desvanecido de emoción y de espanto” (184). Y en “Peringaminita” un científico crea en un laboratorio una sustancia cristalizada que, a través de la humedad se activa y explota: castillos, palacios y chalets empiezan a desaparecer misteriosamente. Este último cuento presenta un cambio en relación con el resto: los elementos románticos y espiritualistas dejan de ser los desencadenantes de lo fantástico y el naturalismo y la ciencia ocupan su lugar, además de manifestarse un ataque al materialismo de la sociedad de aquel tiempo.

María E. Crosa de Roxlo (1897-¿?) publica *A través de la vida. Cuentos* (1914). En “La guerra civil”, Vicenta, de noche en su casa, escucha su nombre pronunciado en la arena de combate por su esposo al tiempo que “entraba en el estertor supremo” (113); y en “Visión rápida”, por medio de un recurso similar, mientras una mujer fallece trágicamente en un

²⁸ Salaverri nació en España pero se radicó en Uruguay a partir de 1909. Aquí tuvo una intensa gestión cultural y periodística, y repartió la publicación de la mayoría de sus libros entre Montevideo y Buenos Aires; por estos antecedentes es que se lo incluye en este corpus. La detección de los cuentos de Salaverri ha sido posible gracias a la pesquisa realizada por Alicia Semiglia.

barco, en su casa, su hija “entreabrió sus sonrosados labios, susurrando dulcemente: ¡Mamita! ¡mamita!” (142). Y en “Cinta cinematográfica”, Pedro Loti, a través de una sesión de hipnotismo, instruye a Yvette: “Cuando este reloj marque las ocho de la noche, mataréis al hombre que estará sentado en este sillón, con el revólver que está sobre la mesa” (133); al final, la acción es descubierta y el hipnotizador, que había sido atado en el sillón donde debía estar sentada la víctima, muere “de miedo” (135). En los tres cuentos se observan contactos con el espiritualismo.

Leoncio Lasso de la Vega (Sevilla, 1862-Montevideo, 1915) escribe *El ahijado del diablo* (1913),²⁹ en que sobresalen dos cuentos relacionados con lo fantástico e impregnados de espiritualismo. En “La vara mágica” se narra la historia de un joven al que un faquir le reemplaza el corazón por un resorte; al morir, el joven llega a las puertas del cielo y una señora le indica que para entrar su corazón debería pesar más que su cerebro. Al no poder cumplir con dicho requisito, la mujer se revela como la madre del joven y es quien entrega su corazón en lugar que el del joven. Y en “El juez insoportable” un juez llega a un pueblo donde prevalece la corrupción y termina siendo juzgado; durante el juicio, declara llamarse Jesús y “repentinamente, el cuerpo del juez se envolvió en una atmósfera de luz, se elevó lentamente y atravesando la elevada techumbre como si su cuerpo no fuera sino impalpable esencia divina, desapareció” (85-86). Tiempo después, como si nada hubiera sucedido, el pueblo volvió a estar dominado por el delito.

José Pedro Bellan (Montevideo, 1889-1930), definido por Ángel Rama (1960) como “el primer montevidiano entero de nuestra narrativa” (“El primer” 23), incursiona en lo fantástico en varios cuentos. En el libro *Huerco* (1914), en “Mi ruina”, “Una nota cómica” y “¿Un suicidio?” se insinúa la presencia de un espíritu, un muerto ríe durante su velatorio, y un hombre solitario escucha voces que lo llaman en un cementerio. En “La imagen” la esposa y el padre de un hombre tienen al unísono la visión de este y su destino fatal en un barco muy lejos de allí; y en “La bestia” una mona exhibe conductas humanas, denotando una clara influencia del darwinismo –cuestión que se muestra también en textos de otros autores–.³⁰ En

²⁹ Al igual que Salaverri, Lasso de la Vega es oriundo de España. No obstante, hacia fines del siglo XIX se trasladó al Río de la Plata, publicó la mayoría de sus libros en Uruguay y falleció en Montevideo; es por estos motivos que está comprendido en este corpus. La ubicación de los relatos de Lasso de la Vega ha sido posible gracias a la pesquisa llevada a cabo por María Noel Batalla.

³⁰ Charles Darwin estuvo en Uruguay, procedente de Brasil, en 1832. Según Thomas Glick (1989), las ideas de Darwin fueron debatidas inicialmente por estancieros y ganaderos que fundaron la Asociación Rural de Uruguay, en 1871. Posteriormente, la discusión alcanzó a los medios positivistas, siendo sus primeros expositores José Pedro Varela y Ángel Floro Costa, en 1875 y 1876. Un año después, Julio Jurkowski y Francisco Suñer Capdevilla, primeros catedráticos de la Facultad de Medicina, polemizaron con Carlos María Ramírez. Asimismo, una de las primeras referencias literarias con el mono como protagonista se da en “The Murders in the Rue Morgue” –“Los crímenes de la calle Morgue”– (1841), de Edgar Allan Poe. En nuestra región, Leopoldo Lugones, Quiroga y Bellan –como ya se indicó–, entre otros, también dedicaron algunos relatos a las proximidades entre el hombre y el antropoide.

el volumen *El pecado de Alejandra Leonard* (1926) se da a conocer “La realidad”, uno de los textos de Bellan más reeditados y más destacados por la crítica.³¹ Un hombre que sueña con una mujer y después esa joven aparece en la ventana de la casa de enfrente; una mujer que se presenta como fantasmal a través de apariciones furtivas y en sueños. Hacia el final resulta ser alguien real, residente ocasional de unos vecinos. Por último, también se da a entender una especie de transposición corporal y espiritual entre la dueña de la pensión donde vive el hombre y la joven.

Adolfo Agorio (Montevideo, 1888-1965) publica *La Rishi Abura (Viajes al país de las sombras)* (1919). Novela inmersa en un ambiente cercano a lo gótico, ubicada en Inglaterra y matizada por ingredientes del misticismo hindú, en que se describe la presencia de “la Rishi Abura, la bruja de los pantanos, la mujer real o imaginaria que vive en el misterio de las supersticiones bengalíes, y cuya sombra atormenta el sueño de aquellas razas seculares” (46). Gustavo Gallinal, en un artículo fechado en 1924, indica que se trata de “un libro raro [...] Aunque ostenta algunas buenas páginas, el libro es un error de Agorio” (“Adolfo Agorio” 174); y Fernando Aínsa (1968) cataloga al volumen de “extraña isla en nuestra literatura” (“La narración” 299).

Otto Miguel Cione (Asunción del Paraguay, 1875-Montevideo, 1945) es otro autor que revela una atracción por lo fantástico.³² En “El médico de las fieras” (*¡Maula!... y otras novelas*, 1920) se cuenta el modo en que un gorila, mediante una mirada penetrante e hipnotizadora, provoca que en la mente del director de un zoológico se proyecte “como una visión cinematográfica” (53) la confesión de que en realidad él no es un gorila sino un hombre víctima de un experimento realizado en el “aula de química biológica de la facultad de ciencias de Salsburg” (53-54), en Alemania; durante la narración se describe un engorroso proceso científico, y al inventor del proyecto expresando: “¡Oh! grandioso Darwin, ¿quieres más bien explicada tu teoría de la selección natural? [...] Te he transformado en mono. Consuélate, que según Darwin, «los monos y los hombres somos primos hermanos, puesto que descendemos de una misma raíz»” (58 y 60), de esta forma, se manifiesta una acción intangible promovida por un ser víctima de un experimento científico apoyado en la teoría darwiniana. En el volumen *¡Caraguatá!... y otros cuentos cortos* (1920) se distinguen “En el fondo del espejo”, en que se muestra la forma en que el amor enfermizo de un hombre por su

³¹ Vuelto a publicar en *El pecado de Alejandra Leonard y otros relatos* (Arca, 1967) y reeditado como relato independiente (Banda Oriental, 1998 y 2009).

³² Cione está incluido en este corpus porque, si bien nació y residió en Paraguay y estuvo varios años afincando en Buenos Aires, en la década del diez se radicó en Montevideo. Desempeñó una intensa actividad cultural ocupando la presidencia de la Sociedad Uruguaya de Autores y de la Sociedad Uruguaya de Escritores y Artistas, además de haber ejercido la dirección de la Biblioteca Universitaria del Uruguay. Asimismo, publicó la mayoría de sus libros en Montevideo y tuvo una asidua colaboración como periodista y crítico teatral en publicaciones montevidéanas como *La Mañana*, *Mundo Uruguayo* y *La Razón*.

amante muerta diluye los límites entre el mundo de los vivos y el de los difuntos; y en “La Dionea Gigantea” la ciencia se pone al servicio de un “sabio profesor de «fisiología vegetal» de la Universidad de Heidelberg” (163), de Alemania, para aumentar excesivamente el tamaño de una planta carnívora; creación que es empleada para asesinar a su esposa por un episodio de celos. La inserción de personajes de origen alemán, cuestión que se repite en otros textos, revela la presencia influyente de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, entre otros escritores germánicos.³³ También se percibe la forma en que el auge cientificista proveniente de Europa fue un elemento preponderante para que varios autores intentaran reflejar el método en sus escritos, insertando una solidez pretendidamente científica para proponer un fantástico sustentado por este nuevo imaginario y, por consiguiente, insinuando el ejercicio de una mayor profesionalidad. Y en el libro *Chola se casa* (1924) se da a conocer “Misterios de la subconciencia”, en que desde la “Advertencia” preliminar se puntualiza: “A los no versados en estas cuestiones les parecerá inverosímil la telepatía consciente o inconsciente, las materializaciones y premoniciones, el desdoblamiento de la personalidad, las apariciones espectrales «emanadas» de los «mediums», etc., etc., hechos que ya han sido analizados con riguroso criterio científico y que se aceptan aunque no se explican” (51). Inserto en un lugar situado en el interior de Argentina, y con los personajes con nombres sajones, se describe minuciosamente una sesión espiritista y el modo en que un rico heredero es asesinado por un hombre manipulado por fuerzas externas procedentes de una acción de hipnosis a distancia.³⁴

Adolfo Montiel Ballesteros (Salto, 1888-Montevideo, 1971), en el volumen *Cuentos uruguayos* (1920),³⁵ presenta varios textos emparentados con lo fantástico desde perspectivas diversas. En “La picada asombrada”, recurriendo a creencias y supersticiones populares autóctonas, se narra la aparición de “luces malas” y del espíritu de una mujer. En cambio, en otros cuentos, se presenta una inclinación por amalgamar elementos espiritualistas y positivistas. En “Los rayos X”, la visión de un cuerpo a través de un aparato de rayos X provoca en un hombre el despertar de “un sentido embrionario, que pudiera ser el sexto, y que es el que nos permite sentir lo que consideramos sobrenatural” (37); de este modo, una

³³ Resulta interesante señalar que los trabajos de investigación nos condujeron a detectar que la Biblioteca Nacional de Montevideo cuenta con los cuatro tomos de las *Obras completas* de este autor alemán, editados en 1847 en Barcelona por la Imprenta de Llorens Hermanos, con traducción de D.A.M., y con un ejemplar de *Cuentos fantásticos* publicado en 1909 en Barcelona por la Casa Editorial Maucci, con traducción de Enrique L. de Verneuil.

³⁴ Cione también publica el cuento “Impregnación (Novela del más allá)”, en el Vol. 4 de la revista *La Pluma* (Montevideo: Enero 1928: 117-127), con fuertes influencias del espiritualismo.

³⁵ Ningún texto de este libro se recoge en la *Selección de cuentos* (Montevideo: 1970) realizada por Domingo L. Bordoli; tampoco en las antologías que recogen algunos de sus textos, como las compiladas por Alberto Lasplaces (*Antología del cuento uruguayo*, 2 tomos, Montevideo: 1943), Serafín J. García (*Panorama del cuento nativista del Uruguay*, Montevideo: 1943), Arturo Sergio Visca (*Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, Montevideo: 1962) y Walter Rela (*20 cuentos uruguayos magistrales*, Buenos Aires: 1980).

maniobra realizada mediante un artefacto producido por la ciencia deriva en la posibilidad de que alguien pueda observar directamente con sus ojos los detalles de un esqueleto humano y el supuesto color de las almas. Y en “El fotopsicomentógrafo” se narra cómo un científico revela a un periodista la invención de “una especie de casco que parecía de caucho ligerísimo, del cual pendían alambres sutiles, plateados [...] Todo se conectaba a un motorcito reluciente, junto al que se distinguían unos carretes verdes, y unas rojas, pequeñas pilas eléctricas” (109); un aparato que mide desde los estados de ánimo hasta la potencia del alma, y que logra imprimir sobre papel los pensamientos. Un enfoque distinto se manifiesta en “32.584.007”, cuento más próximo a la llamada ciencia ficción.³⁶ En una sociedad distópica, en el año 2500, nace un niño con la particularidad de tener corazón –al igual que los llamados “homo sentimentalís”, especie desaparecida–; si al principio se decide extraérselo, luego se resuelve lo contrario con el objetivo de analizar el transcurso de su vida. El niño ya crecido resucita el vocablo olvidado “amor” (53) y lo encierran en un hospital psiquiátrico, en donde impulsa una rebelión; los revolucionarios son derrotados y, al sentirse desilusionados por la supuesta utopía, van en busca del muchacho, que al considerarse culpable se arranca el corazón lanzándoselo a “la muchedumbre aullante que llegaba con el sordo rumor de sus vociferaciones bajo su ventana” (56). La narración finaliza con la frase: “¡Esta es la historia del último corazón! (56). En otro libro, *Los rostros pálidos (Cuentos europeos)* (1924), se da a conocer “Un gusano”. Sobre este cuento, Domingo Bordoli (1970) expresa que “está a punto de escribir «La metamorfosis» de Kafka” (Prólogo xix).³⁷ Un joven adinerado se entera que en el símbolo heráldico de su familia “sobre fondo amarillo, campeaba un gusano” (49). Arrepentido por sus pesquisas y desilusionado por las características del escudo, empieza a obsesionarse con el insecto, al punto de verlo “en la ropa, en el suelo, en las paredes. Su propia sombra tomaba forma de gusano” (51). Un final ambiguo describe que el hombre “lento, por la calle espesa de niebla, encorvado, blanduzco, gris, se alejó” (52). Y en *Montevideo y su cerro* (1928), se destaca “20 Blasco Ibáñez” en que se presentan, a través del recurso del doble –multiplicado–, veinte personificaciones distintas del escritor español Vicente Blasco Ibáñez.³⁸

³⁶ Este cuento ya se había publicado antes en el primer número de la revista montevideana *Pegaso* (1918: 22-25).

³⁷ *Die Verwandlung –La metamorfosis–* de Franz Kafka se publicó en alemán en 1915, y la primera traducción al español apareció en *Revista de Occidente* de Madrid en 1925 y posteriormente en libro por la Editorial Losada de Buenos Aires en 1938. Cabe la posibilidad –aunque remota– de que Montiel Ballesteros haya tenido alguna referencia o lectura hacia los últimos años de la década del diez durante su estadía en varias ciudades de Europa.

³⁸ La localización de “20 Blasco Ibáñez” ha sido posible gracias a la pesquisa realizada por Regina Ramos.

Lorenzo D'Auria, en "La mejor familia", del volumen *Chispazos (cuentos relámpagos)* (1921),³⁹ también se aproxima a la ciencia ficción. La narración está ambientada en el planeta Marte y se describe el modo en que se exhiben películas sobre la Tierra para que los marcianos la conozcan, eligiendo como el mejor lugar para mostrar a Uruguay.

Santiago Maciel (Montevideo, 1865-Buenos Aires, 1931), en *La estirpe brava* (1922),⁴⁰ presenta el cuento "La guitarra del abuelo" en que se denota un influjo espiritualista al describir cómo una niña escucha algunos acordes de la guitarra de su abuelo ya fallecido; por otra parte, poco tiempo después la niña muere y la noche de su muerte su madrastra escucha una voz, los acordes de una de las melodías que el abuelo acostumbraba tocar y el sonido de la caída de un objeto: "Todos los vecinos del lugar no dudaron de la realidad del fabuloso acontecimiento, con mucha mayor razón, cuando tuvieron la oportunidad de ver muerta a la pobre adolescente, y caída, junto a su camita, con las cuerdas rotas, la guitarra del abuelo" (65).

Víctor Pérez Petit (Montevideo, 1871-1947), en *La música de las flores y otros cuentos* (1924), un volumen marginal y poco conocido del autor, entrega una serie de textos.⁴¹ En el cuento homónimo del libro, usufructuando elementos de la sintomatología psicopatológica, se expone cómo un hombre enfermo, que adora a las flores y lo tenían encerrado por esa adoración, sale de su encierro y escucha música producida por las flores. Se describe cómo las distintas especies ejecutan partituras diversas y el modo en que el hombre las dirige como si se tratara de una orquesta. "Cada flor era un músico inspirado, celestial, grandioso. Cada flor era un instrumento que, al irradiar la luz de sus matices y al verter los átomos impalpables de sus perfumes, hacían más sublimes y armoniosos los sonidos que producían" (10-11). El hombre al final muere, pero sintiéndose libre.

Enrique Amorim (Salto, 1900-1960) publica *Horizontes y bocacalles* en 1926, en que se incluye el cuento "Quemacampos".⁴² Allí se narran las acciones de un hombre piromaníaco. En una de esas operaciones en una hacienda de su familia queda al descubierto el panteón de su abuelo. Un abuelo que después de morir permanecía en un mismo estado, y que los nietos, mediante una acción macabra, lo sustraían de su tumba para jugar. En el texto se explicita que "de la existencia al deceso, el cuerpo de aquel viejo no había sufrido más que

³⁹ La detección del cuento de D'Auria ha sido posible gracias a la pesquisa efectuada por Carlos Viera.

⁴⁰ El hallazgo del cuento de este libro de Maciel ha sido posible gracias a la pesquisa llevada a cabo por Tabane Sosa.

⁴¹ Víctor Pérez Petit es autor de una profusa obra publicada. Este libro no está mencionado en su artículo correspondiente a *Cien autores del Uruguay* (A. Paganini-A. Paternain-G. Saad, 1969), ni en el apartado bibliográfico del *Nuevo diccionario de literatura uruguaya* (W. Penco et al, 2001). Además, resulta aun más curiosa su ausencia en la colección de sus *Obras completas*, en cuarenta y cinco volúmenes. No obstante, sí es nombrado en *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* (J. Englekirk y M. Ramos, 1967).

⁴² La ubicación del relato de este libro de Amorim ha sido posible gracias a la pesquisa llevada a cabo por Mariana Moreira.

una variante: los párpados se inmovilizaron. Pero todo él era el mismo. Después de muerto seguían jugando con el Tata, como durante su existencia” (20). En *La trampa del pajonal* (1928) sobresalen los cuentos “Morir”, en que se presenta el absurdo de que las personas se alegren y festejen la muerte de sus familiares; y “Relato para 1999”, que transcurre a fines del siglo XX, en que se describen los avatares que produce la implantación de unas máquinas cazadoras de nubes utilizadas para el regado de las tierras.⁴³ Y en *Del 1 al 6*, dado a conocer en 1932, se presentan tres cuentos vinculados con una concepción amplia de lo fantástico.⁴⁴ En “Los dichosos”, los habitantes de un lugar nacen con la edad de meses o años y viven su existencia retrocediendo en el tiempo; a medida que van teniendo menos edad pierden la memoria –desarrollo próximo al relato “The Curious Case of Benjamin Button” (1922) de Francis Scott Fitzgerald–. En “Control”, un hombre percibe que sus antepasados, junto a Dios, controlan y determinan lo que ocurre en la Tierra; su aspiración es ser uno de los llamados genios para que dejen de dirigirlo y así poder decidir libremente sobre su futuro. Y en “Estrenaron «El amor». Comedia en 6 actos”, los asistentes a una obra de teatro son sometidos a una preparación previa tres días antes de la función; y durante la representación se produce un estrechamiento sobrenatural en los vínculos de personas desconocidas: unos perciben las sensaciones y los pensamientos de otros, y los actores interpretan en el escenario lo que los asistentes están pensando y haciendo en la platea.

Luis Giordano (Durazno, 1895-Montevideo, 1966), se introduce en lo fantástico en varios textos de *El rosal seguido de otros cuentos y un diálogo de Giorgio Vicarini* (1926) a través de una estética próxima al modernismo y con un mayoritario énfasis en aspectos espiritualistas. En “El rosal” se le aparece el diablo a un monje del siglo XIV que era muy devoto de Dios; el diablo le ordena que salga de su ignorancia, pero al abandonar su celda para adquirir conocimientos, el monje, Hermano Ave María, cae muerto. En su tumba nace un rosal, cuya raíz parte desde el corazón del monje, y en cuyas hojas están grabadas dos palabras: Ave María. En “Los dos banqueros de Siena” a un banquero se le aparece la “Santísima Virgen”. En “Fra Jacopone” un hombre sueña que Dios hace caer su ira sobre el Papa Bonifacio y, cuando se despierta, se entera que Bonifacio III había muerto. En “La despedida”, al morir, el cuerpo de un hombre que dedicó sus últimos años a Dios despidió olor a violetas. Y en “Tammuz” un hombre, dado a una vida de placeres, se encuentra con una sombra extraña, más tarde se cubre con la piel de un cisne para poseer a una muchacha, y a otra engaña “simulándose un árbol, brindándole su sombra” (74). Por otra parte, en el libro

⁴³ Debo a Álvaro Bonanata el dato para la localización de “Relato para 1999”.

⁴⁴ La detección de los cuentos de este volumen ha sido posible gracias a la pesquisa realizada por Ana Claudia Pérez.

Luciano y los violines (1930) se destaca el cuento “Salomé” –que remite al mito bíblico de la hija de Herodías que provoca la muerte de Juan el Bautista– por sus elementos modernistas y vanguardistas, y su proximidad con lo fantástico.⁴⁵ Una prostituta es juzgada y declarada culpable de un asesinato, logra escaparse de la cárcel y se sube a bordo de un barco; a partir de este momento el clima de la narración se enrarece y los tiempos y los espacios se entrecruzan a la vez que la figura de Salomé se mitifica.

Alberto Lasplaces (Montevideo, 1887-1950), en el cuento “El automóvil”, del libro *El hombre que tuvo una idea* (1927),⁴⁶ insinúa la humanización de una máquina. Si bien se podrían tender algunos contactos con el futurismo –teniendo en cuenta el tópico empleado y la aplicación de determinadas técnicas derivadas del cine (Achugar, “El museo”)–, el lenguaje utilizado –casi carente de metáforas– se encuentra a medio camino entre el cuento y la crónica periodística. El texto describe la historia de un hombre que valora a su automóvil como algo insustituible, pero enfrenta una circunstancia que tiene como única opción el venderlo. Antes de entregarlo a su nuevo dueño, decide realizar un último viaje: “Hasta entonces el automóvil había sido un instrumento dócil y sumiso a todos sus mandatos. Ahora notó con espanto que sucedía al revés, y que poseído de una especie de locura era el automóvil el que lo llevaba a él, dominándolo completamente. [...] Pero pronto comprendió todo. Iba a la muerte, iban a la muerte los dos, antes de separarse, como esos amantes que no resignándose a vivir el uno sin el otro prefieren el aniquilamiento total” (128). En un clima apacible y hasta enternecedor, el hombre y su automóvil llegan a su fin; y más tarde, cuando encuentran el cuerpo muerto del hombre entre el amasijo de las partes del vehículo, se observa que “había en su rostro una expresión de intensa beatitud, en sus ojos sin vida un resplandor extraño y en sus labios inmóviles una sonrisa de indefinible felicidad” (129).

Víctor Dotti (Molles del Pescado, 1907-Montevideo, 1955), en el volumen *Los alambradores* (1929), una narrativa que jerarquiza lo vernáculo a través de los ambientes y las actividades en el campo, se introduce en lo fantástico mediante el rescate de algunas supersticiones populares. En “El lobizón” se insinúa la existencia de dicho ser en la figura del capataz y dueño de una hacienda, y en “La estancia asombrada” se describe la presencia de aparecidos en una casa abandonada.

Sobre la obra de Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) de las primeras décadas del siglo XX solo nos limitaremos a mencionar algunos de los textos de sus libritos

⁴⁵ El hallazgo de este relato de Giordano ha sido posible gracias a la pesquisa realizada por Tabane Sosa. Este texto, además, integra la *Antología de narradores del Uruguay* (Selección de Juan M. Filartigas. Montevideo: Albatros, 1930).

⁴⁶ La ubicación de este cuento de Lasplaces ha sido posible gracias a la pesquisa efectuada por María Noel Batalla.

“sin tapa” que pueden vincularse con un fantástico mayoritariamente permeable a los influjos de las vanguardias –aunque en el caso de Hernández, y como expresa Carlos Martínez Moreno (1969), se trata de “la vanguardia de un hombre solo, una vanguardia sin retaguardia, una exploración a título y riesgo totalmente personales” (“Las vanguardias” 138)–.⁴⁷ También se traslucen determinados procedimientos vinculados con el psicoanálisis.⁴⁸ El título de su segundo volumen publicado, *Libro sin tapas* (1929), y el epígrafe que lo secunda –“Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él”–, se instituyen como gestos vanguardistas que desarticulan el marco literario. Asimismo, en algunos textos se da la presencia explícita de cuestionamientos a la modernidad mediante el dejar en evidencia la falsedad de determinados preceptos derivados de la ciencia y las contradicciones del progreso. En sus tres textos iniciales –el prólogo, “Acunamiento” y “La piedra filosofal”– predomina lo alegórico a través de diversos tópicos: el origen de la vida, las relaciones humanas y las paradojas de la justicia por medio del escrutinio de un hombre colgado del anillo de Saturno que observa al planeta Tierra; el fin del mundo y la construcción de “planetitas” artificiales como un lugar alternativo, aunque el fin del mundo no se produce y los que sí dejan de funcionar y caen son los planetitas; y las esencia del ser humano mediante los pensamientos de una piedra. En “El vestido blanco” se insinúa la autonomía y la voluntad de movimiento de las hojas de la puerta de un balcón; en “Historia de un cigarrillo” es el cigarrillo del título el que parece tener un poder de influencia sobre su dueño reflejándose a través de una insistente obsesión, y en “La casa de Irene” se presenta un “misterio blanco” irradiado por Irene y por determinados muebles. Y en “La envenenada” (1931), del libro homónimo, se destaca la forma extraña y contradictoria en que se encuentra el cuerpo de una mujer muerta por envenenamiento y la forma en que, por momentos, el cuerpo del personaje es dominado por los pies, como si estos fueran independientes del resto.

Manuel Rodríguez Romero, en algunos cuentos del libro *Audacias literarias de una pobre pluma* (1928), hace referencia a contactos con seres sobrenaturales o del más allá. En “La casa de los duendes” un hombre llega a una casa abandonada y a medianoche, mientras está durmiendo, siente un ruido y aparecen unos ojos brillosos y algo que le sujeta las piernas; luego de tirar unos balazos, el hombre se va asustado de la casa y expresa: “De ahí a hoy, confieso paladinamente, soy supersticioso como el que más. Creo en duendes y aparecidos”

⁴⁷ Un juicio que tiene muchos puntos de contacto con lo que Italo Calvino (1974) expresara pocos años después: “Felisberto Hernández è uno scrittore che non somiglia a nessuno: a nessuno degli europei e a nessuno dei latino-americani, è un «irregolare» che sfugge a ogni classificazione e inquadramento ma si presenta ad apertura di pagina come inconfondibile” (“Nota introduttiva” vi). No obstante, similares apreciaciones también las habían realizado con anterioridad Ricardo Latcham (1959) y Ángel Rama (1959).

⁴⁸ Los textos de Hernández siguientes a este período –y más próximos a los influjos del psicoanálisis– forman parte del corpus central de nuestra investigación; en este sentido, su obra es objeto de un estudio más exhaustivo en capítulos posteriores.

(87). Y en “La venganza”, una muchacha, que se entera que su nacimiento fue producto de un aprovechamiento de un hombre sobre su madre, planea una venganza durante varios días, pero cuando se encuentra a punto de asesinar al hombre y cumplir con su cometido se arrepiente y desiste. En seguida vuelve a su habitación:

Creyó era algo como un rumor de alas dentro del cuarto. Luego una explosión de luz entre las sombras, cual si las puertas de un templo iluminado abriéranse de pronto. Una convulsión violenta sacudió sus miembros. Intentó hablar. Mas su garganta reseca sólo emitió un sonido ronco y gutural. Extendió los brazos, clavó las uñas en la sábana, entornó los párpados y quedó inmóvil, rígida, encogida entre las ropas cual una fierecilla rampante. (135)

Al final encuentran a la joven muerta.

Ildefonso Pereda Valdés (Tacuarembó, 1899-Montevideo, 1996), en el volumen *El sueño de Chaplin* (1930), muestra influjos que pueden relacionarse con el modernismo, y que se manifiestan en algunos casos a través de alegorías sobre el universo inmaterial, la muerte y la libertad. En “La rebelión de los sombreros” se narra la conversación entre unos sombreros en un taller de reparación, y el modo en que tienen consciencia de ser tales objetos y entienden la distancia que existe con el mundo humano; en “La muerte de los ojos” se presentan los ojos de un hombre que está por morir y cómo se desprenden de la cabeza de su dueño, le roban las alas a un pájaro y emprenden un viaje para observar lo más posible antes del fin; y en “La ciudad de los espejos” se describe una ciudad de Oriente clausurada al resto del mundo y en donde los espejos están desterrados.⁴⁹ Desde otro enfoque, en “La derrota de Voronoff” se le aparece Fausto a un científico ruso que estudia un nuevo método de rejuvenecimiento. En “El inventor fracasado”, en otro intento por mostrar las contradicciones de la modernidad, el Dr. Juan Grave, especializado en investigaciones médico-legales y criminología, inventa un “misteriógrado de precisión” que “tiene por objeto determinar la mayor distancia a que se puede tener una pistola apuntando a la cabeza; según la mayor o menor distancia que marque el registrador se tratará de un homicidio o de un suicidio” (93-94). Pero la presentación del invento en la Sociedad de Medicina queda sin efecto a raíz de una carta de un diario que lo intima a no divulgar su invento porque “arruinaría a toda la literatura que viene alimentándose del misterio [...] no habrá necesidad de leer novelas, sabremos de antemano el desenlace. [...] Este periódico desde su fundación viene explotando con éxito el renglón «Crímenes misteriosos» y su desdichado invento agotará nuestras mejores entradas” (96). Y en “Una excursión interplanetaria” se describe el avance tecnológico que posibilita un viaje a través del cometa Halley. De este modo, los cuentos de

⁴⁹ Este texto también integra la antología *Siete cuentos uruguayos* (Montevideo: Mural, 1929).

Pereda Valdés se revelan como atravesados por resabios romántico-espiritualistas y por elementos del naturalismo-cientificista, típicos del modernismo.

Casimiro Cassinetta –seudónimo de Héctor Urdangarín– (Mercedes, 1903-Montevideo, 1983),⁵⁰ en el volumen *6 cuentos cortos* (1931), revela elementos predominantemente vinculados con las vanguardias, a través de una prosa breve y por momentos fragmentaria que provoca un quiebre de la ilusión de realidad, y mediante un humor muy próximo, en varios episodios, a un absurdo que puede interpretarse como un dejar en evidencia los sentimientos de soledad y extrañeza del hombre contemporáneo ante los procesos de modernización que le rodean. En “La llegada al Paraíso” y “La importancia del ombligo” los episodios están ambientados en el cielo. En el primero se describe la llegada de tres hombres a las puertas del Paraíso y cómo son interrogados por Dios y San Pedro, en un entorno en donde se jerarquiza el gusto por las bebidas alcohólicas, los cigarrillos y los bienes materiales. En el segundo, doña Gumersinda llega a las puertas del Paraíso y es recibida por San Pedro, que la hace desnudar para probarle diversos enchufes en busca de uno que se ajuste al número de su ombligo; la mujer explica que su esposo le había mordido el ombligo por servirle sopa caliente y que esto le había provocado la pérdida del número correspondiente. El cuento finaliza alertando a las mujeres que si en las noches perciben cierta cosquilla en el abdomen, es doña Gumersinda que está buscando su número para poder entrar al Paraíso. En “La gallina verde” se describe el modo en que una gallina de ese color envejece sin que nadie la quiera comer; de esta forma, la gallina se obsesiona con la muerte y busca suicidarse a través de diversas maneras. En “El estanciero” se narra cómo un hacendado solitario llega a su estancia, al poco tiempo se enamora de una mujer de un campo vecino y, a raíz de su alegría, ordena realizar varias reformas en la estancia –cerrar un corredor abierto para que sus futuros hijos no se resfriaran, ubicar felpudos en los potreros para que los animales no estuvieran con las patas sucias, colocar espejos en los alambrados para que las ovejas pudieran arreglar sus lanas con esmero, y encargarse un perfume especial para que los zorrillos no olieran mal, entre varias cuestiones más–. Luego de un encuentro entre los amantes, cuando la mujer vuela una pierna para subir a su caballo, el estanciero observa “sobre sus ropas blancas una nube gris-amarillenta” (49), quedando aturdido y extrañado. Al final, el hombre desilusionado se va de la estancia. Y en “El hombre de la oreja colorada” se presenta un hombre recién divorciado y se relata que la causa del divorcio fue porque su

⁵⁰ Casimiro Cassinetta sería un seudónimo utilizado por Héctor Urdangarín –que también firmó como L. S. Garini– según Julio Ricci (“L. S. Garini, un creador olvidado.” L. S. Garini. *Obra completa*. Montevideo: Yoea, 1994: 5-12), Nicasio Perera San Martín (“Un equilibrista: L. S. Garini.” *Locos, excéntricos y marginales de las literaturas latinoamericanas*. Tomo 2. Coord. Joaquín Manzi. Francia: Centre de Recherches Latino-Américaines / Université de Poitiers, 1999: 455-476) y Pablo Rocca (Prólogo. *Equilibrio*. De L. S. Garini. Montevideo: Banda Oriental, 2000: 5-12).

mujer, luego de un año de casados, incumplió la promesa de no servirle nunca un plato de tallarines. A partir de ese momento, se desata sobre el hombre una obsesión incontrolable en relación a los tallarines hasta que decide irse a vivir a un lugar apartado; al final su obsesión es tan grande que decide suicidarse y se pega un tiro en la sien derecha: “La bala entró fácilmente y por la sien izquierda salió ágil y desenrollándose un tallarín verde, de un hermoso verde de avena nueva que después de algún trabajo a causa de la gomina, consiguió meterse debajo del peinado” (75).

Viriato Bautista Alcaraz (1913-¿?) da a conocer *Facetas. Relatos, leyendas, cuentos* (1935), en que se reúnen treinta y seis textos. Además de algunas leyendas, como “La invasión de Tiberiades” e “Ivraim el peregrino, y la estrella”, –en esta última, a un joven mahometano se le aparece “el Altísimo bajo la forma de un anciano de luengas barbas plateadas” (23)–, se destaca el cuento “El doctor X”. A un estudiante de medicina le fallece su novia y luego de finalizar sus estudios se dedica a buscar un medicamento contra la muerte. Por medio de varios experimentos, descubre que “la muerte era un narcótico que flotaba en la atmósfera” (17). Logra capturar la esencia de la muerte en una retorta y, tiempo después, encuentra un antídoto. Primero lo prueba con un conejo y, ante el resultado positivo, a continuación realiza la experiencia con él mismo; prepara dos jeringas, una con el narcótico y otra con el antídoto –esta última a través de un mecanismo por el cual se le inyectara automáticamente después de unos minutos de la primera jeringa–. En seguida de volver de la muerte, el doctor X estaba cambiado y no pudo recordar cómo había preparado los experimentos.

Fernán Silva Valdés (Montevideo, 1887-1975), en buena parte de su extensa obra literaria, se concentra en describir leyendas y supersticiones de la región. De este modo, historias sobre lobisones, aparecidos, yaguretés y luces malas, entre otros, son el centro de cuentos como “Leyenda del Paso de la Cruz”, “Leyenda del caserón de la muerta” y “Una noche del diablo”, en *Leyenda (Tradiciones y costumbres uruguayas)* (1936);⁵¹ y “Yagureté” “El freno de plata”, “La carreta asombrada” y “Palabra cumplida”, en *Cuentos del Uruguay (Evocación de mitos, tradiciones y costumbres)* (1945).

Guillermo Cuadri (Minas, 1884-1953), en *Leyendas minuanas* (1938), recurre al formato cuento para dar a conocer probables o inventados orígenes de, fundamentalmente, nombres de aves y plantas que, en algunos casos, se conectan con leyendas y supersticiones de la región. Destacamos algunos cuentos. En “La marcela” se narra cómo una curandera llamada Marcela muere y tiempo después, desde su tumba empiezan a nacer unos yuyos que

⁵¹ Años después, a este volumen se le incorporaron otros cuentos y fue publicado bajo el título *Cuentos y leyendas del Río de la Plata* (1941).

representarían el espíritu de la mujer. “En verdad, era ella misma. Habiendo logrado volver al mundo de los vivos, y por ser muy inteligente, trocó su virtud de curar enfermedades del alma y del corazón, teniendo en cuenta los nuevos tiempos, en sanar estómagos” (27). En “La tijereta” y “La viuda”, mujeres fallecen el día en que, por mandato de Dios, los muertos serían convertidos en pájaros; ellas vuelven a la vida y sería el motivo originario del nombre de los pájaros llamados de ese modo. Y en “El tucu-tucu”, un hombre ruin, llamado Tucu, muere y Dios “lo convirtió en un pequeño animalito, insignificante, despreciable” (87) para que en su retorno a la vida no hiciera mal a nadie.⁵²

María de Montserrat –seudónimo de María Albareda Roca– (Camagüey, 1910-Montevideo, 1995),⁵³ en “Al saltar la ventana”, de *Tres relatos* (1942), despliega contactos con algunos componentes derivados de la psicopatología y el romanticismo. La narración describe las sensaciones que padece una joven llamada Cintia en sus vínculos con sus padres y su novio, y principalmente con un hombre recién conocido. En el primer encuentro con este hombre, mientras están hablando, Cintia percibe la presencia de dos dimensiones paralelas: “distinguía la calle, la gente, los vehículos, los árboles con follaje nuevo pero la otra visión parecía también estar dentro de ellos tan real como la realidad misma. Podría ver dos mundos distintos a la vez?” (8-9). Después de algunas citas con su nuevo pretendiente, Cintia “sentía desbordarse en su espíritu llamados misteriosos a las misteriosas fuerzas de la vida que la rodeaban invisibles. Su reciente conversación con el desconocido la estaba transformando. Se sentía inmaterial, translúcida. Todo su ser evolucionaba abiertamente y estaba dispuesto a lanzarse hacia lo ignoto” (29). En seguida decide terminar una relación de diez años con su novio. Los encuentros con el misterioso joven se repiten y luego de despedirse al fin de una cita, “Cintia regresaba de su mundo de sueños, de su tierra de voces y de cantos de amor. Había empezado a saltar la ventana” (52). De este modo, la figura de su novel prometido –que durante buena parte del relato niega su nombre, al punto que la joven inventa uno para referirse a él ante sus padres– por momentos se presenta como ambigua, como si Cintia no lograra distinguir si es un sueño o es real. Hacia el final, la joven se entera que su antiguo novio se está por casar con una amiga de ella y cae enferma. Ante el lecho, el extraño muchacho se muestra tal cual es, despojándose de la aureola que había seducido a Cintia, “ella había creado con su amor un ser que ya no existía” (82); atrás de su figura estaba la ventana,

⁵² Otros títulos de este volumen: “La envira”, “El lagarto”, “La aruera”, “Los mosquitos”, “Las cotorras”, “La cucaracha”, “Cardales”, “El hornero”, “La lechuza”, “El tordo”, “El Trespoh”, “Mburucuyá y tala”, “El rosal”, “Uñas del Diablo”, “Las cigarras”, “El gavilán”, “Las tortolitas”, “La malva”, “El Mío-mío”, “El dormilón”, “La esponja del campo”, “El pega-pega”, “La parra silvestre”, “El ombú” y “El quiebra yugo”.

⁵³ Su familia se radicó en Uruguay cuando María de Montserrat era niña (Ulla, 1999).

“ya voy” (82) piensa Cintia. El relato termina con la muchacha muerta, como si se hubiese desplazado hacia otro mundo a través de la ventana.

Y Pedro Leandro Ipuche (Treinta y Tres, 1890-Montevideo, 1976), en 1946, publica *Cuentos del fantasma*. Entre sus veintiún textos, se destaca “Los muertos no quieren mudarse”, vinculado con un fantástico portador de vestigios románticos. Ante determinados acontecimientos extraños ocurridos en el cementerio, los habitantes asustados de un pueblo deciden trasladar las tumbas hacia “una chacra lejana, con su tradición de asombro y ánimas” (60). Pero cuando llegó el día en que iba a realizarse la mudanza, “los bueyes y las mulas habían desaparecido. Las cajas de los carromatos, se habían escapado de las ruedas. Y las ruedas andaban dando vueltas, como sopladas por espíritus pícaros y trastornadores” (64). El cuento finaliza: “Pues... ya lo ven. Los muertos no quieren mudarse” (65).⁵⁴

II.4. Un fantástico mayoritariamente marginalizado

Los cruces y encuentros entre tradiciones e innovaciones revelan las dificultades para alcanzar una síntesis sobre un conjunto de obras literarias producidas durante un período central de la historia de la región, como fue la primera mitad del pasado siglo XX. Las expresiones vinculadas con lo fantástico literario no son ahistóricas. Se trata entonces de una especie de caja de resonancia en donde se exteriorizan las mutaciones de una sociedad, el espacio simbólico en que diversos conocimientos se enfrentan, se excluyen o se fusionan. Un debate que se expresó como antagónico entre lo factible y lo imaginable, entre lo empírico y lo abstracto; pero que, en consonancia con la heterogeneidad y las oscilaciones de la época, también por momentos las tendencias se manifestaron como complementarias una de la otra, derivando en algunos casos en un eclecticismo particular.

En definitiva, lo fantástico se desplegó como una expresión literaria en el marco de una modernidad afectada por varias encrucijadas, desde la evocación de un romanticismo –y sus rémoras espiritualistas– en crisis hasta los impulsos de un modernismo plural, de unas vanguardias “sin dureza” (“Las vanguardias” 124) –como expresara Martínez Moreno (1969)–, y de sus secuelas y derivaciones posteriores. Un fantástico que, por un lado, y según

⁵⁴ No obstante la conceptualización amplia de lo fantástico que se ha tenido en cuenta para este capítulo, no incluimos en el corpus aquellos relatos en que los animales, vegetales o elementos de la naturaleza hablan o piensan –muy próximos a una estética *naïf*–. En este sentido, y sin ser exhaustivos, la nómina hubiese adjuntado: “Historia felina” e “Historia de una palmera” de Jorge Selves Stirling (en *Hojas caídas*, 1915), “La insolación”, “Juan Darién”, “El potro salvaje”, “La patria”, “El león” y “La señorita Leona” de Horacio Quiroga (*Cuentos de amor, de locura y de muerte*, 1917; *El desierto*, 1924; y *Más allá*, 1935), “Un can de bigote afeitado” y “La doble personalidad” de Nino Perrone (*La verdad disfrazada*, 1921), “La venganza de las rosas” de Víctor Pérez Petit (*La música de las flores y otros cuentos*, 1924), “Soliloquio de un caballo” de Enrique Amorim (*Horizontes y bocacalles*, 1926) y “La batalla de los vientos” de Viriato Bautista Alcaraz (*Facetas. Relatos, leyendas, cuentos*, 1935).

el momento histórico, se nutre de diversos discursos, como el teológico, el espiritualista, el científicista y el psicopatológico; y, por otro, alude en clave literaria a la incompatibilidad con el realismo. Esta amalgama de materiales “prueba que ni siquiera la literatura fantástica, considerada por muchos teóricos como el prototipo de la ficción autónoma, puede desligarse de la realidad en que fue creada; porque si bien es cierto que estos cuentos se rigen por la tendencia literaria imperante y por su sistema de preferencias, tanto la tendencia como el sistema son expresiones super-estructurales de una realidad concreta” (Hahn, “Estudio” 89-90).

Desde otra perspectiva, habría que plantearse por qué varios de los autores y textos reseñados fueron olvidados por la crítica, la academia y el mercado contemporáneos. Son los casos, por ejemplo, de los relatos de Otero, Salaverri, Lasso de la Vega, Agorio, D’Auria, Maciel, Pérez Petit, Giordano, Rodríguez Romero, Pereda Valdés y Cuadri, entre otros – algunos de ellos solo recordados actualmente por su obra lírica, dramática, ensayística o periodística–. Si bien para los críticos, los académicos y los empresarios tienen un papel preponderante la delectación y las virtudes estéticas –aunque siempre impregnadas de subjetividad–, y hasta el amiguismo, puede considerarse que, con los profundos cambios impulsados fundamentalmente desde mediados del siglo XX a través de la diversidad de propuestas críticas y teóricas, las particularidades del lenguaje y el enfoque de determinados tópicos en numerosas de las narraciones anotadas fue “superado” por otros textos posteriores –un ejemplo puede ser la obra de Felisberto Hernández, en que la amplia mayoría de los trabajos críticos actuales están referidos a la producción que se inicia en los años cuarenta, y en menor medida a sus textos iniciales.

Hacia comienzos de los años treinta, Horacio Quiroga, en una nota publicada en la revista bonaerense *El Hogar* (setiembre de 1931), sin la perspectiva que otorga el observar los procesos desde la actualidad, ya percibía la asunción de un cambio en las expresiones artísticas al expresar:

Cada veinticinco o treinta años el arte sufre un choque revolucionario que la literatura, por su vasta influencia y vulnerabilidad, siente más rudamente que sus colegas. Estas rebeliones, asonadas, motines o como quiera llamárseles, poseen una característica dominante que consiste, para los insurrectos, en la convicción de que han resuelto por fin la fórmula del Arte Supremo. Tal pasa hoy. El momento actual ha hallado a su verdadero dios, relegando al olvido toda la errada fe de nuestro pasado artístico. [...] Uno de estos días, estoy seguro, debo comparecer ante el tribunal artístico que juzga a los muertos. [...] De nada me han de servir mis heridas aún frescas de la lucha, cuando batallé contra otro pasado y otros yerros con saña igual a la que se ejerce hoy conmigo. (“Ante el” 135)

Es que el inicio del siglo ya ha quedado muy atrás y los cambios han sido múltiples. A decir de Ángel Rama (1982), América Latina está atravesando por un segundo empuje de la modernidad, que abarca el período entre fines de las dos guerras mundiales. En la orilla occidental del Plata, desde la que escribe Quiroga pocos años antes de fallecer, se encuentran produciendo algunos jóvenes como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt y Leopoldo Marechal, entre otros. Y en la orilla oriental, a los ya nombrados Amorim, Hernández y Urdangarín, pocos años más tarde se le sumarán otros jóvenes que incursionarán también en lo fantástico.

III. EL ENTORNO SOCIOCULTURAL URUGUAYO DEL MEDIO SIGLO XX

III.1. Introducción

En los años cuarenta y cincuenta se producen numerosos cambios en el ámbito sociocultural uruguayo, fundamentalmente a través de la actuación de un conjunto de jóvenes autores (Rodríguez Monegal, Dic. 1952, Julio 1959, 1966, y otros; Rama, Julio 1959, 30 Dic. 1960, 1972, y otros; Benedetti, [1962] 1963; y otros). No obstante, las transformaciones que se producen están en consonancia con la cambiante realidad política y económica uruguayo, inducidas en gran parte por repercusiones provenientes de fuera del país.

Con el fin de enmarcar históricamente la época, presentamos, en primer término, una concisa contextualización de los aspectos políticos y económicos más relevantes; posteriormente, realizamos una reseña del ambiente cultural, lo que permite articular las publicaciones seleccionadas con las situaciones y condiciones de producción del Uruguay de mitad del siglo XX.

III.2. La política y la economía en el contexto histórico

España y Francia, que hasta mediados de la década del treinta habían sido los modelos culturales de mayor influencia para la frágil e incipiente cultura uruguayo, a fines de dicha década sufrieron una serie de acontecimientos –España caía en manos de Franco, y Francia iniciaba un declive político y económico– que produjeron modificaciones en sus políticas culturales y editoriales hacia el exterior, provocando alteraciones en los lazos que existían entre estos países y Uruguay. En este sentido, por ejemplo, la Guerra Civil en España (1936-1939) y sus repercusiones posteriores suscita una inmigración hacia Montevideo compuesta, entre otros, por algunos representantes distinguidos de la cultura, como José Bergamín, José Estruch, Álvaro Fernández Suárez, Benito Milla, Margarita Xirgú y Eduardo Yepes.

De cara a la Segunda Guerra Mundial, Uruguay había declarado su neutralidad el 5 de setiembre de 1939, en un entorno en que el resto de América Latina –con la excepción de Argentina– se había adherido al panamericanismo y la defensa hemisférica anunciada por Estados Unidos. Pero, en diciembre del mismo año, la guerra llegó a las costas uruguayas con el escenario de la Batalla del Río de la Plata entre el acorazado alemán Graf Spee y cruceros ingleses. Cuando comenzaron a llegar al puerto de Montevideo los heridos y los muertos de ambos lados, los uruguayos se percataron de que la guerra ya no era algo ajeno y lejano, sino

que los obligaba a formar parte de un conflicto más allá de su voluntad y de sus convicciones (Nahum, 2000; Reyes Abadie y Melogno, 2001).

Durante el conflicto mundial, la política internacional uruguaya tuvo algunos virajes, básicamente, influenciados desde el exterior. De la neutralidad proclamada en 1939 se pasó a romper relaciones diplomáticas con Japón, Alemania e Italia, en 1942. Pero en 1944, luego de la caída de Benito Mussolini, se reanudaron las relaciones con el gobierno italiano. En 1945, “Uruguay declaró, por evidente presión de los Estados Unidos, la guerra a Alemania y Japón” (Nahum et al, *Crisis política* 69). En paralelo, los sectores herreristas del Partido Nacional seguían subrayando una postura de neutralidad al tiempo que denunciaban las ambiciones imperialistas de Estados Unidos; de todos modos, no lograron cambiar la posición de grandes sectores de la opinión pública ni la del gobierno (Nahum et al, [1988] 1998).

Finalizada la guerra se observó el ocaso de Gran Bretaña y el inicio de la ascendencia mundial de Estados Unidos, a cuyo dominio económico y cultural el Uruguay fue ingresando, junto con el resto de América Latina. Poco a poco, aunque no sin resistencias, las preferencias por Henry James, Virginia Woolf, Thomas Eliot y hasta la Coca-Cola comenzaron a ganar cada vez más terreno. A su vez, otros poderes culturales también empezaron a intensificar sus espacios por esos años. La Unión Soviética de Stalin comenzó a publicar ediciones millonarias en español de los clásicos soviéticos, y a fomentar con su respaldo económico la formación de editoriales en Argentina y Uruguay (Rodríguez Monegal, 1966).

Igualmente, “Uruguay disfrutó de una situación económica favorable, derivada de los beneficios que dejaron nuestra producción agropecuaria y nuestro comercio exterior durante la Segunda Guerra Mundial, el período de reconstrucción y la posterior guerra de Corea” (Nahum et al, *Crisis política* 74). En este período, se nacionalizaron los tranvías, los ferrocarriles y las aguas corrientes, dando origen a nuevas empresas del Estado como A.M.D.E.T. (Administración Municipal de Transportes), A.F.E. (Administración de Ferrocarriles del Estado) y O.S.E. (Obras Sanitarias del Estado). Esto permitió aumentar el dominio industrial y comercial del Estado, incorporando empresas de servicios públicos que habían estado en manos inglesas (Nahum et al, [1988] 1998; Reyes Abadie y Melogno, 2001; Finch, 2005).

Hacia fines de la década del 40, España y Francia volverán sus ojos hacia América Latina, pero el universo cultural latinoamericano ya no será el mismo, debido al influjo del clima general de la posguerra, la fragmentación de los imperios coloniales, el surgimiento de nuevas naciones y el impacto detonante de las revoluciones. Un tiempo en que muchos valores inamovibles hasta pocos años atrás habían caído, dando lugar a la aparición de otros inéditos e impensados (Rodríguez Monegal, 1966).

Por otra parte, con la asunción de Juan Domingo Perón al gobierno argentino en 1946, numerosos opositores se exiliaron en Montevideo, lo que impulsó que varios medios de prensa publicaran duras críticas al gobierno peronista. Estos factores, entre otros, desencadenaron una crisis diplomática que derivó en restricciones a los viajes y a las relaciones comerciales de Argentina con Uruguay (Oddone, 2004).

La década del cincuenta comenzó con Luis Batlle Berres en la presidencia del país y un período denominado “neobatllista” (D’Elía, 1982), en que se dio un nuevo impulso a las ideas planteadas por José Batlle y Ordóñez en las primeras décadas del siglo XX. De este modo, y aprovechando la coyuntura favorable antes señalada, se dio un empuje a la industria, los avances del Estado en la prestación de servicios públicos, la expansión de la legislación laboral y social, y el fortalecimiento de la democracia política (Bayce, 1989; Nahum, 2000; Caetano y Rilla, 2005).

En 1951 asume como Presidente de la República el colorado batllista Andrés Martínez Trueba, y acto continuo se iniciaron las conversaciones entre los dirigentes políticos de los partidos tradicionales para instaurar una reforma constitucional basada en un ejecutivo colegiado de gobierno. Las ideas más importantes de la reforma fueron redactadas por una comisión integrada por delegados del Batllismo y el Partido Nacional. A posteriori, el proyecto fue discutido y aprobado por las dos cámaras del Poder Legislativo. La Ley Constitucional se aprobó –por una leve mayoría, 54% a 46%– en un Plebiscito realizado el 16 de diciembre de 1951. De esta forma, el 1° de marzo de 1952 se inició el mandato del primer gobierno colegiado (Nahum, 2000; Reyes Abadie y Melogno, 2001).⁵⁵

Terminada la guerra de Corea, en 1953, el nuevo gobierno se enfrentó a numerosas dificultades económicas y sociales. Los precios de los principales rubros de exportación descendieron, se dio la pérdida de mercados por medidas proteccionistas, y comenzó a presentarse una inflación creciente. Como resultado, se instauró un inquietante aumento de la movilización sindical y de preocupación social (Nahum, 2000; Finch, 2005).

En 1955 asume el segundo gobierno colegiado, compuesto en su mayoría por el de nuevo ganador Partido Colorado. Este período estuvo condicionado por la crisis económica heredada de la etapa final del gobierno anterior, manifestada en el modo en que “bajó la producción, decrecieron las exportaciones pero no las importaciones, cayeron aún más los

⁵⁵ La innovación más trascendente de la nueva Constitución aprobada consistió en que el “Poder Ejecutivo fue organizado con un sistema colegiado integral. Su titular era el Consejo Nacional de Gobierno, organismo pluripersonal de nueve miembros elegidos directamente por el pueblo que duraban cuatro años en sus funciones” (Nahum et al, *Crisis política* 83). Asimismo, la reforma “modificó el «régimen de semiparlamentarismo» existente desde 1934. Los Ministros serían políticamente responsables ante la Asamblea General (se simplificó el sistema de censura), aunque esta responsabilidad no afectaría al Consejo Nacional de Gobierno” (84). La colegiación también se instauró en los gobiernos departamentales. Por otra parte, la integración del Poder Legislativo no tuvo modificaciones.

precios internacionales de nuestros productos agropecuarios y fue imposible abrir mercados para los semi-elaborados, aumentó el costo de vida y se depreció la moneda. Esta serie de contrastes reveló las fragilidades del modelo económico industrializador” (Nahum et al, *Crisis política* 89).

Todo ello colaboró de manera terminante para deteriorar la popularidad de la lista 15 en el poder.⁵⁶ Desde el otro lado, el Partido Nacional había empezado a reunir fuerzas, en la medida que volvieron a su interior los Nacionalistas Independientes, y se sumaron los sectores ruralistas. De esta forma, en las elecciones nacionales de 1958, el Partido Nacional vuelve al poder después de noventa y tres años de supremacía colorada; y el 1º de marzo de 1959 se instala el tercer colegiado. En 1958, a la fuerte campaña electoral, se habían sumado las movilizaciones estudiantiles a favor de alcanzar una Ley Orgánica para la Universidad de la República que, con su aprobación, posibilitó instrumentar la profundización de la autonomía universitaria frente al poder político, el asentamiento de la independencia técnica de la Universidad, el establecimiento de un cogobierno de los tres órdenes, y la competencia de los universitarios para organizar las reglamentaciones internas del funcionamiento de la institución (Nahum et al, [1988] 1998; Caetano y Rilla, 2005).

El año 1959, con mayorías nacionalistas en el poder, estuvo marcado por un cambio en la conducción de la economía nacional, a través de la instauración de un modelo de tendencia liberal y la desarticulación progresiva del batllista, determinado por la profunda crisis que se venía arrastrando desde años atrás. A la Ley de Reforma Cambiaria y Monetaria aprobada ese año, le siguió una política de “antiindustrialismo y el abandono de las prácticas proteccionistas, así como la promoción de la producción agropecuaria y la retracción del intervencionismo del Estado en la esfera económica” (Nahum et al, *El fin* 11). Este año, con el triunfo de la Revolución Cubana, provocó que Estados Unidos se propusiera una profundización de sus influencias sobre América Latina. Como respuesta, en 1960, se firma el Tratado de Montevideo que fundó la A.L.A.L.C. (Asociación Latinoamericana de Libre Comercio). Pero en 1961, John F. Kennedy contraataca en la reunión del Consejo Interamericano Económico y Social, realizada en Punta del Este, que establece la creación de una “Alianza para el Progreso” para intentar reunir a los países latinoamericanos bajo la dirección de Estados Unidos, y detener la progresiva influencia de la Revolución Cubana sobre los países del sur. Al año siguiente se realizó la 8va. Reunión de Consulta de cancilleres latinoamericanos en donde se resuelve la expulsión de Cuba de la O.E.A. (Organización de Estados Americanos). En el centro de una campaña anti-comunista, se desencadenan en

⁵⁶ La lista 15 fue fundada por Luis Batlle Berres –sobrino de José Batlle y Ordóñez–, quien ejerció la presidencia de Uruguay, por el Partido Colorado, entre 1947 y 1951 (Nahum et al, [1988] 1998).

Montevideo ataques contra locales del Partido Comunista Uruguayo y algunas sinagogas, pintándoles símbolos nazis. Estos sucesos, poco comunes en el país, transmitieron una sensación de preocupación y desconfianza de los habitantes de la capital sobre la inadecuada actuación del Gobierno para disolverlos (Nahum, 2000; Reyes Abadie y Melogno, 2001).

Desde esta perspectiva

la rotación de los partidos en el poder, con las elecciones de 1958, fue un hecho que demostró la importancia que las instituciones políticas y los valores sociales definidos en torno a la democracia liberal y su “estado de derecho” tenían para la sociedad uruguaya. Sus resultados confirmaron una vez más la tendencia predominante a huir de los extremos y la preferencia por las salidas moderadas. Pero, a la vez, revelaron el deseo de encontrar soluciones a las dificultades económico-sociales, no en el terreno de la estructura productiva –lo que inevitablemente hubiera traído cambios importantes en la vida nacional (en la sociedad, en la familia, en el individuo)–, sino en el más fácil e indoloro de la rotación en el poder de los miembros del sistema político: un partido por otro. (Nahum et al, *Crisis política* 94-95)

Los inicios de la década del sesenta se caracterizaron por el impulso y surgimiento de nuevos sectores y figuras de izquierda, inspirados por el triunfo y la consolidación de la Revolución Cubana. No obstante, estos cambios no se reflejaron demasiado en las Elecciones Nacionales de 1962, y el triunfo electoral fue otra vez para el Partido Nacional, instaurándose el segundo colegiado con mayoría blanca. El resto de la década está signado por la profundización de la crisis económica, política y social, que deriva en la quiebra de varias instituciones bancarias, y en la clausura de algunos partidos y movimientos de izquierda, así como de sus órganos de prensa. También se da la unificación del movimiento sindical con la fundación, en 1964, de la Convención Nacional de Trabajadores. En ese entorno, la ineficacia de los sucesivos gobiernos para resolver o mitigar la crisis y el ascenso del descontento popular, propició la aparición de diversas manifestaciones de protesta y la presencia de grupos de guerrilla armada y de comandos de ultraderecha (Alonso Eloy y Demasi, 1986; Nahum, 2000; Caetano y Rilla, 2005).

III.3. El entorno cultural

Ante las múltiples transformaciones acaecidas en el país en un momento clave no solo de la historia de la región sino de todo el planeta, las expresiones culturales y artísticas no estuvieron al margen.

Las producciones de los autores que escriben durante los años cuarenta y cincuenta tuvieron un empuje diverso al de sus predecesores. Los efectos y las repercusiones de la

Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial favorecieron el desarrollo económico y el crecimiento urbanístico, así como la transferencia directa de algunas de las nuevas concepciones que estaban emergiendo en Europa, por parte de inmigrantes destacados – algunos ya mencionados, varios de ellos también residentes en Buenos Aires y acogidos por Victoria Ocampo–. En concomitancia, desde las esferas de los gobiernos se implementaron numerosos emprendimientos vinculados con la cultura: la reglamentación de Premios Nacionales de Literatura y de Música; la creación de la Academia Nacional de Letras (1943), la Comisión de Investigaciones Literarias (1945), la Facultad de Humanidades y Ciencias (1945), la Escuela Universitaria de Bellas Artes (1947), la Comedia Nacional (1947) –el elenco teatral municipal–, el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivo Literario (1948), la Escuela Municipal de Arte Dramático (1949), el Instituto de Profesores Artigas (1949) y el Conservatorio Nacional de Música (1953), entre otras instituciones (Rodríguez Monegal, 1966; Englekirk y Ramos, 1967; Legido, 1968; Rama, 1972; Bayce, 1989; da Rosa, 1996).

En este entorno, varios jóvenes comienzan a advertir variaciones sustanciales entre ellos y sus predecesores y, además, a autoperibirse como agentes de cambio. Por ejemplo, en el primer número de la revista montevideana *Escritura* (Octubre 1947), Carlos Maggi, en un artículo significativamente titulado “Nueva literatura uruguaya”, comienza expresando:

Escribir sobre la nueva literatura uruguaya significa para mí referirme a un grupo más o menos indefinido de jóvenes escritores con quienes comparto las penas y las furias de un largo debate –presentación y crítica de literatura– que ha justificado nuestros últimos años. Si incluyera sus nombres aparecerían reunidos quienes defienden más empedernidamente un estilo y quienes lo descartan de antemano, escritores adolescentes y quienes les doblan la edad, cotidianos moradores de Montevideo, estancieros desvelados, algún exilado descreído, animal y tierno, y varios empleados públicos, que sin embargo estimo. Efectivamente, estos nuevos escritores carecen de las coincidencias de edad, lugar y descontento que constituyen una generación. Más aun: no pueden enumerar una rotunda lista de obras propias que los represente, ni pueden señalar un modelo común que los respalde; son diferentes por elección y destino. Sin embargo, pese a tan tenaz individualismo, creo poder describir o caracterizar aproximadamente ese grupo –en el cual me incluyo aproximadamente– dentro de la población literaria uruguaya. (30-31)

Lo indicado en la nota desencadena una serie de réplicas y contrarréplicas que revelan la percepción de un movimiento que está germinando.⁵⁷ Por otra parte, no dejaba de ser

⁵⁷ El intercambio de notas referido se da entre 1947 y 1948, y uno de sus temas centrales es la existencia o no de una “generación” literaria (Maggi, Oct. 1947, Junio y julio 1948; Díaz, Nov. 1947; Flores Mora, Marzo 1948; Benedetti, Abril 1948; Silva Delgado, Abril 1948; Alsina Thevenet, Julio 1948; Rama, Mayo-junio 1948; y otras). El conjunto ha sido rescatado en *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*(Rocca, ed., 2009).

sintomático de esta situación el hecho de que el semanario montevideano *Marcha*, pocos años antes (1943), realizara una invitación a escribir con el siguiente texto:

Marcha sabe que existe una actual generación de escritores jóvenes, a los cuales no se ha dado todavía, en grado suficiente, la posibilidad de publicar y trabajar con algún estímulo, y sabe que esos jóvenes están movidos por una inquietud y una exigencia de las que puede esperarse mucho más para la literatura que lo que le han dado aquellos que hoy escriben, con mucha más insistencia que rigor, sus nombres en el cuadro de ella.

Deseosa de dar una posibilidad a esos jóvenes, *Marcha* los exhorta a que le envíen los resultados de su labor –cuentos, ensayos, poemas–; de ellos irá publicando los que se elijan luego de un cuidadoso examen y con ellos hará también, más adelante, un libro que será una verdadera antología de la Literatura Inédita del Uruguay.⁵⁸ (S/firma, “Un llamado” 15)

En 1952, Emir Rodríguez Monegal toma como referencia la polémica antes mencionada y subraya los cambios que se estaban gestando en contraposición al “conformismo” y al “oficialismo” de sus inmediatamente antecesores, para quienes “la literatura empezó a concebirse con mentalidad y perspectivas de jubilación; los escritores empezaron a asemejarse a empleados públicos. Perdieron el impulso y la tensión creadora, se adocenaron pronto” (“La nueva” 25). Rodríguez Monegal destaca que los jóvenes escritores habían empezado a percibir la adopción de nuevos valores estéticos y, en substancia, a desplegar un “inconformismo” (26) que careció el conjunto de autores precedente. Como una tarea primigenia, “la nueva generación aparecida hacia 1940 tuvo que empezar por restaurar los fueros de la crítica” (26). En este sentido, y a juicio de Rodríguez Monegal, había que comenzar por destruir y por construir, a la vez de volver a tener en cuenta algunos preceptos olvidados:

1º) La inmoralidad de sostener dos opiniones (una oral, otra escrita) sobre la misma obra; 2º) La necesidad de juzgar a cada creador por su obra publicada y no por sus inéditos o sus increados; 3º) La utilización de un mismo patrón crítico para la literatura nacional que para la extranjera, aboliendo las complacencias nacionalistas y el fomento a la industria local; 4º) La edificación de la crítica sobre el análisis minucioso y objetivo de cada obra y no sobre la opinión talentosa del momento; 5º) El reconocimiento de la función social del crítico. (26)

Resulta evidente que Rodríguez Monegal, al tiempo que se incluye entre los nuevos y se muestra comprometido con los movimientos de cambio, está marcando un perfil propio desde su trabajo de crítico –el único ejercicio literario que desempeñó, con la excepción de su

⁵⁸ Un fragmento de este recuadro está recogido en el fascículo nº 34, dedicado a “Los cuentistas del 45”, de *Capítulo Oriental* (Oct. 1968: 531).

autobiografía (*Las formas de la memoria. Los magos (I)*, 1989)–; un perfil en que insistirá en trabajos posteriores.⁵⁹ De todos modos, y en lo que respecta al surgimiento de los nuevos, según Rodríguez Monegal, se trata de jóvenes escritores que “no componen un equipo, aunque estén ordenados por grupos y se sientan solidarizados con tal o cual actitud, sostengan esta o aquella política literaria. Los dividen las polémicas y los escozores intergeneracionales, la vanidad y el no poder tolerar ciertas vecindades. Pero tienen, a pesar de todo, un aire de familia” (26). No obstante, y teniendo en cuenta que Rodríguez Monegal realiza estos comentarios en 1952, logra advertir que todavía se necesita más tiempo “para juzgar esta generación” (27), una agrupación que recién está iniciando su camino y a la que se le puede sumar más autores de los que se conocen hasta ese momento.

Asimismo, no deja de tener relevancia que poco antes de estas opiniones –y pocos años después del intercambio de notas entre los jóvenes antes referido–, Rodríguez Monegal esté escribiendo trabajos en que se describen los planteos teóricos vinculados con las generaciones. En 1950, en un ejemplar de la revista *Número* dedicado a la denominada “Generación del 900”, desarrolla la propuesta teórica impulsada por José Ortega y Gasset –en *El tema de nuestro tiempo* (1923)– y toma también como referencia determinados planteos de Julius Petersen y de Julián Marías. Al año siguiente, en el artículo “Sobre las generaciones literarias” publicado en *Marcha*, describe y analiza las exposiciones teóricas de Henri Peyre –en *Les générations littéraires* (1948)– y de Segundo Serrano Poncela –en “Las generaciones y sus constantes existenciales”, trabajo publicado por la bonaerense *Realidad. Revista de Ideas*, de julio-agosto de 1949–. De esta forma, Rodríguez Monegal no solo está apoyando e impulsando la idea de las generaciones, sino que también sustenta su opinión sobre la base de propuestas teóricas; al tiempo que, tanto frente a los lectores como a sus colegas, exhibe sus conocimientos y sus vinculaciones con otros medios.

Por otra parte, son varias las notas que se refieren a la problemática editorial que atraviesa el país. Mientras el Montevideo de las primeras décadas del siglo XX contaba con numerosas editoriales,⁶⁰ los años cuarenta y cincuenta según varios cronistas revelan una realidad distinta. Rodríguez Monegal (1953) notifica la existencia de una sola editorial que “publica libros de textos que Secundaria consume; otra, apuntes mimeografiados con que se salvan exámenes en nuestras facultades; otra, pequeños volúmenes de verso y/o prosa escritos

⁵⁹ Ver, por ejemplo, “Un programa a posteriori (II)” (1954), donde vuelve a trazar con nitidez el carácter de la labor del crítico, fundamentalmente ante las obras poéticas.

⁶⁰ Una nómina no exhaustiva de las editoriales montevidéanas que funcionaban en las primeras décadas del siglo XX está integrada por: Albatros, Barreiro y Ramos, Claudio García, Dornaleche y Reyes, El Siglo Ilustrado, José María Serrano, La Cruz del Sur, Máximo García, Minerva, Monteverde, Orsini Bertani y Renacimiento.

por los mismos directivos de la editorial y por sus amigos y familiares. Esas son nuestras editoriales” (“El escritor” 14).

Una situación que, según Rodríguez Monegal, se debe a los altos costos para publicar un libro en Uruguay.⁶¹ Además, “en tanto que el Estado ha seguido una política excelente (aunque perfectible) para facilitar la introducción del libro extranjero en nuestro país, nada o casi nada se ha realizado en el terreno de los hechos (no en el de las bonísimas intenciones y los proyectos encarpados) para proteger la empresa editorial, para fomentarla” (14).⁶² Mario Benedetti (1955) revela su preocupación de que “en la actualidad no existe en el país ninguna empresa editorial; aunque a veces las carátulas digan lo contrario, es siempre el autor quien corre con los gastos de la impresión” (“Observaciones sobre” 22). Carlos Real de Azúa (1957) expresa su inquietud por una realidad literaria “sin industria editorial de ninguna especie, con costos altísimos de impresión que han terminado por silenciar casi todas las publicaciones independientes” (“Uruguay: el” 73).⁶³ Y Ángel Rama (1959) se refiere a un “paupérrimo ambiente editorial” (“Testimonio, confesión” 21b).⁶⁴ No obstante, y en contraposición a lo sostenido por Rodríguez Monegal años atrás, destaca el esfuerzo y la existencia de ediciones de libros como las impulsadas por las revistas *Asir* y *Número*, y pequeñas casas editoriales como La Galatea y Fábula –fundada en 1950 por Rama junto a Carlos Maggi.

Si bien lo que más se está cuestionando es la ausencia de grandes empresas –o empresarios– que financien la edición de libros, habría que recordar la presencia de algunas editoriales que todavía estaban en actividad desde décadas anteriores, como Barreiro y

⁶¹ Al año siguiente, en una nota de fin de año que evalúa la situación de la literatura uruguaya, Rodríguez Monegal (1954) se lamenta por la escasa publicación de libros de escritores jóvenes y por la “desaparición de algunas revistas juveniles o el entorpecimiento en el ritmo de publicación de las que parecían afirmadas” (“¿Adónde va” 17).

⁶² De acuerdo con lo que sostiene Rama (1961), esta situación se revierte en los años siguientes debido a un encarecimiento del libro extranjero en función de la caída de la moneda uruguaya. “De 1955 a la fecha, por esa sola razón se ha cuadruplicado el precio de los libros. [...] La consecuencia inmediata que hemos observado en una recorrida por librerías es la disminución vertiginosa del servicio de novedades y su reducción a aquellos libros –preferentemente novelas– que tienen asegurada una distribución más amplia. Los libreros ya no se arriesgan a encargar libros importantes” (“Un país” 29).

⁶³ De todos modos, y teniendo en cuenta dicho panorama, Real de Azúa subraya la trascendencia de los escritos dados a conocer a través de publicaciones periódicas:

Hasta los resúmenes de conferencias de los diarios, hasta el periodismo más típico, hasta los tirajes mimeografiados tienen, con esta pobreza, una posibilidad de eco y de prestigio. Y ni qué decir los semanarios, las publicaciones del carácter de *Marcha*, a las que tendremos que aludir constantemente. No quiero oscurecer las tintas pero, a ratos, hasta los suplementos de nuestra prensa “grande”, cicateros, mal armados, hechos a tijera, importan. Las revistas, de cualquier manera, aun desaparecidas, aun con dos y tres años de silencio son lo más revelador, lo que señala grupos y orientaciones. Las oficiales aparecen con bastante regularidad y al lado de las más tradicionales... (74)

⁶⁴ En diciembre de 1949, Rama había dado cuenta de una crisis editorial durante dicho año en varios países latinoamericanos –Argentina, Chile y México– por cuestiones macroeconómicas que repercutieron en la producción e intercambio de libros entre las naciones, y cómo esto había “favorecido la infiltración progresiva de las editoriales españolas –inútil insistir sobre el peligro que significa dado el régimen imperante en España y su intervención en algunos casos directa en la actividad editorial– que gozan de prerrogativas y facilidades de que carecen en otros países editoriales” (“Crisis editorial” 5).

Ramos, El Siglo Ilustrado y Monteverde –aunque más proclives a editar textos de estudio–; y determinados sellos editoriales –la mayoría sustentados por sus respectivos talleres gráficos–, como Cisplatina, Ciudadela, Goes, Independencia, Letras, Prometeo y Salamanca, entre otros.

En comunión con las opiniones de Rodríguez Monegal, Benedetti, Real de Azúa y Rama, José Pedro Díaz (1960) advierte sobre la necesidad de intensificar los vínculos entre los autores y el público y propone una especie de lista de deseos: “que se proteja a quienes escriban –con premios o con una jubilación anticipada–; que haya mejores canales de circulación, que el sistema arterial sea más rico, que se funden editoriales y que las hojas impresas circulen más baratas y más; que esa sangre sea apetecida por más órganos de ese gran cuerpo que es nuestra sociedad, que se habitúe a los uruguayos a leer a autores uruguayos, etc., etc.” (“Los autores” 22). De esta forma, independientemente de su obra ya publicada, Díaz también está exponiendo su experiencia como editor a través de su humilde sello La Galatea.⁶⁵

Los debates antes reseñados también se reflejan en las discusiones sobre los nuevos Programas de Literatura para Liceo y Preparatorios. En 1955, luego de casi dos años de estar trabajando una Comisión, se llega a una propuesta de reformulación de los Programas vigentes desde 1941 que desemboca en cruces de notas entre integrantes de la Comisión y algunos docentes –por ejemplo, entre Carlos Real de Azúa desde las páginas de *Marcha* y Osvaldo Crispo Acosta desde las de *El Plata*–. Los nuevos Programas plantean una serie de modificaciones metodológicas, en la medida que tienden a una mayor coordinación entre los temas y autores a tratar en los distintos grados, y una actualización. Según Rodríguez Monegal (1955),

Los antiguos programas encaraban el estudio de la Literatura desde el punto de vista de la Historia Literaria. Se estudiaban épocas, siglos, tendencias, corrientes, autores, insistiendo especialmente en la información crítica y en la valorización general; se buscaba ofrecer un panorama y lograr un conocimiento vasto aunque superficial de la evolución literaria de Occidente. El nuevo programa consagra en cambio el punto de vista de análisis de textos, lo que suele llamarse “lectura comentada”. Se busca la experiencia directa de un texto por parte del alumno; el análisis pormenorizado de las ideas y creencias que contiene y expresa; el relevamiento de los caracteres estilísticos efectuado ante los ojos del alumno y no como calificación dogmática. (“Los nuevos” 23)

⁶⁵ Díaz ya había dado a conocer, además de varios textos en publicaciones periódicas, los siguientes libros: en poesía, *Canto pleno I* (Montevideo: 1939) y *Canto pleno II* (Montevideo: 1940); en narrativa, *El abanico rosa* (Montevideo: 1941), *El habitante* (Montevideo: La Galatea, 1949) y *Tratado de la llama* (Montevideo: La Galatea, 1957); y en ensayo, *Una conferencia sobre Julio Herrera y Reissig* (Montevideo: 1948), *Poesía y magia* (Montevideo: 1949), *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía* (Montevideo: La Galatea, 1953) y *La búsqueda del orden y el impulso a la aventura en la narrativa de André Gide* (Montevideo: Universidad de la República, 1958).

La profundización del análisis de los textos deriva, entonces, en que los nuevos Programas exijan un número menor de textos a tratar. Asimismo, se dejan de lado autores como Manuel José Quintana, Juan Meléndez Valdés, José María Heredia, Charles Leconte de Lisle, José Zorrilla, Gabriele D'Annunzio, Anatole France, Walter Scott y muchos más. Y se incorporan, entre otros, en poesía: John Keats, T. S. Eliot, Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud y Jules Supervielle; en narrativa: Fedor Dostoyevski, Herman Melville, Franz Kafka, Marcel Proust, Henry James y Guillermo Enrique Hudson; y en teatro: Anton Chejov, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill y Federico García Lorca (Crispo Acosta, 1955; Real de Azúa, 1955 y 1958; Rodríguez Monegal, junio 1955).⁶⁶ Esto denota con claridad los textos y las vivencias a través de ellos que habían estado incorporando los lectores del medio siglo XX; entre ellos los docentes, los críticos y obviamente los jóvenes escritores. Asimismo, estos noveles autores estaban escribiendo y publicando notas sobre varios de los escritores incorporados,⁶⁷ al tiempo que sobre los extranjeros se estaban editando numerosas traducciones al español.⁶⁸

Interesa indicar que Armonía Somers, a través de su trabajo en el Museo Pedagógico, realizó una serie de estudios, durante los años cincuenta, que se vieron plasmados en varios textos (Dalmagro, 2009). María Cristina Dalmagro (2009) señala:

⁶⁶ Para una observación detallada sobre la exclusión e inclusión de autores en los Programas de Literatura de aquellos años, ver "Problemas de la enseñanza literaria: La elección de autores" (1958) de Carlos Real de Azúa.

⁶⁷ Por ejemplo. Sobre Henry James, Rodríguez Monegal hace referencia a la traducción de José Bianco de *Otra vuelta de tuerca* para la editorial Emecé (1945) en una reseña sobre *El habitante* de José P. Díaz (Número, Nov.-dic., 1949), da cuenta de la edición y traducción de *The Aspern Papers -Los papeles de Aspern-* en Buenos Aires en *Marcha* (26 Dic. 1947), escribe una reseña en *Escritura* (Enero, 1949) y traduce "Los libros de notas" en *Número* (Enero-febr., 1951); Carlos Ramela escribe una reseña sobre *Daisy Miller* y *Los papeles de Aspern* en *Marcha* (2 Abril 1948); y Mario Benedetti publica un artículo sobre las *short stories* en *Número* (Julio-agosto, 1950). En cuanto a Kafka, las traducciones de sus textos al español se realizaron tempranamente. Poco después de la muerte del escritor, en 1924, *Revista de Occidente* publicó *Die Verwandlung -La metamorfosis-* en dos partes en 1925; "Ein Hungerkünstler" -"Un artista del hambre"- en 1927 y "Ein Trapezkünstler" -"Un artista del trapecio"- en 1932. Borges prologó y se autoatribuyó la traducción de *La metamorfosis* para Editorial Losada en 1938, en Buenos Aires [Ver: Fló, Juan. *Jorge Luis Borges, traductor de "Die Verwandlung"*, Montevideo: Papeles de Trabajo / FHCE / UdelaR, 1993]; también escribió "Las pesadillas y Franz Kafka", en *La Prensa* de Buenos Aires (1935) y una nota sobre *Der Prozeß -El proceso-* en *El Hogar* (1937); además del innumerablemente citado ensayo "Kafka y los precursores", publicado por primera vez en *La Nación* (1951). Losada también editó *El proceso* en 1939, con traducción de Vicente Mendivil. En los años cuarenta y cincuenta los libros de Kafka se tradujeron al español en muchas ocasiones; por ejemplo: en Buenos Aires, Emecé en 1952 publica *Erzählungen und Kleine -La condena-* con traducción de Juan Rodolfo Wilcock. Varios son los textos de Kafka aparecidos en las revistas durante aquellos años: "In der Strafkolonie" -"En la colonia penal"- en *Número* (Julio-agosto, 1950), "Parábolas" en *Marginalia* (Nov., 1948) y "Meditaciones" en *Nombre* (Julio-agosto, 1954). Además, se publicaron comentarios sobre la obra del escritor checo en: *Asir* (Abril-mayo, 1948) y *Nombre* (Julio-agosto, 1954) (Der Agopian, Gropp y Paolini; Rocca, dir., 2009), y numerosos artículos en el semanario *Marcha* (3 Marzo 1944, 29 Marzo 1946, 27 Junio 1952, 22 Mayo 1953, 7 Febr. 1958, y otros). También el cuento breve "Poseidón" (21 Julio 1950).

⁶⁸ Para una profundización sobre las políticas de traducción en el Río de la Plata, ver *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX* (2004) de Patricia Willson. También, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* (1998) de Beatriz Sarlo, y "Prácticas traductorales en el Río de la Plata: El caso T. S. Eliot" (2012) de Julia Ortiz.

La relación entre docencia y literatura, privilegiada en sus escritos pedagógicos, alcanza su máxima expresión en el ensayo *Educación de la adolescencia* en el cual se evidencian lecturas de novelas de distinto tipo y filiación, en general europeas, con protagonistas adolescentes que ejemplifican caracteres y problemáticas generales y centra su propuesta de cambio en las prácticas educativas e institucionales del Montevideo de la época. (*Desde los 55*)

De esta forma, la autora revela una preocupación mayúscula en la formación de los adolescentes uruguayos, cuestión que se reflejó además en “la cantidad y calidad de bibliografía incorporada a la Biblioteca del Museo durante el desempeño de Armonía Etchepare. En algunos meses el ingreso registraba más de doscientos volúmenes de autores europeos y nacionales de distintas disciplinas. [...] La mayoría de textos catalogados son novelas traducidas, de autores europeos y norteamericanos” (53). En el libro antes mencionado, Somers (1957) aborda un examen de más de cuarenta novelas de autores extranjeros que habían ingresado a Montevideo; muchas de esas narraciones eran incluidas como lecturas obligatorias en los concursos de los maestros (Dalmagro, 2009).⁶⁹

En paralelo con la polémica sobre los nuevos Programas antes referida, cobran énfasis las discrepancias existentes desde tiempo atrás entre varios círculos de autores con respecto a los Concursos literarios organizados por el Ministerio de Instrucción Pública y por el Municipio de Montevideo.⁷⁰ En mayo de 1955, *Marcha* da a conocer las Bases del Concurso de Premios Municipales de Literatura. En un acápite inicial –y en un tono sarcástico que denota la posibilidad de que su autor haya sido Rodríguez Monegal– se expresa que estos Premios

han sido estructurados por la A.U.D.E. y que ilustran, una vez más, la simbiosis cultural que existe entre esa sociedad de escritores y el Estado. No conformes con representar a todos los escritores uruguayos (sean o no socios de A.U.D.E.) en los jurados del Ministerio, no conformes con cobrar sus servicios a los premiados, [...] ahora la A.U.D.E. aparece como organizadora y patrona de otro Concurso oficial. Para culminar esta simbiosis, o parasitismo, convendría que A.U.D.E. solicitara su incorporación al Presupuesto como un Ente Autónomo más. Su devoción oficialista se vería así plenamente recompensada. (S/firma, “Un caso” 23)

⁶⁹ Dalmagro realiza un estudio más exhaustivo sobre este asunto en su tesis de Maestría “*Un retrato para Dickens: confluencias y proyecciones*” (Universidad Nacional de Córdoba, 2002. Inédita).

⁷⁰ En diciembre de 1949, Ángel Rama había publicado una nota –“Observaciones a un proyecto de la A.U.D.E.”– en que cuestionaba una propuesta presentada por la Asociación Uruguaya De Escritores (A.U.D.E.) para reestructurar los Concursos de remuneración organizados por el Ministerio de Instrucción Pública. Tres años después, Rodríguez Monegal había publicado una nota –“Una literatura de minoristas”– en que planteaba sus discrepancias con el modo en que se había desarrollado el concurso de Premios literarios del Ministerio y sobre la remuneraciones otorgadas. En las semanas siguientes se da un cruce de ideas en las páginas de *Marcha* entre Rodríguez Monegal y los directivos de A.U.D.E., Juvenal Ortiz Saralegui y Alberto Rusconi (5 Dic. 1952, 9 Enero 1953, 23 Enero 1953 y 13 Febr. 1953).

En las Bases, se consigna, entre otras cuestiones, que el jurado estará compuesto por tres miembros: como Presidente, el Director de la Comisión de Cultura del Municipio, y como vocales, dos integrantes elegidos por la Comisión Directiva de A.U.D.E.⁷¹

Al mes siguiente, y en concordancia con lo anterior, se hace público un manifiesto en que se denuncian “ciertas anomalías que se producen sistemáticamente” (Abella, et al, “Los escritores” 22). Entre ellas se destacan: la ausencia de representantes en los jurados elegidos por los concursantes; la participación desmedida en los jurados de miembros de la Asociación Uruguaya De Escritores (A.U.D.E.), entidad, según los autores del manifiesto, “que solo agrupa a una parte de los escritores nacionales” (22); y el arbitrio de un criterio de selección de los jurados que solo excepcionalmente tiene en cuenta la experiencia en crítica literaria. Además, el manifiesto advierte sobre las gestiones llevadas a cabo por A.U.D.E. para que el Estado le otorgue una Editorial que “puede convertirse en una fuente de favoritismos, como lo son los Premios oficiales; puede determinar el monopolio por la misma institución de las ediciones nacionales; puede abaratar el libro de sus asociados impidiendo la competencia de obras que no gocen de su favor” (22).⁷² En consecuencia, la declaración finaliza expresando que, mientras no se atiendan los reclamos realizados, “LOS ABAJO FIRMANTES NO PARTICIPARÁN CON SUS OBRAS EN LOS CERTÁMENES OFICIALES DE LITERATURA” (22).⁷³ Entre los firmantes sobresalen: Arturo Ardao, Mario Benedetti, Domingo L. Bordoli, Sarandy Cabrera, Arturo Claps, Líber Falco, Carlos Martínez Moreno, Juan C. Onetti, Carlos Real de Azúa, Emir Rodríguez Monegal, Mario Silva García, Armonía Somers, Idea Vilariño y Arturo S. Visca –prácticamente, la plana mayor de los “nuevos” escritores.

La publicación del manifiesto en varios medios de prensa provoca la reacción –a favor, en contra y con matices– de numerosos interesados en el tema a través de cartas, notas y comunicados.⁷⁴ Al mismo tiempo, se inician las gestiones para conformar una Sociedad de Escritores Independientes.⁷⁵

⁷¹ A.U.D.E. se fundó el 28 de abril de 1949. Sus primeras autoridades fueron: Juana de Ibarbourou –Presidente–, Carlos Sabat Ercasty –Primer Vice Presidente–, Adolfo Montiel Ballesteros –Segundo Vice Presidente–, Paulina Medeiros –Secretaria General–, Daniel D. Vidart –Prosecretario–, Arsinoe Moratorio –Secretario de actas– y Luis A. Caputi –Tesorero–. En 1955, su presidente es Sabat Ercasty.

⁷² Esto se vincula con lo ya reseñado antes sobre la problemática editorial del país.

⁷³ Énfasis en el original.

⁷⁴ El 1º de julio, *Marcha* publica un cruce de cartas entre Carlos M. Rama y Rodríguez Monegal. El 8 de julio Mario Silva García manifiesta su desvinculación del manifiesto. Durante el mes de julio se publican varias convocatorias a una reunión de los firmantes del manifiesto. El 15 de julio, Ángel Rama escribe una nota en que expresa sus acuerdos y discrepancias con el texto del manifiesto, y una semana después Mario Benedetti le responde a Rama.

⁷⁵ El 22 de julio se realiza una reunión para iniciar la conformación de la Sociedad. El 29 de julio se informa en *Marcha* que en dicha reunión se resolvió designar dos comisiones: “Una, que dirigirá provisoriamente el Movimiento y redactará un proyecto de estatutos para la mencionada Sociedad, integrada por

El 5 de agosto, *Marcha* da a conocer una declaración pública de A.U.D.E. en que se defiende de las acusaciones realizadas en el manifiesto al señalar, entre varias cuestiones, que en el Concurso del Ministerio de Instrucción Pública ha tenido un solo representante en los jurados, al igual que la Academia Nacional de Letras y la Asociación General de Autores del Uruguay (A.G.A.D.U.); y que tiempo atrás A.U.D.E. había llamado a una asamblea de socios y no socios para tratar, entre otros temas, “la creación de una editorial «Privada, o del Estado, o Privada, con protección del Estado»” (La Comisión Directiva, “A.U.D.E. declara” 22) y que todavía no se ha tomado resolución al respecto. De igual forma, en la misma página de la declaración de A.U.D.E., *Marcha* incluye una carta de Julio Moncada (1955) –periodista y poeta chileno que residió unos años en Uruguay y que había participado en la fundación de A.U.D.E.⁷⁶ en que, teniendo en cuenta las divisiones existentes, propone iniciar las gestiones para la realización de un Congreso de Escritores, “en el cual y sobre la base de la asistencia y deliberación de la mayor parte de los escritores uruguayos, se llegue a acuerdos sólidos para unificar el gremio buscando de común acuerdo las soluciones que este importante sector nacional precisa para sus numerosos problemas” (22).

En el siguiente número del semanario, Rodríguez Monegal (1955) responde a la declaración de A.U.D.E. En los párrafos iniciales transcribe el fragmento de *Marcha* ya citado (Mayo 1955), que antecede a las Bases del Concurso municipal. Y hacia el final subraya “la historia del desembozado oficialismo de la A.U.D.E. Es contra ese oficialismo que se levantaron los Escritores Independientes. Es ese oficialismo el que hay que repudiar” (“Sobre la” 23). El debate continúa en agosto con varias notas más, y un cruce de cartas en setiembre entre Guido Castillo y Rodríguez Monegal. El 9 de setiembre se da a conocer el informe elaborado por la comisión, de la nueva sociedad en formación, designada a estudiar la propuesta de una editorial estatal en la que se propone la creación de una Ley de Fomento Editorial “en que el Estado facilitaría la creación de editoriales independientes o la radicación de extranjeras sin que por ello interviniese, por presión económica o de otra clase, en la orientación literaria o intelectual de las mismas” (D’Elía, Medina Vidal, y Rodríguez Monegal, “La Sociedad” 23). En definitiva, se trató de una polémica que se desarrolló durante varios meses, en la que participaron numerosos escritores y gestores culturales, y que tuvo múltiples derivaciones.

los escritores Sres. Mario Benedetti, Carlos Real de Azúa y Arturo Sergio Visca. Otra, que se ocupará de los problemas relacionados con la Editorial del Estado, integrada por los Sres. Héctor D’Elía, Marcos Medina Vidal y Emir Rodríguez Monegal” (S/firma, “Noticias del” 23).

⁷⁶ Poco meses después, Julio Moncada publica el cuento “El regreso” en *Marcha* (9 Dic. 1955: 21).

Por otra parte, y retomando el debate sobre los nuevos Programas de Literatura, no faltan quienes vienen discrepando desde antes con la trascendencia tomada por varios autores extranjeros; a este respecto, Washington Lockhart (1950) sostiene que

lamentablemente vivimos en una casa demasiado ventilada. Irrumpen a cada paso, sostenidas por *snoobs* vocingleros, una serie de posturas exóticas que, quieras o no, terminan por interferir con nuestras preocupaciones; se nos agrade con Joyce, con Faulkner, con Eliot, con Sartre; se nos obliga a considerar uno tras otro esos «platos voladores» de la literatura, con mengua de aquellos valores fundadores cuya consideración nunca debíamos de haber abandonado. (“Hacia una” 9)

Lockhart reconoce que “toda creación es siempre, aunque el protagonista visible sea uno solo, obra de muchos” (5); no obstante, también se percata que, a los influjos de los autores contemporáneos, se les suma “resabios positivistas, veleidades románticas, dogmatismos descentrados, como el fondo más estable, aunque no se lo aluda, de la conducta general” (5). Por otra parte, también se introduce en la polémica sobre la nueva generación al expresar que

es apenas una ridícula presunción, hablar, como se habla, de “nuestra generación” literaria. Hay, aquí y allá, ensayistas, oficiantes auto-elegidos, jóvenes atacados de sarampión literario, cuya vocación, fraguada ante experiencias que no han tenido, tomará mañana, como sucede hoy con los de ayer, por el camino más remunerador de la política o de la ocupación burguesa. Podemos estar seguros de una cosa: no escaparemos de nuestra indigencia en alas de una generación que, en sí, no existe; la generación actual, si es que persistimos en conservarle un sentido, la forma una especie de soledad plural. (7)

En cuanto a las lecturas realizadas por los integrantes del ambiente cultural de aquel tiempo, Rama (1959) señala que

se acrecentó la vinculación con las literaturas extranjeras, y hacia los escritores europeos y americanos del norte se dirigieron los jóvenes lectores, dispuestos a ponerse al día: Sartre, Faulkner, Camus, el viejo Gide, los poetas españoles últimos, Eliot y Hemingway, desde luego Rilke con su renacer epidémico, Thomas Mann, Virginia Woolf, mucho Huxley, los argentinos del 30 de Mallea y Arlt al debatidísimo Borges, se descubría a Marcel Proust, y se leía apasionadamente a Kafka. (“Testimonio, confesión” 20b)

Asimismo, y como tradicionalmente había sucedido, se prestó atención a lo que se estaba produciendo en Argentina, fundamentalmente en Buenos Aires, a través de las

publicaciones de José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, entre otros.⁷⁷

Rodríguez Monegal (1966) manifiesta que los jóvenes que escriben en el medio siglo XX reflejan los cambios estilísticos del período y revelan la presencia cada vez más creciente de las letras anglosajonas –un influjo que también se estaba ejerciendo en Europa–; por otra parte, expresa que el nuevo grupo –refiriéndose centralmente al que estaba operando en el semanario *Marcha*– había “leído y hasta copiado a Borges y a Neruda, se había nutrido en la prosa exquisita de Proust y de Gide, había estudiado los experimentos de Joyce, de Kafka, de James y de Faulkner, había frecuentado a Valéry, a Rilke, a Vallejo, a Machado, a Lorca y a Eliot. En literatura uruguaya ya había instalado a Onetti en su papel de gran adelantado” (*Literatura uruguaya* 41).

José Pedro Díaz, en una entrevista concedida a Jorge Ruffinelli ([1974] 1985) en 1971, declara que “había entusiastas por la entonces nueva novela norteamericana, había entusiastas kafkianos, entusiastas de Malraux, [...] yo no abandonaba el *Journal* de Gide, o *La montaña mágica* de Mann; había borgianos y antiborgianos. La formación era bastante heterogénea” (*Palabras en* 253).

Queda claro que estamos en tiempos de encrucijadas y de transformaciones; por consiguiente, la dinámica de los observadores contemporáneos se patentiza mediante sus contradicciones –a veces irreconciliables– en cuanto a sus preferencias literarias y de sus ideas con relación al papel de la literatura nacional y la extranjera.

Otro factor que tuvo un rol crucial, básicamente como catapulta y como un espacio de aprendizaje para los jóvenes autores, fue el advenimiento y posterior consolidación del semanario *Marcha*, junto con la edición de varias revistas. La posibilidad de publicar sus ideas y sus creaciones fue un factor trascendente para la formación y difusión de los nóveles escritores. Rodríguez Monegal (1959), en número conmemorativo de los veinte años del semanario, señala: “El día en que apareció el primer número de *Marcha*, pocos podían imaginarse que ese año de 1939 iba a cerrar una etapa secular de la cultura uruguaya” (“Veinte años” 32b). Y en ese mismo ejemplar de *Marcha*, Rama (1959) anota que “si el nacimiento de *Marcha* correspondió a una transformación de las ideas, de la sensibilidad, de

⁷⁷ Por aquellos años, y solo teniendo en cuenta los volúmenes de narrativa, se encontraban publicando: Bianco, *Sombras suele vestir* (1941); Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945), *La trama celeste* (1948), *El sueño de los héroes* (1954), *Historia prodigiosa* (1956) y *Guirnalda con amores* (1959), entre otros; Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) y *El hacedor* (1960); y Ocampo, *La furia y otros cuentos* (1959). Además, Bioy Casares y Borges estaban presentando algunos libros en coautoría y con seudónimo, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Dos fantasías memorables* (1946), entre otros; y compilando algunas antologías, *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Libro del cielo y el infierno* (1960), y otras; sin dejar de nombrar la emblemática *Antología de la literatura fantástica* (1940), seleccionada junto a Silvina Ocampo. En este sentido, varios de estos volúmenes también se estaban leyendo y reseñando en las publicaciones periódicas uruguayas.

los procedimientos culturales, hay posibilidades de que ese 1939 del que partimos casi al azar cobre una responsabilidad histórica” (“Testimonio, confesión” 16b-17b).⁷⁸

Años después, Rama (1964) escribe una extensa nota con motivo de los veinticinco años de *Marcha* en la que intenta responder por qué el semanario había surgido en 1939. De esta forma, realiza una contextualización de los momentos previos a la aparición de *Marcha* y un somero recorrido de sus inicios, principalmente desde el punto de vista de la literatura. Hacia el final, expresa que la generación emergente alrededor del inicio de *Marcha*

corresponde al ingreso del imperialismo norteamericano a nuestro país, y será en las páginas del semanario donde se dilucidará muchas veces confusamente, ese doble o triple o cuádruple juego que genera el ingreso de una cultura imperial en el ámbito de una cultura subdesarrollada. [...] Por primera vez un gran escritor norteamericano nos dará un gran escritor nacional: Faulkner a Onetti. Este juego dialéctico necesita de una espina dorsal política, de una sostenida actitud antimperialista, porque, como ya dijimos, sólo en la medida de la existencia de un verdadero “plan de liberación”, se justifica éticamente la utilización del aporte imperial. Esa espina dorsal política se llamó *Marcha*. [...] Leyéndola, discutiéndola o negándola, se formó y desarrolló una generación. (“Lo que” 9)

Juan Carlos Onetti es el primero en encargarse de la dirección de la página literaria de *Marcha*, en 1939, por petición de su director y fundador Carlos Quijano. Rodríguez Monegal comienza a colaborar en 1943, y en 1945 se hace cargo de ella hasta 1958 –aunque con algunos interludios de Carlos Ramela (1948), Mario Benedetti (1949), Rama y Manuel Flores Mora (1949-1950)–. En enero de 1958 vuelve Benedetti, y en marzo de 1959 el que retoma la responsabilidad de la página literaria es Rama (Barros-Lemez y Blixen, 1986; Rocca, 1992; Gilman, 1996).

Poco más de un año después de los artículos referidos que conmemoraban y recorrían, desde el punto de vista literario, los veinte años de *Marcha*, Rama (1960) analiza la situación de la literatura uruguaya y señala que, para el conjunto de autores que está desenvolviéndose desde hace años, 1960 “es uno de esos años de maduración. Es, por lo tanto, un momento crucial, donde juega su aportación original ante el país y las nuevas promociones que se encuentran en su período formativo” (“La construcción” 24). Rama percibe que se trata de una coyuntura clave para la “construcción de una literatura” (24) nacional. Basándose en *Formação da Literatura brasileira* (1956) de Antonio Candido,⁷⁹ Rama señala la necesidad de que Uruguay consolide un “sistema literario” en la medida que dicho sistema ha

⁷⁸ Además, hay otras notas contemporáneas que dan cuenta de la trascendencia de *Marcha* y varias revistas (Bayce, 1948; Pendle, 1951; Prego Gadea, 1955; Rama, junio 1963; y otras).

⁷⁹ En 2016 se publicó *Un proyecto latinoamericano: Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia* (Rocca, ed., pról. y notas) en donde se trasluce con nitidez la estrecha relación, desde 1960 hasta 1983 –año en que fallece Rama–, entre ambos críticos.

funcionado “de modo fragmentario y con extrema precariedad” (24) y que solo el sector vinculado al “tema campero y gauchesco” posee “una continuidad, tradición eficaz, creadores conscientes de su tarea, un público atento, hay incluso un lenguaje artísticamente elaborado con su correspondiente pléyade de imágenes, articulaciones temáticas y modos tonales” (24); un sistema que actúa desde hace ciento cincuenta años mediante un proceso permanente y con la participación de autores muy valiosos, y al que se le puede apreciar su organicidad ya que manifiesta períodos ajustados a los diversos períodos históricos del país. En contraposición, Rama sostiene que “no ocurre lo mismo con lo que podríamos llamar letras urbanas” (24), debido a que este sector “no logró constituir el «sistema», sino que se ha ido desprendiendo de su escaso público –los últimos decenios han sido trágicos–; así el escritor trabajó para la élite de escritores, con el ojo puesto en el «hombre universal» y en el «hombre del futuro». No obtuvo ni uno ni otro” (24). Rama aclara que no se trata de “una falsa oposición, ya que las letras camperas tienen buena parte de su público en la ciudad, donde también viven sus autores. Por lo demás, la distinción no se establece por temas, sino por la incidencia intelectual del autor en él” (24).⁸⁰ No obstante, consideramos que no deja de mostrarse impregnado en demasía por los debates entre estos dos polos ya referidos antes. Al mismo tiempo, hay otro factor en que Rama intenta sustentar su tesis de inicio de “maduración” de la literatura uruguaya en el año 1960: la cercana concreción de la Revolución Cubana. A este respecto, su declaración es categórica:

El acontecimiento cultural del año en nuestro país ha sido, como tantas veces, un suceso externo: la Revolución Cubana. Es, obviamente, un hecho político-social, pero sería miopía ignorar la repercusión de tales hechos en el mundo del espíritu –en la realidad civilizadora– y sería desconsideración y error creer a nuestros intelectuales tan desprendidos de la realidad histórica para que un fenómeno que ha puesto en América toda un ascua renovadora, no los afectara hondamente. [...] si consideramos a la Revolución Cubana el hecho cultural del año es porque creemos discernir una remoción ideológica y psicológica de grandes proyecciones para la vida intelectual del país. (25-26)

De esta forma, Rama aprovecha para dejar en claro su posición político-ideológica, al tiempo que rubrica su visión de concebir la literatura –y el sistema literario– desde un enfoque sociológico, antropológico e histórico.⁸¹ Por otra parte, no es casual que en el mismo ejemplar

⁸⁰ Al año siguiente, Rama publica en *Marcha* “Las narraciones del campo uruguayo” en dos entregas (3 y 10 Marzo 1961).

⁸¹ Rama escribe dos artículos (*Marcha*, 4 y 11 Mayo 1962) sobre la reciente traducción al español de *Arte y sociedad* (1961) de A. Ievgorov, *La crítica literaria francesa* (1961) de Jean C. Carloni y Jean C. Filloux, y *Sociología de la literatura* (1962) de Robert Escarpit. Si bien aclara que “ninguno de estos libros puede recomendarse como un modelo expositivo, y, por el contrario, son pasibles de censuras varias” (“Literatura y” 30); a continuación también reconoce que “ellos nos permiten echar una mirada retrospectiva sobre las

de *Marcha* aparezca una sección en la que se dan a conocer las respuestas de seis intelectuales uruguayos –pertenecientes a diferentes edades, disciplinas y corrientes estéticas– a la consigna: “En el panorama cultural del país, ¿hay motivos para que el año 1960 se destaque por encima de otros años y merezca un recuerdo especial?” (S/firma, “Qué pasó” 32).⁸² A pesar de la diversidad de opiniones, Benedetti, Jesualdo Sosa y Daniel Vidart subrayan la trascendencia de la Revolución Cubana. Por ejemplo, Vidart expresa que la revolución “ha sacudido la extroversión europeizante de nuestros artistas e intelectuales y los ha hecho contemplar el drama verdadero de América Latina en términos mucho más crudos que los del planteamiento arieliano” (26); Benedetti, por su parte, señala que el escritor se ha mostrado con un compromiso mayor que antes con el panorama local y que “Cuba ha sido una conmoción que lo ha hecho sentirse profundamente latinoamericano” (32).

Precisamente, Benedetti ([1962] 1963) poco tiempo después dedica un extenso ensayo a desarrollar los que, a su entender, son los elementos característicos de la literatura uruguaya contemporánea.⁸³ Se trata de opiniones, en varios aspectos, muy próximas a lo planteado por Rama en el trabajo antes aludido, y con algunos puntos de contacto con otras notas ya referidas. De este modo, se encarga de dejar en evidencia los contrasentidos que Montevideo posee en relación con otras ciudades latinoamericanas y cómo esto repercute en la creación de los escritores:

Por lo pronto, Montevideo es una ciudad sin mayor carácter latinoamericano. Ningún europeo tendrá inconveniente en reconocer que la nuestra es la más europea de las capitales latinoamericanas. Sin embargo, el escritor uruguayo sí tiene inconveniente en

relaciones entre sociedad y literatura, los distintos momentos de esta aproximación tan rica de posibilidades, su aplicación a los estudios nacionales y el estado actual de su problemática” (30). Asimismo, en las notas da cuenta de otras lecturas, como Max Weber, Max Scheler, Roger Bastide, Georg Lukacs, Christopher Caudwell, Antonio Gramsci, Karl Mannheim, Arnold Hauser y otros. Unas semanas después, y en el marco de una polémica con Rubén Cotelo sobre la novela *Nos servían como de muro* (1962) de Mario César Fernández, hace referencia a las notas antes nombradas y expresa: “consideré conveniente hacer una exposición general de las distintas corrientes de la escuela, sus ventajas y sus dificultades, sobre todo porque hasta el momento el tema no había tenido planteo sistemático en nuestro país. Nunca dije que fuera el único método recomendable –espero escribir sobre las interpretaciones psicoanalíticas que me interesan sobremanera, y sobre los estudios formales– ni el único que yo mismo habría de utilizar” (“Vaivén generacional” 29). Rama solo tocaría de soslayo las relaciones entre el psicoanálisis, la literatura y la psicología de la creación en “Un don creador” –la última sección de “Diez problemas para el novelista latinoamericano” (Revista *Casa de las Américas* [La Habana:] 26 Oct.-Nov. 1964), texto recogido años después en el libro homónimo (1972)–, y el enfoque sociológico de la literatura es el que predominará en sus estudios.

⁸² Mario Benedetti, Esther de Cáceres, José Pedro Díaz, Jesualdo Sosa, Daniel Vidart y Arturo Sergio Visca.

⁸³ El ensayo en cuestión se titula “La literatura uruguaya cambia de voz”. Su primera versión se había presentado como ponencia en el Encuentro de Escritores realizado en la Universidad de Concepción, Chile, en 1962. El mismo año se publicó en la *Revista de la Universidad de México*, después fue recogido en todas las ediciones de *Literatura uruguaya, siglo XX* (1963 y siguientes) y en la revista montevideana *Número* (Julio-set. 1963) –las citas en este trabajo corresponden a la versión dada a conocer en *Número*–. Aquí también revisa y corrige un trabajo suyo anterior, “Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea”, incluido en el volumen *Marcel Proust y otros ensayos* (1951).

reconocerlo, quizá porque en el fondo de su conciencia, no le hace mucha gracia ese colorido [sic] seudoeuropeo, que empezó siendo postizo, mínimamente hipócrita, y ha acabado por constituir una inevitable, vergonzante sinceridad.

De espaldas a América, y, de hecho, también de espaldas al resto del país, Montevideo sólo mira al mar, es decir, a eso que llamamos mar; pero ese mar no es otra cosa que río, y depende de imprevistas corrientes internacionales que sus aguas políticas y culturales sean dulces o saladas. (“La literatura” 167)

Asimismo, destaca la magnitud que poseen las voces provenientes de Europa: “Durante muchos años, les hemos puesto amplificadores para escucharlas mejor. Y las hemos sintonizado por riguroso turno. Hubo una generación que sólo escuchaba a España; otra, que sólo escuchaba a Francia; otra más, que sólo escuchaba a Inglaterra. A menudo nos parece que las voces latinoamericanas hablan un idioma que no es el nuestro” (173). Resulta visible que Benedetti está interpelando a los uruguayos que no les interesa lo que sucede en el país y se concentran en lo que se realiza y se origina en otros sitios. Esta interpelación se trasluce a lo largo del ensayo y muestra el compromiso de Benedetti con la realidad nacional y con la necesidad de que los uruguayos se vean reflejados en la literatura que se produce en el país – la misma que él está promoviendo cardinalmente a través de *Poemas de la oficina* (1956) y de los cuentos que integran *Esta mañana* (1949) y *Montevideanos* (1959)–; hasta si se quiere, hay un proyecto fundacional en sus palabras, hay como una propensión de que a partir de sus conceptos los lectores tomen conciencia de que esas expresiones literarias que desde hace varios años se muestran como figuraciones de la identidad nacional han alcanzado un grado de afianzamiento.

Al igual que Rama, para Benedetti también 1960 se establece como un año bisagra:

De pronto, en 1960, el público pareció despertar. De la noche a la mañana, comprobó que existía una literatura nacional, y además que ésta era legible, y, por último, que movía criaturas, sentimientos y problemas que tenían algo que ver con su propio mundo. Súbitamente se sintió aludido, se sintió prójimo del personaje literario, del hombre ficticio que le alcanzaba el creador. [...] ¿Qué había pasado? ¿Acaso en 1960 los escritores uruguayos ejecutaron la sabia maniobra de una creación esplendorosa y simultánea? De ningún modo; 1960 fue simplemente un punto de maduración. Maduración del lector, más aún que del escritor; en realidad, éste venía madurando desde hacía quince años. (185)

Como se observa, hasta utiliza el mismo término de “maduración” que tiempo antes había aplicado Rama. Por otra parte, es evidente que esos quince años a los que hace mención al final coinciden con 1945 –en el mismo artículo, Benedetti hace referencia explícita a la “generación del 45” (181)–. Hacia el final, también enfatiza –como ya lo había realizado en la

breve nota que respondía a la consigna de *Marcha*— las repercusiones de la Revolución Cubana en el país, al señalar que

el tema de la Revolución Cubana ha desempeñado un papel fundamental. Aun los que mantienen serias y razonables objeciones frente a algunos planteos, proceder, actitudes y alianzas de Fidel Castro, tienen que admitir que la Revolución Cubana ha sido un catalizador altamente positivo. Por lo pronto, sirvió para acelerar una reintegración política (en el sentido más cívico del término) en escritores que hasta ese momento estaban parapetados detrás de su erudición o de su fantasía; sirvió también para que muchos de ellos sintieran la necesidad de un compromiso personal (sin que ello significara someter su obra a la inspiración y al vaivén de partido político alguno) y en decidida actitud no vacilaran en arriesgar sus empleos, sus carreras y hasta el mantenimiento de una saludable distancia con los piquetes policiales; sirvió finalmente para que ese tema externo, aparentemente lejano, se convirtiera en reclamo nacional, y, sobre todo, para que el tema de América penetrara por fin en nuestra tierra, en nuestro pueblo y también en nuestra vida cultural, que siempre había padecido una dependencia casi hipnótica frente a lo europeo. (189)

Al margen de que se puedan compartir o no estos diagnósticos, queda claro que Rama y Benedetti —autores relevantes y ya consolidados en ese momento— están manifestando su percepción contemporánea sobre el estado de una literatura uruguaya caracterizada por su breve historia, su fragilidad y su dependencia excesiva con influencias exteriores. Además, no deja de ser significativo —y hasta una combinación estratégica— que ambos escritores intenten instituir al año 1960 como un momento de inflexión y de propulsión de la literatura uruguaya dentro del marco de la literatura latinoamericana y, por consiguiente, del conjunto de obras producidas por ellos mismos y por sus pares.

En cuanto a las particularidades del conjunto —o los conjuntos— de autores que comenzaron a producir hacia el medio siglo XX y a las diversas propuestas sobre las generaciones que los integraron, fundamentalmente, se han destacado los planteos de Rodríguez Monegal y de Rama.

Rodríguez Monegal (1966) expresa con nitidez: “No es necesario ser fanático del método generacional para aplicarlo en este caso. El examen de la realidad nacional revela muy claramente la emergencia de un grupo hacia 1945. Ese grupo tiene indudable gravitación, casi de inmediato, y continúa teniéndola hasta hoy” (*Literatura uruguaya* 33). Para este crítico, la fecha de iniciación es 1940, pocos meses después de la fundación de *Marcha*; no obstante, la bautiza como “Generación del 45” y sigue en esencia los lineamientos teóricos propuestos por Ortega y Gasset y ordenados por Julián Marías —del mismo modo con que los había aplicado para la “Generación del 900”, en trabajo ya referido—. Asimismo, Rodríguez Monegal, con la intención de sustentar aún más su propuesta del 45, subraya que, además, es

el año en que finaliza la Segunda Guerra Mundial y que “el Uruguay parece haber salido ya del oscuro período de Terra” (35-36). Por otra parte, escritores como Onetti, Liber Falco, Juan Cunha, Díaz, Amanda Berenguer y Real de Azúa, entre otros, ya tienen algunos libros publicados. En el 45 Benedetti e Idea Vilariño dan a conocer sus primeros libros –*La víspera indeleble* y *La suplicante*, respectivamente–; y Juan Pivel Devoto y Alcira Ranieri, y Arturo Ardao publican, a juicio de Rodríguez Monegal, libros fundamentales en el ámbito de la cultura uruguaya –*Historia de la República Oriental del Uruguay (1830-1930)* y *Filosofía pre-universitaria en el Uruguay*, correspondientemente.

Con respecto a la fisonomía de la generación, Rodríguez Monegal indica que, de acuerdo a sus cálculos, la franja de años para el nacimiento de sus integrantes se concentra entre 1910 y 1925. De todos modos, reconoce su flexibilidad dado que, cercanos al límite inferior, también incluye a Clara Silva (Montevideo, 1907) porque su obra comienza a publicarse de modo tardío en 1945, y a Onetti (Montevideo, 1909) puesto que “es, obviamente, el primer escritor importante de esa generación” (69); y, próximos al extremo superior, adjunta a Carlos María Gutiérrez (Montevideo, 1926), Humberto Megget (Paysandú, 1926), Rama (Montevideo, 1926) y otros, debido a sus intervenciones precoces y activas.

Entre otras características, Rodríguez Monegal señala que los integrantes más destacados “derivan de la clase media” (72), la mayoría son descendientes de inmigrantes españoles e italianos, el centro de actuación es Montevideo –incluso para los nacidos en el interior del país–, casi todos asistieron al preparatorio del Instituto Alfredo Vásquez Acevedo, y la mayoría viaja a Europa y en menor grado a Estados Unidos. Aunque con excepciones, “el tercerismo es la nota política comunitaria de la generación” (79) y muchos son afines a “una izquierda que comprende desde los que aceptan mecánicamente las cambiantes consignas de Moscú [...] hasta los que tienen realmente una posición independiente y crítica” (80).

Asimismo, los componentes de la generación establecen cenáculos en algunos bares como Café Metro, Sorocabana, Tupí Viejo y Café Sportman, entre otros. Al mismo tiempo, la amplia mayoría se agrupa en la organización de revistas –muchas de ellas de escaso tiraje y breve duración–; entre las de mayor trascendencia, se destacan *Asir*, *Clinamen*, *Escritura* y *Número*. Y varios integrantes tuvieron un rol protagónico en la sección literaria de *Marcha* y en las páginas culturales de periódicos tradicionales como *Acción*, *El Diario*, *El País* y *La Mañana*. Por otra parte, determinados miembros organizaron editoriales, algunas conexas a revistas como *Asir* y *Número*, y otras efímeras como *Fábula* y *La Galatea* –en los años sesenta aparecen *Arca* y *Banda Oriental*, entre otras.

Rodríguez Monegal resalta que en sus inicios la generación se distinguió por “una reacción apasionada y militante contra el quietismo, contra la hipocresía, contra la inautenticidad de la vida literaria uruguaya” (82) de aquel tiempo. Una de sus primeras tareas consistió en modificar en sustancia la valoración y crítica de la literatura, partiendo en varios casos desde diversas áreas. De esta forma, los nuevos se abocaron —complementando lo expresado en artículo ya citado (“La nueva literatura nacional”, Dic. 1952)—, a “el examen de la tradición nacional, rioplatense y americana, desde sus orígenes hasta el momento actual, realizado con perspectiva histórica y rigor crítico; [...] la incorporación activa de algunas zonas muy creadoras del mundo actual, como letras anglosajonas, o las ideologías marxistas, o la cultura cinematográfica y teatral” (83); una oposición militante y agresiva contra el oficialismo; y el resguardo de la creación literaria al margen del compromiso del autor con su entorno. De todos modos, está claro que la casi totalidad de estos parámetros eran los que Rodríguez Monegal había estado impulsando y aplicando, y no necesariamente los que había empleado la mayoría de los integrantes de la generación.⁸⁴

Por su parte, Rama (1972) señala, en clara alusión al planteo de Rodríguez Monegal, que “los críticos uruguayos, más tardíos y menos prolijos, establecieron una fórmula numérica [...] hablando de la «generación del 45» aunque buena parte de las figuras mayores del movimiento habían comenzado su tarea cinco años antes por lo menos” (*La generación 19*).⁸⁵ De esta forma, Rama prefiere recurrir a una designación conceptual y propone “generación crítica” (19), en la medida que refiere a la marca preponderante de la cultura de la época. No obstante, aclara que “no debe entenderse como alusión excluyente a los ejercitantes de la crítica en sus múltiples géneros, quienes sin embargo llegaron a protagonizar el hecho cultural, sino a una conciencia generalizada que sirve de punto focal a todos los hombres que constituyen un tiempo nuevo, sean políticos, sociólogos, poetas, pintores, directores teatrales, narradores, economistas o educadores” (19). Para Rama, lo que identifica al conjunto de autores surgidos hacia el medio siglo XX es la imaginación creadora y la conciencia crítica. En efecto, según Rama, la “coordinación de diversos factores habría de provocar una culturalización literaria de amplitud desconocida en el Río de la Plata, al punto que no será un

⁸⁴ Para una profundización mayor sobre el enfoque de Rodríguez Monegal, ver fundamentalmente el resto de los conceptos vertidos en *Literatura uruguaya del medio siglo* (1966).

⁸⁵ Más adelante y en el mismo tono, Rama insiste con la necesidad de “rectificar algunas fórmulas utilizadas corrientemente pero sin fundamento razonado, como «generación del 45»” (135). Años después, Rodríguez Monegal en una entrevista concedida a Roger Mirza (1985), refiriéndose a *La generación crítica* de Rama, sentencia de forma despectiva que “es la guía de teléfonos del Uruguay. Es un libro brillante para leer, pero usted se encuentra con 780 escritores en Uruguay y nadie se va a tomar en serio un libro crítico que hable de 780 escritores en dos o tres puntos” (“Entrevista (2)” 9). Las polémicas entre Rodríguez Monegal y Rama fueron habituales y numerosas y se arrastran desde los años cuarenta hasta el fallecimiento de ambos; para un acercamiento sobre sus debates vinculados con la obra de Felisberto Hernández, ver el trabajo de mi autoría “Felisberto Hernández: escritor maldito o poeta de la materia” (2002).

mero cambio de influencias literarias lo que signará a la nueva generación –en eso equiparable a cualquier otra anterior o posterior– sino un acrecentamiento sustancioso de su educación literaria que la colocará en un nivel intelectual notoriamente superior al de sus antecesores” (119).

Rama plantea que el estudio del bienio 1938-1940 revela que es en ese momento cuando se opera una gran transformación de la cultura uruguaya; desde esta perspectiva, establece que la Generación crítica abarca treinta años, y que se encuentra dividida en dos promociones que se disponen en dos alas de dimensiones similares. La distribución de ambas promociones está establecida por los años 1939 a 1955 y 1955 a 1969. El comienzo de la crisis económica nacional en 1955 conlleva a su separación. Según Rama, las dos promociones se caracterizan, en algunas cuestiones, por conceptos opuestos. Por un lado, la primera está signada por el internacionalismo, una democracia política estable, una sociedad dinámica e ilustrada, y un gran desarrollo educativo y cultural; durante el período se fundan, como ya se señaló con anterioridad, numerosas instituciones. Y por otro, durante la segunda se produce “un renacimiento del nacionalismo que se presenta como un reencuentro con el país dentro de condiciones progresivamente dramáticas” (24). Se trata de un tiempo en que, como ya señalamos, se da un cambio de timón en el poder político a través de la asunción del Partido Nacional en el gobierno. Esto estará acompañado por la profundización de una crisis económica iniciada pocos años atrás y que perturba a todos los ámbitos del país, y de modo particular a los que tienen que ver con la cultura y la educación. El cometido primordial de esta promoción residirá en “asumir, ampliar y perfeccionar el enfoque crítico ya establecido, aceptando sus premisas fundamentales pero modificando sus fórmulas operativas” (29-30). En este sentido, Rama denomina a la primera promoción como la “crítica” y a la segunda la de “la crisis”.

En otra referencia implícita a las palabras de Rodríguez Monegal, Rama sostiene que los integrantes de la Generación crítica “no aparecen todos en un mismo año como le resultaría cómodo a una teoría generacional mecánica, ni aparecen armados con sus ideas definitivas” (28). Se trata, entonces, de “diversas oleadas que se van sucediendo, ligándose entre sí algunos más afines y variando estas afinidades en la medida de la continuidad creadora, la respuesta lúcida al acaecer renovado y la decantación ideológica progresiva” (28). De este modo, Rama deja bien en claro su concepción dialéctico-histórica del desarrollo de una sociedad.

La promoción crítica, según Rama, está integrada por un conjunto heterogéneo que incluye algunos autores consolidados y otros “muy jóvenes que se empujan velozmente a la letra escrita” (28); con la excepción de algunos mayores, los años de nacimiento se encuentran

entre 1915 y 1925. Y la promoción de la crisis está constituida en su mayoría por los nacidos entre 1925 y 1935 –aunque expone cierta flexibilidad, incluso entre determinados autores nacidos después de 1925 pero incluidos en la primera promoción–. No obstante, Rama también se refiere a una posterior “generación surgente por 1969” (31) o una “tercera promoción [que] emergería hacia 1969 [...] y corresponde a escritores nacidos entre 1945 y 1955, con el quinquenio de indecisión de 1940 a 1945 dominado por las nuevas tendencias” (225).⁸⁶

Por su parte, John Englekirk y Margaret Ramos (1967), en un estudio crítico-bibliográfico sobre la narrativa uruguaya, señalan que desde 1950 “se evidencia un notable progreso en la calidad artística de las formas narrativas. Es bien evidente que una mayoría de los escritores escriben en plena conciencia de su doble responsabilidad estética y social” (*La narrativa* 22). Rubén Cotelo (1969) asevera que “los miembros de la llamada generación del 45 se identificaron entre sí, se reconocieron y afirmaron como individuos y creadores. El grupo los proveyó de seguridad en un medio literario hostil, les cuidó las espaldas en los malos momentos de la guerrilla generacional, que jamás fue tan ácida, dura y cruel en el Uruguay como en esos años” (“Introducción” 20). Rómulo Cosse (1989, 1990, 1991) expresa que con las iniciales producciones de Juan Carlos Onetti y Armonía Somers se produce la manifestación de “una tendencia en la ficción que presenta claras oposiciones extrasistémicas (esto es, en la confrontación de los distintos sistemas narrativos), con las prácticas precedentes. De tal forma que se establece con el modelo de relato anterior *una relación de ruptura y contradicción estructurales*” (*Fisión literaria* 13).⁸⁷ Y Juan Justino da Rosa (1996) indica que

si se analiza comparativamente la producción narrativa de las décadas del cuarenta y del cincuenta, podrá verse que en la primera se anuncian los síntomas de un cambio, que la alejan de las propuestas anteriores, pero toda ella no alcanza a formar un corpus de obras y autores que demuestre que las nuevas tendencias han abierto camino. Habrá que esperar el impulso de aceleración que, hacia 1950, tendrá la sociedad uruguaya para encontrar, en él, la ruptura final de amarras con el regionalismo clásico. (“Los narradores” 113-114).

⁸⁶ Rama no presenta una explicación clara sobre las diferencias entre una generación y una promoción; en alguna medida, se trata de un planteo metodológico que le es útil para mostrar las divergencias dentro de una misma generación. No obstante, también hubiera podido exponer dos o tres generaciones distintas y consecutivas. Para una ampliación sobre el punto de vista en general de Rama, ver, además de otros trabajos ya reseñados, *La generación crítica 1939-1969* (1972).

⁸⁷ Énfasis en el original.

En definitiva, todas las opiniones son coincidentes en que hacia la mitad del siglo pasado la cultura y la literatura uruguaya están atravesando momentos de transformaciones profundas.⁸⁸

Los acuerdos y los debates, los afianzamientos y las contradicciones entre veteranos y jóvenes, conservadores y renovadores, exponen los inconvenientes para lograr un epílogo sobre un momento particular del ambiente cultural –y más precisamente literario– de Uruguay. Un período de cambios. Pero también un momento en que, dependiendo del enfoque, se inauguran o se extinguen –o se intentan inaugurar o extinguir– determinados aspectos que están intrínseca o extrínsecamente vinculados con la cultura y la literatura uruguaya; en definitiva, un tiempo en que se observa la concomitancia de elementos dominantes, residuales y emergentes –siguiendo la terminología propuesta por Raymond Williams ([1977] 2000).

No obstante la complejidad del diagnóstico, entre mediados de los años cuarenta y fines de los cincuenta, las letras uruguayas –o habría que decir montevideanas– despliegan una tendencia que va desde un influjo de las letras europeas en declive, pasando por un impulso progresivo de las literaturas estadounidense y británica, hasta llegar a una proyección hasta ese momento inusual de las letras latinoamericanas, fundamentalmente, a través del empuje que significó la Revolución Cubana y sus repercusiones en Uruguay.

⁸⁸ Para un estudio más exhaustivo y en perspectiva sobre el medio literario uruguayo de aquellos años, ver: *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* (1967) de John Englekirk y Margaret Ramos; “Los novelistas del 45” (1968) de Fernando Aínsa; “Los cuentistas del 45” (1968) y “Los críticos del 45” (1969) de Alberto Paganini; *35 años en Marcha (Crítica y literatura en el semanario Marcha y en el Uruguay, 1939-1974)* (1992), “La crítica literaria y un esbozo del ensayo (1939-1968)” (1997) y “Las revistas rioplatenses: encrucijadas (1942-1959)” (2009) de Pablo Rocca; “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario” (1992) y *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)* (1996) de Hugo Verani; y otros. También son valiosas las reseñas testimoniales dadas a conocer en *El Uruguay y su gente* (1963) de Carlos Maggi, *Navegar es necesario. Quijano y el semanario “Marcha”* (1984) y *Por la vereda del sol* (1994) de Hugo Alfaro, *El monstruo incesante (Expedición de caza)* (1990) –incluye notas, entrevistas y una autobiografía– de Amanda Berenguer, *Cuarenta y cinco por uno* (1993) –incluye además un prólogo de Mario Benedetti– de María Inés Silva Vila, y *Diario de José Pedro Díaz* (2011) –incluye una autobiografía, la transcripción de once cuadernos y un apéndice documental (edición, prólogo y notas de Alfredo Alzugarat)– de Díaz. Y las entrevistas realizadas por Jorge Ruffinelli en *Palabras en orden* ([1974] 1985) y Pablo Rocca en *El 45. Entrevistas / Testimonios* (2004), y las presentadas en *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: Debates, documentos, índices (1942-1964)* (2009) editado por Rocca –además de las aparecidas en publicaciones periódicas y en otros volúmenes.

IV. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Según nuestra indagación, los estudios dedicados a la literatura uruguaya vinculada con lo fantástico son escasos. No se han encontrado trabajos extensos dedicados a relevar de forma exhaustiva determinados períodos de lo fantástico literario. Solo se encuentran algunos artículos que mencionan un corpus de autores y de obras referido a un lapso concreto de tiempo, o trabajos en que lo fantástico es un elemento más dentro de la amalgama de categorías analizadas.

No obstante, son numerosos los trabajos que refieren a obras particulares en las cuales se destaca la presencia de elementos fantásticos. Entre los autores más estudiados se distinguen, fundamentalmente, Felisberto Hernández⁸⁹ y, en menor cantidad, Armonía Somers;⁹⁰ sobre quienes se han publicado también escritos que abarcan gran parte de sus narraciones emparentadas con lo fantástico,⁹¹ y una extensa bibliografía crítica que alude al tema de soslayo. A estos trabajos se les suman notas y reseñas sobre algunas obras vinculadas con lo fantástico de distintos autores que publican durante el período comprendido por nuestra investigación. Entre ellos, José Pedro Díaz, Clotilde Luisi, María Inés Silva Vila y Giselda Zani.⁹²

⁸⁹ Un listado parcial de los textos que se detienen o aluden al tópico de lo fantástico en Hernández es: “La «Cuarta dimensión» en la actual narrativa uruguaya” (1948) de Alberto Zum Felde; “Cuentos de Felisberto Hernández” (1948) de Carlos Ramela; “El género cuento” (1960) de Lucien Mercier; “Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico” ([1961] 1997) de Mario Benedetti; “Una variante uruguaya de la literatura fantástica” (1970) de Italo Manzi, Ricardo Rey y Elisa Rey; “«El acomodador», texto fantástico” (1977) de Maryse Renaud; “Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández” (1978) de Ana María Barrenechea; *Felisberto Hernández: el discurso inundado* (1985) de Rocío Antúnez; “Felisberto Hernández. Una conciencia que se rehúsa a la existencia” (en *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario I*, 1991), “Los «cuentos» de Felisberto Hernández: ¿literatura fantástica?” (1996) y algunos capítulos de *Felisberto Hernández. Su vida y su obra* (2000) de José Pedro Díaz; “Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández” (1991) y “Felisberto Hernández: La inquietante extrañeza de lo cotidiano” (1996) de Hugo Verani; “La lujuria de ver: La proyección fantástica en «El acomodador» de Felisberto Hernández” (1992) de Frank Graziano; “Felisberto Hernández, una escritura de vanguardia” (1996) de Jorge B. Rivera; “Una lectura de *Las Hortensias*” (2002) de Claudia Cerminatti; *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández* (2002) de Julio Prieto; “Lo fantástico en «Las Hortensias» de Felisberto Hernández” (2004) de Ana María Morales; “El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández” (2006) de María Chiara D'Argenio; “Felisberto Hernández: la sonata despedazada” (2010) de Carlos Gamberro; “*Las Hortensias* de Felisberto Hernández: escenario de lo siniestro, espe(ctá)culo de lo fantástico” (2014) de Gloria Sardeña.

⁹⁰ “Onirismo, sexo y asco” (1953) de Emir Rodríguez Monegal, “La fascinación del horror. La insólita literatura de Somers” (1963) de Ángel Rama, “Paráiso infernal, celeste infierno” (1967) de Jorge Rufinelli, “Un mundo narrativo fantasmagórico y real” (1990) de Arturo S. Visca, “*La mujer desnuda* como manifestación de la narrativa imaginaria” (1990) de María Rosa Olivera-Williams, “*La mujer desnuda: metamorfosis por decapitación*” (2005) y “Los cuentos de Armonía Somers: Una poética del derrumbamiento” (2010) de Noelia Montoro Martínez.

⁹¹ *El Acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández* (1986) de Rosario Ferré y *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers* (1990) de Ana María Rodríguez Villamil.

⁹² Artículos y reseñas de libros, publicados en Uruguay, en que se alude a lo fantástico: “José Pedro Díaz. *El habitante*” (1949) y “Los cuentos de Clotilde Luisi” (1953) de Emir Rodríguez Monegal; “«El

Asimismo, existen algunos estudios panorámicos sobre literatura uruguaya o latinoamericana que, en algunos de sus capítulos, también hacen referencia a lo fantástico, aunque sin profundizar sobre el tema. En este sentido, se destacan los que a continuación referiremos.

Alberto Zum Felde, en el segundo volumen del *Índice crítico de la literatura hispanoamericana* (1959), ofrece un panorama sobre la narrativa producida desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Sobre los autores que incursionaron en lo fantástico, menciona, entre otros, a los argentinos José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Manuel Peyrou y Luisa Sofovich; las chilenas María Bombal y Luz de Viana –seudónimo de Marta Villanueva de Bulnes–; el costarricense Moisés Vicenzi; y los mexicanos Rafael Bernal y Raúl Ortiz Ávila.⁹³ En cuanto a uruguayos, se detiene en las producciones en general de Eduardo Acevedo Díaz, Javier de Viana, Carlos Reyles, Adolfo Montiel Ballesteros, Francisco Espínola, Juan Carlos Onetti y Mario Benedetti –y alude brevemente a las de Juan José Morosoli, Enrique Amorim, Manuel de Castro y Paulina Medeiros, entre otros–; en lo que atañe específicamente a relatos vinculados con lo fantástico, solo se refiere a Horacio Quiroga y Hernández, y señala en un breve párrafo a Somers.⁹⁴

En el resto de su extensa obra dedicada a la literatura uruguaya, con excepción de algunos artículos y capítulos de libros sobre Quiroga y Hernández –y algunas breves alusiones sobre, por ejemplo, Adolfo Agorio–, Zum Felde no se concentra en profundidad sobre lo fantástico.⁹⁵

Ángel Rama, en la sucinta nota “Los fantasmas montevideanos” (1958), se refiere al premio otorgado por Emecé al volumen de cuentos *Por vínculos sutiles* (1958) de Giselda Zani, y a continuación nombra otros textos que se encuentran en sintonía con lo fantástico, como algunos relatos de *Nadie encendía las lámparas* (1947) y “Las Hortensias” (1949) de Felisberto Hernández, la novela corta *El habitante* (1949) de José Pedro Díaz, el libro de

habitante» por José P. Díaz” (1949), “La narrativa uruguaya. Elija y compre” [el fragmento dedicado a *Por vínculos sutiles* de G. Zani] (1958) y “M. I. Silva Vila. Fantasía, alienación, femineidad” (1965) de Ángel Rama; “*Regreso y otros cuentos*, por Clotilde Luisi” (1953) de Marisa Viniars; “*Regreso y otros cuentos* de Clotilde Luisi” (1953) sin firma; “*El regreso*. Cuentos fantásticos” (1954-55) de Manuel de Castro; “Una literatura de crisis” (sobre *El perro desollado y otros relatos* de Ricardo Baliñas) (1955) de Omar Prego Gadea; “Combate y fantasía de Giselda Zani” (1958) y “María Inés Silva Vila, de la niebla a la transparencia” ([1961] [1990] 1997) de Mario Benedetti; “«Rodríguez»: la más alta expresión de la maestría de Espínola” ([1974] 2000) de Ricardo Pallares; “Transgresión y castigo en la narrativa de Giselda Zani” (1996) de Laura Fumagalli; Prólogo a *Dos relatos* (2000) de G. Zani por María G. Núñez; “Realismo y fantástico en el universo de Enrique Amorim” (2002) de Ana María Rodríguez Villamil.

⁹³ Resulta interesante señalar que Zum Felde olvida o desconoce la existencia de Juana Manuela Gorriti y sus historias imaginarias y Eduardo Holmberg y sus relatos emparentados con lo fantástico y la ciencia ficción.

⁹⁴ Algunos breves fragmentos de este volumen fueron recogidos en *Marcha* bajo el título “Alberto Zum Felde juzga la literatura actual”, con introducción de Ángel Rama (12 Febr. 1960: 23).

⁹⁵ En *Crítica de la Literatura uruguaya* (1921), los tres tomos de *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura* ([1930] 1967) y sus numerosos artículos publicados en el diario *El Día de la Tarde* (1919-1929).

cuentos *La mano de nieve* (1951) de María Inés Silva Vila, “Mis amigos muertos” ([1952] 1956) y “El gato” ([1952] 1956) de Mario Arregui, la novela *Lloverá siempre* (1953) de Carlos Denis Molina, *Regreso y otros cuentos* (1953) de Clotilde Luisi y el cuento “Rodríguez” (1958) de Francisco Espínola. Si bien consideramos que esta nota hace referencia a la nómina más extensa de obras y autores uruguayos conectados con lo fantástico escrita hasta ese momento, no deja de ser un acotado repertorio de menciones.

Los relatos vinculados con la llamada ciencia ficción han sido percibidos, por autores como Ana María Barrenechea (1972) y Jorge Luis Borges (1984), como muy estrechamente relacionados con lo fantástico.⁹⁶ En este sentido, resulta interesante reseñar el interés mostrado por Rama sobre la ciencia ficción en un trabajo publicado en tres entregas – subtulado “Universo de la ciencia ficción”– en *Marcha* (1963), en el que toma como referencia teórica al volumen *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction* (1960) de Kingsley Amis. Si bien señala que la aparición de varios estudios vinculados con el tema sirvieron para deslindar lo fantástico de la ciencia ficción, también advierte que muchos relatos catalogados dentro de la ciencia ficción recurren a la “anotación científica” como un recurso “para enmascarar lo fantástico” (“Los monstruos” 30). Rama realiza un recorrido por diversas obras de Alfred Bester, Ray Bradbury, Fredric Brown, Arthur C. Clarke, Ivan Efremov, William Golding, Aldous Huxley,⁹⁷ Clive S. Lewis, Chad Oliver, Frederick Pohl, Clifford D. Simak, Herbert G. Wells, Sydney F. Wright, John Wyndham y otros, no solo a través de sus contactos con elementos científicos y tecnológicos –y su inserción mayoritariamente en el futuro–, sino también con algunas obras clásicas, los mitos, las utopías, la importancia de “la apelación al miedo” (31), la crisis de la sociedad contemporánea, entre otros. De este modo, el Rama distinguido, estudiado y criticado cardinalmente por sus trabajos sobre literatura latinoamericana y uruguaya revela una faceta no demasiado conocida que indica una erudición sobre la ciencia ficción contemporánea principalmente de origen sajón. De todas formas, también informa sobre la existencia de revistas, como la bonaerense *Más Allá*, y la importancia de editoriales en español, como las argentinas *Minotauro* –en los años setenta se traslada a España– y *Fabril*, y las españolas

⁹⁶ Un acercamiento al concepto de ciencia ficción y sus contactos con lo fantástico, así como la percepción de varios autores sobre este tema, está desarrollado en el capítulo siguiente “Teorías sobre lo fantástico”.

⁹⁷ En 1960, Rama había escrito un trabajo sobre el conjunto de ensayos reunidos por Huxley en *Nueva visita a Un mundo feliz* (1958), en el que critica algunos puntos de la tesis del autor británico (ver: “Profecía envejecida. A. Huxley”, en *Marcha*, 21 Oct. 1960).

Cenit y Nebulae. No obstante esto, Rama no menciona en todo el trabajo a un escritor o texto latinoamericano –y menos a alguno uruguayo.⁹⁸

En “Raros y malditos en la literatura uruguaya” (1966) –el mismo texto que sirviera de prólogo a la antología *Aquí. Cien años de raros* (1966) seleccionada por Rama–,⁹⁹ parte de la idea de “raros” aplicada por Rubén Darío en su famoso libro *Los raros* ([1896/1905] 1920) para realizar un recorrido desde Lautréamont hasta los autores que empiezan a surgir en los años cincuenta con la intención de “datar una búsqueda artística, temática, filosófica, que ha venido acrecentándose en las letras del país” (“Raros y” 30). Rama entiende que “la constante mayoritaria de las letras uruguayas fue y es el realismo; un sano, fecundo, vigoroso y también con frecuencia sencillo y aun primario realismo” (30); dentro de ese contexto, desde la obra de Lautréamont, según Rama, existe una tendencia secreta y minoritaria dentro de la literatura uruguaya. Una línea que utiliza elementos fantásticos “al servicio de un afán de exploración de mundo. Así elude esos estereotipos fantásticos que, descendidos de la modelación realista que la literatura inglesa naturalista había operado sobre las invenciones románticas (ejemplo Henry James), hicieron estragos en la narrativa argentina a partir del 40” (30).¹⁰⁰ De este modo, propone que habría que referirse a una “literatura imaginativa” que tiende a incorporar elementos insólitos relacionados con imágenes oníricas. Una literatura que, en lugar de estar vinculada con las tendencias evasivas –como generalmente se ha realizado–, “no elude, sino que reconoce críticamente la realidad, a la cual expresa en el nivel y en la complejidad de una intensa vivencia personal. De ahí que esta orientación literaria puede ser, eventualmente, más realista que otras así tituladas, y, sobre todo, más representativa de las auténticas condiciones

⁹⁸ Es de destacar que unos años antes el uruguayo Einar Barfod (1955) había publicado un extenso ensayo, “La literatura de ficción científica”, en la revista montevideana *Número* (Marzo 1955), en que realiza un panorama de la ciencia ficción, desde sus inicios hasta ese momento, al tiempo que notifica sobre la problemática de su conceptualización y sus límites; sin embargo, no menciona ningún autor latinoamericano. El mismo año escribe para *Marcha* (2 Dic. 1955) una reseña sobre *Las crónicas marcianas* de Ray Bradbury, editado por Minotauro, en que se refiere a Borges, autor del prólogo que acompaña la obra; y dos años después escribe “Postulación de Jorge Luis Borges” también en *Marcha* (21 Junio 1957). Desde otra posición, Elvio E. Gandolfo en el prólogo a *Los universos vislumbrados. Antología de Ciencia-ficción argentina* (1978) incluye a Horacio Quiroga. Por otra parte, Pablo Dobrinin (2006) publica una serie de artículos, en la revista *Axxón* en Internet, titulados “Historia de la Ciencia Ficción uruguaya”. La serie revela una labor de investigación poco exhaustiva: el trabajo se inicia estudiando *El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de 200 años* (1898) de Francisco Piria y “El hombre artificial” (1910) de Horacio Quiroga, pero a continuación se presenta un intervalo de sesenta y seis años, hasta ocuparse de *El planeta Arreit* (1976) de Horacio Terra Arocena; luego se detiene en *El último hombre* (1982) de Raúl Blengio Brito y en la obra en general de Tarik Carson –del que adjunta una entrevista–. Uno de los trabajos presenta una nómina de libros y revistas del género, ordenada cronológicamente, que incluye los textos antes mencionados y continúa hasta el 2005.

⁹⁹ Si bien en la antología aparece como fecha de edición el mes de agosto de 1966, probablemente se haya impreso con posterioridad a esa fecha; esto se constata porque en una nota aparte del artículo publicado el 2 de setiembre en *Marcha* se aclara: “Este texto fue escrito para servir de prólogo a un libro de próxima publicación donde, bajo el título *Cien años de raros*, se recogen escritos de...” (30). Además, en el pie de la tapa del semanario, y a todo lo ancho de la página, se anuncia en cuerpo de letra grande la presentación de dicho texto. Las citas consignadas corresponden al escrito dado a conocer en el semanario.

¹⁰⁰ Está claro que Rama está tomando una posición dentro del debate que se viene produciendo en el Plata con respecto a Borges y el grupo que nuclea la revista *Sur*.

de una sociedad” (31). Desde esta perspectiva, Rama continúa la línea iniciada por Lautréamont con el modernismo y el dandysmo de Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras, y el malditismo de Horacio Quiroga y Federico Ferrando. Con el arribo de las vanguardias aparece la figura de Hernández, aunque según Rama alcance su consolidación literaria a través de sus obras de los años cuarenta, una década clave para la literatura y la cultura uruguaya según Rama –como fue reseñado en el capítulo anterior–. A partir de este momento, surgen obras conectadas con una literatura que, en lugar de definirla como fantástica, “habría que llamarla «invención fantasmagórica»” (31) –de esta forma, Rama incorpora otra etiqueta más a su repertorio–, y señala los escritos de Denis Molina, Arregui, Díaz, Somers, Silva Vila –ya nombrados en “Los fantasmas montevideanos”– y Carlos Martínez Moreno. Siguiendo su proyecto sobre la generación y las promociones literarias que está redactando en otros textos, Rama indica la incorporación de escritores jóvenes a partir de 1955 que “intensifican la línea de los raros, al incursionar en el nuevo y reciente experimentalismo latinoamericano” (31), y entre los que destaca a Marosa Di Giorgio, Héctor Massa, Luis Campodónico, Gley Eyherabide, Jorge Sclavo, Mercedes Rein, Luis S. Garini y Tomás de Mattos. De este modo, el artículo –ahora tomado como el prólogo de una antología– revela dos propósitos: por un lado, presentar una selección de textos de los autores nombrados con la intención, como señala Rama en un libro posterior, de “ofrecer el envés de las dominantes realista y racionalista de las letras uruguayas, la oscura persistencia, a través de un siglo de riesgosas invenciones literarias” (*La generación* 223); y, por otro, dejar en claro el enfoque teórico adoptado para esa selección. Al margen de que la concepción de “raro” desarrollada por Rama ya ha sido cuestionada (Giraldi, 2010; Benítez, 2014), nos interesa señalar la brevedad del escrito y sus limitaciones en cuanto a un corpus en extremo exiguo, mas teniendo en cuenta el amplio margen temporal abarcado y la multiplicidad de rótulos y conceptos conexos con lo fantástico referidos.

En el capítulo “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, incluido en *La generación crítica 1939-1969* (1972), se refiere concisamente a una “corriente subterránea que atraviesa los treinta años de la generación crítica [que] se emparenta con la literatura fantástica” (*La generación* 222), escritores y obras que se destacan por su experimentación en “zonas inéditas de lo real por lo que pueden agruparse como antecedentes del cambio generacional” (223). A continuación solo menciona los volúmenes: *La mano de nieve* (1951) y *Felicidad y otras tristezas* (1964) de María Inés Silva Vila; *El habitante* (1949), *Tratado de la llama* (1957) y *Ejercicios antropológicos* (1967) de José Pedro Díaz; *Todos los cuentos* (dos tomos, 1967) de Armonía Somers; las *Obras completas* (1967-1970) de Felisberto Hernández; *La estatua* (1964) y *33 contes* (1969) de Luis Campodónico; e *Historial de las*

violetas (1965) de Marosa Di Giorgio; y nombra a Héctor Massa y Luis S. Garini. Más adelante, y tomando como referencia el año 1967, se detiene en algunos libros de Jorge Onetti, Mercedes Rein, Gley Eyherabide, Teresa Porzekanski, Cristina Peri Rossi y Mario Levrero –aunque no todos están vinculados con lo fantástico–. Como se observa, la mayoría de los autores ya habían sido citados en el artículo-prólogo referido antes, y varios libros, al haberse publicado después de 1960, quedan fuera del recorte de nuestra investigación.

En *La novela en América Latina. Panorama 1920-1980* (1982) se incluye el capítulo completo antes reseñado de *La generación...* En el resto del libro, Rama dedica algunos fragmentos a lo fantástico latinoamericano. En la sección “Precursores, raros y *outsiders*”, y en un período enmarcado durante las vanguardias, menciona a José Pereira de Graça Aranha, Macedonio Fernández, Julio Torri, José Félix Fuenmayor, Julio Garmendia, Pablo Palacio y Felisberto Hernández, entre otros. Sobre este último expresa que se trata del “*outsider* más original, el creador secreto de más interés de este período de los veinte” (*La novela* 121); a continuación realiza una breve reseña de sus libros publicados, y señala que “sus textos principales serán posteriores, correspondiendo al manejo repentinista del humor y a la liberación de una imaginación que roza el fantástico sin quedar presa de él” (122). En otra sección, refiriéndose a una etapa postvanguardista, alude a los contactos entre la creciente urbanización de las ciudades latinoamericanas y la literatura, y toma como ejemplo a Buenos Aires y la obra de Jorge Luis Borges; según Rama, “la nota que con mayor notoriedad signó el período fue el abandono beligerante del realismo y la asunción de una literatura fantástica” (139), aunque también recuerda a los anteriores Eduardo Holmberg, Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones, bajo el influjo de E. T. A. Hoffmann y de Edgar A. Poe. A continuación nombra a Roberto Arlt y Ezequiel Martínez Estrada. En los años siguientes, el tratamiento de lo fantástico por Borges “es el modelo, extremado y riguroso” (139), a seguir. En otra sección, titulada sugestivamente “Los narradores fantásticos”, Rama, no obstante, comienza refiriéndose a un paréntesis de veinte años de lo fantástico borgesiano relacionado con

la inseguridad existencial que promueve la crisis del 30 y cuyas teorizaciones, entre nostálgicas y desesperadas, se registran en la *Radiografía de la pampa* (1933) de Martínez Estrada y en la *Historia de una pasión argentina* (1935) de Eduardo Mallea, crisis que para un sector de la intelectualidad argentina se acrecentó a consecuencia de su marginación durante la década peronista (1943-1955) y de la subversión de sus valores morales, artísticos (y secretamente sociales) que contemplaron en el período. (145)

En este entorno, y vinculado con una coyuntura latinoamericana signada por los cambios, Rama señala que la llegada de las nuevas promociones literarias favorecerá “a

disolver el magisterio del fantástico, aunque no, claro está, la literatura fantástica” (145).¹⁰¹ Por otra parte, observa que ese fantástico argentino debe ser desligado de dos categorías: una narrativa caracterizada por lo maravilloso y otra que adopta una estructuración libre de los materiales, “habiendo superado la dicotomía «fantástico-realista» para construir un texto autónomo que se maneja autárquicamente, al servicio de la comunicación de un determinado mensaje y echando mano de las distorsiones, invenciones, fragmentos realistas, hipérboles, elementos ajenos, que son útiles a una composición que pretende ser equivalente del universo en su estructura” (146). Relacionados con estas categorías, incluye a Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Guillermo Cabrera Infante y otros.¹⁰² Poco después, retoma el enfoque de lo fantástico y se refiere a las obras de los argentinos José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert, Silvina Ocampo y Juan R. Wilcock, y a la chilena María Luisa Bombal, entre otras. Y de uruguayos –que en definitiva es lo que nos interesa–, solo menciona las obras de María Inés Silva Vila y de Armonía Somers. Resulta evidente que la intención de Rama no fue escribir una historia de la literatura latinoamericana –y menos uruguaya– conectada con lo fantástico, sino realizar un panorama –como en el mismo título del libro se indica– de los momentos claves de la narrativa de la región y con un

¹⁰¹ Rama, como ya se mencionó en otra nota al pie vinculada con el “artículo-prólogo”, tiene una posición negativa –aunque en otros trabajos manifiesta algunos matices– sobre la obra borgesiana. En este escrito, indica que

la singularidad de esta línea creativa no radicaba meramente en la incorporación del fantástico por oposición a la dominante realista vigente, sino en la calidad privativa de ese fantástico que con frecuencia, lejos de aportar una libertad de la imaginación, sustituía los encasillamientos realistas por otros, aún más rígidos y mecánicos, y, desde luego, más arbitrarios. El espíritu lúdico, en ese fantástico argentino, simplemente compensaba en un orden subjetivo, la angustia de una marginación que no lograba interpretarse: por lo tanto, postulaba un retroceso respecto a la problemática de su tiempo. En vez de liberar de sus rigideces el discurso sobre lo real obligándolo a recuperar su dinámica creativa, construía otro discurso paralelo, interior, tan bloqueado como el que el escritor observaba en su exterioridad. (145)

Queda claro que al final se está refiriendo al Borges –y sus compañeros de *Sur*– posicionado en un espacio opuesto al de Juan Domingo Perón y su gobierno.

¹⁰² Más adelante volverá a referirse sobre estos autores y a vincularlos con determinados efectos transculturadores, cuestión que reitera en el volumen *Transculturación narrativa en América Latina* ([1982] 1989). Asimismo, en *Transculturación...* refiere a grandes rasgos a los mismos autores y textos emparentados con lo fantástico que en *La novela...* Además, en ambos libros –cuyas primeras ediciones datan del mismo año (1982)– se repite, aunque con variantes, la sección vinculada con el “conflicto vanguardismo-regionalismo” –cuya primera versión había sido publicada en el artículo “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana” (1974)–. A este respecto, resulta interesante señalar que, mientras en “Los procesos...” y *La novela...* el primer párrafo expone: “Tanto la narrativa fantástica como la realista-crítica que se formularon orgánicamente en la década del treinta en los conglomerados urbanos mayores de América Latina, particularmente en el más adelantado del momento que era Buenos Aires” (9 y 203); en *Transculturación...* se indica: “En la década del treinta se formularon de manera orgánica en los conglomerados urbanos mayores de América Latina, particularmente en el más adelantado del momento –Buenos Aires–, una orientación narrativa cosmopolita y una orientación realista-crítica” (20). Como resulta visible, en esta última versión la narrativa “fantástica” es sustituida por “cosmopolita”, seguramente porque Rama está concentrado en estudiar cómo repercuten los fenómenos transculturadores derivados del cosmopolitismo y el regionalismo, del centro y la periferia.

énfasis en los encuentros y desencuentros técnico-narrativos del período estudiado. En consecuencia, la narrativa uruguaya conexas con lo fantástico –a través de la obra de unos pocos autores– está observada formando parte de un territorio mucho más amplio, se encuentra transitada a lo largo de sesenta años, y está examinada como una categoría más, entre otras, dentro del contexto de cambios y permanencias en América Latina.

Emir Rodríguez Monegal, en *Literatura uruguaya del medio siglo* (1966), realiza un extenso panorama de la literatura surgida hacia los años cuarenta, con la intención de consolidar la fórmula “Generación del 45” propuesta por él. En la parte dedicada a la narrativa, presenta dos capítulos introductorios y a continuación se concentra en algunas obras de Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti. Las alusiones a lo fantástico solo están referidas a María Inés Silva Vila y a L. S. Garini –en el segundo capítulo introductorio–, y a Martínez Moreno –sobre un cuento de *Los aborígenes* (1964)–; no obstante, en ningún momento del libro se concentra en esta categoría.¹⁰³

Paul Verdevoye, en “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata” (1980), se detiene casi exclusivamente en la narrativa argentina. Señala: “Sumamente rica es la corriente fantástica en la Argentina, decíamos al principio. En una encuesta personal he podido fichar unos cincuenta autores de obras fantásticas, y esto teniendo solamente en cuenta las publicadas en forma de libro, sin hablar de una infinidad de cuentos del mismo estilo aparecidos en prensa” (“Tradición y” 286). De este modo, y a pesar de que al inicio del artículo se muestra escéptico con la posibilidad de definir los alcances de lo fantástico,¹⁰⁴ se refiere a Juana Manuela Gorriti, Juan Bautista Alberdi, Eduardo Holmberg, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. En cuanto a uruguayos, solo menciona a Horacio Quiroga y Felisberto Hernández. Sobre Quiroga, alude a los textos críticos de Alberto Zum Felde, Emir Rodríguez Monegal y Noé Jitrik, y se ocupa de los cuentos “El almohadón de plumas”, “El mono que asesinó”, “El

¹⁰³ Rodríguez Monegal también da a conocer varios textos sobre la obra de Horacio Quiroga (1950, 1957, 1961, circa 1962, 1967, 1968) –aunque algunos artículos o capítulos de libros son versiones similares de un mismo trabajo–, y escribe reseñas críticas sobre algunos volúmenes emparentados con lo fantástico de Felisberto Hernández, Armonía Somers, José Pedro Díaz y Clotilde Luisi –referidos en notas al pie anteriores–. Por otra parte, dedica algunos escritos a la obra de Jorge Luis Borges y sus vínculos con lo fantástico (1949, 1955, circa 1962, 1969, 1976 y 1993) –no obstante, algunos artículos o capítulos de libros son versiones más o menos extensas de un mismo texto–, y redacta una reseña sobre la antología *Los mejores cuentos fantásticos*, compilada por Cynthia Asquith (Buenos Aires: Emecé, 1954. Trad. Julieta Mendes Gonçalves. Intro. Elizabeth Bowen. Tuvo una 2da. edición en 1962), que incluye textos de John Connell, Jonathan Curling, Eleanor Farjeon y Rose Macaulay, entre otros (“Fantasmas modernos”, 1954). También escribe el artículo “La narrativa hispanoamericana. Tendencias actuales” (1952) en que dedica una sección a la literatura relacionada con lo fantástico, aunque en esta no menciona ningún escritor uruguayo –por cuestiones metodológicas, nos referiremos a este texto más adelante.

¹⁰⁴ Verdevoye expresa: “nos limitaremos a repetir con Maurice Lévy (*Du fantastique à la science-fiction*, 1973) que «cualquier definición de lo fantástico (como también creo yo, de la ciencia ficción) hoy es todavía imposible». El mismo número de las aproximaciones que se han propuesto demuestra hasta la evidencia la elasticidad del concepto” (283).

vampiro”, “El espectro” y “El síncope blanco”. Y en relación con Hernández, nombra el trabajo crítico de Claude Fell (1977) y se refiere a los relatos “Lucrecia”, “Las Hortensias”, “La cara de Ana”, “El balcón”, *El caballo perdido*, “Diario del sinvergüenza” y “El cocodrilo”, vinculando la mayoría con el concepto de “Das Unheimliche” (1919) de Sigmund Freud.

En “Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX” (1991), Verdevoye vuelve a insistir con el Plata en lugar de Argentina y, como el título indica, su trabajo se centra en las obras principalmente decimonónicas de los argentinos Gorriti y Holmberg.¹⁰⁵ No obstante, realiza una valiosa reseña sobre la importancia de la prensa periódica rioplatense durante el siglo XIX –entre los diarios relevados, figuran los montevidéanos *El Comercio del Plata* y *El Iniciador*– y cómo a través de ella se dieron a conocer numerosos textos anónimos vernáculos y traducciones de relatos publicados en periódicos extranjeros relacionados con lo fantástico.¹⁰⁶

Juan Justino da Rosa, en “Los narradores entre el realismo y sus fracturas” (1996), expone un panorama de la narrativa uruguaya entre los años, fundamentalmente, cuarenta y ochenta, en el marco de los cambios socioculturales que atraviesa Uruguay. En lo concerniente a las “fracturas” del realismo, se refiere a Paulina Medeiros y sus novelas *Corazón de agua* (1948), *Un jardín para la muerte* (1951) y *Bosque sin dueño* (1955), y los cuentos reunidos en *Miedo, su servidor* (1969); María de Montserrat Albareda Roca y sus libros *Tres relatos* (1942), *Cuentos mínimos* (1953), *Con motivo de vivir* (1962) y *Grandes sueños* (1982);¹⁰⁷ María Inés Silva Vila y sus volúmenes de cuentos *La mano de nieve* (1951) y *Felicidad y otras tristezas* (1964); Giselda Zani y los relatos que integran *Por vínculos sutiles* (1958) y Selva Márquez y “El daimón de la casa López” (1951-52, 1982) –también menciona a José Pedro Díaz y Armonía Somers. Si bien da Rosa contextualiza de un modo preciso el desarrollo de la narrativa uruguaya a lo largo de cuatro décadas, su intención no es enfocarse en autores, en algunos casos marginales, exclusivamente vinculados con lo fantástico –es más, dentro del conjunto de textos reseñados, los conectados con esta categoría son una minoría–; en este sentido, su exposición –en lo que refiere a nuestro tema– resulta interesante pero exigua.

¹⁰⁵ En este artículo, Verdevoye deja de lado el escepticismo sobre conceptualizar lo fantástico mostrado en el anterior y, además de continuar aplicando el término freudiano de lo ominoso, remite a algunos trabajos teóricos de Rosalba Campora.

¹⁰⁶ En el N° 17 de *América. Cahiers du Criccal* (Paris, 1997), Verdevoye publica “Naissance et orientation de la littérature fantastique dans le Río de la Plata jusque vers le milieu du XXe siècle”, trabajo que recoge en gran medida lo expresado en los dos artículos reseñados.

¹⁰⁷ El cuento vinculado con lo fantástico incluido en *Tres relatos* de María de Montserrat ya fue reseñado en el capítulo de Antecedentes.

Jorge Olivera, en “El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa” (2005), realiza una exposición enfocando el tema desde el miedo en la literatura y tangencialmente desde lo fantástico, denominándolo “de corte imaginativo” (“El miedo” 43). Olivera toma como referencia las propuestas de Rama (1966) y de Hugo Verani (1992, 1996) y expresa que “esta línea temática secreta y marginal de la literatura uruguaya presenta cuatro períodos de desarrollo durante el siglo anterior: el primero se extiende desde fines del siglo XIX hasta 1940; el segundo abarca desde 1940 a 1960; el tercero se ubica entre 1960 y 1980 y el cuarto se manifiesta desde 1980 en adelante” (45). Con respecto a los dos primeros períodos, Olivera repite los mismos autores que Rama ya había nombrado en el artículo-prólogo (1966) y en *La generación crítica* (1972). En cuanto al tercer momento, a los ya referidos por Rama, incorpora a Miguel Ángel Campodónico, Tarik Carson, Héctor Galmés, Carlos Pellegrino y Julio Ricci –y a continuación se centraliza en algunos relatos de Marosa Di Giorgio, Galmés y Mario Levrero–.¹⁰⁸ Con relación al cuarto período, observa que está dividido en tres categorías: una vinculada

a lo canónico del género fantástico, los íconos de la literatura de miedo y la historieta; otra seguidora de la tradición *imaginativa* de los sesenta, cuyo rasgo diferenciador está en la mirada que arroja sobre el mundo y los objetos; y la última cuyos temas rondan el absurdo, lo grotesco y en algunos casos un realismo expresivo que denota una particular mirada sobre los objetos y las personas, pero en la cual raramente se produce una ruptura del orden natural.¹⁰⁹ (58)

Relacionados con la primera categoría, menciona a Carlos María Federici, Juan Introini y Ana Solari; con la segunda, a Ricardo Prieto, Leonardo Rossiello, Juan Carlos Mondragón y Pablo Casacuberta; y con la tercera, a Fernando Loustaunau, Rubén D’Alba, Felipe Polleri, Fernanda Trías y Daniel Mella –y acto continuo se detiene en algunos cuentos de Introini y Federici–.¹¹⁰ En síntesis, el artículo se concentra en el tópico del miedo en la

¹⁰⁸ La obra de Levrero ha sido fundamentalmente el centro de los estudios de Olivera. Se destaca su Tesis doctoral, “Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero” (Universidad Complutense de Madrid, 2008), concentrada en las novelas cortas *La ciudad* (1970), *París* (1979) y *El lugar* (1982). Publicó, entre otros, “Mario Levrero, narrador de lo inverosímil” (1988), “Mario Levrero, ¿un marginal de la periferia?” (1993) y coordinó el *dossier* sobre Levrero para el número 10 de la revista montevideana *Hermes Criollo* (2006) –donde también escribe “La alteridad de lo real en la narrativa de Mario Levrero” y, en coautoría, “Una metafísica de la escritura (Entrevista a Mario Levrero)”.

¹⁰⁹ Énfasis en el original.

¹¹⁰ Aunque se encuentren fuera de la época de nuestro estudio y dentro de este cuarto período, aquí resulta inevitable hacer mención a dos, si se quiere, emblemáticas antologías de cuentos emparentados con lo fantástico y la ciencia ficción uruguaya, recordadas en algunos casos más por sus prólogos que por sus relatos: *Más vale nunca que tarde* (1990) y *Extraños y extranjeritos* (1991), con prólogo de Elbio Rodríguez Barilari y Carina Blixen, respectivamente. Las dos antologías reúnen textos de autores nacidos en los años cincuenta y sesenta –con la excepción de los “veteranos” Ricardo Prieto (1943-2008) y Juan Introini (1948-2013), y la benjamín Vera Chizzola (1972)–. Ambos prologuistas se refieren al prólogo de la antología (1966) de Rama y perciben un cambio en la literatura uruguaya de los ochenta, además de resaltar la importancia de algunas

literatura uruguaya, tratando de un modo adyacente lo vinculado con lo fantástico; si bien amplía el corpus de escritores y de textos ya mencionados por Rama –al tener en cuenta un período más extenso–, en lo relativo a nuestra etapa de estudio no incorpora autores no referidos en trabajos anteriores, y el énfasis de su análisis está fundamentalmente centrado en los relatos publicados a partir de los años sesenta.

Fernando Aínsa se ha interesado por los aledaños de lo fantástico en varios trabajos. En “La narración y el teatro en los años veinte” (1968), si bien se refiere a las prosas de Adolfo Agorio, Adolfo Montiel Ballesteros y José Pedro Bellan, omite señalar los aspectos fantásticos de, por ejemplo, *La Rishi Abura (Viajes al país de las sombras)* (1919), *Cuentos uruguayos* (1920) y “La realidad” (1926), respectivamente. En “Los novelistas del 45” observa el modo en que se amplían “los límites del realismo a la confluencia con el más allá” (516) en *El habitante* (1949) de José Pedro Díaz, y el “mundo sutil que bordea lo real y lo fantasmagórico” (515) en *El inca de La Florida* (1967) de Roberto Fabregat Cúneo; pero al mencionar las obras de Paulina Medeiros y de Armonía Somers no señala los aspectos fantásticos de, por ejemplo, “La mujer desnuda” (1950) y *Bosque sin dueño* (1955), correspondientemente. En su posterior obra ensayística, Aínsa, si bien alude a las obras de Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Bellan y Somers –ahora sí apuntando lo fantástico de “La realidad” y “La mujer desnuda”– (1992, 1993, 1999, 2002), su interés mayor se ha concentrado en la narrativa de los años sesenta y siguientes. De este modo, ha observado que el relato uruguayo,

por un lado, profundiza la mirada descreída y la postura deliberadamente “descolocada” y marginal (sino marginada) del “hombre sin fe ni interés por su destino”, definido por el propio Onetti, y –por el otro– explora las fronteras de un realismo sesgado y oblicuo, ensanchado hasta los límites del absurdo y lo fantástico, gracias a la incursión en las “tierras de la memoria” que propicia Felisberto. (*Del canon* 138)

Asimismo, y en relación a la narrativa contemporánea, indica los límites entre “una literatura fantástica pura” y un realismo oblicuo que “se distorsiona en grotesco o se multiplica en alegorías de interpretaciones ambiguas, cuando no contradictorias. Sin embargo, sus leyes no han sido totalmente abolidas, aunque sí transgredidas o soslayadas con ironía. Se ha invitado a la «desobediencia» sin proponer la subversión” (140). En este sentido, se ha

revistas de aquellos años, como *Diaspar*, *REM* y *Trantor*, entre otras. Otra antología a hacer referencia es *Cuentos fantásticos del Uruguay* (1999) –selección de Sylvia Lago, Laura Fumagalli y Hebert Benítez–, en este caso lo que no sobresale es el escueto prólogo y sí el repertorio de textos, aunque no se incluyen escritores cuya producción haya sido anterior a los años setenta que no hayan sido nombrados o antologados antes y la amplia mayoría de los cuentos corresponden a los años ochenta y noventa.

detenido en esencia en las obras de Hugo Burel, Miguel Ángel Campodónico, Rafael Courtoisie, Roberto Echavarren, Héctor Galmés, L. S. Garini, Juan Carlos Onetti, Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecanski, Ricardo Prieto y Julio Ricci (1993, 1999, 2002, 2008, 2009).¹¹¹

Y Lauro Marauda, en *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya* (2010), entrega un estudio preliminar y una antología de cuentos incluidos en la segunda y última parte del volumen, aunque algunos relatos se despliegan intercalados dentro del estudio –“El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga, “Muebles El Canario” de Felisberto Hernández, “Mis amigos muertos” de Mario Arregui, “Rodríguez” de Francisco Espínola, y otros textos producidos entre los años setenta y noventa del siglo pasado–. El estudio preliminar presenta algunas definiciones canónicas de lo fantástico –con énfasis en las propuestas de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Jorge Luis Borges– y realiza un recorrido por la narrativa de escritores uruguayos relacionados con lo fantástico. A este último respecto, se detiene en las obras fundamentalmente de Quiroga, Hernández, Somers, Marosa di Giorgio, Mario Levrero y Cristina Peri Rossi. Por otra parte, menciona un numeroso conjunto de autores cuya producción se concentra en esencia entre los años ochenta y noventa –Luis Beauxis, Hugo Burel, Miguel Ángel Campodónico, Pablo Casacuberta, Rafael Courtoisie, Rubén D’Alba, Héctor Galmés, Ramiro Guzmán, Suleika Ibáñez, Juan Introini, Silvia Larrañaga, Leo Masliah, Ricardo Prieto, Elbio Rodríguez Barilari, Leonardo Rossiello, Ana Solari, Julio Varela y otros– al tiempo que observa lo fantástico a través de los empujes de la posmodernidad, entre otros factores. De este modo, es en lo relativo a lo fantástico uruguayo de las últimas décadas del siglo XX donde el escrito ostenta sus aportes más novedosos. No obstante, el estudio manifiesta un enfoque metodológico que lo aproxima más a un trabajo de divulgación general que a una investigación académica; este aspecto se refleja en la ausencia de referencias bibliográficas, una bibliografía exigua y en donde no figuran todos los textos mencionados en el cuerpo del trabajo, el “reciclado” de cuestiones ya conocidas desplegando algunas como novedosas, y la omisión de alusiones a trabajos frecuentados y por consiguiente a autores vinculados con lo fantástico reiteradamente citados, entre otros aspectos.¹¹²

En definitiva, hasta donde hemos podido investigar, no existe un trabajo exhaustivo que haya realizado una pesquisa de las narraciones escritas en Uruguay vinculadas con lo fantástico, entre 1947 y 1960, y su correspondiente estudio. La producción de lo fantástico en

¹¹¹ Varios de los artículos y capítulos de libros referidos, y anotados en la Bibliografía final, son versiones similares de un mismo trabajo.

¹¹² Algunas de las cuestiones referidas en el estudio preliminar, Marauda ya las había expresado en “Nueva fantasía uruguaya” (1993), donde se concentra en obras publicadas entre 1982 y 1992.

el país, por lo menos hasta pasado el medio siglo XX, ha sido una categoría literaria marginal dentro del contexto de las reflexiones críticas y académicas. La presente investigación, a partir de un relevamiento bibliográfico que ha procurado ser exhaustivo, propone ampliar no solo el corpus de textos analizados sino también el conocimiento sobre un tema exiguamente tratado, al tiempo que despliega una superficie compleja y particular de la literatura desarrollada en Uruguay.

V. TEORÍAS SOBRE LO FANTÁSTICO

V.1. Introducción

El concepto de literatura conexas con lo fantástico ha sido largamente debatido. Además de algunos teóricos y críticos que se han detenido en el tema –Roger Caillois, Louis Vax, Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Irène Bessière, Rosemary Jackson, Jaime Alazraki, Víctor Bravo, Remo Ceserani, Rosalba Campra y otros–, también varios autores que incursionaron en lo fantástico han realizado propuestas al respecto –Charles Nodier, Guy de Maupassant, Howard Phillips Lovecraft, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Marcel Schneider, entre otros.

Entre los múltiples planteos, a continuación se considerarán los que han tenido mayor solidez en su diseño y repercusión en el ámbito rioplatense con el propósito de conformar una base que se articule con el estudio de los textos. Las reseñas expuestas se organizarán en torno a los conceptos o categorías acuñadas por los autores y se realizará un recorte en que se jerarquicen sus elementos teóricos más trascendentes; no obstante, en los casos que amerite, también se expondrán las debilidades identificadas.

V.2. Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. La polémica entre la novela psicológica y el relato fantástico¹¹³

Los planteos y debates surgidos a partir de los escritos de Adolfo Bioy Casares y de Jorge Luis Borges fueron seguramente los que más repercusión tuvieron en Uruguay durante los años en que se concentra nuestro estudio. No solo por lo colindante, sino también por el traslado recurrente de los autores y de sus obras de una margen a la otra del Plata, y por el intercambio asiduo de textos en publicaciones periódicas. Borges fue un visitante frecuente de la margen oriental del Plata, a través de sus estadías (Rodríguez Monegal, 1993), conferencias y la publicación de textos inéditos o éditos en Uruguay, así como comentarios de estos (Rocca y Volonté, 2002). Hacia el medio siglo XX en Montevideo –a pesar de los conflictos diplomáticos entre Argentina y Uruguay (Oddone, 2004)–, instituciones como la Universidad de la República, Arte y Cultura Popular, Amigos del Arte y el Ateneo de Montevideo (Bayce, 1987; Rocca, 2002), entre otras, y medios de prensa como los diarios *El Día* y *El País*, las

¹¹³ Una primera versión de esta sección forma parte de mi trabajo “Lo fantástico argentino en Uruguay y sus embates velados contra el poder (1946-57)” (2012).

revistas *Clinamen*, *Entregas de la Licorne*, *Escritura*, *Número* y otras (Der Agopian, Gropp y Paolini; Rocca, dir., 2009), y el semanario *Marcha*, recibieron a numerosos argentinos.

En el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1940), Bioy Casares señala en primer lugar que la literatura fantástica como algo definido, en Europa y América, surge a partir del siglo XIX. Subraya que no hay un tipo de cuento fantástico sino muchos; de este modo, propone indagar las leyes generales de cada clase de cuento y las especiales de cada relato. Como observaciones generales, y en relación al ambiente, Bioy Casares expresa que a lo largo del tiempo hubo una evolución; de esta forma, destaca que al principio los autores trataban de crear un entorno propenso al miedo. Después, los escritores vieron la utilidad de “hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble” (Prólogo 9). Y en cuanto a la sorpresa, señala que puede ser “de puntuación, verbal, de argumento” (9), e indica que “para que la sorpresa –de argumento– sea eficaz, debe estar preparada, atenuada” (9), aunque en algunos casos la sorpresa repentina también puede ser válida.

Bioy Casares plantea dos modos de clasificar a los relatos fantásticos: por el argumento y por la explicación. Teniendo en cuenta el argumento, y sobre la base de los cuentos antologados, enumera la presentación de fantasmas, la presencia de viajes por el tiempo, la oportunidad de pedir tres deseos, la acción continuada en el infierno, la aparición de personajes soñados en la realidad, la metamorfosis de los seres, la exposición de cuestiones paralelas, el tema de la inmortalidad, el desarrollo de fantasías metafísicas –vinculadas más con el razonamiento que con las acciones–, y la aparición de vampiros. En relación al otro sistema de agrupamiento, determinado por la explicación, Bioy Casares menciona tres tipos: los cuentos que se aclaran por medio de un ser o de un hecho sobrenatural; los que poseen una “explicación fantástica, pero no sobrenatural” (14), estando próxima a lo científico explicado; y los que se descifran por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero que insinúan la posibilidad de una explicación natural, como por ejemplo una alucinación.

Paralelamente a la introducción de la *Antología...* por parte de Bioy Casares, Borges escribe el prólogo a *La invención de Morel* (1940) –que según Rodríguez Monegal “adquiere carácter de manifiesto” (“Borges: una” 183), y que Balderston (2002) lo califica como “el texto programático más importante de ese momento en la historia de la narrativa argentina” (“De la” 107)–. En ese trabajo disiente de José Ortega y Gasset y su tesis sobre el supuesto desinterés por los relatos de aventuras y la trascendencia de la novela “psicológica”. Mientras que, según Borges, “la novela «psicológica» quiere ser también novela «realista»: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil” (Prólogo 10), la novela de aventuras no se presenta como una reproducción de la realidad: “es un objeto artificial que no sufre ninguna parte

injustificada” (10). De este modo, destaca positivamente los argumentos de obras como *The Turn of the Screw –Otra vuelta de tuerca–* de Henry James, *Der Prozess –El proceso–* de Franz Kafka, *Le voyageur sur la Terre –El viajero en la Tierra–* de Julien Green y el libro que está prologando. Así, la novela de Bioy Casares, en palabras de Borges: “Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural” (11); un atributo idéntico al planteado por Bioy Casares en el segundo tipo de su agrupamiento según la explicación, en el prólogo a la *Antología*. Al final, Borges no duda en calificar a la novela de “perfecta” (12).

El mismo año Borges publica en *Sur* uno de sus más logrados relatos, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Nº 68, Mayo 1940) –incluido después en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), y traducido pocos años después por Paul Verdevoeye para la revista *La Licorne* (1947), publicada en París por la uruguaya Susana Soca–,¹¹⁴ y en ese texto la voz narrante se refiere irónicamente a la psicología: “No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella” (“Tlön, Uqbar” 36); mientras que por otra parte se expresa: “La sección *idioma y literatura* era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön...” (32).¹¹⁵ Asimismo, esta contraposición entre la llamada novela “psicológica” y los relatos de aventuras –vinculados con lo fantástico– ya había sido tratada años antes por Borges en el ensayo aparecido en *Sur* “El arte narrativo y la magia” (Nº 5, verano 1932) –y recogido en *Discusión* (1932)–, en que concluye afirmando: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica” (“El arte” 179). Este tema asimismo será aludido, bajo la firma de Borges y Bioy Casares, en la nota preliminar a *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), expresando que “lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal” (9). E igualmente será retomado por Bioy Casares en la “Postdata” a la segunda edición de la *Antología...* (1965). Por otra parte, en una reseña sobre *Las ratas* (1943) de José Bianco publicada en *Sur* (Nº 111, Enero 1944), Borges incorpora un nuevo

¹¹⁴ Pocos años después, esta revista tendrá una segunda época en Montevideo –con el nombre *Entregas de la Licorne* (1953-1961, 16 Nºs)–, en que aparecerán textos de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Rodolfo Wilcock, entre otros argentinos.

¹¹⁵ Énfasis en el original.

dispositivo a la polémica al señalar que “tres géneros agotan la novela argentina contemporánea” (“José Bianco” 78). Primero se refiere –de un modo burlón– a “esas novelas, que nada tienen que ver con los problemas de la atención, de la imaginación y de la memoria, [que] se llaman –nunca sabré por qué– psicológicas” (78). Luego alude a un género según él similar, “salvo que el escenario es rural [...] y considerado patriótico” (78). Y finalmente expresa que “el tercer género goza de la predilección de los jóvenes: niega el principio de identidad, venera las mayúsculas, confunde el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia; no está destinado a la lectura, sino a satisfacer, tenebrosamente, las vanidades del autor” (78), insertando algunos elementos que posteriormente nombrará en sus conferencias sobre literatura fantástica, como se verá más adelante, y utilizando un discurso pleno de ironía.

Dos años después de publicadas la *Antología...* y *La invención de Morel*, Bioy Casares profundiza aún más su afinidad con el pensamiento borgesiano –al tiempo que retribuye atenciones– en una reseña dada a conocer en *Sur* (Nº 92, Mayo 1942) sobre *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) de Borges. Por un lado, señala que el libro, “por sus temas, por la manera de tratarlos, inicia un nuevo género en la literatura, o, por lo menos, renueva y amplía el género narrativo” (“Jorge Luis” 61) mostrando “recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o novelas” (62). Y por otro, alude a sus compatriotas que cuestionan si el volumen es representativo de la realidad contemporánea o no, a los que

no se resignan a que toda obra esté contaminada por la época y el lugar en que aparece y por la personalidad del autor; ese determinismo los alegra; registrarlos es el motivo que tienen para leer. En algunos casos no cometen la ingenuidad de interesarse por lo que *dice* un libro; se interesan por lo que, pese a las intenciones del autor, refleja: si consultan una tabla de logaritmos obtienen la visión de un alma. En general se interesan por los hechos políticos, sociales, sentimentales.¹¹⁶ (64)

De este modo, tiene un claro parentesco con el debate entre el realismo y lo fantástico propuesto por Borges. Pero al mismo tiempo, su embate no es tan genérico como el de Borges, sino que alude específicamente a determinadas esferas de la sociedad bonaerense. Como señala María Teresa Gramuglio (1989), “Borges escribe sobre Bioy; Bioy escribe sobre Borges; discuten el policial y el fantástico; diseñan estrategias, llegan a una alianza y escriben el policial y el fantástico canónicos de la literatura argentina” (“Bioy, Borges” 13).

Como ya se señaló, Borges impartió una conferencia en Montevideo –el 1º de diciembre de 1949, en la sala de Amigos del Arte–, titulada “La literatura fantástica”. Esta conferencia fue de mucha importancia para Borges; además de haber sido su primera disertación sobre la literatura relacionada con lo fantástico, versiones similares de su texto las

¹¹⁶ Énfasis en el original.

utilizó para exponer el mismo tema en varias ciudades de América y Europa. Según Anna Svensson (2008), se conocen por lo menos seis conferencias más –aparte de la de Montevideo–: el mismo año en Tucumán, en 1950 en Rosario, en 1963 en Madrid, en 1964 en Gotemburgo, en 1967 en Buenos Aires, y en 1968 en Toronto.¹¹⁷

La conferencia en Montevideo tuvo una amplia repercusión en aquel momento, a tal punto que al día siguiente se publicó un resumen en el diario montevideano *El País* de acuerdo con la versión de Carlos Alberto Passos.¹¹⁸ Y también fue comentada por Rodríguez Monegal –gran admirador y difusor de la obra de Borges– en el volumen inmediato de la revista *Número* (Nº 5, Nov.-dic. 1949).¹¹⁹

Según la versión de Passos, Borges comienza aludiendo a la ya comentada confrontación entre el realismo de la novela “psicológica” y el relato fantástico; plantea que “la idea de una literatura que coincida con la realidad es, pues, bastante nueva y puede desaparecer; en cambio la idea de contar hechos fantásticos es muy antigua, y constituye algo que ha de sobrevivir por muchos siglos” (“Sobre «La» 183). A continuación, se refiere a lo que denomina procedimientos de la literatura fantástica. Entre ellos destaca el hecho de que “la obra de arte aparezca en la misma obra de arte” (184), exponiendo como ejemplo algunos capítulos del *Quijote* de Cervantes y el tercer canto de *La Ilíada*, entre otros –este tema había sido tratado por Borges en “Cuando la ficción vive en la ficción”, dado a conocer en la revista *El Hogar* (2 junio 1939) y en “Magias parciales del Quijote”, publicado en el diario bonaerense *La Nación* (6 noviembre 1949); luego recogidos en *Textos cautivos* (1986) y en *Otras inquisiciones* (1952), respectivamente–; el cruce entre el plano onírico y el plano objetivo, en que nombra algunas obras de Samuel Taylor Coleridge, Herbert George Wells y Henry James –tópico al que se había referido antes en “La flor de Coleridge”, dado a conocer en *La Nación* (23 septiembre 1945) y recogido en *Otras inquisiciones*–; el tema del doble, citando a Edgar Allan Poe y a James; y la cuestión de la invisibilidad, refiriéndose a *Las Mil y Una Noches* y a Wells. Para Borges, entonces, los temas de la literatura conexas con lo

¹¹⁷ Estas disertaciones no se encuentran en los volúmenes de conferencias o clases editadas, como *Borges oral* (1980), *Siete noches* (1980) y *This Craft of Verse* (2000). Sobre algunas se conocen referencias, comentarios o versiones incompletas. Solo se publicaron en extenso las de Buenos Aires (Ediciones Culturales Olivetti, 1967), Gotemburgo (Anales / Instituto Iberoamericano, Universidad de Gotemburgo, 2008) y Toronto (*Prism International*, 1968).

¹¹⁸ Recogida en Rocca, Pablo, ed. *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos (1925-1974)* (Montevideo, 2002).

¹¹⁹ Esta nota fue la base para un artículo más extenso, “Borges: teoría y práctica”, publicado años después en la misma revista (*Número*, Nº 27, Dic. 1955). Asimismo, un fragmento de este último artículo fue recogido, con el título “Jorge Luis Borges y la literatura fantástica”, en la primera edición de *Narradores de esta América* (circa 1962), y una parte mayor, con el mismo título de la última versión en *Número*, en el primer volumen de la segunda edición de *Narradores...* (1969). Asimismo, en “Borges: una teoría de la literatura fantástica” (*Revista Iberoamericana*, Nº 95, Abril-junio 1976) Rodríguez Monegal vuelve a retomar numerosos conceptos de los artículos antes referidos.

fantástico “son como verdaderos símbolos de estados emocionales, de procesos que se operan en todos los hombres” (185).

La disertación termina con un par de preguntas: “¿nuestra vida pertenece al género real o al género fantástico? ¿No será porque nuestra vida es fantástica, que nos conmueve la literatura fantástica?” (187). Un final abierto y pleno de ironía, que retoma la discusión entre el realismo y lo fantástico. Asimismo, hacia el final de uno de los ensayos antes citados, “Magias parciales del Quijote”, Borges recurre a un recurso similar, pero respondiendo a los interrogantes:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (“Magias parciales” 669)

En el artículo de Rodríguez Monegal en *Número* se recogen similares conceptos sobre la conferencia; además, se complementan los ejemplos propuestos por el conferencista con textos del propio Borges. No obstante, el crítico omite el procedimiento de la invisibilidad y en su lugar incluye el de los viajes por el tiempo.

Teniendo en cuenta la variante entre la versión de Passos y la de Rodríguez Monegal sobre los procedimientos planteados por Borges, resulta interesante completar la conferencia de Montevideo con los datos que aporta la realizada en Buenos Aires –esta sí, como se señalaba antes, editada en extenso–. Esta conferencia –impartida el 7 de abril de 1967, en la inauguración del ciclo cultural de ese año de la Escuela “Camilo y Adriano Olivetti”– posee varios párrafos similares a la versión escrita por Passos. En lo que refiere a los procedimientos –que en este texto están nombrados como temas–, omite uno y agrega otros. No nombra el primero, referido a la aparición de la obra en la misma obra. Reitera los vinculados con la confusión entre lo onírico y lo real, la invisibilidad, los juegos con el tiempo, y el doble –en algunos casos incluyendo nuevos ejemplos–. E incorpora tres. El tema de la transformación, agregando como modelos algunas supersticiones populares como las del lobisón o el tapiango, y los cuentos “Lady in the Fox” –“Dama en zorra”– de David Gardner y “Mr. Elveshan” de Wells; la presencia de seres sobrenaturales entre los seres humanos, refiriéndose a una leyenda noruega de la Edad Media; y la idea de las acciones paralelas, o sea, “el hecho de que algo ocurre aquí, está ocurriendo de otro modo, en otro lugar, por obra mágica” (*La literatura* 18), en alusión a una leyenda irlandesa medieval.

Si bien Borges en sus conferencias no tuvo la intención de agotar los procedimientos o los temas de lo fantástico –esto se evidencia con claridad a través de las inserciones y supresiones de cada disertación–, consideramos que su planteo implica una taxonomía confusa, tratándose de una enumeración referida a situaciones diversas –la mayoría expuestas en las dos ediciones de la antología– que no posee pautas ni condicionamientos claros y que su repertorio no propone límites precisos.

Hacia el final de la conferencia, señala que el encanto de los cuentos vinculados con lo fantástico reside “en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida” (19). Concluye con una versión casi idéntica de la primera pregunta planteada al final, en Montevideo: “¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?” (19).

Contemporáneamente, en una entrevista concedida a María Esther Vázquez ([1977] 1980) en 1964, Borges subraya los temas que a su juicio componen lo fantástico literario, señalando los vinculados con las metamorfosis, las confusiones de la identidad, la causalidad mágica, los cruces del sueño y la vigilia, el más allá, y los juegos con el tiempo. Asimismo, indica que “las ficciones científicas son una rama muy importante de la literatura fantástica” (*Borges: imágenes* 142), destacando las obras de Wells, Lovecraft, Olaf Stapleton, Ray Bradbury y Bioy Casares.

Las propuestas de Bioy Casares y de Borges se muestran aliadas y coincidentes. Por un lado, en cuanto a la oposición entre la narrativa fantástica y la novela realista psicológica; y, por otro, sobre la concepción y los temas –o procedimientos– que se vinculan con lo fantástico. Al respecto de esto último, además, se despliegan como complementarias. Tomando como referencia el prólogo de Bioy Casares a la *Antología...* y las conferencias de Borges, se evidencia que coinciden en la combinación entre lo onírico y lo real, la presencia de viajes en el tiempo, la metamorfosis, la presentación de cuestiones paralelas y la aparición de seres sobrenaturales –como fantasmas o vampiros–. Bioy Casares agrega la eventualidad de pedir tres deseos, la persistencia del hecho en el infierno, la inmortalidad, y el tratamiento de fantasías metafísicas –claro que aquí pone como ejemplo, entre otros, a Borges–; y Borges incorpora la mención de la obra en la misma obra y la invisibilidad.

Esto revela, como la mayoría de los planteos programáticos de los escritores, un vínculo directo con sus propias creaciones y sus preferencias a la hora de seleccionar los textos para una antología –lo que se traduce en la elección de una clase determinada de texto relacionado con lo fantástico a distinguir–. Ana María Morales (2000), refiriéndose a la

Antología..., indica que “no solo prestigiaba un género hasta entonces poco conocido, sino que a la vez lo mostraba modificado y acoplado a su obra” (“Teoría y” 29).

Asimismo, se refleja nítidamente que durante aquellos años –bajo la influencia principalmente del prólogo a la *Antología...* y los relatos que la componían, y las transcripciones de las conferencias de Borges– la concepción sobre la literatura conexas con lo fantástico era muy amplia, ya que la antítesis estaba centrada entre el realismo y lo fantástico; un fantástico que cobijaba tanto lo misterioso como lo terrorífico, la llamada ciencia ficción y la leyenda sobrenatural.¹²⁰

V.3. Roger Caillois: lo fantástico como terrorífico y clasificado por categorías

Roger Caillois tuvo fuertes contactos con el Río de la Plata. Estuvo radicado algunos años en Argentina, donde se vinculó estrechamente con Victoria Ocampo, colaboró asiduamente en la revista *Sur*, y publicó bajo el sello de la revista los libros *El mito y el hombre* (1939) y *Sociología de la novela* (1942), entre otros. En Uruguay impartió conferencias en la institución Amigos del Arte y publicó en las revistas *Asir* y *Número*. También colaboró en los tres números de la revista parisina *La Licorne* (1947-1948), dirigida, como ya se expresó, por la uruguaya Susana Soca. Por otra parte, fue quien en 1955 solicitó a Felisberto Hernández que le ilustrara cómo escribía sus cuentos, lo que derivó en que Hernández escribiera el breve ensayo “Explicación falsa de mis cuentos” (Giraldi, 1975; Díaz, 2000), publicado seguidamente en la revista *Entregas de la Licorne* (Nº 5-6, setiembre 1955).

Caillois ([1958] 1967) es uno de los primeros,¹²¹ junto a Pierre-Georges Castex (1951), que comienza a dividir las aguas entre lo maravilloso y lo fantástico, excluyendo los relatos mitológicos o legendarios de este último, y expresando con total nitidez que lo fantástico

carece por completo de sentido en un mundo maravilloso. Simplemente, se halla excluido de dicho mundo, e incluso resulta inconcebible. En un mundo de milagros, lo extraordinario pierde todo su poder, ya que sólo puede espantar cuando rompe o

¹²⁰ Muchos años después, Borges continúa aceptando una noción ampliamente abarcadora sobre lo fantástico, como se desprende de lo expresado en un fragmento de un breve ensayo publicado en la revista *Minotauro* (2da. época, Nº 8, 1984): “Actualmente, la literatura fantástica oscila entre dos caminos. Uno, el onírico, el de Henry James, el de Arthur Machen y el de Kafka; otro el científico, el de Wells y el de Ray Bradbury, que prefiere atribuir sus maravillas a invenciones mecánicas” (“Los caminos” 9).

¹²¹ Caillois realizó su propuesta teórica sobre lo fantástico, fundamentalmente, en el prefacio a la *Anthologie du fantastique* (1958) –reeditada en dos tomos por Gallimard en 1966 y en español por Sudamericana en 1967–, en *Au cœur du fantastique* (1965), y en *Images, images...* (1966) –traducida al español en 1970–. En este último texto, el primer capítulo actualiza y amplía al prefacio de la antología.

desacredita un orden inmutable que nada podría modificar en ningún caso y que parece la garantía misma de la razón. (Prefacio 8)

Aquí aparece un elemento central que será continuado por otros teóricos, como se observará más adelante, que es el argumento de que lo fantástico tiene que estar inmerso en un ambiente habitual.

Antes de profundizar sobre el concepto de lo fantástico, Caillois ([1966] 1970) enumera algunos recursos utilizados por los autores que no van “hasta el límite del escándalo y, por algún artificio, reabsorbe[n] lo fantástico en el momento de cerrar su relato” (*Imágenes...* 16); alcanzando lo que denomina como “seudofantástico” (17). Se trata de los relatos que presentan: un suceso que es solo aparentemente sobrenatural, como una escenificación proyectada para intimidar al protagonista y que al final se revela como un artificio meramente humano, denominado como lo “sobrenatural explicado” (17); un acontecimiento desconcertante que termina siendo parte de un sueño o una alucinación –muy próximo al que Bioy Casares, como ya se indicó, propuso como el tercer tipo de relatos vinculados con lo fantástico agrupados por la explicación–; una anomalía que produce la metamorfosis de una especie viviente –y aquí incluye como ejemplo, entre otros, “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga–; invenciones científicas que provocan efectos extraordinarios; y elementos vinculados con la telepatía y el espiritismo presentados como fenómenos efectivos e irrefutables. Al respecto de esto último, expresa que “los relatos fantásticos no tienen de ningún modo por objeto acreditar lo oculto y los fantasmas. [...] La literatura fantástica se sitúa de entrada en el plano de la ficción pura” (18).

Por otra parte, los relatos de anticipación –la llamada ciencia ficción–, según Caillois, forman parte de otro orden distinto al de los cuentos maravillosos y al de los fantásticos. La representación de viajes espaciales, de mundos remotos, los descubrimientos biológicos, la coexistencia de espacios entrecruzados, los viajes en el tiempo, representan la refutación del “espacio geométrico: infinito, homogéneo, tridimensional, equipolente” y del “tiempo abstracto: infinito, irreversible, irreparable, isócrono” (35).

Sobre lo fantástico, Caillois sostiene que en estos relatos lo sobrenatural surge como “una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables” (11). El cartabón de lo fantástico no sería “el bosque encantado de *La bella durmiente*, sino el opaco universo administrativo de la sociedad contemporánea” (15).

Asimismo, Caillois completa su concepción de lo fantástico al incorporar la condición de la existencia de una superficie perturbadora: “los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe. Luego la regularidad del mundo recupera sus derechos” (11). Ya no alcanza que la narración se desarrolle inmersa dentro de un medio realista, sino que el resquebrajamiento promovido por lo fantástico también tiene que imprimir una atmósfera de amenaza y fatalidad; una característica que Howard P. Lovecraft ([1927] 1984) había señalado al expresar que a través de los “genuinos cuentos fantásticos [...] debe respirarse [...] una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá” (*El horror* 12). A este respecto, resulta difuso el modo en que se pueda medir la dimensión del terror, ya que dependerá de cada lector y sus vínculos con su entorno social y cultural.

Además, Caillois plantea que los relatos conectados con lo fantástico no involucran una cantidad ilimitada de “imposibilidades evidentes y absolutas” (25). Estas imposibilidades son las que determinan las “relativamente poco numerosas” (25) categorías de lo fantástico; aunque cada categoría cuenta con incontables variantes. De esta forma, propone los siguientes ejemplos: el pacto con el diablo, el alma en pena que demanda algo para lograr acceder a su sosiego, el espectro forzado a un trasiego perpetuo, la muerte personificada que se manifiesta entre los vivos, la entidad indefinible que provoca perjuicios a otros, los vampiros, los seres inanimados que adquieren autonomía, la maldición que ocasiona una enfermedad atroz, la mujer-fantasma seductora y fatídica, la transposición de las esferas del sueño y de la vigilia, la desaparición misteriosa de un inmueble, y la suspensión o repetición del tiempo.

En referencia a la anterior taxonomía, se estima que por momentos resulta ambigua; por ejemplo, no quedan claras las diferencias entre lo que representan el diablo, un alma en pena, un espectro y la muerte personificada, si todas son entidades provenientes del más allá, independientemente de la situación o de los atributos que posean. De este modo, se podrían transmutar las situaciones y los atributos y todo quedaría sin variar sustancialmente; por ejemplo, sería igual de terrorífico pactar tanto con el diablo como con un alma en pena o un espectro; acceder a las exigencias de un alma en pena, el diablo, un espectro o la muerte personificada; y enfrentarse ante un espectro, el demonio o un alma en pena que estén obligados a un lucha interminable.

En este sentido, coincidimos con Todorov ([1970] 1999) sobre que la propuesta de Caillois ([1958] 1967, [1966] 1970) está integrada solo por categorías abstractas que “no obedecen a leyes rigurosas” (Todorov, *Introducción a* 83), y que se trasluce la disposición de un alcance estático de cada pieza de la obra; Todorov explica esto último introduciendo el

ejemplo de los vampiros, y la imposibilidad de concentrarlos a todos dentro de una misma categoría, ya que no poseen un sentido inalterable y dependen del ambiente en que se presenten.

A través de la óptica de Caillois, lo fantástico se manifiesta mediante el quiebre de un entorno realista, que necesariamente deberá desembocar o estar inmerso en un ámbito terrorífico. Un quiebre que puede ser provocado por un número limitado de categorías, clasificadas, a nuestro criterio, de un modo impreciso y mediante elementos estancos.

V.4. Louis Vax: lo fantástico como una categoría percibida por la sensibilidad

Louis Vax, desde el primer párrafo de *Arte y literatura fantásticas* ([1960] 1965), se ocupa en señalar que no se arriesgará “a definir lo fantástico” (*Arte* y 5), sino que su trabajo se concentrará en delimitar los espacios de lo fantástico y en estudiar los temas que lo orientan.¹²²

Por medio de un enfoque similar al aplicado por Caillois ([1958] 1967), comienza por mencionar los elementos que se encuentran en los márgenes de lo fantástico y, por consiguiente, fuera de este. De tal manera, enumera lo *féerico* –el cuento popular–, las supersticiones mundanas, la poesía –debido a que no implica “un conflicto entre lo real y lo posible, sino una transfiguración de lo real” (9)–, lo horrible –si se presenta solo en un ámbito natural–, el relato policial, lo trágico, el humor, la utopía –que al involucrar una descentralización de los valores, permite tomar distancia con respecto al mundo observado–, la alegoría, el ocultismo –que tiende a realizar planteos doctrinarios–, la psiquiatría y el psicoanálisis –en cuanto a que sus relatos son “descripciones literarias de los enfermos mentales” (20)–, y la metapsicología –y su pretensión de ser una ciencia que explica determinados fenómenos extraños.

En cuanto a los temas vinculados, ahora sí, con lo fantástico, Vax subraya que, en la mayoría de los casos, “el motivo importa menos que la manera en que se utiliza” (24), en la medida, por ejemplo, en que el diablo puede estar inserto en un entorno fantástico, pero también en uno cómico o trágico. En este sentido, nombra un conjunto de tópicos muy próximos a los ya planteados por Borges y en algunos casos por Bioy Casares –un repertorio igualmente inestable–, integrado por: el hombre lobo, el vampiro, los fragmentos separados

¹²² Vax desarrolla su perspectiva sobre lo fantástico en *L'art et la littérature fantastiques* (1960) –traducido al español en 1965 como *Arte y literatura fantásticas*–, en *La séduction de l'étrange (Étude sur la littérature fantastique)* (1965) y en *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique* (1979) –traducido al español en 1980–. Fundamentalmente, el primer volumen tuvo una amplia recepción en el Río de la Plata debido a la traducción publicada por Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) y sus sucesivas reediciones.

del cuerpo humano, los trastornos de la personalidad, las articulaciones de lo visible y lo invisible, las perturbaciones del equilibrio del espacio y del tiempo, y la regresión o involución de seres u estados.

Se indicaba antes que Vax, en *Arte y literatura...*, no pretendió alcanzar una definición de lo fantástico; no obstante, a lo largo de su exposición –fundamentalmente en la primera parte del libro– se desprenden varias ideas directamente vinculantes con una noción de dicho término. Expone una conceptualización muy próxima a la expresada por Caillois ([1958] 1967) –al que cita en algunas ocasiones y en la bibliografía final–, en la medida que instala al relato vinculado con lo fantástico en un ámbito ocupado por “hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (*Arte y 6*), desvinculándolo del terreno de lo maravilloso. Por otra parte, Vax también enfatiza la inserción de “terrores imaginarios en el seno del mundo real” (6), tal como sostiene Caillois.

Por otra parte, Vax expresa que lo fantástico literario, “en nuestros días parece retroceder, sobre todo en los países anglosajones, ante la literatura de imaginación científica” (73). Y más adelante agrega: “Asistimos, en todo caso, a un considerable desarrollo de la literatura de imaginación científica. Algunos ven en ella un anexo del género fantástico, otros, una prolongación de la utopía social” (120). Concepto muy próximo al que Caillois ([1966] 1970) aludirá poco después –en *Imágenes, imágenes*–, al expresar que “lo fantástico sustituyó al cuento de hadas y [...] la ciencia-ficción sustituye lentamente a lo fantástico del siglo pasado” (23).

Años después, en *Las obras maestras de la literatura fantástica* ([1979] 1980), Vax amplía sus conceptos al incorporar y al especificar lo fantástico tradicional –caracterizado por la acción–, lo fantástico interior –centrado en el personaje– y lo fantástico poético –organizado por el influjo de la atmósfera–. En ese entorno, señala a lo fantástico como una categoría, más que como un género, al igual que lo cómico, lo trágico y lo elegíaco. Un fantástico que “no es inferido por el entendimiento, sino percibido por la sensibilidad” (*Las obras 18*), asignándole a las emociones un papel fundamental en la medida en que el fin de las antologías de cuentos fantásticos es “provocar un estremecimiento deleitoso” (18). Por otra parte, indica que lo fantástico está vinculado con la aprehensión de los valores negativos, nutriéndose mayormente de exclusiones, a través de aspectos censurados por la ciencia, la religión, la moral y el buen gusto. Vax expresa que, en lugar de lo sobrenatural, lo fantástico prefiere “lo preternatural” (19), en donde se da la aparición de brujos, hombres-lobo, vampiros y fantasmas errantes, inmersos en un mundo gobernado por las nociones afectivas de lo numinoso y lo sagrado. Asimismo, incorpora la noción de ambigüedad en lo fantástico,

que “no se refiere al sentido del discurso, sino a la naturaleza de las cosas” (20), pero aclarando que “lo fantástico moderno no siempre es ambiguo, lo fantástico tradicional solo a veces lo es” (21). Desde esta perspectiva, propone que, por un lado, lo fantástico es el resultado de un conflicto entre el mundo representado en el texto y el mundo habitual y cotidiano; y, por otro, que lo fantástico se transforma con el paso del tiempo impulsado por el sistema de relaciones entre la coyuntura histórica, el autor y el lector.

Lo trascendente de este último trabajo es la incorporación –como ya se mencionó– de lo fantástico como una categoría –o tipo o modo literario–, elemento desarrollado contemporáneamente por Ana María Barrenechea ([1979] [1980] 1996) y más tarde por Remo Ceserani (2008), entre otros.

V.5. Tzvetan Todorov: lo fantástico en el límite entre lo extraño y lo maravilloso

Es prácticamente unánime la opinión de que el libro *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Tzvetan Todorov está considerado como la sistematización inaugural del concepto de lo fantástico.¹²³ Asimismo, como se evidenciará más adelante, ha dado origen a numerosos cuestionamientos y contra argumentaciones.

Todorov ([1970] 1999) inicia su propuesta discutiendo las implicancias del concepto de género literario a partir de la teoría sostenida por Northrop Frye. Sobre esa base, distingue entre géneros históricos y géneros teóricos. “Los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole teórica” (*Introducción a* 15). Alcanza tres conclusiones: primero, plantea que toda conceptualización sobre los géneros se debe basar en una representación de la obra literaria, destacando tres aspectos: el verbal –las frases que integran el texto y sus vínculos con las propiedades del enunciado y con el que enuncia y con el que recibe implícitamente el texto–, el sintáctico –involucra los contactos que los segmentos de una obra tienen entre sí, pudiendo ser lógicas, espaciales o temporales–, y el semántico –referido con la representación de un tópico–. Segundo, considera a “todos los elementos inmediatamente observables del universo literario como manifestación de una estructura abstracta y desfasada, producto de una elaboración, y buscar la organización exclusivamente en ese nivel” (20). Y tercero, sostiene que a la noción de género se la debe matizar y cualificar; en la medida que los géneros discurridos desde la teoría tienen que ser

¹²³ Su primera edición en español es de 1972 –con traducción de Silvia Delpy– y ha tenido innumerables reediciones y se ha traducido a múltiples lenguas. En 2001 David Roas realizó una nueva traducción al español del segundo y el tercer capítulo –“Definición de lo fantástico” y “Lo extraño y lo maravilloso”, respectivamente– del libro, compilados en *Teorías de lo fantástico*. Asimismo, en 2006 Elvio E. Gandolfo compuso otra traducción al español para la publicación del libro por parte de Editorial Paidós, en Buenos Aires.

identificados en los textos, la conceptualización de los géneros estará sujeta a una oscilación entre la descripción de los acontecimientos y la reflexión desde la teoría.

En cuanto a lo fantástico, plantea que para que se cumpla se deben consumir tres condiciones. Primero, el texto debe exigir al lector reconocer al mundo de los personajes como un ámbito de individuos reales; de esta forma, lo fantástico resulta de la vacilación experimentada por el lector “entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados” (30). En segundo término, esta vacilación puede ser también percibida por un personaje, de tal forma que el lector se pueda identificar con este personaje, al tiempo que la vacilación se instituye en uno de los tópicos centrales de la acción. Y en tercera instancia, el lector debería asumir una posición frente al texto que derive en una exclusión de la interpretación alegórica o poética del texto; o sea, que el texto no puede tener un sentido oculto, y no puede tratarse de un poema fantástico. Estas tres condiciones, según Todorov, no tienen igual importancia. “La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse” (30).

Al tender un vínculo con los tres aspectos ya señalados de una obra, Todorov establece que la primera condición se enlaza con el aspecto verbal del texto, la segunda exigencia está en contacto con el aspecto sintáctico y asimismo el aspecto semántico, y la tercera condición tendría “un carácter más general y trasciende la división en aspectos: se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura” (30).

Lo fantástico solo se instala durante “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (24). Es decir que el lector, al finalizar la lectura del texto, debe seguir dudando en cuanto a la significación del episodio insólito presentado. Si, por el contrario, el lector –aunque el personaje no lo haya hecho– toma una posición, inclinándose por una solución natural o una sobrenatural, el relato abandona el terreno de lo fantástico y se inserta en otro espacio.

Si se concluye que las leyes de la realidad no han sufrido modificaciones y que posibilitan esclarecer los acontecimientos que se presentan, la obra pertenece a lo denominado por Todorov como “lo extraño”. En cambio, si se resuelve que es preciso aceptar nuevas leyes de la naturaleza –o sea, leyes sobrenaturales– para explicar el episodio, el relato forma parte de lo que Todorov llama “lo maravilloso”. De este modo, “lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño” (37). A través de este enfoque, lo extraño está vinculado con experiencias conocidas –ubicadas en un pasado–, lo maravilloso se relaciona con acontecimientos velados e inéditos –asociados a un

futuro-, y lo fantástico se encuentra en contacto con la incertidumbre –instalada en el presente.

Asimismo, Todorov sostiene que, entre lo extraño y lo fantástico y entre lo maravilloso y lo fantástico, surgen subgéneros transitorios conexos con los textos que mantienen la vacilación por lo fantástico durante un tiempo dilatado pero que al final se tiende a una explicación racional o a una sobrenatural. Una subdivisión integrada por: a) lo extraño puro, b) lo fantástico-extraño, c) lo fantástico-maravilloso y d) lo maravilloso puro. Lo fantástico puro está caracterizado por la incertidumbre permanente entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. De esta forma:

a) Lo extraño puro se presenta cuando se narran fenómenos que se pueden comprender mediante leyes razonables pero que resultan chocantes o insólitos, promoviendo en el personaje y en el lector inquietud o temor. Según Todorov, se trata de un espacio con límites imprecisos, en la medida en que “solo está limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura” (41).

b) Lo fantástico-extraño se da cuando los eventos desplegados parecen sobrenaturales pero al final se revela una elucidación racional y aceptable. El carácter excepcional del suceso es lo que habilita la presunción de lo sobrenatural por parte del personaje y del lector.

c) Lo fantástico-maravilloso se manifiesta en los relatos en que aparece algo insólito, inusual y que la explicación de este fenómeno está vinculada con lo sobrenatural.

d) Lo maravilloso puro comparece ante la presencia de elementos sobrenaturales que no producen ninguna respuesta especial en los personajes o en el lector. Los personajes perciben todos los fenómenos como naturales; y el lector, dado el grado extremo de extravagancia de los elementos, en ningún momento duda con respecto a su naturaleza sobrenatural. Ejemplo de estos son los cuentos tradicionales o populares inmersos en mundos irreales, con personas dotadas de dones mágicos y animales que hablan. Asimismo, con el objetivo de precisar con claridad los límites de lo maravilloso puro, Todorov propone excluir de este subgénero algunos tipos de relatos en que lo sobrenatural puede tener determinada justificación racional. De este modo, plantea cuatro tipos de narraciones que no están ligadas con lo maravilloso puro: 1) Lo maravilloso hiperbólico, en que los hechos son sobrenaturales solo porque sus dimensiones son mucho más grandes a las que se muestran corrientemente. 2) Lo maravilloso exótico, en que los eventos sobrenaturales se presentan como naturales, debido a que los episodios se llevan a cabo en una región que el lector desconoce y, en consecuencia, no tiene argumentos para desconfiar de ellos. 3) Lo maravilloso instrumental, en que se exponen algunos indicios vinculados a adelantos técnicos incompatibles con la época en que se describe la acción, pero que no serían imposibles en otro momento histórico.

Y 4) Lo maravilloso científico, en que lo sobrenatural está exhibido y demostrado de un modo racional, pero a través de leyes que la ciencia no admite ni conoce. Es lo que generalmente se califica como ciencia ficción.

Por otra parte, Todorov establece una clasificación, desde el punto de vista semántico, de los temas de lo fantástico, al proponer lo que denomina “Temas del Yo” y “Temas del Tú”, y subraya que no trata “de interpretar temas, sino tan solo de constatar su presencia” (113).

Los “Temas del Yo” están relacionados con la impugnación de las fronteras entre la materia y el espíritu. Estos conflictos derivan en determinadas cuestiones, como ser: la causalidad especial, el pan-determinismo, la multiplicación de la personalidad, la disolución de los límites entre sujeto y objeto, y la modificación del tiempo y del espacio. Los “Temas del Yo” se pueden interpretar como procedimiento de la relación entre las personas y el mundo, a través de un sistema de percepción-conciencia, “el yo significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye” (124); de esta forma, a los “Temas del Yo” también se los puede designar como los temas de la mirada, debido a la significación que en él asumen la vista y la cognición en general.

Y los “Temas del Tú” están vinculados a los contactos de las personas con su deseo, y, por consiguiente, con su inconsciente. Su impulso es el deseo sexual. Sobre esta base, los relatos conexos con lo fantástico se refieren a “sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones” (111). Incluye todo lo vinculado con la crueldad y la violencia; así como las preocupaciones sobre la muerte, la vida después de la muerte, los cadáveres y el vampirismo. A los “Temas del Tú” se los puede distinguir como los temas del discurso, en la medida que el lenguaje es el mecanismo a través del cual los seres humanos se relacionan entre sí y con el mundo circundante.

De todos modos, Todorov aclara que esta distribución de los temas fantásticos no queda agotada y que, inclusive, es probable “encontrar una analogía entre ciertas estructuras sociales (o incluso ciertos regímenes políticos) y las dos redes de temas” (122); o constatar una similitud entre las oposiciones entre magia y religión y entre los “Temas del Yo” y los “Temas del Tú”. En este sentido, señala que su “división temática separa en dos toda la literatura”, y a continuación agrega, “pero que se manifiesta de manera particularmente clara en la literatura fantástica, en la que alcanza su grado superlativo” (123).

Como se expresaba al inicio de esta sección, la propuesta teórica de Todorov es la primera que sistematiza con rigor el concepto de lo fantástico —y algunos de sus adyacentes—; no obstante, el propio autor se encarga de dejar en claro que su planteo resulta funcional solo a los relatos escritos fundamentalmente durante el siglo XIX:

lo sobrenatural y el género que lo adopta con mayor literalidad, lo maravilloso, han existido siempre en literatura y siguen siendo cultivados en la actualidad, lo fantástico tuvo una vida relativamente breve. Apareció de manera sistemática con Cazotte, hacia fines del siglo XVIII; un siglo después, los relatos de Maupassant representan los últimos ejemplos estéticamente satisfactorios del género. (132)

Esto, según él, se debe a que a partir de las primeras décadas del siglo XX se produjeron transformaciones sustanciales desde los puntos de vistas, social, cultural y científico. Al respecto, señala:

La psiquis humana sufrió un cambio cuyo signo es el psicoanálisis; ese mismo cambio provocó la abolición de la censura social que impedía abordar ciertos temas. [...] Vayamos aún más lejos: el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica. En la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos. Los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años. (127-128)

Por otra parte, indica también algunos cambios esenciales desde lo literario, al mencionar como ejemplo “Die Verwandlung” –“La metamorfosis”– (1915) de Franz Kafka. Si la regla general de las narraciones relacionadas con lo fantástico, producidas mayoritariamente durante el siglo XIX, era presentar un acontecimiento insólito después de un conjunto de insinuaciones y como remate de una gradación, en el caso de “La metamorfosis” lo fantástico surge desde el principio de la historia. Mientras que los textos fantásticos tradicionales se iniciaban a través de condiciones naturales para hacia el final converger en lo sobrenatural, el relato de Kafka comienza con una circunstancia extraordinaria para ir avanzando progresivamente hacia un ámbito cada vez más natural, describiéndose una dirección contraria a la de los textos precedentes; un movimiento similar al que realizan los relatos de ciencia ficción, en que los elementos inaugurales, a través de la presentación de robots, seres extraterrestres y viajes intergalácticos, son asombrosos:

En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo. Encontramos, pues, invertido el problema de la literatura fantástica. [...] El relato kafkiano abandona lo que habíamos considerado como segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto, y que caracteriza más particularmente los ejemplos del siglo XIX. (136-137)

Es un relato, según Todorov, que no puede incluirse dentro de lo maravilloso –debido a que la acción no está inserta en un ámbito regido por leyes totalmente diversas a las cotidianas– y al que tampoco se le puede atribuir un sentido alegórico –ya que, aunque resulta viable formular variadas interpretaciones alegóricas, no ofrece ninguna alusión explícita que tienda a alguna de ellas.

Desde esta perspectiva, cuando Todorov define las características de un relato vinculado con lo fantástico se está refiriendo exclusivamente a los textos producidos durante el siglo XIX. Lo que se escribirá a partir del siglo XX, a través de la consolidación del psicoanálisis y la aparición de relatos como “La metamorfosis”, deja de ser fantástico, teniendo en cuenta su concepción de un fantástico estrechamente vinculado con la vacilación irreductible.

Al comienzo de esta sección se establecía que la propuesta de Todorov ([1970] 1999) generó múltiples críticas y contrapropuestas.¹²⁴

Rosmary Jackson ([1981] 1986) señala: “Una de las principales deficiencias del libro de Todorov sobre lo fantástico es su resistencia a involucrarse con la teoría psicoanalítica y, unido a esto, una relativa falta de atención a las implicaciones ideológicamente más amplias de la literatura fantástica” (*Fantasy: literatura* 61). Según Jackson, la ideología está emparentada con los modos imaginarios con que los seres humanos experimentan el mundo real, transmitidos generalmente de una forma inconsciente por medio de sistemas de significado como la familia, la religión, la educación, las leyes, etcétera. Al poseer, la literatura relacionada con lo fantástico, fuertes contactos con los materiales inconscientes, el punto de vista de Todorov resulta erróneo porque ignora los medios con que esta literatura representa los vínculos entre la ideología y los sujetos. Lo fantástico “conforma una literatura que intenta crear un espacio para otro discurso, diferente del consciente” (62), dando lugar a la problematización del lenguaje como exteriorización del deseo. Todorov, a su juicio, se concentra demasiado en los efectos estructurales del texto y deja de lado determinados instrumentos proporcionados por el psicoanálisis; dispositivos que, mediante elementos teóricos sobre la configuración de los deseos inconscientes, permiten percibir los efectos y los procedimientos narrativos como expresiones de contenidos culturales más profundos, vinculados con la posición del sujeto en un ambiente social preciso, y su articulación con el lenguaje.

¹²⁴ En los casos de los autores cuya postura teórica se desarrolle en el resto de este capítulo –como Ana María Barrenechea, Irène Bessièrre, Jaime Alazraki y Rosalba Campra–, sus cuestionamientos se presentarán en el apartado correspondiente.

Susana Reisz (1989), con respecto a lo indicado sobre “La metamorfosis”, expresa que Todorov se equivoca al asegurar que el universo ficcional de este relato refleja un escenario invertido en el que lo fantástico deja de ser lo distintivo para transmutarse en la regla. Según Reisz, si el ámbito del relato no tuviera contactos con la realidad, el lector no se sorprendería por la ausencia de asombro de los personajes, “no experimentaríamos sus reacciones como desviantes ni podríamos distinguir siquiera posibles de imposibles” (“Las ficciones” 150). Tampoco sería adecuado referirse a la coexistencia de mundos distintos ni a su refutación; de este modo, “todo sería normal en su anormalidad” (151). Aunque Todorov observa que el relato no se inscribe dentro de lo maravilloso o de la alegoría, según Reisz, no consigue precisar con claridad el sentido que le asigna. Que los personajes no impugnen su noción de realidad no significa que el propio texto no lo haga. El modelo de realidad subyacente hace que los comportamientos de los personajes parezcan como atentatorios de un orden admitido como normal; pero, al mismo tiempo, el mundo enrarecido presentado por la ficción como real cuestiona dicho modelo como ilusorio, al postular la discusión sobre las nociones de realidad y normalidad. Siguiendo esta perspectiva, “La metamorfosis” es

un relato fantástico en sentido estricto pero es también algo así como la contracara de las ficciones feéricas: mientras que en éstas la realidad “inmoral” es anulada simbólicamente mediante su sustitución por un mundo “como debería ser”, en Kafka esa misma realidad “inmoral” aparece intensificada hasta adquirir proporciones monstruosas y se erige así en el medio simbólico de destruir la ilusión de que este mundo podría ser, o a veces es, “como debería ser”. (151)

Martha Nandorfy ([1991] 2001) señala que, sobre la base del reconocimiento de dos soluciones posibles –una natural o una sobrenatural, que confluyen en lo extraño o en lo maravilloso, respectivamente–, el planteo de Todorov se inserta en una realidad instalada como una entidad cognoscible que acepta solo dos accesos hacia la anomalía, y que cada uno invalida al otro. La postulación de lo fantástico así diseñada impide la posibilidad de expandir la noción de realidad. Todorov no “aclara por qué debemos escoger ni por qué solo tenemos dos opciones” (“La literatura” 248). En este sentido, Nandorfy expresa que dicha postura resulta inadecuada

si el sujeto no puede experimentar otra cosa que su interacción con el mundo, y si las respuestas a las preguntas que se formula el sujeto sólo son reflejos provisionales de éste. En un mundo así, lo extraño conserva su misterio porque los acontecimientos extraños se resisten a una explicación definitiva, y lo fantástico confluye con lo maravilloso; lo introduce en la realidad desde el reino de lo sobrenatural, pero sin naturalizarlo (en el sentido positivista del término). (250)

Remo Ceserani ([1996] 1999), cita algunas objeciones realizada por Lucio Lugnani (1983).¹²⁵ Las categorías de lo extraño y lo maravilloso, según Lugnani, son no simétricas y no homogéneas, y tampoco recíprocamente exclusivas; son categorías adquiridas de diversos géneros literarios históricos. Además, mientras lo extraño es acotado y relativamente cercano en el tiempo, lo maravilloso es amplio, diverso e integrado por un patrimonio milenario. Por otra parte, señala que las dos categorías no son apropiadas para determinar géneros literarios. Lo extraño “está caracterizado por una semántica exclusivamente contrastiva” (citado por Ceserani, *Lo fantástico* 83) que se enfrenta de un modo incongruente a un falso género normal; y lo maravilloso forma parte de múltiples géneros literarios. Por último, entre las dos categorías existe una discordancia en la medida que una está representada por las impresiones que provoca en los personajes y en el lector, y la otra se encuentra determinada por las características de los episodios narrados.

Fernando Yurman (2005), con respecto a que la consolidación del psicoanálisis hizo desaparecer la literatura fantástica, expresa que Todorov no tiene en cuenta que lo ominoso resulta de un proceso histórico:

si el inconsciente freudiano se organiza sobre lo reprimido, y esto viene del afuera, lo inconsciente también cambia con este afuera. El inconsciente es histórico y lo que retorna como siniestro cambia históricamente. Hay entonces una historia de la irrealidad, tanto como una historia de la realidad, una saga de fantasmas y sucesos inexistentes que también se transforma. (“La antimateria” 138)

En este sentido, lo insólito y lo atemorizante, así como la percepción consciente o inconsciente, atraviesan por un proceso de transformación –y, si se quiere, de reciclaje– permanente, lo que impediría el estancamiento de los temas de lo fantástico y su superposición inmutable con las indagaciones psicoanalíticas.

Hasta aquí una serie de los planteos más sólidos y que resultan representativos de otras contrapropuestas conexas, además de las alusiones que puedan exponerse en las siguientes presentaciones teóricas de este capítulo.

¹²⁵ Lugnani, Lucio. “Per una delimitazione del genere.” Remo Ceserani et al. *La narrazione fantastica*. Pisa: Nistri-Lischi, 1983: 37-73.

V.6. Ana María Barrenechea y lo fantástico como problematización

Ana María Barrenechea, en la introducción a *La literatura fantástica en Argentina* (1957),¹²⁶ hace mención a la desafortunada ausencia en el volumen de un trabajo sobre Eduardo Wilde e intenta enmendarlo al expresar algunas ideas referidas a su obra. A este respecto, cita algunos relatos y las circunstancias en que se presenta lo fantástico: la peregrinación de un alma que se separa del cuerpo de su poseedor y recorre una ciudad hasta hospedarse en el pecho de una mujer –en “Alma callejera”–, la sumisión de un amante a vivir en un mundo de muertos y de sombras como algo habitual –en “La primera noche de cementerio”–, y las veladas relaciones entre los humanos y las cosas inanimadas –en “Nada en quince minutos”–. Asimismo, sobre los autores estudiados en el libro, menciona el modo en que se introducen elementos del más allá en el espacio de lo cotidiano –en Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones– o en la forma en que “la llamada realidad se convierte en una fantasmagoría, en un vacío, en una sombra o en una ficción literaria, y al fin acabamos dudando de nosotros mismos al dudar de todo lo que nos rodea” (“Introducción” xiv), al tiempo que por momentos se borran las fronteras entre la existencia y la ficción –en Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges–. Barrenechea revela entonces un interés temprano por lo fantástico –incluso ya había escrito antes trabajos sobre Borges y sobre Fernández– exponiendo algunos atributos de lo fantástico desde lo semántico.

En “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972) realiza un planteo teórico con el propósito de precisar el concepto de literatura fantástica –catalogándola como un subgénero– y señalar sus principales características. Barrenechea toma como punto de partida la propuesta de Todorov ([1970] 1999) para exponer sus discrepancias y formular algo alternativo –este trabajo se da a conocer solo dos años después de la primera edición del libro de Todorov en francés, y en el mismo año en que aparece la primera traducción al español.

Barrenechea define la literatura conexas con lo fantástico como “la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (“Ensayo de” 393). Con esta presentación, expone su visión y, al mismo tiempo, propone apartarse del planteo realizado por Todorov.

¹²⁶ Barrenechea expuso sus conceptualizaciones principales sobre lo fantástico en “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972), posteriormente en “La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso” (1979) y en “El género fantástico entre los códigos y los contextos” (1991). No obstante, también había esbozado algunas ideas en la introducción a *La literatura fantástica en Argentina* (1957).

Discrepa de Todorov sobre la incompatibilidad entre lo fantástico y lo poético, al considerar que son categorías que no se excluyen sino que se cruzan, en la medida en que esta contraposición se puede admitir para obras literarias de épocas pretéritas, pero no resulta adaptable a una literatura como la contemporánea debido a la hibridez de varios textos. Asimismo, incluye como afines a lo fantástico también al drama y al ensayo –citando como ejemplos: “El Golem” y “La noche cíclica” de Borges, en poesía; *Rinocerontes* de Eugène Ionesco y *Las paredes* de Griselda Gambaro, en teatro; y “El sueño de Coleridge” de Borges, en ensayo–. No obstante, años después –en el artículo “El género fantástico entre los códigos y los contextos” (1991)–, cambia de opinión y señala que el desarrollo de los planteos en el campo intelectual no ha confirmado dicha afinidad ya que

no se registra entre los creadores ni entre los teóricos el empleo de formulaciones como “poesía fantástica”, “drama fantástico”, “Antología de poesías fantásticas” (y menos aún “ensayo fantástico”). Para estos géneros se han empleado otros términos: expresionismo o literatura del absurdo, en el drama; vanguardismo, para poesía y también para la prosa; superrealismo (o surrealismo), para varios géneros. (“El género” 80)

Conjuntamente, la formulación de Todorov de lo alegórico como restrictivo de lo fantástico, según Barrenechea, puede aplicarse a las alegorías tradicionales que generalmente se valían de hechos maravillosos y no fantásticos; además de poseer una gramática particular y de incluir al final una explicación de lo narrado, otorgándole una intención didáctica. Pero en la actualidad, se presenta “la tendencia a usar también lo fantástico para el nivel literal de estas obras, y además, a dejar poco explícita la función alegórica, simbólica o parabólica, es decir su significado no literal” (“Ensayo de” 394). Según Barrenechea, mientras que los atributos consignados por Todorov restringen el corpus de la literatura contemporánea vinculada con lo fantástico, su enfoque admite los textos de sentido traslaticio implícito o explícito, en la medida que en el plano literal se presente la discordancia de lo real y lo irreal colocada como problema. De este modo, lo alegórico refuerza “el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal” (395). Cita como ejemplos “El zapallo que se hizo cosmos” de Macedonio Fernández, “El prodigioso miligramo” de Juan José Arreola y “La lotería en Babilonia” de Borges, entre otros textos.

Barrenechea considera que el planteo de Todorov sobre que lo fantástico no dura más que el tiempo de la incertidumbre es algo muy reductor, en la medida que solo pertenecerían a lo fantástico un número muy reducido de textos, dado que, al introducirse una explicación del hecho insólito, la mayoría de los relatos terminan perteneciendo a lo extraño o a lo

maravilloso. De esta forma, Barrenechea establece que la literatura conexas con lo fantástico es la que presenta en forma de problema hechos a-normales o irreales, en oposición con hechos normales o reales, situando el foco en la problematización de ese conflicto y no en la duda con respecto a su entidad, y eliminando la necesidad de una tendencia hacia una explicación posible o imposible, que era el centro del planteo de Todorov. Una problematización que implica que el acontecimiento insólito esté vivido, por un personaje o por el lector, como un problema, como algo fuera de lo común; así se resuelve, según Barrenechea, la inestabilidad del género –siguiendo la propuesta de Todorov–, y se amplía el espectro de lo fantástico.

Por otra parte, propone que las obras vinculadas con lo fantástico pueden desplegarse en tres tipos de órdenes diversos: a) Todo lo descrito entra en el orden de lo natural –y ejemplifica con “El cocodrilo” de Felisberto Hernández, “Instrucciones para subir una escalera” de Julio Cortázar y “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges, entre otros–. b) Todo lo narrado se relaciona con el orden de lo no-natural –“El viaje a la semilla” de Alejo Carpentier, “En defensa de la Trigolibia” de Carlos Fuentes y otros–. c) Se presenta la combinación de ambos órdenes –“La calle de la quimera” de Eliseo Diego, *La invención de Morel* de Bioy Casares y *Fuga* de Enrique Anderson Imbert, entre otros.

Asimismo, Barrenechea coincide con Todorov en que los cuentos folklóricos y los relatos en que aparecen hadas, brujas, ogros, duendes, animales que hablan, etcétera, no son fantásticos sino que se adscriben dentro de lo maravilloso, “pero no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema” (397).

Otro aspecto en que Barrenechea discrepa de Todorov es el vinculado con la clasificación desde el punto de vista semántico compuesta por los Temas del Yo y los Temas del Tú.¹²⁷ Al partir de la base de que el propio Todorov –como ya se indicó– admite que estas esferas no resultan exclusivas de la literatura relacionada con lo fantástico, sino que se las puede atribuir a otros tipos, Barrenechea presenta dos clases de categorías en el nivel semántico que serían privativas de lo fantástico: a) Semántica de los hechos anormales y sus relaciones, y b) Semántica global del texto.

En la primera categoría incluye la existencia de otros mundos –dioses maléficos o benéficos, la muerte y los muertos, otros planetas o mundos indefinidos–, y las vinculaciones entre componentes de este mundo que infringen órdenes conocidos como el tiempo, espacio,

¹²⁷ Barrenechea (1972) expresa: “Dentro de lo fantástico, todas las clasificaciones temáticas que ha habido hasta ahora resultan poco satisfactorias” (“Ensayo de” 400), nombrando las compuestas por Vax, Peter Penzoldt, Caillois y Bioy Casares.

causalidad, diferenciación entre sujeto y objeto –los sueños, el doble, los simulacros, la conspiración de la materia, de los animales y de los vegetales.

La segunda categoría también engloba dos grados. Por un lado, “la existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo” (401); no se desconfía sobre la esencia humana pero se detecta que hay elementos desconocidos que atemorizan –y ejemplifica con “El Chac Mool” de Carlos Fuentes y “El fantasma” de Horacio Quiroga–. Por otra parte, se “postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real” (401) –“El axolotl” y “La noche boca arriba” de Cortázar.

En relación con esta propuesta taxonómica, Rosalba Campra (2008) expresa algunos reparos:

En la propuesta de Barrenechea, si bien resulta claro el criterio que determina la partición en el nivel semántico de los componentes del texto, no es del mismo modo evidente el tipo de relaciones que pueden instaurarse entre los dos subórdenes: un elemento del primero (por ejemplo un dios maléfico) podría actuar como principio causal sobre uno del segundo (por ejemplo la alteración del tiempo); en lo que respecta a la semántica global del texto, en el caso de mundos paralelos que amenazan destruir el nuestro, ¿cuál sería la línea demarcatoria entro lo fantástico y la ciencia ficción?¹²⁸ (*Territorios de 25-26*)

En “La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso” ([1979-1980] 1996) Barrenechea continúa y avanza en relación con algunos aspectos descritos en el artículo anterior, fundamentalmente para marcar algunas de las transformaciones que la literatura latinoamericana conexas con lo fantástico ha ido teniendo en las últimas décadas.¹²⁹ Asimismo, destaca la importancia de cómo los elementos surgidos de determinados códigos socioculturales son procesados por los textos que incluyen elementos relacionados con lo fantástico. De este modo, indica una serie de dispositivos vinculados con lo fantástico a tener en cuenta: la conexión con determinadas áreas del código sociocultural es imprescindible para la constitución del tipo de discurso; las correspondencias

¹²⁸ Campra ya había puesto en evidencia algunos de estos elementos en el artículo “Il fantastico. Una isotopia della transgressione” (1981). Asimismo, estas críticas, como se verá más adelante, le servirán como excusa para proponer una nueva clasificación de lo fantástico.

¹²⁹ La primera versión de este ensayo se tituló “La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género”, se dio a conocer en el XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en Pittsburgh (1979) y se publicó en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana* (Madrid, 1980) y en *El espacio crítico en el discurso literario* (Buenos Aires, 1985). Su última edición se publicó en *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo 1. Inventarios, invenciones y revisiones* (Caracas, 1996) y en nota al pie Barrenechea puntualiza: “Hoy prefiero llamarlo *tipo de discurso* y considerarlo una *categoría transversal*” (30). Las referencias son de esta última publicación. Asimismo, en “El género fantástico entre los códigos y los contextos” (1991) Barrenechea expresa: “observo que la correlación con ciertas áreas del código sociocultural es indispensable para la constitución del que ahora prefiero llamar tipo de discurso” (77).

entre cómo esos antecedentes son utilizados por el texto y cómo esas áreas se presentan organizadas en el extratexto, cambian según la época y el autor, y son muy complejas; mientras en la serie extratextual los códigos están dispuestos en el tiempo y en el espacio, el texto, empero, posee la autonomía para seleccionar y fusionar atributos “respetando o no esas determinaciones y creando las reglas que rigen internamente sus mundos” (“La literatura” 31); una autonomía siempre en contacto con los condicionamientos históricos y culturales que actúan sobre la producción de todo texto literario, y aunque se trate de una obra vinculada con lo fantástico no supone obligatoriamente una evasión de la realidad o una alienación.¹³⁰

En “El género fantástico entre los códigos y los contextos” (1991) Barrenechea, además de rectificar su postura sobre poesía, drama y ensayo fantásticos —como ya se indicó—, enfatiza su posición con respecto a lo fantástico como modo discursivo: “Modalidad, modo, modelización, cauce de representación o de comunicación, también tipo de discurso o tipo ficcional pueden convenir como nominaciones aplicables a la literatura fantástica si la reconocemos como una categoría transversal a los géneros” (“El género” 75). De este modo, considera a lo fantástico no como un género literario sino como una categoría o un tipo de discurso que atraviesa o interviene en otras formas de representación.

Por otra parte, realiza una distinción entre los géneros que se posicionan como categorías inmanentes o como epocales. En este sentido, reconoce que en “Ensayo de una tipología...” había adoptado una posición atemporal e inmanentista, pero ahora se califica como “un caso de doble faz” (77). Si por un lado la propuesta de la dupla normal-anormal la ubica en el área teórica y atemporal; por otro lado, el empleo de códigos socioculturales la sitúa en contacto con la categoría que observa los géneros como un proceso. De ahí la posibilidad del surgimiento de otros modos discursivos, según Barrenechea, como lo real maravilloso.

V.7. Irène Bessièrre: lo fantástico como forma mixta de caso y adivinanza

El libro de Irène Bessièrre *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (1974) ha sido citado y distinguido por numerosos críticos y teóricos (Belevan, 1976; Campra, 1981-

¹³⁰ En “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos” (1982) Barrenechea se refiere al problema del contrato mimético y el modo en que afecta: “1) a los nexos entre obra y referente (relaciones extratextuales); 2) a las interconexiones de los distintos niveles y componentes de la novela (relaciones intratextuales); y 3) al realce del diálogo con otras obras (relaciones intertextuales)” (377). De esta forma, observa la existencia de dos tendencias contemporáneas: la que suprime el referente y se autoabastece, y la que postula un referente disponiendo una tensión dialéctica con él; aunque subraya que estas tendencias son solo “los polos opuestos de un amplio abanico” (379).

2008; Jackson, [1981] 1986; Hahn, 1997; Mignolo, 1986; Reisz, 1989; Barrenechea, 1991; Ceserani, [1996] 1999; Arán, 1999; y otros).¹³¹

Bessière (1974) señala que lo fantástico es un modo de expresión de la imaginación en que su fenomenología semántica se origina en la mitología, la teología y la psicología. Dependiendo del momento, el relato vinculado con lo fantástico se muestra como la otra cara del discurso mitológico, teológico o psicopatológico, presentándose fundamentalmente a través de la desarticulación de estos.

Considera que lo fantástico “*ne définit pas une qualité actuelle d’objets ou d’êtres existants, pas plus qu’il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l’apparent jeu de l’invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l’imaginaire communautaire*” (*Le récit* 10).¹³²

Un repertorio que surge, más que del amplio registro de los textos, de la organización de los componentes y de los alcances diversos que instauran lo especial del relato fantástico y su esencia. Bessière subraya el carácter de la lógica narrativa de lo fantástico y no su fijación a una categoría o género.

A través de esta perspectiva, Bessière consigna que el relato conexo con lo fantástico se vale de las esferas socioculturales y de los modos del raciocinio que especifican los territorios de lo natural y de lo sobrenatural, de lo cotidiano y de lo extraño, no para deducir determinada evidencia metafísica sino para “*organiser la confrontation des éléments d’une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l’économie du réel et du surréel, dont la conception varie selon l’époque*” (11).¹³³

Bessière pone énfasis en que los elementos que componen lo fantástico se encuentran en contacto directo con el conjunto de imágenes, de ideas y de metodologías recibidas a través de los sistemas modelizantes que conforman la sociedad, dependiendo del momento¹³⁴ y

¹³¹ No existe una traducción completa del volumen, solo el primer capítulo está traducido y compilado por David Roas en *Teorías de lo fantástico* (2001). Asimismo, hemos detectado que circula otra traducción del primer capítulo y un fragmento del segundo en la Cátedra de Literatura Argentina II, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. De todos modos, la versión original en francés tuvo circulación en los ámbitos, fundamentalmente, académicos e intelectuales del Plata, más teniendo en cuenta la fuerte influencia de la cultura francesa hasta pasado el medio siglo XX en la región.

¹³² “No define una cualidad actual de objetos o de seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo” (84). [Para la traducción de las citas del primer capítulo se ha seguido la realizada por David Roas (2001); las del resto del libro son nuestras.]

¹³³ “organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo «surreal», cuya concepción varía según las épocas” (85).

¹³⁴ Manuel Asensi, en *Crítica y sabotaje* (2011), incluye a los textos literarios como uno de los medios a través de los cuales se cumple la acción modeladora de los aparatos ideológicos del Estado, de los grupos de presión o del Imperio.

teniendo en cuenta que toda figuración del entorno depende del modelo de mundo que una cultura posee.

Un fantástico que, además de sus aspectos inverosímiles, se deslinda por la yuxtaposición y las discordancias de los múltiples verosímiles, o sea, de las perplejidades y las disensiones de los entendimientos colectivos sujetos a revisión. Un enigma que se transforma en fantástico debido a la superposición de dos eventualidades externas: una racional y empírica –sueño, delirio, ilusión, etcétera– vinculada con la motivación realista, y otra racional y metaempírica –mitología, teología, ocultismo, etcétera– que instala la realidad en el ámbito sobrenatural, y que la convierte en algo concebible. Una combinación entre dos probabilidades que necesariamente estará ligada con un acontecimiento derivado de una suposición falsa, conformando la antítesis constitutiva del relato vinculado con lo fantástico.

Bessière coincide con Todorov ([1970] 1999) y con Barrenechea (1972) en que los cuentos populares –emparentados con lo maravilloso– no pueden inscribirse dentro de lo fantástico. Pero indica que la inserción de un universo diametralmente diferente al de la cotidianeidad no se presenta para escindir nuestros nexos con la realidad, sino para afianzar y templar nuestra potestad en comunión con la eficacia de los medios vinculados con la moral y las reglas de actuación y del entendimiento. No obstante, según Bessière, el relato fantástico nace del cuento maravilloso. Pero, mientras lo maravilloso se reduce a exponer los acontecimientos sin cuestionar la condición misma de la ley que los rige, comprendiendo una función y una utilidad de ejemplo o de esclarecimiento; lo fantástico se impulsa a través de la problematización de la naturaleza y de sus leyes, en la medida que la presentación de un episodio extraño promueve una interpelación sobre la legitimidad de la ley.

Por otra parte, Bessière, al igual que Lovecraft ([1927] 1984) y Caillois ([1966] 1970), destaca la importancia de la presencia de un entorno inclinado al miedo debido a que este desempeña un rol totalizador; todo lo que se presenta como indefinido y confuso produce temor.

Si Todorov plantea que lo fantástico sobreviene a través de la permanencia de la vacilación entre lo sobrenatural y lo extraño; Bessière sostiene que en lo fantástico, el impedimento de la solución se produce por la aparición de la posibilidad de todos los resultados posibles. Un obstáculo hacia la solución representado por una búsqueda sin límites. De esta forma, todo *“l'équivoque fantastique s'installe entre l'absence de la détermination (événements multiples et incohérents) et sa présence liée à la solution de la devinette”* (23).¹³⁵ Un fantástico, entonces, que no está instalado, como sostiene Todorov, sobre la línea divisoria

¹³⁵ “el equívoco fantástico se instala entre la ausencia de la determinación (acontecimientos múltiples e incoherentes) y su presencia ligada a la solución de la adivinanza” (98).

entre lo extraño y lo maravilloso, sino sobre el espacio de convergencia “*de la narration thétique (roman des realia)*¹³⁶ *et de la narration non-thétique (merveilleux, conte de fées)*” (37).¹³⁷

Lo fantástico pensado así se manifiesta como algo ambiguo, contradictorio, en que, en lugar de adquirir su argumento del desbaratamiento de la razón, lo obtiene a través de los cruces y conexiones de la razón con lo que ésta desaprueba regularmente. En este sentido, lo fantástico se constituye, según Bessière, en una forma mixta de caso y adivinanza, combinando la vacilación con la certeza de que un saber es viable. El denominado caso, como un relato que involucra una interrogante sobre la legitimidad de determinadas normas – sociales, religiosas, morales–, pero que no explicita una respuesta sino que transfiere esa responsabilidad de resolver al lector, como “*cas, l’événement fantastique impose de décider, mais il ne porte pas en lui-même le moyen de la décision, puisqu’il reste inqualifiable*” (20).¹³⁸ De este modo, el caso existe por la ineficacia del protagonista de descifrar la adivinanza; el relato conexo con lo fantástico abandona la forma de la resolución porque superpone a la incógnita del caso la de la adivinanza. Así, el lector se instituye en una pieza clave de cara al relato fantástico, debido a que este “*devient le discours communautaire le plus large et le plus disparate, où se concentre tout ce qu’on ne peut pas dire dans la littérature officielle. Il recueille les sujets les plus divers; leiu des fantasmes banaux, il se construit sur un vaste manque collectif*” (25).¹³⁹

Bessière expresa que esta dualidad de caso y adivinanza no es atípica a las versiones contemporáneas de los relatos vinculados con lo fantástico dado que se muestran como el atisbo de una liberación de la inventiva, como una de las ostentaciones más significativas de la contracultura. De esta forma, se opone a la afirmación de Todorov vinculada con la disolución de lo fantástico a partir de relatos contemporáneos como *La metamorfosis* de Kafka. Según Bessière, Todorov no tiene en cuenta la ambigüedad del procedimiento de lo sobrenatural que constituye el potencial deseo libre y, al mismo tiempo, lo asienta en la ley; no se debe confundir la modernidad literaria y la función social debido a que la renovación estética no implica indefectiblemente una mutación ideológica. “*La forme mixte du cas et de*

¹³⁶ Énfasis de la autora.

¹³⁷ “de la narración tética (novela *realista*) y de la narración no-tética (maravilloso, cuentos de hadas)”. [La traducción es nuestra.]

¹³⁸ “caso, el acontecimiento fantástico impone el decidirse, pero no contiene el medio de la decisión, puesto que permanece incalificable” (95).

¹³⁹ “se convierte en el discurso colectivo más amplio y más disparatado, donde se concentra todo lo que no puede decirse en la literatura oficial. Reúne los asuntos más diversos. Lugar de los fantasmas comunes, se construye sobre una vasta carencia colectiva” (100).

la devinette rappelle l'inévitable devoir de décider et la conscience obligée d'une obscure prescription qu'il appartient á chacun de déchiffrer" (28).¹⁴⁰

Desde este enfoque, el relato conectado con lo fantástico se convierte en un límite, la frontera de ser y de no ser, de ser y aparentar, y fundamentalmente la afirmación o la negación del sujeto. En definitiva, *"le fantastique relève d'une esthétique du déplacement qui ne défait pas la banalité mais la rend soudain discordante et comme le constant lieu de passage d'une dimension à l'autre"* (248).¹⁴¹

V.8. Jaime Alazraki y la conceptualización de lo neofantástico

Jaime Alazraki sustenta su propuesta teórica en dos aspectos.¹⁴² Por un lado, se refiere a algunas definiciones –como las de Lovecraft ([1927] 1984), Vax ([1960] 1965) y Caillois ([1966] 1970)– que señalan la capacidad de generar miedo en el lector como algo esencial de lo fantástico, para así contraponer sus ideas. Y por otro, cita varios testimonios (artículos, ensayos y entrevistas) de Julio Cortázar en que se manifiesta la percepción de cambios entre lo fantástico tradicional del siglo XIX y lo producido por Cortázar en el siglo XX, para fundamentar su planteo.

Alazraki ([1990] 2001) señala que numerosas narraciones de Kafka, Borges y Cortázar prescinden del factor miedo u horror, pero que igualmente se las cataloga como vinculadas con lo fantástico; en este sentido, propone señalar los elementos que caracterizan a estos nuevos relatos, inscribiéndolos dentro de lo que denomina como neofantástico.

Según Alazraki (1983), si para las narraciones fantásticas

el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico. (*En busca* 28)

¹⁴⁰ "La forma mixta de caso y adivinanza recuerda el inevitable deber de decidir y la obligada conciencia de una oscura prescripción que compete a cada uno descifrar" (104).

¹⁴¹ "lo fantástico se relaciona con una estética del desplazamiento que no deshace la banalidad pero la vuelve repentinamente discordante y como el constante lugar de paso de una dimensión a otra". [La traducción es nuestra.]

¹⁴² Alazraki planteó su presentación de lo neofantástico en el volumen *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (1983) y en el artículo "¿Qué es lo neofantástico?" dado a conocer en la revista *Mester* (2, 1990), recogido por David Roas en *Teorías de lo fantástico* (2001). En una nota al pie de esta compilación se aclara: "Se han llevado a cabo algunas correcciones, de acuerdo con el autor" ("¿Qué es" 265). Las citas del artículo a consignarse en este trabajo son de esta última versión.

De este modo, expone que los textos fantásticos y los neofantásticos se diferencian por tres aspectos: su visión, su intención y su mecánica.

Con respecto a la visión, mientras que lo fantástico, a partir de la concepción de un mundo real concreto e inalterable, se plantea quebrantarlo al presentar una alteración, una incongruencia, lo neofantástico “asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad” (“¿Qué es” 276), como una superficie porosa desde cuyos intersticios se puede percibir esa otra realidad.

En cuanto a la intención, si lo fantástico está dirigido a inducir un terror en el lector que produzca una inseguridad o inconsistencia acerca de determinadas creencias racionales e irrefutables, lo neofantástico no se propone infundir miedo, a lo sumo ocasiona una extrañeza o ansiedad promovida por lo inusitado de los sucesos descriptos. Son metáforas que se contraponen al sistema conceptual cotidiano. La metáfora estructurante de lo neofantástico, según Alazraki, se distancia de la definición aristotélica y se acerca, en cambio, a la noción nietzscheana en que las jerarquías y los perímetros de los conceptos se confunden formándose nuevas transposiciones. Un tipo de metáforas como el único medio por el que se puede referir a una segunda realidad, llamadas por Alazraki, metáforas epistemológicas –tomando el término propuesto por Umberto Eco ([1962] 1984), pero diferenciándolo–, a las cuales define como “esas imágenes del relato neofantástico que no son «complementos» al conocimiento científico sino *alternativas*, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla” (278).¹⁴³

Y en relación con la mecánica, con el *modus operandi*, mientras lo fantástico desarrolla un mundo gobernado por la causalidad, organizando gradualmente un mecanismo narrativo hasta que, hacia el final, dicha causalidad se quiebra y ocurre lo insólito; lo neofantástico desestima dicha gradualidad y contextualización previa para desplegar, sin progresión ni escenografía preparatoria, el componente fantástico –cuestión que Todorov ([1970] 1999) había percibido como un elemento distintivo de “La metamorfosis”–. Si el cuento fantástico se manifiesta a través de los hechos históricos del argumento, el neofantástico se refiere a significaciones transversales o simbólicas.

Por otra parte, si al cuento tradicional relacionado con lo fantástico se lo ha vinculado con el movimiento romántico y con la contravención de determinadas concepciones positivistas, el relato neofantástico, según Alazraki, “está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores” (280).

¹⁴³ Énfasis del autor.

V.9. Rosalba Campra: lo fantástico como la isotopía de la trasgresión

Los planteos teóricos de Rosalba Campra apuntan, al igual que Alazraki, a los textos producidos desde mediados del siglo XX.¹⁴⁴

Campra (2008) señala que, mientras la mayoría de los textos narrativos consiguen su esencia en un conflicto superable (social, moral, ideológico, etcétera) entre dos órdenes y finalizan con el triunfo de uno sobre otro, en los que se presenta lo fantástico la colisión que se produce es entre dos órdenes incompatibles: “entre ellos no existe continuidad posible y, por lo tanto, no debería haber ni lucha ni victoria” (*Territorios de* 26). La superposición o entrecruzamiento de los órdenes significa una conmoción absoluta de la realidad; el sello de lo fantástico reside “en proponer al lector este escándalo racional: no hay substitución de un orden por otro, sino coincidencia” (27). Desde esta perspectiva, y deteniéndose en lo semántico, propone la siguiente estructuración general del texto relacionado con lo fantástico: a partir de una cualidad A completamente autónoma de una cualidad B y sin factibles zonas de contacto entre ellas (el sueño y la vigilia, el muñeco y el hombre, el espectro y el viviente, etcétera), se presenta una superposición, causal o no, que produce una coincidencia total o parcial entre A y B, de forma momentánea o definitiva.

De esta forma, lo fantástico se conforma como un proceso que establece una conexión –que no resulta negada– entre dos puntos contradictorios; aceptando que en el mundo representado en la narración existen elementos que están fuera del orden natural, que pueden representarse tanto en el nivel semántico –como expansión de barreras entre dos organizaciones de la realidad–, como en el nivel sintáctico –a través de desfasajes, vacíos y omisiones en la narración–, y en el nivel verbal –mediante adjetivaciones enfáticas, ambigüedades, etcétera.

Al igual que otros autores, Campra propone una nueva clasificación de los temas de lo fantástico según dos clases: las categorías sustantivas y las predicativas.

Las categorías sustantivas se establecen a través de la situación enunciativa, en la medida en que es el sujeto emisor de palabra el que establece las esferas del yo, el aquí y el ahora, y por consiguiente lo que no es yo, ni aquí, ni ahora, instaurándose los ejes de oposición vinculados con la identidad de una persona, o sea, entre yo y otro –señalando como

¹⁴⁴ Campra ha ido desplegando sus ideas sobre lo fantástico a lo largo de varios textos; entre ellos sobresalen “Il fantastico. Una isotopia della transgressione” (1981), “Los silencios del texto en la literatura fantástica” (1991), “Más allá del horizonte de expectativas. Fantástico y metáfora social” (1998) y “Un espacio para los fantasmas” (2002), entre otros. Todos han sido reunidos, reelaborados y completados en el volumen *Territori della finzione: il fantastico in letteratura* (2000) –traducido y actualizado en *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008)–. Por tratarse de una actualización de los artículos, nos apoyaremos fundamentalmente en este último libro para reseñar los aportes más trascendentes de Campra.

ejemplo el tema del doble, como en “Lejana” de Cortázar, entre otros–, el conflicto en el tiempo, entre el ahora y el pasado y/o el futuro –*Aura* de Carlos Fuentes–, y la antítesis en el espacio, es decir, entre acá y allá –“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges–. De este modo,

el yo se desdobla, o se desliza a otros soportes materiales, anulando la identidad personal; el tiempo pierde su direccionalidad irreversible, por lo que pasado, presente y futuro se desplazan, se reiteran, se engloban unos a otros; el espacio se disloca, borrando o intensificando las distancias. Los límites de tiempos, espacios e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin solución, o cuya solución puede preverse catastrófica. (34)

Se trata de los ejes de oposición, según Campra, más adoptados por la narrativa vinculada con lo fantástico de la segunda mitad del siglo XX.

Las categorías predicativas son las que califican a uno de los elementos, o a todos, del grupo anterior. La diversidad de predicados o cualidades que se presentan en lo fantástico puede circunscribirse a tres ejes opositivos centrales: concreto / no concreto, animado / inanimado, y humano / no humano.

Lo “concreto” es todo lo que está determinado por las leyes de la temporalidad y la espacialidad; o sea, que ocupa un lugar en el espacio, y posee peso y volumen. Y lo “no concreto” es lo que no tiene materialidad, careciendo de peso y de volumen. Si lo “concreto” se presenta como el mundo establecido, lo “no concreto” puede manifestarse como recuerdos, imaginaciones, sueños y alucinaciones.

Lo “animado” es lo que tiene vida, expresándose a través de una voluntad de acción. Lo “inanimado” está caracterizado por la materia inerte, y puede deberse a su entidad intrínseca –un muñeco, un mueble– o a una discontinuidad –la muerte–. Un ejemplo de la transgresión de este antagonismo es la disolución o la suspensión de los límites entre la vida y la muerte, a través de la presentación de figuras como el vampiro o el espectro –“La galera” de Manuel Mujica Láinez–, o mediante la animación de objetos como estatuas o imágenes de cuadros, fotografías y películas –“Chac Mool” de Carlos Fuentes y *La invención de Morel* de Bioy Casares.

Los cruces entre lo “humano” y lo “no humano”, aunque poseen puntos de contacto con el eje anterior, están vinculados con lo mítico o lo alegórico. La contravención remite a una clase de antítesis que representa la postulación antropocéntrica del relato; manifestándose a través de la humanización por ejemplo de una casa que adopta determinados sentimientos, provocando grietas o derrumbes –“El retrato” de Mujica Láinez–. También puede representarse por medio de traslaciones entre lo humano, lo animal y lo vegetal –“Los caballos de Abdera” de Leopoldo Lugones.

Según Campra, la presentación de estos ejes se relaciona con el nivel de abstracción seleccionado: “en el nivel más bajo, nos debatimos en la maraña de los innumerables motivos; en el más alto, la estructura del texto fantástico se podría reducir, en lo que concierne a sus aspectos semánticos, a la definición del eje opositivo único a / b, sin otro tipo de especificación que el de tratarse de una antinomia absoluta” (60).

Campra concuerda con otras propuestas –Todorov ([1970] 1999), Barrenechea (1972), Bessière (1974) y otros– sobre que los cuentos de hadas –incluye también los relatos de milagros en las sociedades creyentes– no pueden calificarse de fantásticos. Señala que cuando el episodio discordante con las leyes naturales resulta incuestionable para el personaje, el narrador y el lector, la colisión se desarticula. Lo mismo sucede cuando se está ante un registro paródico.

Por otra parte, Campra indica una gran trascendencia a los silencios dentro del relato conectado con lo fantástico; “silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características de «género». [...] un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado” (112). Un silencio que también puede expresarse en el nivel verbal del texto por medio de elipsis, puntos suspensivos, puntos finales abruptos, etcétera. Otro aspecto subrayado por Campra es el de la presentación de vacíos, en la medida que la incongruencia de lo fantástico se produce mediante “un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad” (133). Desde este punto de vista, Campra sostiene que, mientras los relatos producidos durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX instauraban lo fantástico fundamentalmente a través del nivel semántico, desde el medio siglo XX la transgresión de lo fantástico puede reconocerse además en los niveles sintáctico y verbal. Asimismo, en las últimas décadas hay una tendencia a darle voz al otro –principalmente a partir de las revisiones de los enfoques etnocéntricos y los llamados Estudios poscoloniales–, a que la voz narrante sea la del vampiro, la del espectro, la del hombre lobo, otorgándole una perspectiva distinta de la tradicional al relato.

A través de estos enfoques, Campra define al relato vinculado con lo fantástico “como un tipo particular de texto narrativo que encuentra su dinamismo organizativo en la isotopía de la trasgresión” (193). Entiende isotopía como la individualización de la coherencia semántica de un mensaje que se constata al finalizar la lectura del texto, y que necesita para decodificarse no solo del nivel semántico, sino también los niveles sintáctico y verbal, en un sistema de interrelación.

V.10. Géneros o categorías colindantes a lo fantástico

La cantidad de textos que revelan la discusión sobre los géneros literarios es profusa (Wellek y Warren, [1948] 1985; Bajtin, [1952-1953] 1999; Todorov, [1978] 1996; Lázaro Carreter, 1979; Segre, 1985; Mignolo, 1986; Genette, [1986] 1988; Schaeffer, [1989] 2006; García Berrio y Huerta Calvo, 1992; y otros. Y en lo concerniente específicamente sobre género y fantástico: Todorov, [1970] 1999; Belevan, 1976; Jackson, [1981] 1986; Bravo, 1987; Arán, 1999; Viñas Piquer, 2013; y otros). Escapa la intención de este trabajo reseñar su problemática y las diversas posturas al respecto, desde los planteos que surgieron en *La República* de Platón y la *Poética* de Aristóteles, pasando por el tratamiento del tema que le han dado Goethe, Hegel, Benedetto Croce, los formalistas rusos, Mijail Bajtin, Gérard Genette y Jacques Derrida; hasta llegar a nuestros días. La dificultad de la conceptualización de los géneros de los textos literarios

no se debe únicamente al hecho de que los textos sean actos semióticamente complejos, va también ligada al hecho de que las obras, tanto orales como escritas, tienen un modo de ser histórico. Todo acto de lenguaje es contextual y solo se accede a su realidad plena si podemos anclarla en ese contexto. En el caso de obras literarias, [...] la diferencia de contextos en los que dos obras literarias identificadas con el mismo nombre de género se han generado, pero también la multiplicidad de contextos en los que una misma obra puede ser reactivada, constituyen dos factores con los que hay que contar cuando se plantea la cuestión de la identidad genérica. (Schaeffer, *¿Qué es* 91)

Por consiguiente, los géneros literarios no pueden pensarse como expresiones estáticas, sino como determinados por procesos históricos, por modos de organización y estructura literarias, y por cuestiones semánticas y de intencionalidad; expresiones dinámicas, cambiantes y con posibilidad de fusionarse y, por consiguiente, crear nuevas categorías; como señala Todorov ([1978] 1996), “un nuevo género siempre es la transformación de uno o varios géneros antiguos: ya sea por inversión, desplazamiento o combinación” (*Los géneros* 50).

Desde este enfoque, y en lo que respecta a lo fantástico como problema genérico, poseen un papel crucial los vínculos intertextuales y la figura del lector; en otras palabras, los diálogos producidos entre los textos y los modos en que los lectores interpretan dichos diálogos.

En el caso del género fantástico Todorov llegó a pensar que el diálogo entre lo de antes y lo nuevo era ya imposible y por eso auguró el fin de la literatura fantástica. Alazraki, en cambio, sí escuchó el diálogo entre lo fantástico tradicional y la nueva manera de cultivar el género a partir de un cierto momento, pero le pareció que el diálogo era mínimo, que era necesario hablar ya de otra realidad literaria, y por eso

sintió la necesidad de acuñar el término *neofantástico*. Pero otros autores –hoy son ya mayoría– prefieren seguir escuchando el diálogo sin negar que el género fantástico va adecuándose al ritmo marcado por los nuevos tiempos y a la vez evoluciona desautomatizando sus propios procedimientos cuando estos han entrado ya en una elevada fase de automatización y se vuelven demasiado previsibles.¹⁴⁵ (Viñas Piquer, “Presencia de” 168)

Al no existir un consenso sobre la noción de lo fantástico literario –como se desprende de lo reseñado en las secciones anteriores–, se observa que muchas veces se ha confundido el término con otras expresiones conexas, o se ha englobado a textos diversos dentro de una concepción amplia y demasiado elástica de lo denominado como literatura fantástica. Son los casos, principalmente, de los relatos ubicados bajo las etiquetas de ciencia ficción, realismo mágico y real maravilloso –estas últimas desarrolladas fundamentalmente durante un período simultáneo e inmediatamente posterior al de nuestro estudio–. En consecuencia, consideramos necesario aproximarnos a estas significaciones con el objetivo de distinguir con precisión términos colindantes, y antes de referirnos, en la última sección de este capítulo, al concepto de lo fantástico literario que tuvimos en consideración para pesquisar y organizar el corpus de relatos del período estudiado.

V.10.1. Ciencia ficción

Lo que se ha dado en llamar ciencia ficción ha seguido un camino similar al de literatura fantástica, sin que se haya logrado un consenso sobre su conceptualización. Varios autores y críticos, a lo largo de los años, han denominado a los mismos textos de ambos modos, o han considerado a la ciencia ficción como un sector incluido dentro de la literatura fantástica.¹⁴⁶

Hay quienes sostienen que algunos textos antiguos griegos están emparentado con la ciencia ficción, también algunos episodios de “Relatos verídicos” de Luciano de Samosata escritos en el siglo II d.c. *L'autre monde –El otro mundo–* (1657-1662) de Cyrano de Bergerac y *Micromegas* (1752) de Voltaire, entre otros textos. De todos modos, la ciencia ficción se encuentra vinculada de un modo más directo con los procesos de modernidad y posmodernidad; para los sujetos insertos en la premodernidad no había una delimitación

¹⁴⁵ Cursiva en el original.

¹⁴⁶ Jorge Luis Borges, en los últimos años de su vida, mantuvo numerosos diálogos a través de la radio con Osvaldo Ferrari –posteriormente publicados en dos volúmenes–. En uno de los apartados del segundo tomo (2005), titulado “Literatura fantástica y ciencia ficción”, Borges expresa algo en que coincidimos: “Ante todo «ciencia ficción» es una mala traducción. Porque cuando hay palabras compuestas, en inglés, la primera tiene el valor de un adjetivo; de modo que *science fiction* tendría en buena gramática, en buena lógica, que traducirse por «ficción científica», y no «ciencia ficción», lo cual es absurdo” (Borges y Ferrari, *En diálogo* 178).

precisa entre realidad y ficción en la medida que no se aceptaba una única realidad sino que cabía la posibilidad de otras diversas.

Por lo general, se ha relacionado a la ciencia ficción con historias ubicadas en el futuro y en las que los sucesos o instrumentos extraños que aparecen están explicados a través de un razonamiento lógico derivado de avances tecnológicos y científicos (Amis, [1960] 1966; Todorov, [1970] 1999; Ferrini, 1971; Asimov, 1982; y otros). De todos modos, consideramos que hay una gran cantidad de obras que no siguen estrictamente estos parámetros e igualmente están inscriptas o próximas a la ciencia ficción. Desde esta perspectiva, nos apoyamos en las propuestas teóricas de Darko Suvin ([1979] 1984) y de Fernando Ángel Moreno (2009, 2010 y 2013), y en algunos lineamientos planteados por Luis C. Cano (2006), entre otros.

Suvin ([1979] 1984) sostiene que la ciencia ficción, como género literario, requiere necesariamente de “*la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor*” (*Metamorfosis de 30*);¹⁴⁷ en contraposición, señala que los relatos conexos con lo fantástico –emparentados con lo sobrenatural– se caracterizan por interponer “leyes anticognoscitivas en un ambiente empírico” (31). Dichos extrañamiento y cognición están determinados por la inserción en el relato de un *Novum* que implica el advenimiento de una innovación cognoscitiva “que se desvía de la norma de realidad del autor o del lector implícito” (95); asimismo, el *Novum* debe exponerse como un fenómeno hegemónico, “tan capital y significativo que determina la lógica total del relato –o al menos la lógica preponderante en el relato–, pese a las impurezas que pudiera presentar” (102). Un *Novum* como una categoría histórica y legitimada no solo con respecto a “su grado de magnitud y de validación cognoscitiva, sino también de acuerdo con su *grado de pertinencia*” (115),¹⁴⁸ en la medida que conlleve una novedad empíricamente necesaria. Por otra parte, no solo vincula a la cognición con las ciencias duras o naturales, sino que también considera a las llamadas ciencias humanas o “blandas”. De todos modos, Suvin también admite que “uno de los problemas con las distinciones hechas en la teoría de los géneros es que la historia literaria está llena de «casos límites»” (101).

Moreno (2010) considera a la ciencia ficción como el “género de ficción proyectiva basado en elementos no sobrenaturales” (*Teoría de 107*). El término “ficción proyectiva” es entendido como toda construcción ficcional no incluida dentro del realismo. De este modo, realiza una diferencia sustancial con la llamada literatura fantástica, en el sentido de que lo

¹⁴⁷ Cursiva en el original.

¹⁴⁸ Énfasis en el original.

fantástico se produce a través de un fenómeno inexplicable –sobrenatural– que provoca una transgresión de la realidad; en cambio, en los relatos de ciencia ficción “la realidad es la que es. Lo que se problematiza es la lectura que hacemos de la realidad” (“La ficción” 77).

Según Moreno, la ciencia ficción, desde una perspectiva amplia, está integrada por tres corrientes (*Teoría de* 116-123) –a su juicio, las dos últimas componen géneros independientes:

1) la ciencia ficción tradicional “basada en lo *pulp*, en el *BEM*. Se trata del *space opera*, de la invasión alienígena sin demasiadas reflexiones culturales, del superhéroe más maniqueo, de la novela de aventuras ambientada en el espacio” (116).¹⁴⁹ Algunos títulos representativos son: *A Princess of Mars –Una princesa de Marte–* (1912) de Edgar Rice Burroughs, *The Legion of Space –La legión del espacio–* (1934) de Jack Williamson y *The Stars My Destination –Las estrellas mi destino–* (1956) de Alfred Bester.

2) La ciencia ficción denominada *hard* o dura, que “se basa en un *nóvum* desarrollado con cierta obsesión por la veracidad científica y su desarrollo tecnológico” (“Hard y” 7). Su cimiento radica en el atractivo y la seducción que intentan provocar la legitimidad científica y las futuras verdades que habrían de descubrirse a través de la ciencia; algunas obras significativas son: *De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures –De la Tierra a la Luna–* (1865) de Julio Verne, *Ringworld –Mundo anillo–* (1970) de Larry Niven y *Rendezvous with Rama –Cita con Rama–* (1972) de Arthur C. Clarke.

Y 3) la literatura prospectiva –término propuesto por Julián Díez (2008)–,¹⁵⁰ que “plantea un mundo futuro plausible, pero que busca transmitir una sensación de desasosiego ante la humanidad o ante su destino. Así, la literatura prospectiva plantea una realidad alternativa plausible que conlleva una fuerte crítica cultural en algún nivel: social, político, económico, ideológico” (Moreno, “Hard y” 11). En el relato prospectivo no es necesario justificar los hechos por medio de cuestiones mágicas, tecnológicas o mitológicas, “no se basa necesariamente en ninguna ideología positivista, como el materialismo histórico, ni en planteamientos ideológicos totalizadores como el feminismo o el conductismo. No pretende

¹⁴⁹ “*B.E.M.* son las siglas de *Big-eyes monster*, lo cual hace a la idea de lo que se busca. [...] En general todas ellas eran novelas de aventuras en las que aparecía con fuerza un marcado dualismo entre el Bien y el Mal culminado con un previsible y cerrado «final feliz»” (Moreno, *Teoría de* 99). “*Pulp*: literatura popular de aventuras, terror, policiaca o de amor sin demasiadas pretensiones artísticas que se vendía en los quioscos estadounidenses a mediados del siglo XX. [...] *Space opera*: sub-género de la ciencia ficción cuyo motor principal son las aventuras y cuya principal ambientación suelen ser extraños planetas y las distancias cósmicas” (462).

¹⁵⁰ Moreno (2010) cita algunas definiciones, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, de prospección, prospectar, prospectiva y prospectivo/va. Prospectiva: “Conjunto de análisis y estudios realizados con el fin de explorar o predecir el futuro, en una determinada materia. [...] No me quedo solo con la idea de «futuro», sino también con de «exploración del subsuelo» y con la de «descubrir enfermedades latentes o incipientes»” (*Teoría de* 122), esto último haciendo referencia a las otras acepciones.

ser una novela de tesis, sino un desarrollo posmoderno que aparte al ser humano de su camino para que pueda mirarlo desde la cuneta” (12). Una literatura prospectiva fundamentada por Moreno (2010) desde su poética y desde su retórica. Algunos ejemplos son: *Nineteen Eighty-Four* –1984– (1949) de George Orwell,¹⁵¹ *The Man in the High Castle* –*El hombre en el castillo*– (1962) de Philip K. Dick y *The Children of Men* –*Hijos de los hombres*– (1992) de Phyllis Dorothy James. De todos modos, Moreno no deja de reconocer la existencia de obras híbridas, de difícil clasificación.

Por otra parte, Cano (2006) señala que una obra de ciencia ficción se reconoce por la confluencia de tres rasgos: “el diálogo que establece con el discurso de la ciencia, la reflexión crítica sobre el efecto social de los avances tecnológicos y, en tercer lugar, la reflexión filosófica y la disección artística de la categoría temporal” (*Intermitente recurrencia* 26); y menciona la clásica subdivisión entre ciencia ficción *hard* –los relatos que toman como punto de referencia las ciencias naturales– y la ciencia ficción *soft* –los que se basan en las ciencias sociales y humanas–. Además, en cuanto al tercer rasgo planteado –apoyándose en Suvin ([1979] 1984) y otros– observa dos tendencias de la ciencia ficción vinculadas con la categoría temporal: la extrapolativa y la analógica. La tendencia extrapolativa está conectada con los relatos en que se subrayan los aspectos tecnológicos y científicos y donde se dispone “una relación de continuidad entre el presente y el futuro estableciendo una conexión causal entre las dos temporalidades” (69). Y la tendencia analógica está vinculada con los textos que “disuelven la idea de sucesión en favor de la de coincidencia: los múltiples universos narrativos coexisten potencialmente como una variación de la realidad extratextual” (69); en este sentido toman como referencia las condiciones socioculturales preponderantes en la realidad contemporánea para edificar un universo paralelo al presente de producción o recepción del relato, instaurando una analogía entre lo conocido (ámbito de referencia) y lo desconocido o extraño (mundo alternativo).

En consecuencia, y esto es lo que nos interesa subrayar, tanto en la ciencia ficción tradicional y la *hard* como en la literatura prospectiva y la ciencia ficción *soft* –o en las tendencias extrapolativa y analógica– los dispositivos y las situaciones están conectadas con elementos no sobrenaturales (Moreno, 2010), y los episodios están insertos en entornos, en realidades ajenas o diversas a la del lector –a pesar de que la prospectiva o la tendencia analógica desplieguen algunos contactos paralelos con la realidad circundante–; desde esta

¹⁵¹ Zygmunt Bauman ([2000] 2004) expresa que “1984, de George Orwell, fue, en el momento en que fue escrito, el más exhaustivo –y canónico– inventario de los miedos y aprensiones que asolaban a la modernidad pesada. Una vez proyectados sobre el diagnóstico de los problemas contemporáneos y las causas de los sufrimientos contemporáneos, esos temores marcaron el norte del programa de emancipación de la época” (*Modernidad líquida* 32).

perspectiva, no alcanza con que la fractura del realismo se produzca por factores científicos, sino que también tienen que presentarse en un contexto distinto al de producción y lectura. Como señala Erik Rabkin (1994), “una obra pertenece al género de la ciencia ficción si su mundo narrativo es al menos en algo diferente al nuestro, y si esta diferencia se hace evidente contra el fondo de un cuerpo de conocimientos organizado” (“Otra (fantástica)” 24).

V.10.2. Realismo mágico y real maravilloso

Desde fines de los años cuarenta del siglo pasado, los conceptos de realismo mágico y de real maravilloso han sido motivo de una extensa y frecuentada bibliografía. Remitimos a los principales trabajos que los definen: en el caso del realismo mágico, sobresalen los escritos de Arturo Uslar Pietri (1948, 1969 y [1985] 1986),¹⁵² y con respecto a lo real maravilloso, se distinguen los textos de Alejo Carpentier (1949, [1967] 1987 y [1975] 1987).

En lo que refiere a la valoración de ambos términos, así como a sus encuentros y desencuentros, destacamos los trabajos de Ángel Flores ([1955] 1997), Emir Rodríguez Monegal (1969-74 y 1972), Enrique Anderson Imbert (1976), Irlema Chiampi (1983) –quien además propone una síntesis entre las dos nociones: el Realismo maravilloso–, Walter Mignolo (1986), Víctor Bravo (1988, 2007), Alicia Llarena (1997 y 2003) y Seymour Menton (2003). En este sentido, la crítica, como señala Bravo (1988), “ha tomado tres distintos caminos: primero, ha visto las dos nociones como idénticas o como continuación una de la otra; segundo, ha intentado establecer una separación teórica y estética de las dos nociones; o, finalmente, ha intentado una redefinición «restrictiva» para conjurar o, por lo menos, reducir la ambigüedad” (*Magias* y 221). Por otra parte, Alicia Llarena (1997) también señala el deslinde con la narrativa fantástica y con la literatura mítica, y la aplicación de “fórmulas como refugios terminológicos con los cuales se explican las diferencias entre América y Europa” (“Un balance” 110). Asimismo, Llarena (2003) indica que estas conceptualizaciones, observadas a través del tamiz de presupuestos teóricos más próximos a nuestros días –como poscolonialismo, posmodernidad, subalternidad y otros– pueden ubicarse “de nuevo en el centro del debate cultural” (“De nuevo” 322).¹⁵³

¹⁵² No obstante, el término ya había sido utilizado antes por Franz Roh (1927) en *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente* (Trad. Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1928). Además, según Irlema Chiampi (1983), “también por la misma época otro teórico europeo, Massimo Bontempelli, hablaba de «realismo místico» y «realismo mágico» como fórmulas para superar el futurismo” (*El realismo* 14).

¹⁵³ Barrenechea ([1979-1980] 1996) observa “en Hispanoamérica una nueva redistribución tipológica de lo fantástico y lo maravilloso (complicada en algunos por la corriente del absurdo), que tiende a concretarse en el llamado «realismo mágico» o «realismo maravilloso», con nombre y caracterización que ha favorecido las confusiones y no ha logrado aún una formulación totalmente convincente” (“La literatura” 37).

De todos modos, y a través de una síntesis funcional a nuestro tema, el realismo mágico y lo real maravilloso se caracterizan por desnaturalizar la cotidianeidad y naturalizar lo extraordinario. En estos relatos, lo asombroso se exhibe formando parte de lo corriente y acostumbrado –por lo general, sin explicación alguna o por cuestiones vinculadas con lo sobrenatural–, sin que se produzca una transgresión de la realidad tal como es presentada.¹⁵⁴

V.11. Foco sobre un deslinde teórico “novedoso”¹⁵⁵

Al margen de otras propuestas teórico-críticas que incorporan elementos secundarios, hay algunos planteos que introducen etiquetas sin demasiada fundamentación teórica o que se caracterizan por presentarse de un modo excesivamente vasto –y por consiguiente, con una pretensión abarcadora que va más allá de lo fantástico o del realismo, dependiendo del enfoque–, como las ideas de “realismo sin fronteras” desplegado por Roger Garaudy ([1963] 1964); “literatura imaginativa”, “invención fantasmagórica” y “realismo de la decrepitud” expuestos por Ángel Rama (1966 y 1982); y “realismo oblicuo” planteado por Fernando Aínsa (2002); entre otras. Por otra parte, existe un amplio corpus de enunciados sobre lo fantástico en el cual es posible identificar la repetición de un repertorio de significaciones ya expuestas y conocidas. Por su pretensión de novedad y su proximidad en el tiempo, nos detendremos en la propuesta de David Roas.

Roas (2001, 2009, 2011) ha desarrollado sus ideas sobre lo fantástico literario en varios trabajos.¹⁵⁶ En el inicio de su libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011) señala:

Las páginas que siguen son una propuesta de definición en la que trato de conjugar los diversos aspectos que, a mi entender, determinan el funcionamiento, sentido y efecto de lo fantástico, sin que esto deba entenderse como un rechazo de las diferentes concepciones aparecidas hasta la fecha. Lo que aquí expongo, desde el debate (y la deuda) con las definiciones precedentes, es mi propia teoría de lo fantástico. (*Tras los* 9)

¹⁵⁴ David Roas (2001), refiriéndose al Realismo maravilloso (Chiampì, 1983), señala que no se trata “de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural / sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico. Podríamos decir, en conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso” (“La amenaza” 13). Este planteo, entre otros, da cuenta de los debates generados sobre los términos y sus derivaciones.

¹⁵⁵ Una versión inicial de esta sección, junto con algunos fragmentos de las anteriores, forma parte del artículo de mi autoría “Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos” (2016).

¹⁵⁶ Si bien Roas expone sus ideas en varios textos, se toma como base *Tras los límites de lo real...* (2011) por tratarse de su trabajo fundamentalmente teórico más extenso y más reciente.

Roas parte de la base que lo fantástico “tiene que ver más con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los estrechos límites y convenciones de un género” (10) – algo que ya Vax ([1979] 1980), Barrenechea (1991 y 1996) y Ceserani (2008), entre otros, habían señalado–. Por otra parte, Roas se apoya en cuatro significaciones medulares –la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje– que, según él, “articulan toda reflexión teórica sobre lo fantástico” (9).

Con respecto a la noción de realidad, Roas expresa que “el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprendible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad” (14). Desde esta perspectiva, Roas define que “lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (30). Si bien Roas, sobre la base de algunos planteos provenientes de la física, la neurobiología, la psicología y la filosofía (Feynman, [1963] 1998; Goodman, [1978] 1990; Watzlawick, [1981] 1994; Bruner, [1986] 1996; y Damasio, [2003] 2005; entre otros), apunta que la realidad “ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (28), no deja de estar afín con planteos realizados antes (Caillois, [1958] 1967, [1966] 1970; Vax, [1960] 1965, [1979] 1980; Barrenechea, 1972; Belevan, 1976; Campra, [1981] 2001 y 2008; Bravo, 1987; Ceserani, [1996] 1999; y muchos otros) sobre la trascendencia de que lo fantástico debe estar inmerso en un ambiente cotidiano, en referencia con una realidad circundante, en el que surge o se produce un acontecimiento insólito que contraviene el orden tenido en cuenta por los personajes y/o el lector.

Asimismo, Roas indica que el quebrantamiento de la realidad “no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. [...] La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual” (30-31). Pocas líneas después, Roas sostiene que no está de acuerdo con “las definiciones inmanentistas que postulan que lo fantástico surgiría simplemente del conflicto en el interior del texto entre dos códigos diferentes de realidad” (31), en la medida en que “lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo extratextual, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del receptor en el universo narrativo” (32-33), tomando como referencia lo expresado por Jackson ([1981] 1986), Campra ([1981] 2001, 2008) y Nandorfy ([1991] 2001). Podríamos sumar las referencias ya citadas de Vax ([1979] 1980) y Barrenechea (1982, [1979] [1980] 1996).

En cuanto a la idea de imposible –lo que resulta excepcional e infringe nuestra concepción sobre el funcionamiento del mundo–, y teniendo en cuenta lo relativo a la cotidianeidad, Roas sostiene que lo fantástico no puede generarse solo a través de este elemento ya que en los relatos de caballerías, en los cuentos de hadas y en la llamada ciencia ficción “no se produce ruptura alguna de los esquemas que hemos desarrollado para pensar y explicar la realidad. Esta situación define lo que se ha dado en llamar *literatura maravillosa*” (46-47),¹⁵⁷ al tiempo que se apoya y cita a Bessière (1974) y a Freud ([1919] 1992) –a los que podríamos agregar los ya mencionados Caillois ([1958] 1967), Todorov ([1970] 1999), Barrenechea (1972) y Campra ([1981] 2001 y 2008).

En relación con el concepto de miedo, Roas señala: “mi intención aquí no es definir lo fantástico en función del miedo. Mi objetivo es demostrar que el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real” (88). En este sentido, se respalda para fundamentar su afirmación en lo expresado por Lovecraft ([1927] 1984), Penzoldt ([1952] 1965), Vax ([1960] 1965), Caillois ([1966] 1970), Bessière (1974) y Jackson ([1981] 1986) –la mayoría ya citados–. Por otra parte, y con la intención de contrarrestar algunas opiniones opuestas a que el miedo sea una cualidad imprescindible de lo fantástico (Todorov, [1970] 1999; Belevan, 1976; y Alazraki, 1983 y [1990] 2001; entre otros), Roas distingue la presencia de un miedo físico (o emocional) –que “tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso” (95)– y un miedo metafísico (o intelectual) –una impresión “propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar” (95-96)–, un tipo de miedo más sutil y experimentado fundamentalmente por el lector. De todas formas, el propio Roas admite que “Lovecraft, con su peculiar estilo, apuntaba una distinción semejante a la que estoy exponiendo, al oponer «miedo físico» a lo que él denomina «terror cósmico»” (96).

Y en lo concerniente al lenguaje, Roas consigna la trascendencia de la aplicación de determinadas estrategias discursivas. Desde esta perspectiva, registra la utilización de una “retórica de lo indecible” –en palabras de Jean Bellemin-Noël (1971)– u “operadores de confusión” –siguiendo el planteo de Roger Bozzetto (1998)–, y apunta determinadas cuestiones sustentadas por Campra ([1991] 2001 y 2008) –algunas ya referidas antes–, entre otras.

En suma, Roas combina cuatro elementos que no dejan de representar a componentes ya propuestos con anterioridad. De todos modos, el libro de Roas –y el conjunto de sus

¹⁵⁷ Énfasis en el original.

trabajos en general– son un buen aporte sobre lo fantástico, en la medida que retoma, exhuma y sintetiza un conjunto de conceptos vertidos desde hace varias décadas y, en algunos casos, relegados o extraviados en el laberinto de textos sobre el tema; un intento más y bastante completo, de dar algún orden posible a ese entramado complejo de definiciones, marchas y contramarchas. Además, las observaciones realizadas en el último capítulo, con relación a lo fantástico en la posmodernidad a través del estudio de algunos relatos, son una contribución significativa que se suma a los trabajos existentes, por ejemplo las consideraciones al respecto de Juan Francisco Ferré (2006), Remo Ceserani (2008) y Lauro Marauda (2010), entre otros.¹⁵⁸

V.12. Lo fantástico. Una aproximación operativa

Como se ha observado en las secciones anteriores, la noción de lo fantástico literario generalmente ha sido un factor de discordia; el problema surge cuando se intenta definir su sentido y sus límites, siempre teniendo en cuenta que cada propuesta implica una serie de elecciones y arbitrajes de cara a los diversos discursos literarios, en cuanto que las teorías están condicionadas por los modelos retóricos e ideológicos dominantes en su tiempo y entorno de producción.

Nandorfy ([1991] 2001) expone:

Una vez nos damos cuenta de que la relación entre las palabras y las cosas no puede expresarse mediante una simple ecuación diferencial, advertimos también que toda definición es una aproximación, que requiere la elaboración de contextos múltiples y una consciencia de que el lenguaje es de naturaleza polisémica y mutante. La etiqueta “literatura fantástica” no puede reducirse a una fórmula, puesto que designa entidades que requieren una constante redefinición. Lo fantástico ensancha los angostos confines de la realidad racional y desestabiliza el lenguaje al jugar poéticamente con él, convirtiendo en metáforas expansivas lo que eran dicotomías reductivas. (“La literatura” 259)

En una línea próxima a la sostenida por Nandorfy, pero ante la necesidad, desde el punto de vista metodológico, de tener un marco de referencia en cuanto a la conceptualización teórica de lo fantástico –sobre la base de una aproximación operativa que adopta de manera

¹⁵⁸ En la bibliografía no figuran los textos de los autores referidos. Por otra parte, Roas, a posteriori de este libro, escribió también el artículo “Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”, publicado inicialmente en la revista *Letras & Letras* (nº 28, vol. 2, julio-dic. 2012, editada por el Instituto de Letras e Lingüística de la Universidade Federal de Uberlândia, Brasil) y recogido a posteriori en *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)* (Eds. David Roas y Patricia García, 2013). Asimismo, en este último volumen, en la sección “Monstruos posmodernos”, su trabajo está acompañado por artículos de Sergi Viciano Fernández y Bernat Castany Prado.

crítica los lineamientos más consensuados de las propuestas antes referidas–, a continuación se plantean los parámetros que orientaron el proceso de investigación, detección y constitución del corpus entre 1947 y 1960; y, a su vez, que funcionaron como orientadores en el análisis de los textos seleccionados.

Lo fantástico está vinculado en mayor grado con una categoría estética –que atraviesa transversalmente varios modos y soportes de representación– que con un género literario específico (Vax, [1979] 1980, Barrenechea, 1991 y 1996; y Ceserani, 2008, entre otros); de este modo, referimos a lo fantástico literario –al modo en que lo fantástico se manifiesta en los textos– en lugar de literatura fantástica.

Desde el punto de vista semántico, un texto vinculado con lo fantástico es aquel en que uno o más elementos provocan –o intentan provocar– una o varias perturbaciones en el orden cotidiano y establecido (Caillois, [1958] 1967, [1966] 1970; Vax, [1960] 1965; Todorov, [1970] 1999; Barrenechea, 1972; Jackson, [1981] 1986; y otros). Por consiguiente, lo fantástico debe manifestarse en un espacio verosímil, en el que se provoque un “efecto de realidad” (Barthes, [1968] 1970), dispuesto a estar en contacto con “un discurso en el que el «simular-ser-una-verdad-objetiva» es reconocido, admitido, institucionalizado” (Kristeva, “La productividad” 65). Siempre teniendo en cuenta que toda representación de la realidad está supeditada al modelo de mundo que una cultura posee, porque “realidad e irrealidad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere” (Segre, *Principios de* 257).

Campra ([1981] 2001) expresa:

Cuando se lee un relato fantástico se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento fantástico. La ley del género es la infracción y, por lo tanto, no es la infracción la que tiene que someterse a la verosimilitud, sino, más bien, las condiciones generales de su realización. No es la transgresión la que se tiene que esforzar por ser creíble sino todo el resto, que tendrá que responder al criterio de la realidad según el orden natural. (“Lo fantástico” 174-175)

Lo fantástico, entonces, se despliega como un embate contra la realidad, pero no deja de tener como referente a la misma realidad, debido a que “los imposibles fantásticos se ubican siempre en un contexto de causalidad que obedece a leyes rigurosas y bien conocidas, en el marco de la «normalidad» cotidiana” (Reisz, “Las ficciones” 141). En este sentido, el desarrollo del relato debe estar inserto en un ámbito cotidiano próximo al de producción o lectura –si estuviera en un entorno exótico o en otra época o mundo estaría vinculado con lo maravilloso o la ciencia ficción.

Cuando se produce la o las intervenciones que provocan la perturbación de la cotidianidad, estas deben cumplir con por lo menos una de las dos siguientes condiciones:

a) Inducir a una superposición que lleve a dos planos opuestos o independientes a coincidir total o parcialmente, de forma momentánea o definitiva (Campra, 2008); o sea que se parte del reconocimiento de un límite preciso entre dos niveles distintos. Una superposición que puede darse entre un yo y un otro, el ahora y el pasado y/o el futuro, y el acá y el allá; y lo concreto y lo abstracto, lo animado y lo inanimado, lo humano y lo no humano (Campra, 2008).

b) Promover, siempre dentro del plano de lo natural, uno o más eventos excesivamente minuciosos, repetitivos o extravagantes, que resulten en algo desacostumbrado. Aquí se percibe un solo nivel, pero los acontecimientos centrales poseen un “carácter sistemático de su desarrollo, lo cual da a toda la línea del relato (mantenida sin salirse de lo terreno) una marcada nota de atención centrada en lo inusitado de ese orden, y sugiere la amenaza callada del otro o la sospecha de que quizás en este mundo de los hombres no exista ningún orden” (Barrenechea, “Ensayo de” 398-399). El o los sucesos presentados –sin la necesidad de generar un conflicto entre dos planos incompatibles– derivan en algo insólito, como sucede con los llantos reiterados del narrador protagonista de “El cocodrilo” de Felisberto Hernández, entre otros relatos.

Como se expresaba antes, un relato conexo con lo fantástico también es aquel en que uno o varios elementos extraños solo sugieren o intentan producir algo –sin que la acción se concrete–, siempre que ese propósito determine una o varias perturbaciones. De este modo, tanto la condición a) como la b) pueden desencadenarse a través de un criterio de contingencia o insinuación. Un ejemplo clásico es “Casa tomada” de Julio Cortázar.

La presencia de la alteración –o de su intento y consiguiente subversión– no tiene por qué suscitar temor, pero sí debe promover por lo menos una inquietud, una extrañeza, en el lector (Alazraki, [1990] 2001). Como expresa Harry Belevan (1976), “lo fantástico aparece entonces como eminentemente reflexivo: existe en la medida en que hay conciencia de él” (*Teoría de* 107).

Los cuentos populares –aparición de hadas, duendes o similares; animales u objetos que hablan, etcétera–, los mitos,¹⁵⁹ la ciencia ficción (Amis, [1960] 1966; Suvin [1979] 1984; Cano, 2006; y otros) y la literatura prospectiva (Díez, 2008; Moreno, 2009, 2010, 2013) están insertos dentro de un contexto diverso al de producción o lectura; por consiguiente, en estos

¹⁵⁹ Mircea Eliade, en *Mito y realidad* ([1963] 1991), ha subrayado el modo en que subsisten estructuras míticas, además de en los textos religiosos, en los cuentos populares y folclóricos, en *comics* como *Superman*, y en las novelas policiales, entre otras obras contemporáneas.

textos no se produce una identificación plena del lector con lo narrado. Asimismo, en los cuentos populares, el realismo mágico y lo real maravilloso, las cuestiones insólitas se presentan como formando parte de la cotidianeidad expresada en el relato, por lo que no resultan extrañas a su contexto. De este modo, estos tipos de textos quedan fuera de esta idea de literatura relacionada con lo fantástico, estando vinculados de algún modo con lo “maravilloso” y sus variantes (Caillois, [1958] 1967 y [1966] 1970; Todorov, [1970] 1999; Barrenechea, 1972; Bravo, 1987; y otros).

Por otra parte, y sin dejar de tener en cuenta la trascendencia decisiva del factor semántico, nuestra conceptualización de lo fantástico también considera el nivel sintáctico – en que se lo puede visualizar mediante la falta de causalidad y de finalidad, con el desfasaje temporal y la carencia de funciones mediante silencios, omisiones o vacíos narrativos (Campra, 2008)– y el nivel verbal –la aplicación retórica de adjetivaciones enfáticas, o el recurrir a palabras ambiguas o extrañas asociaciones de ideas que le otorgan al discurso una falta de transparencia (Campra, 2008).

VI. LA PRODUCCIÓN DEL CUENTO RELACIONADO CON LO FANTÁSTICO ENTRE 1947 Y 1960¹⁶⁰

VI.1. Introducción

La literatura uruguaya vinculada con lo fantástico, hasta por lo menos pasado el medio siglo XX, no se encontraba en el centro de los análisis literarios. Si hubo algunos debates sobre la prosa de Felisberto Hernández (Paolini, 2002; González, 2011) y determinadas controversias sobre “La mujer desnuda” (1950) de Armonía Somers (Visca, [1989] 1990; Perera San Martín, 1990), estuvieron en substancia dirigidos a cuestiones estilísticas o al manejo de ciertos tópicos y no sobre lo fantástico en sí.

Los escasos trabajos de aquellos años que se detienen en los aspectos fantásticos de relatos de autores uruguayos dan cuenta de un exiguo interés por este tipo de narrativa.¹⁶¹ Lo que reflejan las notas es un fuerte influjo de varios autores extranjeros y la presencia de una noción amplia y sin límites precisos en cuanto a los parámetros a considerar para deslindar qué es y qué no es fantástico –en general muy próximas a las conceptualizaciones provenientes desde la orilla occidental del Plata –ya referidas en la sección “Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. La polémica entre la novela psicológica y el relato fantástico” del capítulo dedicado a “Teorías sobre lo fantástico”.¹⁶²

En cuanto a los cuentos vinculados con lo fantástico detectados, las pesquisas –como ya se señaló en la Introducción de esta Tesis– revelaron la coexistencia de relatos de autores que tenían un recorrido dentro del entorno cultural uruguayo, con narraciones de jóvenes que se encontraban produciendo sus primeros textos; escritores que destinaron a lo fantástico un conjunto significativo de su ejercicio literario, y otros en quienes su presencia fue excepcional. Dichos escritores son: Ataliva Alves Pérez, Mario Arregui, Ricardo Baliñas, Viriato Bautista Alcaraz, Mario Benedetti, Hugo Bolón, María Crosa de Roxlo, Francisco Espínola, José Enrique Etcheverry, Felisberto Hernández, Pedro Leandro Ipuche, Clotilde Luisi, María de Montserrat, Carlos María Martínez, Saúl Pérez Gadea, Ema Risso Platero, Julián Silva Serrano, María Inés Silva Vila, Armonía Somers, Juan R. Stagno y Giselda Zani.

¹⁶⁰ Algunos breves fragmentos de este capítulo, específicamente los referidos a los cuentos aparecidos en revistas culturales, tuvieron su primera versión en el artículo de mi autoría “Narrativa fantástica uruguaya en las revistas culturales (1947-1958): Un espacio sobre los bordes” (2009).

¹⁶¹ Ver las referencias bibliográficas mencionadas en notas al pie en el capítulo sobre el Estado de la cuestión.

¹⁶² Lo concerniente a la noción sobre lo fantástico, predominante en el Río de la Plata en el período estudiado, se amplía en el capítulo siguiente.

Asimismo, varios de los autores mencionados han sido marginalizados y olvidados por la crítica y la academia actuales.

Como señalamos en la introducción, nuestro trabajo de investigación no se limitó a la pesquisa en los volúmenes de cuentos, sino que también se examinaron el semanario *Marcha* y las cardinales revistas culturales y literarias montevideanas –conjuntamente con la mercedaria *Asir*, por su fuerte circulación en la capital (aunque esta revista también tuvo un período de edición en Montevideo)– que se difundían durante el período de nuestro estudio. Un fantástico, entonces, que se dio a conocer en numerosas ocasiones a través de publicaciones periódicas como una primera instancia hacia la posterior edición en libro.

La trascendencia de las publicaciones periódicas está respaldada por la extensa práctica en Uruguay de otorgarle a la prensa y, más tarde, a las revistas, una posición fundamental en la construcción de una cultura nacional y en la conformación de sus cimientos ideológicos y culturales. Una gestión derivada, principalmente, de las dificultades de consolidación del libro en el mercado –como ya se indicó en el capítulo sobre el entorno sociocultural uruguayo–. Por otra parte, y en lo concerniente específicamente a las revistas, estas configuran un espacio de mediación cultural situado en la superficie de contacto entre políticas culturales hegemónicas y proyectos alternativos, entre la producción artística y el público.¹⁶³ Un medio de comunicación esencial, entonces, que valió para amparar y patrocinar no solo a los autores que habían tenido acceso a trascender su obra por medio del anhelado y prestigiado libro, sino que también sirvió como “banco de prueba” (Sarlo, 1992) para aquellos que incursionaban por primera vez en las letras. En este sentido, las publicaciones periódicas resultan un ámbito notable en el desarrollo y transmisión de ideas, y en el nexo entre las distintas esferas sociales y la canalización de nuevos objetivos; en suma, “la revista es una pieza central tanto en la reproductibilidad técnica de relatos, programas y discursos, como en el fortalecimiento o debilitamiento de su auratización” (Moraña, “Revistas culturales” 34).

Y en lo inherente a los jóvenes del medio siglo uruguayo, Omar Prego Gadea (1955) expresaba en aquellos años que han “ido conformando su rostro multiforme desde las páginas de las revistas literarias, llámense estas *Número*, *Asir*, *Marginalia*, etc. Y que a través de ellas, ha podido reconocerse y comprobar que existe, en los mejores, un espíritu común, una común inquietud creadora y sobre todo revisora y crítica. Y además de revisora y crítica del pasado inmediato, de dignificación de la actividad literaria” (“En las” 32).

¹⁶³ En cuanto a los vínculos entre la producción artística y el público, Antonio Candido (1976) destaca la importancia de la existencia de un público que comprenda, acepte y actualice la obra; un público que está constituido no por un grupo social homogéneo, sino por un conjunto inorgánico de individuos, cuyo denominador común es su interés por un asunto.

El despliegue de la narrativa uruguaya relacionada con lo fantástico hacia el medio siglo XX estuvo en consonancia con el desarrollo regional y global de esta clase de literatura. Esto se reflejó en la manera en que los escritores uruguayos se incorporaron en ese entorno por medio de la conexión entre los modelos provenientes del exterior y la creación de proyectos propios. Modelos y proyectos establecidos a través de elementos estructurales, temáticos, socioculturales y comunicacionales.

En las siguientes secciones se presenta un recorrido por el corpus de los relatos en los cuales se observan manifestaciones de lo fantástico. Nos detendremos particularmente en el o los eventos que alteran el orden cotidiano y establecido, tomando como referencia los parámetros teóricos definidos en la sección final del capítulo “Teorías sobre lo fantástico”. Por tratarse en muchos casos de textos escasamente difundidos, de dificultoso acceso para su lectura, y en función de una mejor comprensión, consideramos necesario realizar una descripción general del contenido de los cuentos; a la vez, identificamos la presencia de elementos fantásticos en cada uno de ellos. No obstante, determinados aspectos de las obras se desarrollarán con mayor amplitud en otros apartados. También, en muchos casos y cuando se evidencia necesario para una mayor claridad en la exposición, se realiza una articulación con aspectos teóricos que orientan la lectura sobre elementos específicos.

La presentación se ordena cronológicamente y por autor. Se expone en primer término el texto inicial del primer autor publicado desde 1947 y se continúa con el resto de los cuentos de ese autor hasta 1960 –tomando como referencia su inaugural publicación en libro, si la hubiese–; a continuación, el texto del autor que le sucede cronológicamente al primero del autor anterior y, si los hubiera, el resto de sus relatos, y así sucesivamente.

VI.2. Felisberto Hernández

La obra de Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964), como referíamos en el capítulo de antecedentes, se inicia en la década del veinte. De todos modos, y como señalamos en el capítulo “Introducción”, es con el volumen *Nadie encendía las lámparas* (1947) que su labor literaria comienza a tener un interés mayor para la crítica y el público. En este libro se destacan tres cuentos vinculados con lo fantástico: “El balcón”, “El acomodador” y “Muebles «El Canario»”.¹⁶⁴

¹⁶⁴ “El balcón”, antes de integrar *Nadie encendía...*, había aparecido en el diario bonaerense *La Nación* (16 Dic. 1945), también se publicó el mismo año del libro en la revista parisina *La Licorne* (Primavera 1947; traducción del español al francés por Yvette Caillois). “El acomodador” se había dado a conocer antes en *Los Anales de Buenos Aires* (Junio 1946). Y “Muebles «El Canario»”, además de formar parte de *Nadie encendía...*, se publicó el mismo año en *Mujer Batllista* (Nov. 1947).

En “El balcón”,¹⁶⁵ al igual que en otros cuentos de Hernández, el título posee una importancia esencial, como elemento paratextual presentador de la historia, que otorga al elemento enunciado un rol preponderante en el desarrollo del relato y, desde nuestra perspectiva teórica, como articulador principal del desencadenantes de lo fantástico. A través de una exposición realizada en general por un narrador autodiegético (Genette, [1972] 1989) – como la mayoría de los relatos de Hernández–, desde el inicio del relato se comienzan a manifestar indicios sobre el modo en que se presentará lo fantástico mediante la humanización (Campra, 2008) de objetos y, más precisamente, del balcón al que hace referencia el título. Al describir la ciudad, el narrador protagonista se detiene en una antigua casa: “en ella habían instalado un hotel y apenas empezaba el verano la casa se ponía triste, iba perdiendo sus mejores familias y quedaba habitada nada más que por los sirvientes” (17).¹⁶⁶ De esta forma, se provoca una prosopopeya al otorgarle a un inmueble la capacidad de ponerse “triste”. A este respecto, Rosalba Campra (2008) señala que la “retórica, por ejemplo, ha codificado cierto tipo de procedimientos consistentes en dar a algo inanimado la posibilidad de desempeñar el papel de sujeto de un verbo que, estrictamente, sólo podría ser regido por un sujeto animado: es el mecanismo de la personificación, que en este caso deja de ser mero mecanismo, y se vuelve vehículo de una trasgresión fantástica” (*Territorios de* 182). Este es un recurso que Hernández utiliza en reiteradas ocasiones; no obstante, consideramos que en los casos en que estos elementos no son determinantes dentro de la trama, no podemos relacionar a un relato con lo fantástico literario ante la presencia única de este tipo de procedimiento.

El protagonista había ido a la ciudad a impartir una serie de conciertos de piano y, al finalizar uno de ellos, es abordado por un “anciano tímido” (17) que lo invita a tocar el piano a su casa debido a que su hija no puede asistir al teatro a escucharlo. La hija es descrita como alguien que en las noches “no duerme pensando que al día siguiente tiene que salir. Al otro día se levanta temprano, apronta todo y le viene mucha agitación. Después se le va pasando. Y al final se sienta en un sillón y ya no puede salir” (18-19). Y a continuación el padre explica que, de todos modos, ella

se distrae. Yo compré una casa vieja, demasiado grande para nosotros dos, pero se halla en buen estado. Tiene un jardín con una fuente; y la pieza de ella tiene, en una

¹⁶⁵ Resulta relevante mencionar que Mario Benedetti (1961), en “Una experiencia de lector. También la memoria hace su antología” –nota publicada en el diario montevideano *La Mañana*–, expone los que, a su juicio, son los catorce mejores cuentos uruguayos contemporáneos y el que figura en primer lugar es “El balcón”, al que califica como “el mejor ejemplo del mejor Felisberto Hernández: el que es capaz de crear situaciones absurdas a partir de lo verosímil” (6).

¹⁶⁶ Todas las citas de los cuentos que integran *Nadie encendía las lámparas* están extraídas de su primera edición de 1947.

esquina, una puerta que da sobre un balcón de invierno; y ese balcón da a la calle; casi puede decirse que ella vive en el balcón. Algunas veces también pasea por el jardín y algunas noches toca el piano. Usted podrá venir a cenar a mi casa cuando quiera y le guardaré agradecimiento. (19)

Desde el principio de la narración, entonces, la muchacha es descripta a través de determinados síntomas neuróticos,¹⁶⁷ entre los que se destaca su dependencia extrema con el balcón de su habitación.¹⁶⁸

Unas tardes después, el anciano va al encuentro del pianista y se dirigen a la casa. Al ingresar al jardín y luego al salón, la descripción del narrador protagonista se detiene en el balcón y en la presencia de la muchacha: solo “cuando nosotros habíamos cruzado la mitad del salón ella salió de su balcón y nos vino a alcanzar. [...] Ella se disculpó por el hecho de no poder salir y señalando el balcón vacío, dijo: —Él es mi único amigo” (21). Y poco después, la muchacha volvió al balcón: “al llegar a él le puso los brazos desnudos en los vidrios como si los recostara sobre el pecho de otra persona. Pero enseguida volvió y me dijo: —Cuando veo pasar varias veces a un hombre por el vidrio rojo, casi siempre resulta que él es violento o de mal carácter” (22). Aquí se presenta una serie de reforzamientos vinculados con la humanización de un objeto, en este caso del balcón. En primer lugar, la joven lo califica como su “único amigo”; a continuación es el personaje quien, teniendo en cuenta la forma en que la mujer apoya sus brazos, compara el balcón con un ser humano; y finalmente la muchacha reseña cómo el balcón, por intermedio de los colores de sus vidrios, le indica el temperamento de las personas observadas a través de él.

Poco después, mientras estaban conversando en la pieza de la muchacha al tiempo que la luz proveniente del balcón iba disminuyendo producto del atardecer, el narrador realiza una

¹⁶⁷ Como ya expresara Karen Horney ([1937] 1963), pocos años antes del período de nuestro estudio, “los neuróticos discrepan de los seres comunes en sus reacciones” (*La personalidad* 15); esto es debido a que “la neurosis es un trastorno psíquico producido por temores, por defensa contra los mismos y por intentos de establecer soluciones de compromiso entre las tendencias en conflicto. Debido a razones prácticas, sólo conviene llamar «neurosis» a este trastorno cuando se aparta de la norma vigente en la cultura respectiva” (29).

¹⁶⁸ Es de destacar que Hernández se interesó por el estudio de cuestiones vinculadas con psicología. Asistió algunos años al Centro de Estudios Psicológicos dirigido por el Prof. Waclaw Radecki, un psicólogo polaco radicado en Uruguay desde fines de los años treinta (Lockhart, 1991). Giraldo (1975) informa que hacia los años cuarenta “visitaba con asiduidad el servicio siquiátrico del Hospital Vilardebó y del Hospital Pereira Rossell, donde trabajaba el Dr. Alfredo Cáceres. Allí se interesaba junto al médico amigo, por los casos alucinantes, de locura singular” (*Felisberto Hernández* 61). A este respecto, un día el Dr. Cáceres lo invitó a que lo acompañara a una visita domiciliar de una paciente que permanecía la mayoría del tiempo acostada en una habitación sin ventanas. Según el testimonio que el Dr. Cáceres le transmitiera a Giraldo, cuando se retiraron de la habitación, Hernández expresó: “«A esta mujer le hace falta una ventana. Voy a escribir un cuento»; y en *cuarenta y ocho horas*, escribe el cuento magistral de la mujer que se enamora de *El balcón*” (62; énfasis en el original). Por otra parte, Paulina Medeiros ([1974] 1982) expresa que Hernández se inspiró en los balcones de la casa de su familia, en Montevideo, para algunas de las descripciones del cuento. Independientemente de los numerosos contactos entre la obra de Hernández y el psicoanálisis —en muchos casos, reseñados por la crítica—, estas conexiones también se pueden observar, por ejemplo, en el modo en que firma algunas cartas dirigidas a Lorenzo Destoc, recogidas por Norah Giraldo (1975) en *Felisberto Hernández: del creador al hombre*: “Ego” (114) y “Yo y lo Inconsciente” (117).

descripción de los objetos y el modo en que eran afectados por la ausencia progresiva de la luz. De inmediato, el cuadro se completa: “Entonces ella dijo que los objetos adquirirían alma a medida que entraban en relación con las personas. Algunos de ellos antes habían sido otros y habían tenido otra alma (algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos), pero su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él” (24). Por un lado, la personificación de algunos objetos, por parte de la mujer, adquiere un grado mayor de profundidad en cuanto a que se les provee de alma –que se reemplaza por otra cuando se transforma de árbol en un mueble, de colmillo en las teclas del piano– a través del contacto con los seres humanos; pero por otro lado, el balcón es el único objeto que no tiene un pasado, que solo se constituye como un ente con alma a partir del vínculo con la mujer. Rosemary Jackson ([1981] 1986) expresa sobre los dispositivos fantásticos: “Suvierten [sic] e interrogan las unidades normales de tiempo, espacio y personaje, y también cuestionan la posibilidad, o la honestidad, de la re-presentación ficcional de esas unidades” (*Fantasy: literatura* 183). En este caso, el balcón es el que problematiza la unidad de personaje.

Más tarde, la muchacha menciona su agrado por escribir versos y alude a “un camisón blanco que me acompaña desde mis primeros poemas. Algunas noches de verano voy con él al balcón. El año pasado le dediqué una poesía” (26). A continuación, comienza a recitar el poema mientras el narrador protagonista escucha tenso y angustiado: “yo empezaba a sufrir porque el poema no terminaba. De pronto dijo «balcón» para rimar con «camisón», y ahí terminó el poema” (27). Si bien dedicarle un poema a un objeto no significa que se lo considere más allá de lo que verdaderamente es, observado dentro del contexto de este relato posee un sentido adicional que patentiza la humanización de las cosas.

El pianista es invitado a quedarse esa noche y le preparan una pieza contigua a la casa. A la mañana siguiente, mientras se levanta y sale a un patio exterior, escucha una conversación entre la hija y el padre en que se describe un episodio de engaños entre una tal Úrsula y su marido. Esto provoca la extrañeza del protagonista debido a que, con la excepción de una empleada llamada Tamarinda, ellos viven solos y apenas tienen contactos con los vecinos. Al otro día, vuelve a escuchar otro episodio vinculado con Úrsula. Durante el almuerzo, y aprovechando que se encontraba solo con el anciano, el pianista se refiere como al pasar sobre lo escuchado con la intención de curiosear. El padre le dice:

Desde que mi hija era casi una niña me obligaba a escuchar y a que yo interviniera en la vida de personajes que ella inventaba. Y siempre hemos seguido sus destinos como si realmente existieran y recibiéramos noticias de sus vidas. Ella les atribuye hechos y

vestimentas que percibe desde el balcón. Si ayer vió pasar a un hombre de sombrero verde, no se extraña que hoy se lo haya puesto a uno de sus personajes. (33)

Rosario Ferré (1986) señala que “tanto la hija del dueño de la quinta como el pianista-narrador son escritores, creadores de espectáculos. La narración atraviesa, por lo tanto, un doble biombo de máscaras superpuestas: como acomodador, es la hija quien inventa el espectáculo del balcón; como narrador, es el pianista quien impone sobre los lectores la verosimilitud de su espectáculo” (*El acomodador* 76). Por otra parte, el balcón no solo es una especie de termómetro que le señala el grado de carácter de las personas contempladas mediante sus vidrios de colores, como se había referido antes, sino que además se instituye como un provocador a través del cual la joven inventa historias de vida, historias que solo pueden surgir por medio de escudriñar personas desconocidas; como si se tratara del diálogo entre dos amigos –únicos amigos– y uno le contara a la otra, y esta luego le contara a su padre.

Al llegar la noche, y mientras el pianista está acostado, la muchacha llama a la puerta de su dormitorio con la intención de conversar con él. Unos instantes después, el protagonista describe: ella colocó una silla “al lado de mi cama. Se abrió una capa azul que traía puesta y sacó un cuaderno de versos. Mientras ella leía yo hacía un esfuerzo inmenso para no dormirme; quería levantar los párpados y no podía; en vez, daba vuelta para arriba los ojos y debía parecer un moribundo. De pronto ella dio un grito [...] y yo salté en la cama. En medio del piso había una araña grandísima” (34-35). Luego de matar a la araña la muchacha se retiró de la pieza.

Al día siguiente, el protagonista comunica que debe marcharse de la casa dado que tiene que impartir un concierto en una localidad vecina. Unos días después, recibe una llamada telefónica del anciano en que le solicitaba, sin dar demasiados detalles, encontrarse con él ese mismo día en el bar del teatro. Más tarde, en el salón del bar, el anciano le cuenta que dos días atrás, durante una tarde de tormenta, habían sentido un estruendo: “¡Hemos perdido el balcón! ¡El balcón se cayó!” (37). Acto continuo, se dirigieron a la casa y después de cenar fueron a la habitación de la joven:

Ella no había dicho ni una palabra; pero apenas se fué el anciano miró hacia la puerta que daba al vacío y me dijo:
 —¿Vió cómo se nos fué?
 —¡Pero, señorita! Un balcón que se cae...
 —Él no se cayó. Él se tiró.
 —Bueno, pero...

—No sólo yo lo quería a él; yo estoy segura de que él también me quería a mí; él me lo había demostrado. [...] Yo tuve la culpa de todo. Él se puso celoso la noche que yo fui a su habitación.

—¿Quién?

—¿Y quién va a ser? El balcón, mi balcón. [...] Esa misma noche comprendí el aviso y la amenaza.

—Pero escuche, ¿cómo es posible que?...

—¿No se acuerda quién me amenazó?... ¿Quién me miraba fijo tanto rato y levantando aquellas tres patas peludas?

—¡Oh!, tiene razón. ¡La araña!

—Todo eso es muy suyo. (37-39)

El cuento finaliza cuando, a continuación, la muchacha se levanta de la cama, toma asiento en una silla, abre su cuaderno de poemas y empieza “a recitar: —La viuda del balcón...” (39). Este final, aunque se haya presentado abrupto debido a los puntos suspensivos, determinan un cierre en que el balcón ha logrado adquirir de forma progresiva, a lo largo del desarrollo de la narración, un grado enfático de humanización. Desde una perspectiva, a las manifestaciones antes mencionadas, ahora se suma, a través del punto de vista neurótico de la joven, que el balcón haya atravesado un proceso de celos en el marco de un sentimiento de atracción mutua; la muchacha no solo se siente enamorada del balcón —lo abraza, lo acompaña, le escribe poemas, infiere historias de vida a través de él—, sino que además percibe que el balcón siente lo mismo por ella, al punto de que después de que el balcón se “suicida” ella se concibe, se califica como “viuda”. Además, e igualmente desde la visión de la muchacha, el balcón manifiesta el poder “sobrenatural” de enviar una araña en tono de amenaza. Y desde otro enfoque, como consecuencia de la visita de la muchacha a altas horas de la noche al narrador y, por consiguiente, como respuesta drástica al sentimiento de haber sido abandonado y reemplazado por otro, el balcón realmente, físicamente, se viene abajo. Si bien puede ser factible que algunos trozos del balcón de una casa antigua se desmoronen, resulta excepcional —y hasta desmedido— que un balcón entero se desplome de una sola vez al piso, más teniendo en cuenta que en ningún momento se expresa que la casa se encuentre en estado ruinoso; en consecuencia, la caída intencional del balcón se traduce en el evento fantástico definitivo del relato al producirse un conflicto entre lo humano y lo no humano (Campra, 2008), en la medida que este presenta rasgos de humanización.

“El acomodador” se inicia con la presentación de sí mismo que realiza el narrador protagonista. Un acomodador de un teatro del centro de una ciudad, al que le fascina recorrer las calles como si fuera “un ratón debajo de muebles viejos. Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas. Además, me daba placer

imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad” (41). Y no solo se limita a escudriñar elementos que pudieran encontrarse en las calles, sino también dentro de su habitación: “Junto a la cabecera de la cama había una mesa con botellas y objetos que yo miraba horas enteras” (42). Desde los primeros párrafos del cuento, entonces, se nos muestra una persona obsesionada por ver y espiar objetos. Como observa Guy Debord ([1967] 1995), “allí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. [...] el mundo que no puede más ser directamente alcanzado, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado” (*La sociedad* 13).

Por intermedio de un amigo, estaba usufructuando la posibilidad de cenar dos veces por semana en un comedor gratuito, cuyo dueño brindaba esa ofrenda en razón de “una promesa hecha por haberse salvado su hija de las aguas del río” (43). Unas semanas después de concurrir al comedor, también ese lugar se había convertido en un espacio para detenerse en los objetos y personas e imaginar historias:

yo ya me había acostumbrado a los objetos de la mesa y podía tocar los instrumentos para mí solo. [...] Cuando el “director” apareció en el segundo mes, yo no pensaba que aquel hombre nos obsequiaba por haberse salvado su hija; yo insistía en suponer que la hija se había ahogado. Mi pensamiento cruzaba con pasos inmensos y vagos las pocas manzanas que nos separaban del río; entonces yo me imaginaba a la hija, a pocos centímetros de la superficie del agua; allí recibía la luz de una luna amarillenta; pero al mismo tiempo resplandecía de blanco, su lujoso vestido y la piel de sus brazos y su cara. [...] A los que comían frente a mí y de espaldas al río, también los imaginaba ahogados: se inclinaban sobre los platos como si quisieran subir desde el centro del río y salir del agua; los que comíamos frente a ellos, les hacíamos una cortesía, pero no les alcanzábamos la mano. (44-45)

Las observaciones en las calles y en su pieza se agudizan en el comedor, al punto de no conformarse con solo la visión, sino que ahora se trasluce una necesidad de tocar y de sentir que esos objetos sean de su pertenencia. Por otra parte, las fantasías que surgen provocadas por el lugar toman un cariz funesto y cruel; no solo imagina la muerte de algunas personas del comedor, sino que también concibe la ausencia de un auxilio posible.

Poco tiempo después el protagonista, durante las horas de trabajo en el teatro, comenzó a enfermarse “de silencio” (45) y a sentirse como un estorbo para sus compañeros de labor, los que además le decían “¡*Apuráte*, hipopótamo!” (45),¹⁶⁹ entre otros insultos. Luego de unos días lo despidieron de ese lugar, pero un amigo le consiguió trabajo también como acomodador en otro teatro de inferior categoría, en donde recibía una propina escasa.

¹⁶⁹ Cursiva en el original.

Sintiéndose deprimido, comenzó a percibir algo ante sus ojos que lograba compensar sus angustias:

Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario, y no me asusté. Moví los ojos hacia un lado y la mancha de luz siguió el mismo movimiento. Era una mancha parecida a la que se ve en la oscuridad cuando recién se apaga la lamparilla; pero esta otra se mantenía bastante tiempo y era posible ver a través de ella. Bajé los ojos hasta la mesa y vi las botellas y los objetos míos. No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos. (46)

Este es un episodio clave en la medida que se pone de manifiesto el elemento fantástico del relato. La presencia del hecho insólito se expone a través de dos planos: desde el nivel verbal, la figuración de un adjetivo enfático que califica un hecho como “extraordinario”, dotando al suceso de una atmósfera anómala; y desde el nivel semántico, cuando se despliegan una serie de acontecimientos causales y concretos: el estado enfermizo del acomodador es resarcido por medio de la aparición de una habilidad y, a su vez, esa capacidad produce el beneficio sorprendente de poder iluminar con los ojos los objetos que se encuentran en la oscuridad; en suma, un acomodador, cuya función es guiar el trayecto de los espectadores hasta sus asientos, ha adquirido una destreza que ha transformado sus ojos en linternas –dotándolos de una manifestación propia de un objeto electrónico o similar–, y que además está directamente vinculada con el sentido máspreciado tanto en su trabajo como en su vida personal.

Con el suceder de los días, la aptitud de iluminar fue aumentando su capacidad y, con la intención de intensificar su destreza y su avidez por observar las cosas, el acomodador “había llenado la pared de clavos; y en la noche colgaba objetos de vidrio o porcelana: eran las que se veían mejor. En un pequeño ropero [...] guardaba copas atadas del pie con un hilo, botellas con el hilo al cuello; platitos atados en el calado del borde; tacitas con letras doradas, etc.” (47). No obstante, una noche su habilidad le provocó un momento de pánico, al ver reflejada su cara y sus ojos en el espejo con su luz: “Me desvanecí. Y cuando me desperté [...] me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo. Eran de un color amarillo verdoso que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida; los ojos eran grandes redondeles, y la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender” (47). Esta capacidad insólita le muestra al narrador protagonista dos caras opuestas de un mismo plano: la cualidad de regodearse al poder observar los objetos que le circundan a oscuras; pero, al mismo tiempo, la incapacidad de tolerar la visión de su rostro y

sus ojos –una visión terrorífica que se presenta además a través de lo retórico al manifestarse en términos como “de otro mundo” y “una enfermedad desconocida”.

Luego de unos días, y durante una de las cenas en el comedor gratuito, detuvo su vista en una puerta entreabierta que daba al resto de la casa, donde habitaba el dueño del comedor con su hija y un mayordomo, y sintió “deseos de meter los ojos allí” (48) –como la voluntad voyeurística de ver más allá de lo permitido, de acceder a un espacio prohibido–; y comenzó a planear el modo de entrar en esa habitación que, por lo que había podido observar en otras oportunidades, estaba amueblada con vitrinas llenas de objetos. Una tarde, antes de la cena, logró conversar con el mayordomo para proponerle que lo dejara entrar a la sala de las vitrinas; para convencerlo le habló de su don y le propuso que colocara un objeto sobre una mesa a oscuras y él lo reconocería. Acto seguido identificó un pañuelo, pero de improviso el mayordomo emitió “un graznido ronco y enderezó hacia la puerta. Cuando la abrió tenía una mano en los ojos y temblaba. Entonces me di cuenta que me había visto la cara; y eso yo no lo había previsto” (50). Independientemente de la osadía, y hasta del descontrol que muestra el acomodador por intentar observar objetos en un lugar privado, teniendo que revelar a un extraño su prodigiosa habilidad, lo destacable de este suceso es la comprobación de su cualidad y del aspecto siniestro de sus ojos por parte de otra persona.

Unas semanas después, durante una cena, logró imponerse al mayordomo para que lo dejase ingresar a la habitación de las vitrinas y le indicó que volvería a las dos de la madrugada. A la hora convenida, el acomodador se presentó y solicitó un colchón para observar más cómodo desde el piso.

Al principio yo tenía miedo de verme reflejado en los grandes espejos o en los cristales de las vitrinas. Pero tirado en el suelo no me alcanzaría ninguno de ellos. [...] Mi luz anduvo vagando por aquel universo; pero yo no podía alegrarme. Después de tanta audacia para llegar hasta allí, me faltaba coraje para estar tranquilo. Yo podía mirar una cosa y hacerla mía teniéndola en mi luz un buen rato; pero era necesario estar despreocupado y saber que tenía derecho a mirarla. Me decidí a observar un pequeño rincón que tenía cerca de los ojos. [...] Al salir quise darle una propina al mayordomo. Pero él la rechazó. (52-53)

Este episodio refleja las ansias desmedidas del personaje por observar y aprehender objetos, pero también su inseguridad ante una situación infrecuente en un ámbito ajeno y extraño.

En un principio, las circunstancias se encontraron sumidas alrededor de un pacto secreto entre el acomodador y el mayordomo, y el objetivo primordial estaba centrado en la observación de objetos; pero, desde la segunda sesión, se produce un cambio substancial. A

partir de un momento, los adornos de los muebles que estaban iluminados por la luz proveniente de los ojos del protagonista comenzaron a estar alumbrados además por otra luminosidad derivada de un candelabro sostenido por una mujer que, bordeando las vitrinas, se aproximaba hacia él.

La mujer venía con la cabeza fija y el paso lento. Yo esperaba que su envoltura de luz llegara hasta el colchón y ella soltara un grito. Se detenía unos instantes; y al renovar los pasos yo pensaba que tenía tiempo de escapar; pero no me podía mover. A pesar de las pequeñas sombras en la cara se veía que aquella mujer era bellísima. [...] Se acercaba demasiado; pero yo pensaba quedarme quieto hasta el fin del mundo. Se paró a un costado del colchón. Después empezó a caminar pisando con un pie en el piso y otro en el colchón. [...] Después permanecí inmóvil, a pesar de que la luz de ella se movía de una manera extraña. Cuando la vi pasar de vuelta ella hacía un camino en forma de eses por entre el espacio de una vitrina a la otra, y la cola del peinador se iba enredando suavemente en las patas de las vitrinas. (54-55)

Las noches siguientes se volvió a repetir el mismo trajinar de la joven con el candelabro, pero el acomodador no lograba concentrarse para observar objetos, sino que “no hacía otra cosa que esperarla” (55) y mirarla. Y cuando más tarde llegaba a su pieza se “acostaba para pensar en ella. [...] Repasaba sus pasos y me imaginaba que una noche ella se detendría cerca de mí y se hincaría; entonces, en vez del peinador, yo sentiría sus cabellos y sus labios” (56-57).

El pacto, que al inicio había sido entre dos, desde la segunda sesión comenzó a estar compartido por tres; aunque la mujer estuviera atravesando un trance de sonambulismo. A partir de ese momento, el objetivo del pacto había sufrido un descentramiento: el foco de observación, así como la procedencia del germen de las fantasías, se había trasladado desde los objetos hacia la joven. Y también se había manifestado una alteración de sentido: si el propósito hacia los objetos era mirarlos y discernirlos, la aspiración con la mujer en cambio era que correspondiera a su amor.

Una noche, después de salir de trabajar en el teatro, el protagonista vio a la mujer con otro hombre en la calle. Los persiguió hasta que la pareja se acercó a un policía. Aunque la mujer parecía no haberlo reconocido, el narrador sufre una crisis de celos y lo invade una profunda angustia; termina entrando en un bar, bebiendo vino y gastándose la poca propina que se había ganado esa jornada en el teatro. En la siguiente sesión, cuando la joven se acercó donde estaba el acomodador, este le tiró una gorra: “primero le pegó en el pecho y después cayó a sus pies. Todavía pasaron unos instantes antes de que ella soltara un grito. Se le cayó el candelabro haciendo ruido y apagándose. En seguida oí caer el bulto blando de su cuerpo seguido de un golpe más duro que sería la cabeza” (61). De inmediato, el protagonista se paró

y empezó a sentir que la luz que salía de sus ojos había empezado a aumentar sobre el cuerpo de la mujer:

Yo recorría su cuerpo con mi luz como un bandido que le registrara con una linterna. [...] Mi luz no sólo iluminaba a aquella mujer, sino que tomaba algo de ella. Yo miraba complacido la gorra y pensaba que era mía y no de ningún otro; pero de pronto mis ojos empezaron a ver en los pies de ella un color amarillo verdoso parecido al de mi cara aquella noche que la vi en el espejo de mi ropero. Aquel color se hacía brillante en algunos lados del pie y se oscurecía en otros. Al instante aparecieron pedacitos blancos que me hicieron pensar en los huesos de los dedos. Ya el horror giraba en mi cabeza como un humo sin salida. Empecé a hacer de nuevo el recorrido de aquel cuerpo; ya no era el mismo, y yo no reconocía su forma; a la altura del vientre encontré, perdida, una de sus manos, y no veía de ella nada más que los huesos. No quería mirar más y hacía un gran esfuerzo para bajar los párpados. Pero mis ojos, como dos gusanos que se movieran por su cuenta dentro de mis órbitas, siguieron revolviéndose hasta que la luz que proyectaban llegó hasta la cabeza de ella. Carecía por completo de pelo, y los huesos de la cara tenían un brillo espectral como el de un astro visto con un telescopio. (61-62)

El acomodador, por un lado, siente una gran depresión porque vio a su amada con otro; pero, por otro lado, se percibe con cierta omnipotencia porque con su luz ha podido ingresar “en un mundo cerrado para todos los demás” (60). Esto último lo impulsa a realizar una maniobra desesperada: hacer reaccionar a la mujer frente a él durante la sesión. Si bien la caída de la joven lo toma desprevenido, esto no es óbice para que el proceso de observación se intensifique hasta alcanzar un matiz lujurioso –parece como si la violara con la mirada– y siente placer por ser el único poseedor de la gorra que ha tocado el cuerpo de la joven. Frank Graziano (1992) expresa que la “sexualidad de la mirada violadora entonces se vuelve explícitamente insistente, a medida que el deseo del protagonista se aparta de los objetos inanimados y se fija en un sujeto objetivado, la hija fantasmal del dueño de casa. [...] El voyeurismo como un tropo se desmetaforiza, a medida que el ver se convierte en hacer, en un gesto sexual” (“La lujuria” 1.029). Pero, lo que en un principio estuvo impregnado de intenciones libidinosas, a continuación adquiere un tono monstruoso al excederse en demasía la intensidad de la percepción y extenderse más allá de la piel o el cabello y alcanzar a visualizar los huesos. Una reacción que puede interpretarse como un efecto de la represión ante la inicial mirada lasciva. Sigmund Freud ([1915] 1992) indica que la represión está constituida por tres fases, la primera se compone de una represión originaria que no llega a la conciencia y que se mantiene fijada sobre los signos de la pulsión, de este modo se origina un núcleo inconsciente que actúa como un polo de contacto en relación a los constituyentes a reprimir; la segunda fase genera que dicha atracción o contacto a la vez es creadora de una repulsión ocasionada por una instancia superior; y la última fase es cuando se da el retorno de

lo reprimido en forma de sueño, síntoma u actos fallidos. En esta situación, la repulsión inconsciente y la vergüenza que le causan su contemplación libidinosa sobre el cuerpo de la mujer caída por su culpa e indefensa, provoca que los componentes reprimidos se manifiesten a través del síntoma que refleja el incremento repentino de la potencia de la visión y que la joven amada se visualice de un modo aberrante.

Ante el estruendo de la caída de la mujer y el candelabro, hacen irrupción el padre y el mayordomo y quedan al descubierto las acciones del narrador. El dueño de la casa expresa que no lo va a denunciar porque ha sido su invitado en el comedor; pero, como ha abusado de su confianza, le insinúa que no vuelva más. Luego de unos días, el acomodador es despedido de su trabajo otra vez. El cuento finaliza cuando una noche sintió que era ridículo seguir colgando los objetos en su pieza, al tiempo que estaba perdiendo la emisión de luz de sus ojos. Este desenlace podría estar indicando que, al quedar demasiado impregnado con la imagen de la mujer amada, el personaje pierde interés por observar objetos; pero, la imposibilidad de poder mirarla y el correspondiente desuso de la actividad voyeurista desemboca en la pérdida paulatina del don.

“Muebles «El Canario»” comienza con una frase que alude directamente al título de la narración: “La propaganda de estos muebles me tomó desprevenido” (159). No obstante, nada sabemos, ni tampoco se nos indica a continuación, sobre el cariz de dicha publicidad y por qué ha tomado desprevenido al narrador protagonista. En este sentido, este cuento se presenta de un modo opaco a través de algunos vacíos en los niveles semántico y sintáctico. De todos modos, la nominación del texto en este caso, como en otros relatos de Hernández, funciona como un dato en clave que anticipa de algún modo la fisonomía del episodio fantástico que surgirá durante la historia.

El protagonista había vuelto de sus vacaciones a su ciudad de residencia y, como hacía mucho calor, de noche había ido a la playa. Al volver a su casa en tranvía, una persona que estaba en el pasillo se le acercó: “En ese instante ocurrieron muchas cosas. La primera fué que aun cuando ese señor no había terminado de pedirme permiso, y mientras yo le contestaba, él ya me frotaba el brazo desnudo con algo frío que no sé por qué creí que fuera saliva. Y cuando yo había terminado de decir «es de usted» ya sentí un pinchazo y vi una jeringa grande con letras” (159-160). Luego de extraer la aguja de la jeringa del brazo del narrador protagonista, entre las risas y la aceptación de los otros pasajeros, el hombre continuó inyectando a los demás. Durante esos momentos, el personaje había observado que a lo largo del tubo estaba escrito en letras amarillas “Muebles «El Canario»”, pero no se animó a preguntar cuál era el propósito de aquella inyección.

Mientras discurría sobre si aquello era un fortificante o una droga, llegó a su casa y se acostó:

Todavía no había pasado al sueño cuando oí en mí el canto de un pajarito. No tenía la calidad de algo recordado ni del sonido que nos llega de afuera. 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. Estas sensaciones pasaron rápidamente y en seguida apareció algo más concreto: oí sonar en mi cabeza una voz que decía:

—Hola, hola; transmite difusora “El Canario”... hola, hola, audición especial. Las personas sensibilizadas para estas transmisiones... etc., etc.

Todo esto lo oía de pie, descalzo, al costado de la cama y sin animarme a encender la luz; había dado un salto y me había quedado duro en ese lugar; parecía imposible que aquello sonara dentro de mi cabeza. Me volví a tirar en la cama y por último me decidí a esperar. Ahora estaban pasando indicaciones a propósito de los pagos en cuotas de los muebles “El Canario”. (160-161)

De este modo, el acontecer fantástico del relato está desplegado mediante tres niveles superpuestos de exposición. Desde el plano semántico, a través de la manifestación de un acontecimiento fuera de los cánones normales: la inyección de un líquido por medio de una jeringa provoca que alguien comience a escuchar internamente una audición radial proporcionándole una cualidad concerniente a un artefacto electrónico. A partir de dicha significación, la exposición de cortes u omisiones en la redacción mediante puntos suspensivos y etcéteras, y la presencia en lo retórico de términos como “anormal”, “enfermedad nueva” e “imposible”, introducen un clima de extrañeza en el relato.

Por otra parte, y como sucede en otros cuentos de Hernández, se presenta una analogía que tiende a una personalización de la “enfermedad”, al exponerla como si “se sintiera contenta y se hubiera puesto a cantar”. Además, si bien el episodio está inmerso en una situación trágica, tampoco está exento de humor, como cuando empieza a escuchar lo relativo a los pagos de los muebles. De inmediato empieza a oír los acordes de un tango, más tarde el poema “Mi Sillón Querido”, escrito especialmente para la mueblería, y un radioteatro.

A continuación, intentó atenuar los sonidos de la radio caminando por la pieza o introduciéndose en la cama y debajo de las frazadas, y esto último provocó que los sonidos se escucharan “con más claridad, pues la cobija atenuaba los ruidos de la calle y yo sentía mejor lo que ocurría dentro de mi cabeza” (161). Con la desesperación en aumento, decidió salir a la calle en busca de otros ruidos que mitigaran lo que sentía en su interior. Se subió a un tranvía y se encontró con otro hombre que manipulaba una jeringa y que estaba suministrando inyecciones a unos niños. Acto seguido, se acercó y le preguntó al hombre “qué había que hacer para anular el efecto” (162). Y, en otro suceso impregnado de humor, el empleado de la mueblería le respondió con sorpresa:

“—¿No le agrada la transmisión?

—Absolutamente.

—Espere unos momentos y empezará una novela en episodios.

—Horrible —le dije” (162).

Poco después, el hombre le informa que para dar por terminada la recepción de la radio debe ingerir una tableta “El Canario”; a lo que el protagonista responde: “¡Pero ahora todas las farmacias están cerradas y yo voy a volverme loco!” (163). El cuento termina con el hombre de la jeringa ofreciéndole cobrarle un peso por confiarle, a riesgo de perder su empleo, una solución alternativa. Al recibir el pago indicó: “Dése un baño de pies bien caliente” (163). La narración entonces presenta un final abrupto, aunque las ansias del personaje por terminar con el asunto dan a entender que pondrá en práctica la instrucción.

“Muebles «El Canario»” se muestra como un relato impregnado de un humor primario, incluso en la indicación final. El evento fantástico se produce a partir del efecto de un líquido inyectado vía intravenosa o intramuscular —en el cuento no se especifica— que por un artificio determinado provoca la emisión de ondas radiales que son escuchadas internamente por el receptor; de esta forma, el resultado de una inyección resulta en algo insólito que amenaza o cuestiona el orden natural establecido (Barrenechea, 1972). Cabe señalar que el método de la inyección y el proceso tecnológico a través del cual se logra el objeto de la emisión radial no están ni siquiera insinuados —factores que alejan al cuento de una posible vinculación con la llamada ciencia ficción—; asimismo, la indicación de la solución del problema se produce a través de un procedimiento más que corriente como la de “un baño de pies bien caliente” —el agua, como en varios cuentos de Hernández, se revela como un componente principal—. Por otra parte, el cuento deja en evidencia las contradicciones de la sociedad contemporánea: por un lado, los promotores y los pasajeros de los tranvías —los que inoculan y los que aceptan la inyección—, o sea, los que no se cuestionan su inserción en una sociedad de consumo caracterizada por la omnipresencia de la publicidad; y por otro lado, el narrador protagonista —el *outsider*—, el que se resiste a la alienación provocada por las pautas sociales dominantes porque percibe que lo están volviendo “loco”.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Es un lugar común indicar que numerosos relatos de Hernández tienen una fuerte dosis autobiográfica (Giraldi, 1975; Antúnez, 1985; Lockhart, 1991; Díaz, 2000). En este sentido, resulta interesante señalar lo que Norah Giraldi (1975) expresa sobre el tedioso trabajo que Hernández debía desempeñar como empleado de la Asociación General de Autores Del Uruguay (AGADU) desde poco tiempo antes de escribir “Muebles «El Canario»”: ingresó a la AGADU en 1942 y hasta enero de 1948 fue encargado del Control de Radios. En esta tarea “Felisberto sufrió mucho[,] consistía en oír la radio y tomar en una planilla los títulos de las diversas audiciones, su duración y carácter (si eran folklóricas, típicas, etc.) así como también el nombre de los autores del libreto y de las composiciones musicales que se utilizaban” (*Felisberto Hernández* 68).

Mientras se publica *Nadie encendía...*, Hernández se encuentra usufructuando una beca en París (1946-1948), allí escribe “Las Hortensias” y “El cocodrilo”, entre otros textos, y comienza a forjar las primeras versiones de “La casa inundada” (Giraldi, 1975; Díaz, 2000); en suma, otros tres relatos en que se da la presencia de lo fantástico.¹⁷¹

“Las Hortensias”¹⁷² se presenta dividido en diez capítulos titulados con números romanos.¹⁷³ A través de un escenario urbano, la narración se inaugura con los sonidos de una fábrica lindera al jardín de la casa de los protagonistas –el matrimonio integrado por Horacio y María–, resonancias que acompañan la historia durante todo su desarrollo. Se trata de uno de los pocos relatos de Hernández en que la voz que describe las acciones es principalmente un narrador extra-heterodiegético (Genette [1972] 1989).

Las primeras palabras enunciadas por uno de los personajes –en este caso María– son para indicar: “Hoy los muchachos terminaron las escenas...” (56). Pero no se nos informa sobre a qué aluden las “escenas”, y a continuación solo el narrador hace referencia a “placeres” (56) que el dueño de casa espera de la noche. De la misma forma en que se inicia “Muebles «El Canario»”, el relato se presenta a través de frases cargadas de un hermetismo que está vinculado con los episodios principales generadores de lo fantástico. Más adelante, se hace mención a “manías” del personaje y se explica lo referente a las escenas:

Coleccionaba muñecas un poco más altas que las mujeres normales. En un gran salón había hecho construir tres habitaciones de vidrio; en la más amplia estaban todas las muñecas que esperaban el instante de ser elegidas para tomar parte en escenas que componían en las otras habitaciones. Esa tarea estaba a cargo de muchas personas: en primer término, autores de leyendas (en pocas palabras debía expresar la situación en que se encontraban las muñecas que aparecían en cada habitación); otros artistas se ocupaban de la escenografía, de los vestidos, de la música, etc. Aquella noche se inauguraría la segunda exposición; él la miraría mientras un pianista, de espaldas a él y en el fondo del salón, ejecutaría las obras programadas. (57-58)

Si bien tiene un papel importante la música que Horacio escucha durante las exposiciones –además de los sonidos provenientes de la fábrica vecina–, al igual que en “El acomodador”, la mirada se instituye como el sentido capital y director de las escenas organizadas profesionalmente en las vitrinas y de las preparadas sorpresivamente por María –

¹⁷¹ “Las Hortensias” se publica en la revista *Escritura* (Dic. 1949), “El cocodrilo” se da a conocer en el semanario *Marcha* (30 Dic. 1949) y “La casa inundada” se imprime en el libro homónimo (1960), acompañado por otra edición de “El cocodrilo”.

¹⁷² Una primera versión del estudio sobre “Las Hortensias” –tanto de este apartado como del dedicado en la sección “Ominoso y otredad”– se encuentra en el artículo de mi autoría “Un espectáculo fantástico: muñecas, erotismo y ominosidad” (2017).

¹⁷³ En la primera edición, en el número 8 de la revista *Escritura*, hay un error tipográfico y los capítulos que debieron numerarse como VIII, IX y X están presentados como IX, X y XI, salteándose la escritura del número VIII. Las citas de “Las Hortensias” son de la revista.

como se verá más adelante—; de esta forma, en este relato cobra una importancia más sustancial que en otros lo vinculado con el “tema del espectáculo”, como señala José Pedro Díaz ([1986] 1991, 2000). Asimismo, las escenas se presentan en un lugar separado del resto por el vidrio de las vitrinas, y que marca la frontera entre lo real y lo ficticio, entre lo que Horacio posee y lo que desea. Dentro de este entorno, entonces, la pareja se muestra a través de una delectación por cuestiones extravagantes —la colección de maniqués y su despliegue en escenografías—, y por consiguiente sin privaciones económicas en la medida que no escatiman en gastos para complacer su afición.¹⁷⁴

Llegada la noche, Alex —el mayordomo— sirve la cena. Luego “sacó las copas en una bandeja; chocaban unas con otras y parecían contentas de volver a encontrarse” (58). Este episodio, que resulta intrascendente en el contexto del relato, no lo es desde la perspectiva de nuestro estudio: como ya se observó en “El balcón” —y como sucede en otros cuentos de Hernández—, se manifiesta la humanización de objetos —las copas— al presumirse que pudieran estar “contentas”.

A continuación, Horacio se dirige al salón de las exposiciones a contemplar las escenas. La primera presenta una muñeca vestida de novia y acostada sobre una cama, tenía los ojos abiertos y fijos en el techo al tiempo que sus brazos también se mostraban abiertos. Luego de que el personaje imaginara qué se estaba representando, abrió un cajón de la mesita donde se encontraba la leyenda que explicaba la situación y leyó: “Un instante antes de casarse con el hombre a quien no ama, ella se encierra, piensa que ese traje era para casarse con el hombre a quien amó, y que ya no existe, y se envenena. Muere con los ojos abiertos y todavía nadie ha entrado a cerrárselos” (59) —a lo largo del relato se presentan siete escenas más dentro de la casa y tres en una tienda; todas de similares características—. Horacio abre una puerta de vidrio e ingresa a la tarima donde está representada la escena para observar de mejor modo los detalles, pero simultáneamente escucha un fuerte portazo proveniente del salón. Sale fuera de la vitrina y advierte un trozo del vestido de su mujer que estaba prendido

¹⁷⁴ En el Montevideo de aquellos años era común que las tiendas importantes instalaran en sus vidrieras escenas similares a las que Hernández describe en este relato. Así lo expresa Ida Vitale (1985):

En los años cuarenta había en Montevideo otro concepto de la publicidad; las grandes tiendas disponían vidrieras con escenas cotidianas y maniqués, como los que aparecen en “Las Hortensias”. Se montaba en los aparadores, por ejemplo, una sala con gente conversando; quizás la moda venía de París, donde para la Navidad hacían vidrieras animadas que atraían al público. Eso Felisberto pudo haberlo visto, porque él estuvo por esos años ahí. De todas formas en el Uruguay eso era muy normal. Había dos o tres grandes tiendas que al llegar la primavera representaban, por ejemplo, un jardín y maniqués femeninos regando las flores, muy realistas. (citado por Gropp, “Una poética” 60)

De todos modos, señalamos la extravagancia de los protagonistas en cuanto a que, si bien era habitual como estrategia publicitaria de las tiendas, no era una actividad común en las casas de familia; además de los detalles que el relato irá anexando más adelante.

de la puerta de la sala, “mientras se dirigía allí, en puntas de pie, pensó que ella lo espiaba; tal vez hubiera querido hacerle una broma; abrió rápidamente y el cuerpo de ella se le vino encima; él lo recibió en los brazos, pero le pareció muy liviano y en seguida reconoció a Hortensia, la muñeca parecida a su señora” (59-60). Debord ([1967] 1995) expresa que la “alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: más él contempla, menos vive; más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia” (*La sociedad* 18). En cuanto al suceso mencionado, este describe la primera sorpresa –de varias– preparada por María y el inicial encuentro de la narración con la muñeca Hortensia; de este modo, se inicia una serie de episodios en que, poco a poco, se irá introduciendo un clima de ambigüedad creciente entre la figura de la esposa de Horacio –llamada María, y cuyo segundo nombre es Hortensia– y los sucesivos maniqués que se vayan desplegando –en varios casos Hortensia, pero también Eulalia y Herminia, otras muñecas de la línea “Hortensias”–; y que determinan, junto a otros factores, el progresivo desequilibrio de los protagonistas.¹⁷⁵

Además de las sucesivas confusiones entre la mujer y los maniqués, también se manifiestan varios episodios en que Horacio percibe que las muñecas se mueven. El primero en presentarse sucede durante la segunda escena:

miró fijamente la muñeca y le pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía. No siempre estos movimientos se producían en seguida; ni él los esperaba cuando la muñeca estaba acostada o muerta; pero en esta última se produjeron demasiado pronto; él pensó que esto ocurría por la posición, tan incómoda de la muñeca; ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba; hacía movimientos oscilantes, apenas perceptibles; pero en un instante, en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las manos, ella bajó la cabeza de una manera bastante pronunciada; él, a su vez, volvió a levantar rápidamente los ojos hacia la cara de ella; pero la muñeca ya había reconquistado su fijeza. (61)

De este modo, comienza a exhibirse una incertidumbre en relación con el carácter inanimado que debería tener una muñeca, en la medida que se la presenta componiendo determinados movimientos imprevistos, y que no están en consonancia con la inercia que caracteriza sus posibles desplazamientos. Asimismo, luego de leer la leyenda escrita para la segunda escena, Horacio sintió pena por la situación de la maniquí, se inclinó a besarle la

¹⁷⁵ Sin irrumpir demasiado en cuestiones biográficas, resulta sugestivo indicar que, al igual que María, el segundo nombre de la madre de Hernández era Hortensia –Juana Hortensia Silva– (Giraldi, 1975; Díaz, 2000). En este sentido, Hortensia (madre y muñeca) es la representación del deseo de lo prohibido, como se transparenta a través de los remordimientos expresados por Horacio a lo largo de todo el relato. Por otra parte, son varios los testimonios –Reina Reyes ([1983] 1994), Sergio Elena Hernández (2002), y otros– que destacan la fuerte influencia y dominio afectivo sobre Hernández de su madre.

frente y “volvió a sentir una sensación de frescura tan agradable como en la cara de María. Apenas había separado los labios de la frente de ella vió que la muñeca se movía; él se quedó paralizado; ella empezó a irse para un lado cada vez más rápidamente, y cayó al costado de la silla” (61). A los movimientos, se adiciona una impresión táctil que sitúa en un mismo plano el revestimiento de la muñeca con la piel de la mujer; elemento que tiende a intensificar aún más el mimetismo de ambas y, por consiguiente, la humanización y la animación de algo inanimado (Campra, 2008) como los maniqués.

Horacio, influenciado por algunos hechos coincidentes, había empezado a tener el presagio de la muerte de su esposa. Aunque su mujer no estuviese enferma, este había sido el motivo que lo había impulsado a “mandar a hacer la muñeca igual a María” (63). La semejanza entre la mujer y la maniquí provocó un estrechamiento en el lazo entre ambas al punto que María trataba a Hortensia, dependiendo de la situación, como si fuera una hija o una hermana. La sentaba a su lado, caminaba con ella por el jardín y la ataviaba con sus vestidos. En este sentido, la humanización de las muñecas no se despliega solo a través de las acciones de Horacio, sino también de María.

En el marco de esa comunión entre la mujer y la maniquí es que María prepara sorpresas a Horacio, tal como se señaló antes. Otro ejemplo es cuando una noche, en la cama, la pareja duerme con las mejillas juntas; a la mañana siguiente, él “le tocó el brazo y lo encontró frío. Se quedó quieto, con los ojos clavados en el techo y pasaron instantes crueles antes que pudiera gritar: «¡Alex!». En ese momento se abrió la puerta, apareció María y él se dió cuenta de que había tocado a Hortensia y que había sido María quien, mientras dormía, la había puesto a su lado” (66). Esta incidencia muestra cómo el apego de la mujer hacia la muñeca cada vez es más intenso al punto de colocarla en la cama ocupando su lugar y al lado de su esposo. Por otra parte, este episodio es el que desencadena el interés de Horacio en profundizar aún más la animación y la humanización de los maniqués. La percepción del brazo frío provoca que le encomiende a Facundo —el fabricante de las muñecas— a “buscar la manera de que, al acercarse a Hortensia, se creyera encontrar en ella, calor humano” (66). Esto conduce a la posterior instalación de un sistema de agua caliente en el interior de los maniqués. Mientras se produce dicha instalación, el matrimonio queda desolado y cuestionándose la decisión del procedimiento. María se lamenta y expresa: “¡Vaya a saber qué le harán! [...] Ella era más mía que tuya. Yo la vestía y le decía cosas que no le puedo decir a nadie. ¿Oyes? Y ella nos unía más de lo que tú puedes suponer. (Horacio tomó la dirección del escritorio). Bastantes gustos que te hice preparándote sorpresas con ella. ¡Qué necesidad tenías de «más calor humano!»” (66). Las palabras de la mujer enseñan de un modo explícito

su dependencia y afecto por Hortensia; una relación mucho más potente en estos momentos que la de Horacio en la medida que esta no necesita que la muñeca ostente más calidez.

Con el transcurrir de los días, el hombre comienza a padecer un “malestar raro” (67) al encontrarse con su esposa sin la compañía de la maniquí: “ahora él no podía admitir la idea de María sin Hortensia; aquella resignación de toda la casa y de María ante el vacío de la muñeca, tenía algo de locura. [...] Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte a un artista. Hortensia no sólo era una manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia” (67). La ausencia de la muñeca, entonces, provoca cierta descompensación en la cordura de María y en los sentimientos de Horacio. Por un lado, la mujer se siente sola y abandonada; y por otro, el hombre no logra separar a María de Hortensia, como si fueran dos caras de una misma persona. Esto último se ahonda más después de contemplar la siguiente escena en la sala de las vitrinas y leer la leyenda. Horacio piensa:

¿Qué tenía Hortensia para que él se hubiera enamorado de ella? ¿Él sentiría por las muñecas una admiración puramente artística? ¿Hortensia, sería, simplemente un consuelo para cuando él perdiera su mujer? y ¿se prestaría siempre a una confusión que favoreciera a María? [...] «Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas?». (68)

El barrunto se completa con la idea de castillos abandonados, murciélagos, ruidos provenientes de pantanos y la presencia de fantasmas, en una clara alusión a un escenario gótico; todo esto acompañado por los sonidos de las máquinas de la fábrica colindante, lo que deriva en la inferencia de “que las almas sin cuerpo atrapaban los ruidos que andaban sueltos por el mundo, que se expresaban por medio de ellos y que el alma que habitaba el cuerpo de Hortensia se entendía con las máquinas” (69). Y al día siguiente reflexionó: “¿necesariamente la trasmigración de las almas se ha de producir sólo entre personas y animales? [...] ¿Y no podría haber ocurrido que un alma, deseosa de volver a habitar un cuerpo, haya guiado las manos del que fabrica una muñeca? [...] Después pensó en Hortensia y se preguntó: ¿De quién será el espíritu que vive en el cuerpo de ella?” (70). De esta forma, la humanización de la muñeca no solo se establece mediante la superposición de su figura con la de María, sino que también se determina porque es portadora de un espíritu, una esencia que se encuentra conectada con las máquinas de la fábrica.¹⁷⁶

¹⁷⁶ La literatura universal de todos los tiempos cuenta con la aparición de numerosos muñecos o estatuas vivientes, humanoides creados en laboratorios, y robots o *cyborgs* autónomos. No obstante, sus apariciones en la literatura uruguaya no han sido frecuentes, por lo menos hasta mediados del siglo XX. A este respecto, un referente seguro es “El hombre artificial” (1910) de Horacio Quiroga; resulta relevante citar un pasaje de este

La muñeca es traída de vuelta a la casa y, durante el almuerzo, María esperó a Horacio “abrazando a Hortensia por el talle. Después de besar a su mujer, Horacio tomó la muñeca en sus brazos y la blandura y el calor de su cuerpo le dieron, por un instante, la felicidad que esperaba; pero cuando puso sus labios en los de Hortensia le pareció que besaba a una persona que tuviera fiebre. Sin embargo, al poco rato ya se había acostumbrado a ese calor y se sintió reconfortado” (69). El regreso de la maniquí recompone la situación de la pareja; además, Hortensia ha vuelto con atributos nuevos: una textura y una temperatura que le confieren una apariencia más próxima a lo humano de la que poseía antes. Por otra parte, Horacio exterioriza sus sentimientos de forma manifiesta al besar los labios de la maniquí, traspasando si se quiere un límite frente a su esposa.

En este relato de Hernández –al igual que en otros– se muestran elementos concordantes con la noción freudiana de “neurosis cavilosa” ([1916-17] 1991), correspondiente a “una sexualización desmedida de actos que normalmente se insertan como preámbulos en la vía hacia la satisfacción sexual normal: el querer ver y tocar, y el explorar” (Freud, “20ª conferencia” 282).

Al observar la fuerte atracción de su mujer por la muñeca, el hombre la compara con el vínculo entre una madre y su hija. Acto seguido, María, ante la pregunta de Horacio sobre cómo era su madre, responde: “era completamente distinta a mí, tenía una tranquilidad pasmosa; era capaz de pasarse horas en una silla sin moverse y con los ojos en el vacío. «Perfecto», se dijo Horacio para sí. Y después de servirse una copa de vino, pensó: no sería muy grato, sin embargo, que yo entrara en amores con el espíritu de mi suegra en el cuerpo de Hortensia” (70). Al margen del humor que se desprende de la frase final, queda claro que la intención del hombre es lograr detectar a quién pudo pertenecer el espíritu de la maniquí, al tiempo que confirmar de algún modo la presencia de esa esencia en Hortensia; desde la perspectiva del narrador, entonces, Horacio no tiene dudas sobre la humanización de la muñeca.

El matrimonio festeja los dos años de existencia de Hortensia como si se tratara de una hija. Para ello realiza una gran fiesta con numerosos invitados en el jardín de su casa. Horacio, mientras conversa con los muchachos encargados en armar las escenas de las vitrinas, alude por primera vez a su temor por reflejarse en los espejos. A continuación, se refiere a sus sensaciones mientras se encuentra frente a las vitrinas, pero al final detiene su alocución: “no se animó a decirles que él había sorprendido muchos movimientos raros...” (73). Las escenas están vinculadas, por parte del protagonista, con recuerdos vivos extraídos de una materia

relato que se encuentra en diálogo intertextual con este episodio: “Ese hombre no tiene vida propia. Es un maniquí; le hemos transmitido el alma del otro” (123).

inerte; del mismo modo que concibe la presencia de un espíritu en un maniquí. Asimismo, prefiere callar en lo relativo a los “movimientos raros” percibidos durante algunas escenas; otro factor, entonces, que confirma desde la visión de Horacio el alcance fantástico de la animación de las muñecas.

Poco después, María llevó a Horacio al dormitorio en que se encontraba Hortensia “con un cuchillo clavado debajo de un seno y de la herida brotaba agua; tenía el vestido mojado y el agua ya había llegado al piso” (74). María propone llamar a la policía como si se tratara del asesinato de un ser humano. Ante la negativa de su esposo por considerarlo ridículo, ella no se resigna y declara que contratará entonces a un detective privado. En este episodio se refleja el modo oscilante de los personajes principales con respecto a la animación y humanización de la maniquí. Horacio tiene la firme convicción de que Hortensia es portadora de un espíritu, pero reacciona tomando conciencia de la inercia de la muñeca cuando María no se percata que no puede llamar a la policía ante un caso de esas características –aunque después se revele que fue Horacio el que acuchilló a Hortensia–. Por otra parte, María organiza episodios para sorprender a Horacio con la muñeca como si fuera un juguete, pero cuando algo le sucede a Hortensia es la primera en afligirse y en relegar la cognición de que solo se trata de un objeto inanimado.

Horacio le confiesa a Facundo sus sentimientos por Hortensia: “Será una locura; pero yo sé de escultores que se han enamorado de sus estatuas” (76) mientras María lo escucha detrás de una puerta.¹⁷⁷ Poco después, el narrador señala que “cuando su mujer supiera que él no sólo no tenía por Hortensia el cariño de un padre sino que quería hacer de ella una amante, cuando María supiera todo el cuidado que él había puesto en organizar su traición, entonces, todos los lugares de la cara de ella serían destrozados” (77).¹⁷⁸ Es que Horacio había acuchillado a la muñeca para que el fabricante, al tiempo que la componía, le incorporara una vagina –aunque esto último no se describe explícitamente, las indicaciones presentadas son inequívocas–. Cuando Hortensia es traída de nuevo a la casa, María sorprende a las criadas –dos mellizas, una de ellas llamada María– “levantándole el camisón a Hortensia en momentos en que no debían ponerle el agua caliente ni vestirla” (79); de inmediato, las mellizas observan por el ojo de la cerradura de la habitación cómo la mujer había colocado a la muñeca

¹⁷⁷ Una explícita intertextualidad con el episodio del escultor Pigmalión y su estatua Galatea en la mitología romana.

¹⁷⁸ Otro factor que puede vincularse con lo biográfico, y que resulta sugestivo, es comparar el deterioro de la relación entre Horacio y María con lo que expresa Reina Reyes ([1983] 1994) –una de las esposas de Hernández–: “En forma muy lenta el encantamiento se esfumó y dejé de ser para él la «muñeca» que con su imaginación había creado; se perdieron las posibilidades de una continuada unión feliz” (Pallares y Reyes, *Otro Felisberto?* 35; énfasis en el original). En este mismo sentido, más adelante, cuando María se va unos días a la casa de una tía, esta le dice: “Te desconozco, sobrina; ese hombre te ha dejado idiota y te maneja como a una de sus muñecas” (88).

encima de una mesa “y le daba puñaladas cortas y seguidas; estaba desgredada y le había saltado a la cara un chorro de agua; de un hombro de Hortensia brotaban otros dos, muy finos, y se cruzaban entre sí como en la fuente del jardín; y del vientre salían borbotones que movían un pedazo desgarrado del camisón” (79-80). Acto seguido, le ordenó a las criadas que la ayudaran a disponer su ropa en unas valijas y se marcha de la casa. Como señala Ana María Morales (2004), “paradójicamente, como toda cosa viva, Hortensia deviene en algo susceptible de morir. La muñeca paga su imitación perfecta de mujer con su asesinato a manos de María” (“Lo fantástico” 150).

Esta seguidilla de episodios revela el modo progresivo con que Horacio ha ido transitando su relación con la maniquí, sus sentimientos y deseos lo han llevado a concebir tener relaciones sexuales con Hortensia sin medir las consecuencias; ya no importa que Facundo –y, por consiguiente, los demás– conozcan la nueva “cualidad” de la muñeca, y tampoco interesa demasiado que su matrimonio se derrumbe. Por otra parte, y como señala Jacinto Fombona (2000), el “proceso que para Horacio completa a Hortensia y que de cierto modo borra la diferencia entre ésta y María como esposa es una apertura «nueva» en el cuerpo de la muñeca” (“Cuño, cuña” 34).¹⁷⁹ Recordemos que este relato se publica en el contexto de la sociedad montevideana del medio siglo XX –el narrador, describiendo el pensamiento de Horacio sobre el tema, se refiere a “semejante pecado” (76), al tiempo que son reiterados los comentarios sobre la vergüenza que siente el protagonista al respecto; asimismo, más adelante, en una carta María alude a que ella no es una hipócrita que acuchilla una muñeca “para mandarla al taller a que le hagan herejías” (83); y en la transcripción de una nota periodística se advierte sobre una “nueva falsificación del pecado original” (89)–, por lo que asuntos de este tipo llamaban la atención mucho más que en el presente.¹⁸⁰

En un principio, Horacio sin María cerca se siente libre en su accionar; ante la mutilación de la muñeca, visita la tienda de Facundo y compra otra maniquí de la línea “Hortensias”; si en un principio había pensado alquilar un apartamento para la maniquí, con María fuera “la traería a su casa y la pondría en la vitrina de las que esperaban colocación.

¹⁷⁹ Énfasis en el original.

¹⁸⁰ Washington Lockhart (1991) señala que este relato “mereció los juicios más dispares: desde el elogio incondicional, hasta la descalificación más impía. Muchas de esas divergencias nacen de la rareza y ambigüedad del argumento” (*Felisberto Hernández* 70). Por otra parte, resulta interesante indicar los contactos entre “Las Hortensias” y “Los ladrones” –publicado inicialmente en *Marcha* (28 Febr. 1964) e incluido en *La sed y el agua* (1964)– de Mario Arregui, en que un panadero le da forma de mujer a la masa del pan, al tiempo que le incorpora en la entropiadas una bola de miga con una hendidura, con el fin de tener relaciones sexuales. En comunión con lo señalado por Lockhart, en una carta (16 Febr. 1982) dirigida a Sergio Faraco, Arregui expresa: “Se trata de un cuento que tiene lo suyo, que mucha gente recuerda y que fue muy polémico en su momento. Lo tuve que discutir y justificar incluso políticamente (¡oh, el puritanismo casi calvinista de los camaradas!) y, además decirlo, desde el punto de vista moral” (*Correspondencia Mario* 41). La alusión a los camaradas es porque Arregui estuvo afiliado al Partido Comunista de Uruguay.

Después que todos se acostaran él la llevaría al dormitorio; y antes que se levantaran la colocaría de nuevo en la vitrina” (81). Aunque Horacio es el dueño de casa y dispone de ella a su gusto, quedan claros los prejuicios ante esta nueva situación a través del modo en que planea los acontecimientos para que no descubran su maniobra.

Con María ausente, las criadas habían dejado descubiertos los espejos de la casa, olvidándose de las órdenes de los dueños. Horacio no toleraba ver su rostro reflejado en los espejos porque su color oscuro “le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo la tarde que asesinaron a un comerciante” (82). Una noche, al sentir que extrañaba en demasía a María, salió a caminar y decidió quedarse a dormir unos días en un hotel cercano a su casa. El hotel estaba lleno de espejos y en su habitación, al ver su cara reflejada en uno de ellos, comenzó a discurrir sobre “que podrían inventar espejos en los cuales se vieran los objetos pero no las personas. Inmediatamente se dió cuenta de que eso era absurdo; además si él se pusiera frente a un espejo y el espejo no lo reflejara, su cuerpo no sería de este mundo” (84-85). Si bien Horacio se da cuenta que ese pensamiento es insensato, la sola mención trasluce el grado agudo de la fobia padecida; además, no deja de ser interesante el comentario final que alude a la creencia supersticiosa de que los espíritus corporizados o los vampiros no se reflejarían en los espejos. Retomando lo vinculado con los espejos, Jacques Lacan ([1956] 2008) expresa que, desde el punto de vista psicológico, el “estadio del espejo” es el momento en que el niño reconoce su propia imagen como totalidad, al tiempo que ilustra el carácter conflictivo de la relación dual, en la medida de que todo lo que el niño capta al quedar conquistado por su imagen es precisamente el espacio que existe entre sus tensiones internas y la identificación con dicha imagen. En este sentido, Horacio es un ser que se siente desintegrado, que se encuentra devorado por sus deseos, porque por un lado es un espectador de sus propias fantasías, y por otro no puede percibirse a sí mismo.

Horacio hace llamar a Facundo para que se lleve a Hortensia y traiga a la nueva muñeca, una rubia con una fisonomía distinta a María y con el nombre de Eulalia. Unos días después, el personaje va a la casa de otro comprador de un maniquí de la línea “Hortensias” y, en ausencia del dueño, tiene una aventura con “la Hortensia ajena” (93), pero se sintió tan desilusionado que, en el camino de regreso, “pensó en irse a otro país y no mirar nunca más a una muñeca. Al entrar a su casa fué hacia su dormitorio con la idea de sacar de allí a Eulalia; pero encontró a María tirada en la cama boca abajo llorando” (93). María cree en el desencanto definitivo de Horacio por los maniqués y restablecen su relación. No obstante, pocos días después, el hombre renueva su interés y compra una nueva llamada Herminia, la hace llevar a una casa que alquila para sus encuentros con ella, y contrata una empleada de Facundo para que todas las noches fuera a prepararla con el agua caliente:

Una noche en que los dos estaban sentados frente a un cuadro, Horacio vio reflejados en el vidrio los ojos de ella; brillaban en medio del color negro del antifaz y parecía que tuvieran pensamientos. Desde entonces se sentaba allí, ponía su mejilla junto a la de ella y cuando creía ver en el vidrio –el cuadro presentaba una caída de agua– que los ojos de ella tenían expresión de grandeza humillada, la besaba apasionadamente. Algunas noches cruzaba con ella el parque –parecía que anduviera con un espectro– y los dos se sentaban en un banco cerca de una fuente; pero de pronto él se daba cuenta que a Herminia se le enfriaba el agua y se apresuraba a llevarla de nuevo a la casita. (96)

Si en un principio fue Hortensia y después Eulalia, ahora es Herminia la que se presenta a través de determinados elementos que le otorgan humanización y animación: el brillo de sus ojos produce el efecto de que la muñeca pudiera tener introspecciones, y por momentos su rostro exterioriza una mueca de “grandeza humillada”. Desde esta perspectiva, el arrebato de Horacio revela un aumento progresivo: en un inicio las muñecas eran consideradas elementos de exposición que revelaban determinados síntomas de animación; más tarde Hortensia es tratada primero como una hija y luego como una amante, compartiendo actividades cotidianas, al tiempo que se le incorporan componentes destinados a una mayor proximidad con lo humano –luego sustituida por Eulalia–; y, a esta altura del relato, Eulalia es reemplazada por Herminia, la que es dispuesta en un ámbito fuera de la casa de familia con una intención manifiesta de cumplir el rol de una amante furtiva.

Horacio asiste a una gran exposición en la tienda de Facundo, contempla tres escenas y se interesa “por una negra de aspecto normal” (97-98), por lo que solicita que se la lleven a la casa alquilada. Días después llega a la casa y encuentra la novel muñeca acostada en la cama y tapada, “cuando fué a separar las cobijas, la negra le soltó una carcajada infernal” (98). Era María, que había descubierto el engaño y se había pintado de negro para sorprender a su esposo y vengarse. Y en este momento se produce un cambio en Horacio: la suma de episodios de sobresaltos provocados por la animación de las muñecas y por María haciéndose pasar por ellas, provocan que el hombre desarrolle una “actitud de alguien que desde hace mucho tiempo sufre un cansancio que lo ha idiotizado” (98). Muñecas que asumen el rol de una mujer y una mujer que se disfraza de muñeca. Una vez más ficción y realidad intercambian posiciones y, por momentos, una invade el territorio de la otra e instauran un espacio paradójico; como expresa Gilles Deleuze ([1969] 1989), el “buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez” (*Lógica del 25*).

María, arrepentida por sentirse culpable, contrata un médico ante el viraje enfermizo de su esposo. Tiempo después, Horacio presenta una leve mejoría y su esposa lo anima a

contemplar dos escenas nuevas que habían preparado en la sala de las vitrinas. En la primera se desplegaba “una gran piscina, donde el agua se movía continuamente, aparecía, en medio de plantas y luces de tonos bajos, algunos brazos y piernas sueltas” (99). Y en la segunda escena se presentaba una muchacha con una corona de reina que estaba acostada sobre una cama, y al lado tres monjas hincadas. Horacio ingresó a la vitrina para observar de mejor forma los detalles y al llegar hasta la cama apoyó una mano, “en ese instante, otra mano, la de una de las tres monjas, se posó sobre la de él. Horacio no debe haber oído la voz de María pidiéndole perdón. Apenas sintió aquella mano sobre la suya levantó la cabeza, con el cuerpo rígido y empezó a abrir la boca moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas” (99), y luego echó a correr tropezándose con los objetos que estaban en su camino. María, vestida de monja, va en busca del sirviente y cuando lo encuentra le dice que su esposo se volvió “loco” (100) y le solicita que la ayude a encontrarlo. El relato finaliza con ambos observando cómo Horacio se dirige “en dirección al ruido de las máquinas” (100). Si antes nos referíamos a que el personaje había ido mostrando una profundización de sus trastornos, los episodios que se exponen a continuación producen un agravamiento mayor. En primer lugar, la confusión entre la maniquí negra y María le produce una fuerte crisis que es medianamente superada a través de un tratamiento médico. En segundo término, la contemplación de los cuerpos desmembrados de la primera escena se presenta como un estímulo tendiente a establecer una fragmentación psicótica. Y por último, la inestabilidad iniciada durante dicha escena, sumada a otra animación de una maniquí –una de las monjas–, provocada por María de nuevo disfrazada, contribuye a la descompensación final del personaje. De este modo, Horacio, en el marco de su desequilibrio, percibe una vez más que no puede controlar su realidad ni tampoco sus fantasías y no tiene otra opción que ir hacia esas máquinas cuyos sonidos lo acompañan durante todo el día, una dirección que lo encamine hacia una fusión con otros objetos; o sea, que lo lleve a convertirse en una entidad similar a sus muñecas.

A lo largo del relato, varios episodios de animación son explicados por la intervención de un personaje y otros no tienen una justificación manifiesta. Estas series introducen una incertidumbre sobre la posible autonomía de movimiento de los maniqués –una facultad que en ningún momento del relato está vinculada con cuestiones tecnológicas o científicas–. Al mismo tiempo, la invasión creciente de los espacios del matrimonio a través de las muñecas y de los pensamientos, fundamentalmente de Horacio sobre la materialización de espíritus en ellas –aunque sean en el marco de un desequilibrio creciente de su personalidad–, tienden a instaurar un clima ambiguo con respecto al carácter animado o inerte (Campra, 2008) y humano o no humano de las muñecas principales. Conjuntamente, en varios episodios se

presenta a los protagonistas como si el intenso contacto con los maniqués los hubiese transformado en marionetas. Otro aspecto a señalar es el del doble o las multiplicaciones – tópico característico de las narraciones relacionadas con lo fantástico–, representados en los personajes denominados Hortensia (su esposa y la muñeca, además de la madre del autor, como ya se señaló en nota al pie), los nombrados María (su esposa y una de las mellizas), su esposa tomando el lugar de varios maniqués, y las alusiones a los espejos. En suma, elementos todos que vinculan a “Las Hortensias” con la categoría de lo fantástico.

“El cocodrilo” es uno de los cuentos de Hernández más reeditado y traducido. A través de un narrador autodiegético, comienza con la llegada del protagonista a una ciudad y, como ya se observó fundamentalmente en “El acomodador” y “Las Hortensias”, la vista adquiere un sentido capital en el contexto del relato: “Yo sabía aislar las horas de felicidad y encerrarme en ellas; primero robaba con los ojos cualquier cosa descuidada de la calle o del interior de las casas y después la llevaba a mi soledad. Gozaba tanto al repasarla que si la gente lo hubiera sabido me hubiera odiado” (39).¹⁸¹ No obstante, el núcleo del cuento no se encuentra vinculado con los “espectáculos” que el protagonista contempla, sino que él mismo es el centro de atención para el resto de los personajes.

Había visitado antes esa ciudad como concertista de piano, y ahora lo estaba realizando como vendedor mayorista de medias para mujer marca “Ilusión”. Como el acceder a la contratación de conciertos le había resultado angustioso y problemático, había logrado ingresar en una gran tienda con la idea de que la tarea de vendedor le iba a resultar mucho más sencilla; pero, en palabras del narrador, ahora “vender medias también me resultaba muy difícil y esperaba que de un momento a otro me llamaran de la casa central y me suprimieran el viático” (40). A esta situación se le suma un episodio que ocurre mientras el protagonista se encuentra en un bar de la ciudad:

De pronto me di cuenta que había entrado al café un ciego con un arpa; yo le había visto por la tarde. Decidí irme antes de perder la voluntad de disfrutar de la vida; pero al pasar cerca de él volví a verlo con un sombrero de alas mal dobladas y dando vuelta los ojos hacia el cielo mientras hacía el esfuerzo de tocar; algunas cuerdas del arpa estaban añadidas y la madera clara del instrumento y todo el hombre estaban cubiertos de una mugre que yo nunca había visto. Pensé en mí y sentí depresión.¹⁸² (41)

¹⁸¹ Las citas de “El cocodrilo” están extraídas del volumen *La casa inundada* (1960).

¹⁸² En una carta de Hernández a Amalia Nieto –del 25 de agosto de 1936–, el autor expresa: “Ayer tuve un día fatal; para colmo fuimos a una confitería [...] y un ciego tocaba el arpa; ¡pero qué cara! con una barba de árabe mendigo, con una gorra donde apoyaba la cabeza contra la pared y tocaba el arpa como mirando para arriba con esa inexpresión y sentido de la muerte de la cara de muchos ciegos” (fragmento citado por Díaz, *Felisberto Hernández* 220-221). Asimismo, en el relato “Por los tiempos de Clemente Colling” (1942) se presenta un personaje similar: “Allí fue donde conocí a un músico, sobrino de ellas y a quien llamaban «El

El personaje se presenta como un fracasado, tanto en su actividad artística como en su trabajo de vendedor. Por otra parte, el encuentro en el bar con el músico ciego e indigente hace que se sienta intensamente identificado –“pensé en mí”–: ambos son músicos y a los dos les resulta problemático vivir de su trabajo. El narrador protagonista prefiere evadirse porque no quiere pensar que él pueda terminar en el mismo estado que el otro debido a sus problemas laborales. Además, por si esto fuera poco, el indigente es una persona con discapacidad visual: trance que el protagonista no podría sobrellevar debido a sus ansias de mirar y fisgonear –como se desprende del fragmento citado al inicio–. Por consiguiente, estos elementos sumados le provocan “depresión” y son el preámbulo que justifican en alguna medida el desencadenamiento de los eventos posteriores y claves del relato.

Llega a su habitación en el hotel y se acuesta. En seguida se describe una circunstancia nimia: durante la noche se desvela pensando en las dificultades de su trabajo y enciende la luz, de inmediato la apaga; pero por unos instantes la luz de la pantalla persiste en su retina. “Se había convertido a un color claro; después, su forma, como si fuera el alma en pena de la pantalla, empezó a irse hacia un lado y a fundirse en lo oscuro” (41). Sobre este breve episodio, Fernando Yurman (2005) señala que “prefigura sin embargo lo que [...] no aparece explicitado, la pérdida, el duelo, la desaparición. Es como un punto de hipersignificación que concentra la trama” (“La antimateria” 167).

Al otro día, en su trajinar de vendedor, entró a una tienda y ante la ausencia de la dueña se encontró con dos niños. Mientras esperaba el regreso de la propietaria sacó un chocolatín de su bolsillo e hizo que el niño más pequeño se acercara y se lo quitara.

Entonces yo me puse las manos en la cara y fingí llorar con sollozos. Tenía tapados los ojos y en la oscuridad que había en el hueco de mis manos abrí pequeñas rendijas y empecé a mirar al niño. Él me observaba inmóvil y yo cada vez lloraba más fuerte. Por fin él se decidió a ponerme el chocolatín en la rodilla. Entonces yo me reí y se lo di. Pero al mismo tiempo me di cuenta que yo tenía la cara mojada. (42)

Una situación trivial –otra más– en que una manifiesta intención de simulación lúdica desemboca en un imprevisto: a pesar de la impostura, sus ojos, como si fueran órganos independientes, han desprendido lágrimas humedeciendo la cara. Una incidencia, entonces, que inaugura una extensa serie de episodios similares.

nene». Era ciego y tendría unos dieciocho años. Muy alto. Detrás de unos lentes negros, movía de la más impresionante manera, unos ojos tan desorbitados y aparecían de un tamaño tan sorprendente, que parecía que ya se le iban a saltar” (*Obras completas I* 30).

A continuación, el protagonista se retiró de la tienda y, luego de almorzar, se sentó en el banco de una plaza desierta. Intrigado y con vergüenza por lo acontecido en el local, se propuso probar si le salían lágrimas otra vez. Como nada sucedió, situó sus manos sobre la cara y se conmovió, “sentí como cierta lástima de mí mismo y las lágrimas empezaron a salir” (43). Estuvo llorando por un largo rato al tiempo que una mujer se sentó a su lado a consolarlo.

Un día después, el vendedor ingresó a una de las tiendas más grandes de la zona y el dueño, luego de examinar las medias, le indicó que no le compraría. En ese instante habían entrado varias mujeres al local mientras el personaje decidió permanecer a la espera de otro momento para insistir con su venta. De pronto tuvo una idea: “«¿Qué ocurriría si yo me pusiera a llorar aquí, delante de toda la gente?»” (45). Acto continuo se sentó en una silla, apoyó sus manos sobre la cara y empezó a producir un sonido de sollozos; de inmediato, las mujeres que se encontraban a su alrededor se sorprendieron y realizaban comentarios al respecto. Inicialmente no logró que le salieran lágrimas, pero luego de un esfuerzo lo consiguió. Una mujer le comentó que ella y unas amigas estaban interesadas en comprar sus medias y, al escuchar esto, el dueño de la tienda intervino y le indicó al vendedor que volviera más tarde para concretar el negocio. En consecuencia, lo que había comenzado como un juego se transforma en una maniobra que le significa incrementar sus ventas, no solo en esa tienda sino en muchas otras de diversas ciudades. Un recurso que, en lugar de manifestarse al nivel del lenguaje, se expresa a través de una emisión prelingüística que, al igual que los niños pequeños, revela el requerimiento de algo –en este caso, de una venta.

Cuando “ya había llorado por todo el norte de aquel país” (47), lo llamaron de la casa central de la empresa para que le hiciera una demostración al gerente. Ante los comentarios positivos, solicitó que se redactara un documento en que se le diera la exclusividad de su procedimiento de ventas, y el secretario del gerente preparó un escrito: “La casa se compromete a no utilizar y a hacer respetar el sistema de propaganda consistente en llorar...” (49). De este modo, su estratagema adquiere una condición que, al tiempo que le otorga la exclusividad, resulta avalada administrativamente; Roberto Echavarren (1981) señala que mediante “la fraseología del contrato la práctica queda caracterizada como «sistema de propaganda». Se establece así una distinción tajante entre el suceso imprevisto y la práctica degradada que adapta y reduce el suceso a un arma ideológica al servicio de la mayor ganancia” (*El espacio* 38). Una operación, además, cuya práctica alcanza un volumen extraordinario: “Ese año yo lloré hasta diciembre, dejé de llorar en enero y parte de febrero, empecé a llorar de nuevo después de carnaval. Aquel descanso me hizo bien y volví a llorar

con ganas” (50). Como señala Ferré (1986), el llanto “se ha convertido en algo diabólico; ha adquirido la objetividad y distancia necesarias del suceso fantástico” (*El acomodador* 49).

En su gira como vendedor, llegó a una ciudad donde sus conciertos habían obtenido gran éxito. De esta forma, mientras continuaba llorando para vender medias logró que lo contrataran para impartir un concierto. El día que iba a realizar la función se encontraba cansado. Durante la sesión, cuando estaba por llegar al final de una obra, perdió el equilibrio de la armonía y, en el momento que percibió que no podría llegar al final, colocó sus manos sobre la cara y comenzó a llorar. En seguida, se levantó y “ya iba a franquear una puerta del decorado, cuando alguien, desde el paraíso, me gritó: —Cocodriiiiiooooo!!” (51). Luego de finalizado el programa y cuando lo fueron a saludar, expresó: “A mí me parece que el que me gritó eso tiene razón: en realidad yo no sé por qué lloro; me viene el llanto y no lo puedo remediar, a lo mejor me es tan natural como lo es para el cocodrilo. En fin, yo no sé tampoco por qué llora el cocodrilo” (51). Pocos días después dieron una fiesta en su honor y alquiló un frac con chaleco blanco, al mirarse al espejo se dijo: “No dirán que este cocodrilo no tiene la barriga blanca. ¡Caramba! Creo que ese animal tiene papada como la mía. Y es voraz...” (52). Durante la fiesta, un muchacho respetuosamente le mostró una caricatura: “Era un gran cocodrilo muy parecido a mí; tenía una pequeña mano en la boca, donde los dientes eran un teclado; y de la otra mano le colgaba una media; con ella se enjugaba las lágrimas” (55).¹⁸³ Después del incómodo incidente del grito —sinécdoque de las lágrimas o el llanto por el cocodrilo— el narrador protagonista admite explícitamente en varias ocasiones su identificación con el reptil; de esta forma, mediante algunos tintes de humor intenta restarle solemnidad a la tristeza y el desasosiego que le ocasionó el episodio. Por otra parte, Juan-Eduardo Cirlot ([1968] 1992) sostiene que en la simbología del cocodrilo se da la interacción de dos impresiones elementales: por un lado, la fecundidad y la fuerza; y, por otro, la agresividad y el poder destructor. En este sentido, los primeros estarían representados en la acción creativa de producir e interpretar música. Y en cuanto a los últimos, con algunos pensamientos y deseos agresivos y maliciosos manifestados en varias oportunidades: “Me costaba renovar a cada instante cierta fuerza grosera necesaria para insistir ante comerciantes siempre apurados” (41); “Aquello me pareció muy violento; pero yo tenía deseos, desde hacía

¹⁸³ El reptil ya aparece desde el título del cuento, otorgándole un carácter central en su desarrollo; por otro lado, implica un elemento anticipatorio del contenido del relato, aunque con cierta intención lúdica y falaz dado que ningún cocodrilo real forma parte de la acción. De este modo, el paratexto está emparentado con el mito popular que expresa que el llanto hipócrita está compuesto por “lágrimas de cocodrilo”. El cocodrilo, después de matar a su presa, vierte lágrimas sobre ella y la devora sin piedad; ese llanto no es el resultado de un comportamiento emocional, sino que las lágrimas vertidas son una respuesta digestiva, dado que al producir escasa saliva el animal llora con el propósito de lubricar la cavidad orofaríngea y así poder ingerir con mayor facilidad a su víctima. Por eso, cuando alguien, después de lastimar a otra persona, se echa a llorar, se considera que las suyas son “lágrimas de cocodrilo”, lo que implica adjetivarle como un hipócrita.

algún tiempo, de tantear el mundo con algún hecho desacostumbrado; además yo debía demostrarme a mí mismo que era capaz de una gran violencia” (45); y “tenía mal humor y ganas de ser malo” (49).

El cuento finaliza cuando el pianista vendedor vuelve a su habitación del hotel. Con la caricatura en una mano y frente a un espejo, alternadamente observaba al cocodrilo y a su rostro; de improviso, su “cara, por su cuenta, se echó a llorar” (55). Se acostó y, con su rostro todavía llorando, se quedó dormido. Cuando se despertó, quiso ponerse de pie y lavarse los ojos pero tuvo temor de “que la cara se pusiera a llorar de nuevo” (55). Se quedó quieto mientras hacía girar los ojos como el músico ciego que había visto en la primera ciudad visitada. El protagonista muestra una fragmentación: su rostro ha cobrado autonomía y es capaz de proceder de forma independiente del resto del cuerpo y de la mente.

Freud ([1930] 1992), en *El malestar en la cultura*, señala que el cocodrilo es un fiel representante de lo primitivo junto a lo ulterior, y que estaría vinculado con un sentido yoico primario subsistente –en mayor o menor grado– en la vida anímica de los seres humanos. En este sentido, el protagonista de este relato atraviesa por una serie de episodios que actúan como desencadenantes de algunos mecanismos necesarios para intentar una catarsis, una canalización de viejos traumas y angustias. Esto puede vincularse con el acto final del relato, cuando los ojos del personaje realizan un gesto hasta ahora temido y repudiado: la serie de llantos y la división final provocan una superación de ese conflicto en la medida que es capaz de replicarlo –aunque nada sabemos sobre lo que ocurre a continuación, ya que el cuento se cierra en ese momento.

Ana María Barrenechea (1972), refiriéndose a este cuento, destaca lo central del “hecho insólito de que alguien se ponga a llorar en los lugares y los momentos más inesperados” (“Ensayo de” 398), y cómo esos eventos asumen una sistematización que, sin invadir o relacionarse con un orden no-natural, imprimen una señal de atención enfocada en lo inusitado de esa organización. De esta forma, en “El cocodrilo”, aunque no se exterioricen disyuntivas entre dos planos inconciliables, la presencia de los llantos de un modo en demasía repetitivos –sumado a la autonomía explícita de la cara– lo insertan en un ámbito rodeado de episodios excéntricos que lo articulan con lo fantástico literario.

“La casa inundada” es la última narración dada a conocer por Hernández –a posteriori de su fallecimiento, se publica “Tierras de la memoria” (1967) junto a un trabajo de José Pedro Díaz–. El autor inicia la producción de este relato durante su estadía en Europa, siendo

el trabajo que más tiempo le llevó escribir y publicar (Giraldi, 1975; Medeiros, [1974] 1982; Silva Vila, 1993; Díaz, 2000).¹⁸⁴

El relato se inicia con los recuerdos de cuando el protagonista realizaba recorridos en un bote “alrededor de una pequeña isla de plantas. Cada poco tiempo las cambiaban; pero allí las plantas no se llevaban bien” (7).¹⁸⁵ Desde el principio, entonces, se presenta un pensamiento que le otorga a las plantas un grado de humanización. Ese trasiego en bote está presentado como uno de los muchos que el protagonista realiza en compañía de la señora Margarita –una mujer en extremo obesa–, y en los que el personaje se muestra desplegando dos atributos: remero y escucha. El primero se expone como funcional a los desplazamientos del bote. Y el segundo comprende dos direcciones: instaurarse como el estímulo para que la señora Margarita describa sus historias y, de esta manera, posicionarse en el rol de escucha; y, a través de esa escucha, situarse como intermediario entre la mujer y el lector, en la medida que los episodios transmitidos por la mujer son interpretados y, en función de esto, comunicados como verosímiles por el narrador. Desde esta perspectiva, “La casa inundada” se presenta como un relato dentro de otro relato mediante el cual, a través de una técnica de *collage*, el texto va presentando alternadamente diversos pasajes de la crónica de la mujer, al tiempo que el lector los va conociendo de un modo gradual y escalonado.

En el marco de dichos recuerdos, el protagonista rememora el momento en que había llegado a la casa de la señora Margarita y el modo en cómo le “gustaba saber que aquella casa, como un ser humano, había tenido que desempeñar diferentes cometidos: primero fue casa de campo; después instituto astronómico; pero como el telescopio que habían pedido a Norte América lo tiraron al fondo del mar los alemanes, decidieron hacer, en aquel patio, un invernáculo; y por último la señora Margarita la compró para inundarla” (8) –Echavarren

¹⁸⁴ A este último respecto, sobresale un fragmento de una de las pocas cartas que se conocen de su correspondencia con Jules Supervielle, fechada en Montevideo el 28 de diciembre de 1952. Hernández expresa: “Hace mucho que estoy por terminar mi cuento «La casa inundada» para mandárselo; pero nunca he trabajado tanto en una misma cosa; lo he rehecho, realmente, miles de veces” (misiva exhumada por Nicasio Perera San Martín (1977), en “Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle” 424). La edición del volumen *La casa inundada* fue realizada por la editorial Alfa, fundada por Benito Milla y encargada por este a Ángel Rama formando parte de la colección “Letras de hoy”; el primer título publicado había sido *La cara de la desgracia* de Juan Carlos Onetti, y el segundo la obra de Hernández. “La casa inundada” fue premiada en el Concurso anual, en la categoría “Cuento, novela, biografía novelada”, organizado por el Ministerio de Instrucción Pública de 1960; el jurado estuvo integrado por: Alejandro Gallinal Castellanos, Carlos Real de Azúa, José Pereira Rodríguez, Paulina Medeiros y Alberto Luces (Rama, de Freitas y Trajtenberg, 1961). Contemporáneamente, Mario Benedetti ([1961] 1997) expresa que en las páginas de “La casa inundada” se encuentra “el mejor Hernández, el que es capaz de crear situaciones absurdas sin desprenderse de lo verosímil [...] Hasta ahora, Hernández sólo había contado con entusiastas panegíricos y críticas demoledoras, pero ambas valoraciones provenían siempre de las elites intelectuales. El último libro, al que hago referencia en esta nota, se agotó rápidamente” (“Felisberto Hernández” 156-157). Por otra parte, este relato poco tiempo después se traduce al italiano por Enrico Cocogna, para la antología *Le più belle novelle di tutti i paesi* (1962), publicada por la editorial italiana Aldo Martello (según nota del 15 de mayo de 1963, en el diario *La Mañana*, titulada “Dos uruguayos entre los mejores”).

¹⁸⁵ Las citas de “La casa inundada” son del libro homónimo (1960).

(1981) indica que las primeras funciones de la casa son verosímiles, la “inundación, en cambio es una rareza, una aberración” (*El espacio* 151)–; más adelante se referirá a que los muebles de su “habitación, grandes y oscuros, parecían sentirse incómodos entre paredes blancas atacadas por la luz de una lámpara eléctrica” (11). De este modo, unos elementos inanimados –la casa y los muebles– son comparados o percibidos como organismos vivos. Asimismo, se le confiere una capacidad humana a una parte del cuerpo de un hombre: “sus pelos revueltos parecían desconfiados y apuntaban en todas direcciones” (18).

El arribo a la casa se había producido por intermedio de Alcides –un amigo–; el narrador estaba atravesando por un momento económico delicado y Alcides lo había recomendado a la señora Margarita en procura de un empleo. Así se describe la situación: “le habló mucho de mis libros y por último le dijo que yo era un «sonámbulo de confianza». Ella decidió contribuir, en seguida, con dinero; y en el verano próximo, si yo sabía remar, me invitaría a la casa inundada” (9-10). El personaje está presentado como un escritor –esta condición es la que decide a la señora Margarita a contratarlo–; de esta forma, se establece la conexión –mencionada antes– entre la función de estímulo-escucha de las historias de la mujer y la cualidad de transmisor de esos relatos a través de la escritura. Desde esta perspectiva, en el primer encuentro entre el protagonista y la señora Margarita se instituye con claridad la presentación de los roles que irán desempeñando los personajes a lo largo de la narración: “Quisiera que usted estuviera tranquilo en esta casa; es mi invitado; sólo le pediré que reme en mi bote y que soporte algo que tengo que decirle. Por mi parte haré una contribución mensual a sus ahorros y trataré de serle útil. He leído sus cuentos a medida que se publicaban” (12). Barrenechea ([1976] 1978) observa que el “narrador-personaje llega a una casa absurda [...] cuya dueña es un personaje absurdo [...] para realizar un trabajo absurdo [...] y recibir sus confidencias” (“Ex-centricidad, di-vergencias” 174-175).

A partir de la mañana siguiente al encuentro inicial comenzaron a desarrollarse los primeros paseos por el lago que rodea la casa –una edificación con “caños del agua incrustados sobre las paredes y debajo de los pisos como gusanos que las hubieran carcomido” (18), y una serie de máquinas que, “por medio de los caños, absorbían y vomitaban el agua” (18) por la casa–. Estos itinerarios inaugurales se presentan como un prólogo de los recorridos posteriores en la medida que la señora Margarita se muestra ocupada en otros asuntos o, simplemente, su deseo es dar “unas vueltas en silencio” (17).

En el ámbito de estos paseos y sus interludios, el personaje exterioriza algunas adjetivaciones retóricas que introducen un clima extraño en el relato: imagina un “pasado tenebroso” (8) con respecto a la señora Margarita; al describir el acceso a los canales de agua desde el exterior, compara el tanque del agua de la casa con “un monstruo oscuro” (10);

expresa que la obesidad de la señora Margarita dentro del bote representa un peso “monstruoso” (14); refiriéndose al volumen de la mujer, señala que “la idea de inmensidad que había encima de aquellos pies era como el sueño fantástico de un niño” (15); y al hacer mención a uno de los paseos en bote, indica que “el estar remando siempre detrás de ella me parecía un sueño disparatado; tenía que estar escondido detrás de la montaña” (18).

Por otra parte, y en la misma línea que en otros relatos de Hernández, hay referencias que indican la independencia de algunas partes del cuerpo en relación con el resto, por ejemplo: “La cabeza se me entretenía en pensar cosas por su cuenta” (19).

Igualmente, en reiteradas ocasiones se destaca la emisión por parte de la señora Margarita de una “carraspera” extraña (9, 15, 19, 23, 36), al punto de que en una oportunidad el narrador se sobresalta: “Y de pronto, no sé en qué momento, salió de entre las ramas un rugido que me hizo temblar. Tardé en comprender que era la carraspera de ella” (19).

Una noche, durante un paseo en bote, se produce el inicio del relato de la señora Margarita. Las primeras palabras son una advertencia: “No me haga ninguna pregunta [...] hasta que yo le haya contado todo” (19). De inmediato, el protagonista manifiesta un estado próximo a una invasión de conciencia: “Después que ella empezó a hablar, me pareció que su voz también sonaba dentro de mí como si yo pronunciara sus palabras. Tal vez por eso ahora confundo lo que ella me dijo con lo que yo pensaba. Además me será difícil juntar todas sus palabras y no tendré más remedio que poner aquí muchas de las mías” (20). De este modo, se establece con énfasis el rol del protagonista como escucha, intérprete y comunicador –por medio de la escritura– de las historia de la mujer. La señora Margarita había estado de paseo en Europa. Luego de que su esposo desapareciera en un accidente en Suiza –información que el narrador accede por intermedio de su amigo: “yo mismo, si no hubiera sabido algo por Alcides, no habría comprendido nada de su historia, ya que la señora Margarita nunca me dijo ni una palabra de su marido” (21)–, se había trasladado a una pequeña ciudad de Italia. Allí había tenido varios acercamientos con el agua de una fuente. Su primera visión del agua había sido desde una ventana de un hotel y “como si se hubiera encontrado con una cara que la había estado acechando” (21); una visión que puede relacionarse con el mito de Narciso. A la noche siguiente,

le volvió a parecer que el agua la observaba; ahora era por entre hojas que no alcanzaban a nadar. La señora Margarita la siguió mirando, dentro de sus propios ojos y las miradas de las dos se habían detenido en una misma contemplación. Tal vez por eso, cuando la señora Margarita estaba por dormirse, tuvo un presentimiento que no sabía si le venía de su alma o del fondo del agua. Pero sintió que alguien quería comunicarse con ella, que había dejado un aviso en el agua y por eso el agua insistía en mirar y en que la miraran. (21-22)

En los días siguientes, los encuentros entre la mujer y el agua se fueron sucediendo de diversos modos, y de la mente de la señora Margarita comenzaron a desarrollarse varias reflexiones, y llegó a la conclusión de que “hay que cultivar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento. En caso de desesperación no hay que entregar el cuerpo al agua; hay que entregar a ella el pensamiento; ella lo penetra y él nos cambia el sentido de la vida” (23). Y completó su cavilación: “El agua es igual en todas partes y yo debo cultivar mis recuerdos en cualquier agua del mundo” (24). En una línea similar, Gastón Bachelard ([1942] 2003) expresa que el “agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba” (*El agua* 15). Poco después abandonó la ciudad italiana.¹⁸⁶

En simultáneo con la reseña de la señora Margarita, el personaje –consustanciado con su escucha, interpretación y transcripción del relato– comenzó a mostrarse deprimido: “desde el momento en que la señora Margarita empezó a hablar sentí una angustia como si su cuerpo se hundiera en un agua que me arrastrara a mí también; mis pensamientos culpables aparecieron de una manera fugaz y con la idea de que no había tiempo ni valía la pena pensar en ellos” (26). La depresión lo acompaña durante su viaje y estadía por unos días en Buenos Aires: “en el momento de irme me di cuenta de que a pesar de mi excitación llevaba conmigo un envoltorio pesado de tristeza y que apenas me tranquilizara tendría la necesidad estúpida de desenvolverlo y revisarlo cuidadosamente. [...] Mi tristeza era perezosa, pero vivía en mi imaginación con orgullo de poeta incomprendido” (28). Asimismo, se percibe una intención de introspección.

En concomitancia, el protagonista había empezado a tener una atracción intensa hacia la mujer: “me atraía con una fuerza que parecía ejercer a gran distancia, como si yo fuera un satélite, y al mismo tiempo que se me aparecía lejana y ajena, estaba llena de una sublimidad extraña” (27); al tiempo de sentir dentro de él un “resorte celoso” (28) y tener esperanzas de que la señora Margarita lo quisiera. La no correspondencia de estos sentimientos por parte de la mujer añade un elemento más al estado depresivo expresado antes. Esta suma provoca un efecto de fusión o condensación de otras personas en su yo:

Yo era un lugar provisorio donde se encontraban todos mis antepasados un momento antes de llegar a mis hijos; pero mis abuelos aunque eran distintos y con grandes

¹⁸⁶ Al igual que en “La casa inundada”, en relatos como *El caballo perdido*, “El acomodador”, “La mujer parecida a mí”, “Las Hortensias” y “El cocodrilo”, entre otros, el agua se presenta a través de recursos metafóricos o por medio de referencias reales.

enemistades, no querían pelear mientras pasaban por mi vida: preferían el descanso, entregarse a la pereza y desencontrarse como sonámbulos caminando por sueños diferentes. Yo trataba de no provocarlos, pero si eso llegaba a ocurrir preferiría que la lucha fuera corta y se exterminaran de un golpe. (28-29)

Queda clara la manifestación del conflicto que le provoca la situación. Se trata de un momento que el protagonista no puede controlar y se siente presionado por su superyó (Freud, [1940] 1991). Una presión que es vivenciada en medio de dos fuerzas simultáneas y opuestas: por un lado, se revela una tendencia hacia la inercia y lo onírico; pero, por otro lado, se expresa una propensión hacia una conducta impregnada de intemperancia y choque.

Esta crisis, además, provoca que se haga explícita una apreciación del protagonista que se venía insinuando desde el inicio del relato: la percepción de dos señoras Margarita. En los prolegómenos de la narración ya se había hecho referencia a una “primera señora Margarita; porque la segunda, la verdadera, [...] tuvo una manera extraña de ser inaccesible” (9). Más adelante se menciona a “la primera señora Margarita, aquella desconocida más sencilla” (27), y poco después se alude de nuevo a “la primera señora Margarita” (28). Finalmente, y como se expresaba antes, esta percepción se deja en evidencia con mayor claridad que en las oportunidades anteriores: “yo ya estaba bastante confundido con mis dos señoras Margaritas [sic] y vacilaba entre ellas como si no supiera a cual, de dos hermanas, debía preferir o traicionar; ni tampoco las podía fundir, para amarlas al mismo tiempo” (29). Una imagen de la mujer, en medio de una instancia crítica –tanto desde el punto de vista personal como sentimental–, en que no se logra distinguir su unidad yoica sino que se la percibe fragmentada, dividida en dos personas inconfundibles.

Con el protagonista de vuelta en la casa inundada, se reanuda el relato de la señora Margarita. Habiendo salido de la ciudad italiana, se detuvo en España, “donde un arquitecto le vendió los planos para una casa inundada” (30); y luego partió en un barco hacia América.

Al día siguiente de escuchar-interpretar-transcribir la historia, el narrador recibió una llamada por teléfono de la mujer y tuvo la impresión de que se “comunicaba con una conciencia de otro mundo” (32). La llamada comprendía una invitación “para el atardecer a una sesión de homenaje al agua” (32) –esta situación ya había sido anticipada por María, una empleada de la casa, y denominada como “velorio” (18, 32).

Subidos al bote, el protagonista y la mujer ingresaron al dormitorio, lugar donde se iba a llevar a cabo el acontecimiento.

En ese instante comprendí que allí caía agua sobre agua. Alrededor de toda la pared –menos en el lugar en que estaban los muebles, el gran ropero, la cama y el tocador– había colgadas innumerables regaderas de todas formas y colores; recibían el agua de

un gran recipiente de vidrio parecido a una pipa turca, suspendido del techo como una lámpara; y de él salían, curvados como guirnaldas, los delgados tubos de goma que alimentaban las regaderas. Entre aquel ruido de gruta, atracamos junto a la cama. (33)

Ambos se subieron a la litera, de inmediato la mujer se dirigió a la pared de la cabecera y desplazó un cuadro voluminoso que estaba colgado como si fuera una puerta. Detrás se encontraba un cuarto de baño de donde la señora Margarita recogió unas “budineras redondas con velas pegadas en el fondo” (33). Por mandato de la mujer, el narrador fue colocando veintiocho budineras sobre el agua y alrededor de la cama. Acto seguido, la señora Margarita tomó un teléfono y “dio orden de que cortaran el agua de las regaderas. Se hizo un silencio sepulcral y nosotros empezamos a encender las velas echados de bruces a los pies de la cama” (34). Luego, hicieron sonar un gong y los motores de las máquinas agitaron el agua y las budineras comenzaron a chocarse unas contra otras; la corriente hizo que adquirieran velocidad, al tiempo que se volcaban, las velas se apagaban y se alejaban por la puerta de la habitación. En palabras del personaje:

Los motores seguían andando y la señora Margarita parecía, cada vez más abrumada de desilusión. Yo, sin que ella me dijera nada, atraje el bote por la cuerda, que estaba atada a una pata de la cama. Apenas estuve dentro del bote y solté la cuerda, la corriente me llevó con una rapidez que yo no había previsto. Al dar vuelta en la puerta del zaguán miré hacia atrás y vi a la señora Margarita con los ojos clavados en mí como si yo hubiera sido una budinera más que le diera la esperanza de revelarle algún secreto. En el patio, la corriente me hacía girar alrededor de la isla. [...] y a pesar de la velocidad de la corriente sentía pensamientos lentos y me vino una síntesis triste de mi vida. (35)

Un ritual que posee un fuerte cariz de misticismo, dentro del contexto de ese “sentimiento de una religión del agua” (26) que alude el narrador –antes había hecho referencia a que “el agua se iba presentando como el espíritu de una religión que nos sorprendiera en formas diferentes, y los pecados, en esa agua, tenían otro sentido y no importaba tanto su significado” (26)–.¹⁸⁷ Además, los paseos en bote también se pueden incluir entre los rituales adscriptos a esta “religión del agua”. Mircea Eliade ([1957] 1998) señala que “cualquiera que sea el contexto religioso en que se encuentren, las aguas conservan invariablemente su función: desintegran, anulan las formas, «lavan los pecados», son a la vez purificadoras y regeneradoras” (*Lo sagrado* 97-98). Por otra parte, los episodios se presentan mediante una gran espectacularidad, como si se tratara de las escenas de una película –

¹⁸⁷ El episodio de las budineras en el agua y con velas prendidas dentro, y que María había denominado como velorio, posee una gran similitud con un ritual oriental que se lleva a cabo luego del fallecimiento de un ser querido –o en determinadas fechas–, en que se impulsan al mar una especie de barquitos de papel con velas encendidas, como ofrenda a los espíritus del agua.

recordemos que Hernández también se había desempeñado años atrás como pianista-acompañante, con el que exponía un fondo musical a las películas mudas de la época al tiempo que las observaba desde un extremo de la sala.

Esa noche, la señora Margarita continuó con su historia y reseñó el modo en que había comprado la casa y cómo había mandado a cumplir con los planos para organizarla. Ella deseaba “que el agua se confundiera con el silencio de sueños tranquilos. [...] También quería andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos libros, como aves inofensivas” (36). No obstante, su objetivo principal “era comprender el agua” (36). Una comunión que queda materializada a través del hecho que el encargado del agua le cuenta al protagonista: “A la noche muevo una palanca, empieza el agua de las regaderas y la señora se duerme con el murmullo. Al otro día, a las cinco, muevo otra vez la misma palanca, las regaderas se detienen, y el silencio despierta a la señora; a los pocos minutos corro la palanca que agita el agua y la señora se levanta” (37). Como si se produjera un fenómeno de inmersión –dormir– y emersión –despertar– del agua; a este respecto, Eliade ([1957] 1998) expresa que “la inmersión simboliza la regresión a lo preformal, la reintegración al modo indiferenciado de la preexistencia. La emersión repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal; la inmersión equivale a una disolución de las formas. Por ello, el simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacer” (*Lo sagrado* 97). Asimismo, esa relación tan estrecha con el agua está indicando una fuerte tendencia regresiva de la señora Margarita; Freud ([1900-01] 1991), en sus primeros trabajos sobre los procesos oníricos, observa que numerosos sueños en que se presenta un agudo vínculo con el agua surgen de “fantasías sobre la vida intrauterina, la estancia en el vientre de la madre y el acto del nacimiento” (“El trabajo (continuación)” 402).¹⁸⁸

Al finalizar la crónica, a diferencia de las otras ocasiones, la señora Margarita se despidió del narrador dándole la mano. Como un acto desacostumbrado que anunciaba el epílogo de la relación. En efecto, al día siguiente el personaje recibe una carta en que la mujer le agradece por haberla acompañado y escuchado, y se despide solicitándole que abandone la casa al día siguiente. Culmina con una posdata en la que autoriza al protagonista, en caso de que así lo decidiera, a escribir sobre lo transmitido por ella; y, por último, le pide “que al final ponga estas palabras: «Esta es la historia que Margarita le dedica a José. Esté vivo o esté muerto»” (38). La transcripción de la carta conlleva dos circunstancias: por un lado, implica una fractura en el desarrollo de la narración, ya que las palabras de la mujer dejan de estar

¹⁸⁸ Julio Prieto (2002) anota que el cuento “Buenos días (Viaje a Farmi)” “puede leerse en parte como una parodia de la «moda» del psicoanálisis –e incluye una alusión apenas disimulada de *La interpretación de los sueños* (1900) de Freud” (*Desencuadrados: vanguardias* 307).

intermediadas por el narrador y pasan a ser declaradas directamente por ella; y, por otro, representa el fin del cuento.

En suma, en “La casa inundada”, como en otros cuentos de Hernández, a través de un recurso de prosopopeya se le imprimen características humanas a vegetales y objetos –como la casa y los muebles–, y se alude a la autonomía de algunas partes del cuerpo –los cabellos y la cabeza– con respecto al resto, contraviniendo los límites entre lo humano y lo no humano, entre lo animado y lo inanimado (Campra, 2008). Asimismo, se hace referencia a un estado cercano a una invasión de conciencia y a la apreciación por parte del narrador protagonista de dos señoras Margarita. Por otra parte, se destaca la extravagancia de la conexión entre la mujer y el agua, así como la excentricidad de una casa inundada, que le confieren al relato “un movimiento de inadecuación al mundo” (Díaz, *F. H. El espectáculo* 143). Todo esto matizado con varias adjetivaciones retóricas que insertan la narración en un ámbito extraño, definitivamente vinculado con lo fantástico.

En los textos de Hernández estudiados hay una tendencia a desarticular las nociones de sujeto y de objeto, a interpelar la diferencia entre lo cotidiano y lo excepcional –entre lo normal y lo anómalo–; al decir de Norah Giraldo (2003), el “sujeto hernandiano se sitúa en el entre (la separación, el intersticio de la duda), y en el antro (lo que se esconde, está por debajo, la fuerza del deseo[.]” (“Una obra” 46).¹⁸⁹

VI.3. María Crosa de Roxlo

María Elena Crosa de Roxlo (1897-¿?), esposa del ensayista, poeta y dramaturgo Carlos Roxlo, es otra de las autoras del corpus cuya labor literaria había comenzado mucho antes del período de nuestro estudio. Su producción incluye los libros de cuentos *A través de la vida* (1913) –ya referido en el capítulo de Antecedentes– y *Pinceladas* (1948).¹⁹⁰

¹⁸⁹ De acuerdo con la conceptualización teórica de lo fantástico tenida en cuenta, vale la aclaración de que se han excluido de este corpus de Hernández los siguientes cuentos: “Menos Julia” (*Sur*, 1946-*Nadie encendía las lámparas*, 1947) –si bien los eventos que se desarrollan en el túnel tienen cierto grado de particularidad, no dejan de estar muy cercanos a lo lúdico, además de que la frecuencia semanal de los episodios no resulta exorbitante, como sí es la de los llantos del protagonista de “El cocodrilo”–, “La mujer parecida a mí” (*Nadie encendía las lámparas*, 1947) –el narrador es un hombre que tiene la idea de haber sido un caballo y todas las acciones se describen desde la perspectiva del mamífero–, y “Lucrecia” (*Entregas de la Licorne*, 1953) –un hombre del siglo XX viaja a la época del Renacimiento para conocer y escribir sobre Lucrecia Borgia.

¹⁹⁰ Crosa de Roxlo no figura en varios de los principales índices o diccionarios bio-bibliográficos de Uruguay, como: *Uruguayos contemporáneos. Nuevo diccionario de datos biográficos y bibliográficos* (A. Scarone, 1937), *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940* (J. M. Fernández Saldaña, 1945), *100 autores del Uruguay* (A. Paganini-A. Paternain-G. Saad, 1969), *Literatura uruguaya. 1807-1975* (S. Bollo, 1976), *Diccionario de escritores uruguayos* (W. Rela, 1986) y *Nuevo diccionario de literatura uruguaya* (W. Penco et al, 2001). No obstante, Carlos Roxlo (1915) –su esposo– la menciona en el tomo VI de su *Historia crítica de la*

Este último volumen está compuesto por tres prosas y catorce cuentos, de los cuales tres presentan elementos relacionados con lo fantástico.

“Noche angustiosa” describe, a través de un narrador extra-heterodiegético, la concurrencia de Margarita y su hija Blanca, junto con Eloísa —la empleada de la casa—, a un programa de dos obras en el Teatro San Felipe.¹⁹¹ Desde el inicio del relato se anuncia que las obras “eran espeluznantes. Todo relato aterrador atrae por lo general a los espíritus medrosos, como el abismo produce el vértigo; así es que Margarita, timorata y débil, quiso presenciar los emocionantes dramas en un acto” (49).

Durante el desarrollo del programa, Margarita “se sintió invadida por un miedo atroz, llegando a posesionarse tanto del espectáculo, que más de una vez su hija hubo de advertirla que estaba en el teatro” (50). Al finalizar la función, la mujer tenía “una excitación tan grande, que ya fuera del teatro lloró como una niña, porque sus nervios, que eran muchos, no podían sujetarse y le sofocaban hasta faltarle la respiración” (50). En la estación del tranvía se encontraron con Aurora, la hermana de Margarita, y sus hijas. Luego de reprocharles la asistencia a “ver esos horrendos dramas” (50), Aurora las invita a ir a dormir a su casa. Margarita se niega, pero Blanca accede porque al otro día debía concurrir a un lugar cercano de lo de su tía.

Cuando llegan a la casa, Margarita le solicita a Eloísa que le prepare un té de tilo mientras ella revisa las puertas, dándose a entender la persistencia del nerviosismo y la desconfianza del personaje. Acto continuo, se acuesta y se pone a leer *Eva triunfadora* —una de las novelas más conocidas del escritor francés Pierre de Coulevain—. No obstante, no puede dejar de pensar en una de las piezas del programa: “¿Qué haría yo en la situación de aquella mujer, con un asesino feroz en la casa? ¿Gritar, llamando a voces a los vecinos? No, porque me mataría el hombre terrible” (53). Esta disquisición revela el grado superlativo con que Margarita ha quedado impregnada con lo contemplado en el teatro, a través de una intensa identificación con uno de los personajes. Entre el sueño y la vigilia, el libro se le cae al suelo, y cuando estiró un brazo para recogerlo, “vió de refilón un trozo de saco de hombre debajo de la cama” (53). De inmediato se sintió invadida por un gran terror; de todos modos, logró dominar su padecimiento y fingió sentirse descompuesta del estómago, llamó con disimulo a la empleada y, cuando entró en el dormitorio, le dijo: “Eloísa, no estoy bien. Hazme algo,

literatura uruguaya, y figura en *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* (J. Englekirk-M. Ramos, 1967) y *Bibliografía de la literatura uruguaya* (T. Welch, 1985).

¹⁹¹ Los cuentos en el libro de Crosa no están fechados. Aunque cabe la posibilidad de que la autora haya tenido la intención de ambientar sus relatos décadas atrás del momento de producción, también es probable que la mayoría de los textos hayan sido escritos algunas décadas antes de publicarse el volumen. Por ejemplo, en “Noche angustiosa”, la mencionada sala San Felipe funcionó en Montevideo entre mediados y fines del siglo XIX (Rela, 1969), y la protagonista está leyendo una novela publicada en 1900; algunos personajes se trasladan en tranvía; y el extraño personaje de “El resucitado” ya era adulto en 1888.

aunque lo mejor sería, ¿entiendes? que fueras por el médico. ¡Apúrate!, ¡apúrate! –Y dijo, apúrate, con tal angustia en la voz, con una expresión tan horrenda en los ojos, que la muchacha comprendió, adivinó lo que pasaba” (54). La muchacha corrió hacia la calle y, a una cuadra, encontró a un vigilante. El hombre ingresó a la habitación de Margarita con un revólver en la mano y un “hombre aindiado, salió del escondite” (54). Mientras el vigilante le colocaba las esposas, el intruso maldecía a la mujer. Al quedarse solas, Margarita le agradeció a Eloísa y se desmayó.

A la mañana siguiente, la empleada fue a buscar a Blanca y le narró lo sucedido. Cuando llegó a la casa, junto a sus tíos y primas, observó que su madre, “que la noche anterior tenía el cabello negro y el rostro joven, había encanecido completamente y su semblante estaba avejentado, como si aquellas pocas horas hubieran tardado diez años en pasar” (55). Así finaliza el cuento.

La narración, desde el principio, presenta un desarrollo propenso al miedo y muestra cómo determinadas escenificaciones logran sugestionar poderosamente a un personaje; no obstante, el desenlace está dominado por el hecho fantástico de que una mujer encanezca y envejezca de un modo drástico y desmedido en unas horas, produciéndose un desfase en el tiempo (Campra, 2008), entre el presente y los hechos regulares de envejecimiento que pudieran ocurrir en un futuro lejano. Un cambio que debió producirse naturalmente y a través del paso de los años, pero que se presentó de un modo alterado durante el mero transcurso de una noche. Por otra parte, este desencadenante está acompañado por numerosos términos enfáticos que, si bien están enfocados a establecer un entorno próximo a lo terrorífico –“relato aterrador” (49), “silencio sepulcral” (49), “miedo atroz” (50) “espantosos dramas” (53), “frío intenso” (53), “estaba idiotizada” (54), “caso horrible” (55) y otros–, también colaboran para crear el clima necesario del final.

En “El resucitado” el narrador se presenta, en su mayor parte, autodiegético, en la voz de una mujer que recuerda, de cuando era muy joven, “un caso curioso” (57) que nunca pudo olvidar.

La familia de la narradora se encuentra de excursión por Brasil y el barco que los traslada realiza una escala en Rio de Janeiro. Luego de visitar varios sitios, la familia se dirige al hotel para almorzar. Pocos minutos después, el padre de la joven entabló una conversación con un vecino de la mesa, una persona que había llamado la atención de los comensales “por su extrema palidez” (58). Después del almuerzo, y hallándose en el salón de lectura del hotel para combinar nuevas excursiones, se encontraron otra vez con “el hombre amarillento” (59). Los calificativos antes citados le van otorgando al personaje una aureola misteriosa, cuestión

que se verifica y explica en los párrafos siguientes. Ante la insistente extrañeza de la mirada de la muchacha y, fundamentalmente, del padre, el individuo dijo: “Pues bien, voy a satisfacer la curiosidad que leo en sus ojos; voy a narrarle mi curiosa historia. [...] será una aventura más que tendrán que añadir a otras que habrán recogido en sus viajes” (59).

El hombre era un ingeniero de caminos argentino que había llegado a Brasil en 1888. Había emigrado con la esperanza de ampliar sus horizontes y alcanzar una mejor posición que en su país, pero tenía inconvenientes para conseguir un trabajo acorde a su profesión y estaba comenzado a padecer limitaciones en sus sustentos básicos. Por consiguiente, se había empleado como peón de caminos.

Durante uno de los días de trabajo, el calor era muy intenso y el sol “parecía fuego” (60). La sed lo devoraba por dentro y descubrió cerca un grifo de agua.

En seguida de haber mojado mis labios [sic] con aquel líquido frío, un estremecimiento convulsionó mi cuerpo. El malestar que momentos antes me mortificaba se acentuó muchísimo más, y una pesadez extraña se apoderó de mí. Me disponía a sentarme junto al poste donde estaba el grifo, cuando mis piernas se aflojaron y perdí el conocimiento. Nada más supe, hasta que, en un momento de lucidez, me ví en el lazareto, entre los enfermos del terrible vómito negro.¹⁹² (60)

Su enfermedad avanzó y los médicos lo declararon extinto, haciendo que lo transfirieran al patio de la cal. Pero él “no estaba muerto” (61) y, cuando lo arrojaron en el patio, el efecto de la cal sobre su cuerpo lo hizo volver en sí mismo. Luego de entrar en pánico por la compañía de los cadáveres que se encontraban a su lado, sus ansias de escapar de allí hicieron que una “fuerza insólita” (61) se apoderara de él, y logró levantarse y salir. A pesar de que el dispensario estaba ubicado en las inmediaciones de la ciudad, consiguió orientarse y, luego de caminar toda la noche, llegó a la casa de un compañero del trabajo. Ante el relato de la “espantosa aventura” (62), el amigo lo acogió en su casa y pocos días más tarde estuvo curado del mal y repuesto de la consternación padecida. No obstante, el personaje declara: “desde entonces mi rostro tomó la palidez que tanto llama la atención. Una frialdad marmórea invade todo mi cuerpo, pues creo que la muerte quedó encerrada dentro de mí, –y acercando su rostro a mi padre le pidió que lo tocara para convencerlo de que lo que decía era verdad. Papá se impresionó. Las carnes de aquel hombre eran de hielo, y una humedad extraña acompañaba a aquella frialdad” (62).

¹⁹² El vómito negro o fiebre amarilla –también conocida como “plaga americana”– tuvo auge epidémico fundamentalmente en África y el norte de Sudamérica. Según crónicas de la época, el Río de la Plata tuvo algunos focos epidémicos entre los años cincuenta y setenta del siglo XIX. Este hecho fue, además, representado por Juan Manuel Blanes –uno de los más importantes artistas plásticos de Uruguay–, en uno de sus cuadros más conocidos, “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” (1871).

El personaje termina expresando que, desde ese hecho, lo llaman el “hombre de la máscara de cera” (62), y que de la pobreza que sobrellevaba en aquellos años había pasado a ser rico, pero que no había logrado conformar una familia.

El cuento llega a su fin con la narradora describiendo el momento del adiós con el hombre: “Al tenderme su mano para despedirse de mí, y al estrechársela entre la mía, la frialdad húmeda de aquella mano me impresionó. Esta impresión me duró mucho tiempo [...] El «hombre de la máscara de cera» me ha perseguido muchas veces en mis pesadillas” (63).

Tanto en el cuento anterior, como en “El resucitado”, el suceso fantástico manifestado se genera a partir de la vivencia de una situación externa y de terror por parte de los personajes centrales; como señala José Antonio Marina (2006), el “miedo es un modo de percibir el mundo. Surge de la interacción de un polo subjetivo –el sujeto que lo siente– y un polo objetivo –lo que el sujeto percibe como amenazador” (*Anatomía del 78*). En este último relato, la palidez inaudita del hombre se origina por el pánico que causa el diagnóstico de los médicos y la experiencia en el patio de la cal junto a los muertos; un efecto explicado, según el personaje, porque la muerte se había introducido en su cuerpo –dejando de lado toda fundamentación científica y otorgándole a la muerte cierto grado de personificación–. Asimismo, y de un modo semejante al relato precedente, la inserción de diversas calificaciones fuertemente sentenciosas –“caso curioso” (57), “extrema palidez” (58), “extraño personaje” (58), “hombre raro” (59), “pesadez extraña” (60), “silencio sepulcral” (61), “fuerza insólita” (61), “macabra aventura” (62) y otras– hace que la narración se instaure en un ambiente misterioso.

El restante cuento del libro emparentado con lo fantástico es “El fantasma”, descrito también a través de un narrador en primera persona. Desde el título se introduce un carácter enigmático al relato.

La voz de enunciación es la de una mujer escritora que reside en la ciudad de La Plata, Argentina. En su escritorio, en tanto que llegaba la noche, sintió cómo “el silbido del mochuelo, avechicho de vieja tradición y de fantásticas leyendas, hendía los aires con sus agoreras notas, replegándose el alma al impulso de una superstición que aun a través de tantas generaciones, perdura en el fondo de los espíritus” (89-90). De este modo, el relato desde el inicio alude a la superstición popular de que el silbido de la lechuza es presagio de eventos aciagos (Granada, 1896; Coluccio, 1990; Solla, 1996; Flores Arroyuelo, 2000).

Mientras se encontraba en busca de algunas ideas para trasladar al papel, sus ojos “vieron surgir de entre las tinieblas de la noche una sombra muy blanca que se iba alzando lentamente en el vacío” (90). Al tiempo que la sombra se aproximaba a la mujer, desplegaba

“unas alas tenues y transparentes que a través de su nitidez dejaban ver la luz de las estrellas” (90). La escritora quiso divisar el rostro, pero no pudo “porque un velo cubría la cara del fantasma” (91). Como magnetizada por la situación, la mujer avanzó hacia el “lugar donde había surgido aquel misterio” (91) y observó que poco a poco sus facciones habían empezado a definirse. Pero, en el instante que “iba a contemplar más de cerca y a palpar al fantasma” (91), este desapareció. De inmediato, la escritora percibió cómo su cuerpo aflojó la tensión y sus músculos cedieron al agobio de los últimos minutos. Avanzada la noche, se acostó, pero empleó mucho tiempo en conciliar el sueño, y cuando lo logró le acometieron “pesadillas horribles” (92).

A la mañana siguiente, mientras disfrutaba del encanto primaveral del patio colindante a su habitación, escuchó de pronto “unos gritos angustiosos [...] acompañados de sollozos profundos” (92) que provenían de la casa vecina, habitada por una viuda joven y su pequeño hijo. Acto continuo, se dirigió a la casa de dónde se originaban los llantos y, al entrar, vio a la joven con su hijo en los brazos. La mujer parecía “una demente devorando a su víctima. Besaba y mordía con trasportes arrebatados la carne de sus carnes. El niño no se movía; era un juguete sin vida y sin acción entre las manos de la desdichada” (92-93). Ante la súplica de la madre, la protagonista tomó en sus brazos al chico e intentó reanimarlo. Al mismo tiempo, y mirando a la mujer, pensaba: “Si hubieras visto tú la sombra blanca, si ante tus ojos se hubiera alzado la visión extraña que yo ví, segura estoy de que tú, aun abatida por la pérdida de tu esposo, habrías reconocido, con instinto materno, la cara incógnita para mí, de aquel fantasma” (93). Lloró junto a la madre y luego se marchó.

En el último párrafo del cuento, la narradora recuerda “el chirrido penetrante del mochuelo” (94) de aquel día, como “presagio de tan triste episodio” (94); y todos los atardeceres entorna las ventanas inquieta y afligida por el temor de encontrarse otra vez “con aquella sombra” (94). Freud ([1901] 1991) expresa que “el supersticioso nada sabe de la motivación de sus propias acciones casuales, y *porque* esta motivación esfuerza por obtener un sitio en su reconocimiento, él está constreñido a colocarla en el mundo exterior por desplazamiento” (“Psicopatología de” 251).¹⁹³ En este caso, la acción de dejar solo entornadas las ventanas se presenta como un mecanismo de desplazamiento en función de determinados elementos inconscientes que se asocian con el silbido de la lechuza y la aparición fantasmal.

El cuento revela varios elementos concomitantes con lo fantástico. Desde lo semántico, recurre a dos tradicionales factores: por un lado, la superstición popular que sostiene que el canto de una lechuza es de mal agüero; y, por otro, la presencia de una entidad traslúcida e intangible designada con el clásico calificativo de fantasma. Conjuntamente, y al

¹⁹³ Cursiva en el original.

igual que en las anteriores narraciones –y casi como un sello distintivo de la autora–, se recurre a la presentación de múltiples calificaciones ponderativas –“manto negro y misterioso” (89), “alucinadoras fantasías” (90), “incógnito rostro” (91), “extraña aparición” (91), “pesadillas horribles” (92), “cuadro horrendo” (92), “desgarradora pena” (93) y “visión extraña” (93 y 94), entre otras– que sumergen al relato en un entorno luctuoso e intrigante.

VI.4. Ema Risso Platero

Ema Risso Platero (Montevideo, 1915-París, 1981) escribió narrativa, poesía y teatro; además se desempeñó como diplomática, actriz y artista plástica. A través de su actuación como diplomática, ejerció como agregada cultural de Uruguay en París, Londres, Budapest, Praga, Tokio y Buenos Aires. En esta última ciudad conoció a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y las hermanas Victoria y Silvina Ocampo, entre otros. Allí publicó el libro de cuentos *Arquitecturas del insomnio* (1948),¹⁹⁴ cuyo prólogo está escrito por Borges –uno de los pocos libros de uruguayos con prefacio del autor argentino–, en que expresa: “Quizá lo más precioso de este volumen sea lo poético, no sólo perceptible en frases aisladas («y la humedad de los atardeceres, lentos y graves como un secreto») sino en el agradable horror de los argumentos, en las íntimas formas de la invención. Las vigilias del porvenir serán generosas con quien ha concebido y ejecutado estas fervientes páginas” (11).¹⁹⁵ De acuerdo con nuestra investigación en la “Colección Ema Risso Platero” –depositada en el Archivo literario de la Biblioteca Nacional (Montevideo)–, existen varios relatos inéditos; asimismo, textos de su autoría se dieron a conocer en varias publicaciones periódicas de Montevideo – los diarios *Acción*, *El País* y *El Plata*; y las revistas *Alfar* y *Entregas de la Licorne*– y de Buenos Aires –el diario *La Nación*–, entre otros. Su obra ha sido otra de las grandes olvidadas; no obstante, su vida fue rescatada pocos años atrás en la biografía novelada *Emma. Karma de Borges* (2009) de Fernando Loustaunau.¹⁹⁶

Entre los cuentos que integran *Arquitecturas del insomnio*, sobresalen “Las manos de cristal” y “La presa de los muertos”.

En el primero, un narrador extra-heterodiegético describe de un modo ambiguo las vivencias de una mujer que ha cruzado la línea entre la vida y la muerte. El relato se centra

¹⁹⁴ *Arquitecturas del insomnio* figura en la sección “Libros. Libros recibidos” de la revista montevidéana *Alfar* de 1949. Por otra parte, en el registro llevado a cabo por Welch (1985), se alude también a la publicación de *Le prochain testament, mutatis, mutandis* (2da. ed., 1942).

¹⁹⁵ Borges le dedicó el cuento “La escritura del dios”, publicado inicialmente en la revista *Sur* (Febr. 1949) y luego incluido en *El aleph* (1949).

¹⁹⁶ Entre los índices o diccionarios bio-bibliográficos más trascendentes sobre literatura de Uruguay, la obra de Risso Platero solo es mencionada en *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* (J. Englekirk-M. Ramos, 1967) y *Bibliografía de la literatura uruguaya* (T. Welch, 1985).

en varios recuerdos de lo sucedido un año atrás, un domingo de carnaval. Una mujer siente que necesita volver a aquella noche, y transitar por los lugares que había recorrido. Se alude a un “gesto último” (116) y a un familiar que tal vez la hubiese comprendido. La protagonista camina rápido en la madrugada mientras escucha tres campanadas de una iglesia. “No podía perder un instante. Tenía que llegar esa noche al lugar aquél. [...] Echó a correr. Ya no temía empujar a los últimos transeúntes de la noche. Corría, corría. Casi creyó durante un momento que iba a sentir fatiga, como antes, cuando la presión era dolorosa. Pero ahora ya no sabía cómo era el dolor” (121-122). Campra (2008) sostiene que “la transgresión, al mezclar o invertir los términos en oposición, desbarata las coordenadas primordiales del individuo en condiciones de enunciarse en cuanto tal, en su tiempo y espacio” (*Territorios de* 34). En este caso, la narración intercala elementos cotidianos y mundanos junto con referencias a un mundo extraño, como del más allá; componentes que introducen una transgresión, por medio de la presencia de dos esferas incompatibles, en el desarrollo del cuento.

El cartel de “Gran Hotel” (122) aparece ante sus ojos. De inmediato se hace alusión a una carta escrita por ella, aunque no recuerda a quién estaba dirigida. El amanecer está próximo y la joven presiente que no le queda demasiado tiempo. “Miró sus manos y comprendió que los contornos se diluían en la atmósfera. De pronto la envolvió un resplandor que la enceguecía. Un grito de terror hubieran oído los que hubieran podido escucharla. Pero ella estaba muda e inmóvil, y era un grito interior, más fuerte que todas las voces humanas” (123). La mujer percibe que se encuentra como en un limbo, pero al mismo tiempo siente una fuerza que la impulsa a vivir aquel día y así “comprender algo para luego explicárselo a tía Clara” (124).

El cuento finaliza dando cuenta de cómo un joven llamado Raúl escuchó un estampido y encontró en la habitación de al lado, en el Gran Hotel, a una muchacha muerta, durante una noche de carnaval. De este modo, se da a entender que la mujer protagonista se había suicidado esa noche y se corrobora que su transitar era desde el más allá, vulnerando los límites entre lo animado y lo inanimado (Campra, 2008); una vivencia del momento de la muerte que no es percibido con aprensión, pero que no resulta óbice para desear volver a vivir aquella jornada e, incluso, mostrar cierto arrepentimiento. Algunos elementos de esta narración se pueden vincular con lo que Risso Platero (1953) expresara en un ensayo publicado en la revista montevideana *Entregas de la Licorne*: “La busca de lo invisible, la creencia en lo inesperado y asombroso, forman parte de la naturaleza humana. Así la magia, cuya historia no tiene principio ni fin, existe desde que existe el hombre. Desde entonces este invoca la intervención de fuerzas sobrenaturales para resolver sus empresas máximas: el amor, el combate, la muerte” (“La magia” 145).

Y en “La presa de los muertos”, un narrador autodiegético en la voz de una mujer hace referencia a algunos recuerdos durante su estadía en un sanatorio.¹⁹⁷

La descripción de los acontecimientos, por momentos, se presenta confusa en cuanto al día en que se vive, al lugar donde se encuentra y a la percepción de su cuerpo y su entorno. Asimismo, por un lado, hay referencias a los “hermanos de las tinieblas” (128); y por otro, a las voces de enfermeras y médicos.

En un instante, la narradora expresa: “La fiebre quema mis labios. Ya no quiero nada. Nada ya deseo. [...] Y yo me convierto en círculo, en tronco y en agua. Ya no siento el indisoluble abrazo del tiempo. Inquietantes rostros inmóviles comenzaron a repartirse mi noche de dolor, generosamente. Yo compartía colores desconocidos, religiones secretas y fugaces imágenes que desaparecían egoístamente ante mis ávidas miradas” (132). De esta forma, se hace alusión a un estado entre la vida y la muerte, en el que se da la presencia de seres extraños y la persona se deja llevar por lo desconocido. De inmediato, se manifiesta un despertar y la voz de una enfermera expresando que la “operación fué «bárbara»” (132). La mujer, en su habitación del sanatorio, se percata que ha salido del quirófano y le han salvado la vida. No obstante, advierte de manera amenazadora cómo “los inmóviles que ya se preparaban a darme su amistad juraron vengarse. Naturalmente, yo había tenido una suerte inmerecida. El mejor cirujano del mundo, la penicilina y la alentadora sonrisa de Primavera” (133). Aunque la mujer ha salido airosa de la operación, todavía distingue la presencia de los que fueron a recibirla desde el más allá. Marina (2006) indica que el “miedo es la anticipación de un peligro. Pero no hay nada que sea un peligro en sí. [...] Todos los peligros son peligros-para” (*Anatomía del* 109); en este sentido, la mujer percibe como inquietante y perturbadora dichas presencias porque presiente que quieren arrastrarla hacia la muerte.

A partir de un momento, una de estas siluetas toma forma en la figura de un hombre ciego, mientras varias sombras se asomaban a la puerta de su habitación. Ante esto último, el personaje con discapacidad visual le explica: “Estos son los que han muerto en el preciso instante en que estuviste a punto de morir. Estás aún cerca, muy cerca de ellos. [...] sólo tienes un medio para demostrarles que no te encuentras entre ellos. Tienes que reír, reír fuertemente” (134). La experiencia sobrenatural cobra una mayor nitidez a través de la aparición de la persona ciega y de sus palabras. Poco después, el sujeto con discapacidad visual desapareció y, al observar cómo nuevos espectros se detenían sobre su puerta, rió con desesperación. Acto

¹⁹⁷ Según consta en recorte de periódico depositado en la “Colección Ema Risso Platero”, del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, en Montevideo, “La presa de los muertos” se había publicado en octubre de 1945 en el diario bonaerense *La Nación*.

continuo, observó que las sombras ya no se ocupaban de su habitación; de todos modos, continuó sintiéndose atemorizada y volvió a reír. Lo que provocó el regreso del hombre ciego para advertirle que ante estos últimos no debió reír, porque “son las personas que se encontraban junto a los muertos en el postrer momento. Has desperdiciado tus últimas fuerzas, y la lucha no ha terminado aún” (135).

En seguida, se presentó un espectro con una herida abierta en la frente. Julia Kristeva ([1980] 2004) señala que el “cadáver –visto sin Dios y fuera de la ciencia– es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (*Poderes de* 11). La mujer, aterrorizada, logró reunir las fuerzas suficientes como para salir a la calle. Mientras apreciaba que el otro la perseguía, escuchó el sonido lejano de un tren. El horror domina la escena, pero en un segundo de lucidez logró emitir una risa salvaje, después se impulsó en una corrida veloz hasta que su cabeza golpeó contra la rama de un árbol. El cuento llega a su término con la voz de un médico que expresa: “A las once hará efecto la penicilina...” (136).

El relato describe la forma en que una mujer se enfrenta con la muerte mientras es sometida a una intervención quirúrgica importante y luego de ser extraída del quirófano. Si bien sus visiones y sensaciones pueden ser interpretadas como posibles derivaciones alucinatorias de los medicamentos que producen la anestesia durante una operación y que continúan un tiempo luego de que el paciente ha vuelto a la conciencia, también puede interpretarse desde lo fantástico literario. De esta manera, se describe la presencia de seres del más allá, produciéndose un espacio de intersección entre dos planos discordantes, en cuanto que se produce, al igual que en el relato anterior, un quebrantamiento de las barreras entre la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado (Campra, 2008).

En ambos cuentos de Risso Platero se manifiesta una relación intrínseca entre los personajes centrales y la muerte. Freud ([1919] 1992) expresa que

difícilmente haya otro ámbito en que nuestro pensar y sentir hayan variado tan poco desde las épocas primordiales, y en que lo antiguo se haya conservado tan bien bajo una delgada cubierta, como en el de nuestra relación con la muerte. Dos factores son buenos testigos de esa permanencia: la intensidad de nuestras reacciones afectivas originarias y la incertidumbre de nuestro conocimiento científico. (“Lo ominoso” 241)

En este contexto, el más allá en estos relatos se presenta por momentos como algo tangible y por otros etéreo, que crece hasta derrotar la vida –en el primero– y hasta ser

vencido –en el segundo–. Se trata de la presencia de la muerte, en definitiva, que se manifiesta como la que desfigura los deseos y las vivencias de las protagonistas.¹⁹⁸

VI.5. José Enrique Etcheverry

José Enrique Etcheverry (Paysandú, 1925) se graduó en abogacía y fue profesor de Literatura en Educación Secundaria y en formación docente –también se desempeñó como diplomático–. Su labor intelectual estuvo dedicada casi exclusivamente al ensayo y la crítica. De su obra, se destacan: *Rodó y el Brasil* (1950), *Horacio Quiroga y la creación artística* (1959) y *Temas literarios* (1975). Además, colaboró en publicaciones periódicas como el diario *El Plata*, el semanario *Marcha* y la revista *Número*, entre otras. Hasta donde hemos podido investigar, su producción de narrativa publicada se circunscribe solo al cuento “El gesto irrepedido”, dado a conocer en la revista montevideana *Clinamen* (Mayo-junio 1948) –única colaboración en esta revista (Der Agopian, Gropp y Paolini; Rocca, dir., 2009).

“El gesto irrepedido” se presenta mediante un narrador autodiegético, a través de la voz de un protagonista escritor que describe sus encuentros con un hombre y las actividades excéntricas que este realizaba.

La primera vez que se vieron fue en el pueblo San Juan, en la puerta de una casa donde había un velorio. Entraron juntos y el narrador observó cómo, en el álbum para firmas, el hombre “garabateaba un signo indescifrable. En otras ocasiones volví a ver su marca presencial: nunca fué la misma. Se me ocurrió luego comparar todas ellas con la gráfica cambiante de sus emociones; aunque siempre dominara, a pesar de un visible afán de disimulo, la presencia de dos trazos cruzados” (12) –en clara alusión a una cruz–. Se separaron cuando el personaje “se acercó, con grave compostura, a reclamar la cara del

¹⁹⁸ El libro de Risso Platero consta del subtítulo “Cuentos fantásticos”. Como se desprende de la exposición realizada en la sección dedicada a Borges y Bioy Casares –en el capítulo “Teorías sobre lo fantástico”–, el círculo de autores próximo a Borges poseía una noción de lo fantástico muy amplia. En función de esto, vale consignar que varios de los cuentos que integran este volumen han quedado fuera de nuestro corpus por no ajustarse a la conceptualización tenida en cuenta en este trabajo. Los siguientes casos están más próximos a la ciencia ficción o a lo maravilloso, o no despliegan elementos insólitos que subviertan el orden natural y establecido. En “Lógica y absurdo”, a través de un contexto onírico o próximo a la muerte, se presentan un ámbito futurista, con algunos adelantos científicos y filosóficos, y traslados en el tiempo. En “El pescador de ilusiones”, una mujer padece una conmoción provocada por sus intensos deseos de volver a París como si no hubiese existido la guerra –durante la Segunda Guerra Mundial y encontrándose internada en un sanatorio en Santiago de Chile– y, en ese contexto de descompensación psicológica, alude a un libro con propiedades maravillosas. En “Viviendo momentos históricos”, la narradora describe un ataque militar al barco donde se encuentra, durante la Segunda Guerra Mundial, y el modo en que esto le produce un shock con el color verde. En “Presencias del silencio” se hace referencia a una serie de recuerdos y reflexiones que reflejan una lucha interior del Yo de la narradora protagonista. En “Fines y principios”, un extraño le narra la historia de un pueblo utópico, llamado Laleli, a cuatro empresarios en un bar, y se retira enigmáticamente. Y en “El próximo testamento” se expone una alegoría de la Segunda Guerra Mundial en que los personajes principales son animales. En cuanto a “Última confesión”, se trata de una novela corta que excede el límite de extensión tenido en cuenta para este estudio.

muerto, minutos antes de cerrarse el féretro” (12). El narrador había asistido al velorio para consolar a la hija del difunto. Cuando de noche volvió a su casa, recordó la figura de “esquema viviente” (12) del hombre y se percató que “nunca lo había visto antes, ni en esa casa que yo solía frecuentar, ni en el pueblo” (12); de esta forma, se introduce un halo de misterio sobre la figura del otro personaje.

Unos meses después, volvió a encontrarlo en el velorio de un compañero de trabajo. Y en esta ocasión hablaron por primera vez. El individuo, de quien el narrador nunca supo su nombre, le dijo, entre otras cosas, “que en la muerte todos nos igualamos; [...] que siempre buscaba el gesto nuevo, la expresión irrepitada, la marca diferencial de cada muerte” (13). Entre el primer encuentro y este, había concurrido a nueve velorios y sus entierros correspondientes, siempre con la esperanza frustrada de hallar ese gesto.¹⁹⁹ Freud ([1907] 1992) expresa que “las acciones ceremoniales y obsesivas nacen en parte como defensa frente a la tentación, y en parte como protección frente a la desgracia esperada” (“Acciones obsesivas” 107); en este caso, frente a la muerte ajena y propia.

Los encuentros en los velorios se reanudaron con mayor asiduidad y el narrador cada vez se fue interesando más en aquel “hombre con su misterio” (13). Tiempo después, el protagonista se enfermó y debió estar en cama varias semanas. Durante su convalecencia, daba paseos breves por las calles cercanas a su casa. Pero una tarde extendió su recorrido y llegó hasta el cementerio. El otro personaje volvía de un entierro y, cuando estuvieron frente a frente, dijo: “Creí haberlo encontrado. Era un viejo durísimo según me dijeron. Tenía una hilera perfecta de dientes. En su cara no descubrí huellas de violencia. Una sonrisa le entreabría los labios. Pero en la casa ví un retrato del muerto con la misma sonrisa. Y eso no es posible, no puede serlo! Creí que al fin encontraba el gesto nuevo, y era el gesto de toda la vida, la sonrisa que nunca le abandonó” (13); se denota que esa búsqueda y observación de los rostros de los difuntos, también era acompañada por el auxilio de otros elementos, como las fotografías.

El narrador tuvo una recaída de su enfermedad. Leyendo el diario del pueblo se enteró que había fallecido el jefe político. De inmediato imaginó a su amigo en el velorio. Había recorrido en su búsqueda las casas de los suburbios y las del centro, sin embargo, nunca había hallado lo que perseguía. A este respecto, el protagonista expresó: “Me descubrí deseando ardientemente que al fin se cumpliera su deseo; quería tener, yo, la imagen completa de mi

¹⁹⁹ Resulta interesante señalar la comunicación entre este relato y “Juan Velorio” de Julio César da Rosa –en *Cuesta arriba* (1952)–, en que a Juan Laguarda –que era “pastero”, cortador de pasto– lo llaman Juan Velorio porque le daba por visitar todos los velorios del pueblo, sin una razón. También con “Guadaña” de Manuel de Castro –en *El enigma del oficio* (1955)–, en que el personaje homónimo del cuento, encargado de la “Sección necrológicas” de un periódico, visita los velorios y entierros de la ciudad y, a veces, cuando los muertos quedan con un gesto desagradable les restaura la fisonomía con plastilina o masilla.

amigo. Su problema acaso fuera el mío, ya” (14). Una declaración que revela cómo de un modo paulatino se va consustanciando con los rastreos del otro individuo.

Un día, el narrador vio al hombre desde la ventana de su dormitorio: “No le ví la cara pero sabía que no era completamente natural: tan desacostumbrado me pareció su paso. Desde entonces no lo he vuelto a ver” (14). En este comentario se continúa reforzando la aureola misteriosa del personaje, tal como se señaló antes.

Unas semanas más tarde, en el diario del pueblo se publicó una nota que informaba sobre la aparición de un hombre muerto y desconocido, y que su cuerpo estaba depositado en la comisaría para quién pudiera efectuar el reconocimiento. Como el narrador hacía tiempo que no veía al otro –incluyendo un velorio de la noche anterior–, decidió ir a indagar de quién se trataba. No obstante, en la comisaría le mostraron un cuerpo que se encontraba en “una bolsa cosida ya por las cuatro puntas” (14). Reclamó por la situación y por el sinsentido de la solicitud de reconocimiento, ante un cuerpo enfundado por entero, formulado en el periódico; pero el agente se excusó con evasivas.

Como consecuencia, el narrador, seguro de que aquel cuerpo era el de su conocido, manifestó sus dudas y su consternación. Se preguntó si aquel hombre habría logrado hallar lo que tanto había ansiado; o si, por el contrario, habría confirmado su presunción de que ante la muerte todos son iguales. Y se mostró afligido porque él no pudo ver su gesto y así “encontrar la respuesta que su muerte diera al problema” (15).

La narración finaliza con el protagonista escritor expresando: “Acaso sea por eso que hoy vago de velorio en velorio, no buscando ya originales para mis relatos; buscando el gesto irrepetible” (15). Esta aseveración deja en evidencia la definitiva influencia ejercida por el otro individuo sobre el narrador.

El relato se caracteriza fundamentalmente por la búsqueda pertinaz de ese gesto irrepetido de la muerte por parte de un personaje extraño; una pesquisa que, al final, resulta heredada por el narrador protagonista. Si bien esta actividad no presenta una superposición entre dos cuestiones incompatibles, la indagación está representada a través de un rastreo sistemático y extravagante, que propone la posibilidad de la existencia de otro orden (Barrenechea, 1972), y que está dirigido hacia el hallazgo de algo insólito. Por otra parte, el persistente explorador, por momentos, está descripto como si no fuera real –nadie lo vio llegar o irse del pueblo, nadie lo conoce ni sabe su nombre, su cara “no era completamente natural” (14)–. En consecuencia, la sistematización y excentricidad de la búsqueda y la aureola fantasmal de uno de los personajes conectan a “El gesto irrepetido” con lo fantástico.

VI.6. Mario Benedetti

La obra de Mario Benedetti (Paso de los Toros, 1920-Montevideo, 2009) es una de las más leídas y estudiadas de la literatura uruguaya; además, ha sido traducido a numerosas lenguas. Su labor literaria –en narrativa, poesía, teatro, ensayo y periodismo– no solo se reflejó en los más de cincuenta libros publicados, sino también en la fundación de una revista –*Marginalia* (6 números, 1948-49)– y en la colaboración en diversas publicaciones periódicas uruguayas –*La Mañana*, *Marcha* y *Número*, entre otras– y extranjeras. La producción en narrativa de Benedetti ha estado estrechamente vinculada con lo cosmopolita y/o la denuncia social; no obstante, durante el período de nuestro estudio, escribió el cuento relacionado con lo fantástico “Una sección de cine” –reunido en *Esta mañana* (1949), pero excluido por el autor de la segunda edición *Esta mañana y otros cuentos* (1967)–.²⁰⁰ Si bien la bibliografía crítica sobre la obra de Benedetti es prácticamente inabarcable, hasta donde hemos podido investigar, desconocemos que haya algún trabajo que estudie con detenimiento la presencia de lo fantástico en su obra. De todos modos, en algunas de las reseñas que se difundieron cuando se publicó el libro, se presentan breves menciones al cuento referido: Real de Azúa (1949) señala el modo en que se trasluce “el borgiano interés de la metapsíquica” (135), Emilio Ucar (1950) destaca su “fantasía mágica” (61), y Juan Carlos Álvarez (1950) observa contactos con “El espectro” de Horacio Quiroga.²⁰¹ Además, en relación con los otros relatos del volumen, los comentarios indican proximidades con las obras de Hesse, Joyce, Kafka, Mallea y Proust, entre otros.

En “Una sección de cine”, un narrador en primera persona describe un episodio ocurrido durante una función de cine junto a una pareja de amigos –Isabel y Eduardo–. El protagonista se encuentra cansado y se queda dormido luego de una de las primeras escenas de la película en que, en un bar, aparece “en primer plano un bebedor joven, de afiladas facciones, grandes ojos y pelo alborotado. En su mesa había un solo vaso, que un líquido bastante claro no alcanzaba a llenar” (137).

El narrador anuncia que durante su dormitar, lo invadió un sueño que se encadenaba con la imagen del último cuadro. “Se trataba tan sólo de que el joven bebedor también se dormía y se le acercaban en silencio dos mujeres flacas, ojerasas, que depositaban en su vaso unos polvos, con tal expresión mímica que yo me enteraba de inmediato de que se trataba de

²⁰⁰ Casi dos décadas después de publicado *Esta mañana* (1949), Benedetti da a conocer el volumen de cuentos *La muerte y otras sorpresas* (1968) en que vuelve a incursionar en lo fantástico con “Acaso irreparable”. Asimismo, en 2003 se edita *El porvenir de mi pasado*, que reúne –con la excepción de “Niñoquepiensa”– un conjunto de cuentos y poemas escritos entre los años 2000 y 2003; allí recoge varios cuentos vinculados con lo fantástico.

²⁰¹ En la pastilla publicada en *Marcha* (10 Febr. 1950) y en la reseña firmada como A. B. C. en *Asir* (Julio-ago. 1950) no se alude al cuento citado.

un veneno. Luego desaparecían” (138). El sueño proseguía con el joven nuevamente despierto y acercándose el vaso a la boca, pero titubeaba y no ingería. De este modo, llamaba al mozo, le solicitaba otro vaso y bebía de este. A continuación volvía a tomar el vaso del veneno, no obstante, de nuevo vacilaba, y otra vez le pedía al mozo un vaso distinto y vaciaba el líquido de este. El mismo suceso se repetía de continuo.

Cuando despertó, en la pantalla se exhibía la escena del bar del inicio, con el joven en el mismo sitio, y sobre la mesa dos vasos –uno vacío y otro lleno–; de forma idéntica, entonces, que en los sucesivos episodios del sueño. En ese instante, el muchacho tomó el vaso colmado y, en palabras del protagonista, “ante mi sorpresa, apuró de golpe el contenido, como si diera rienda suelta a una decisión madura. [...] Entonves [sic] vi como el bebedor caía hacia la izquierda. Mas el público recibió el desenlace con carcajadas” (139). Así finalizaba la película.

Ante la confesión de que recién se había despertado en la escena final, Isabel le explicó que el joven del bar había sido un personaje secundario al que un predicador –el protagonista de la película– intentaba convencerlo de dejar la bebida a través de la representación de varias anécdotas. En la escena final, cuando el narrador despierta, el joven, insuficientemente convencido por el predicador, elige no hacerle caso y tomar la bebida, sucumbiendo ante su embriaguez, y provocando la hilaridad del público.

Mientras Isabel hablaba, Eduardo había estado en silencio y apesadumbrado. Acto seguido, confesó que había ido a ver la película solo para presenciar el final. Unos días atrás, Eduardo había leído una revista norteamericana en la que se informaba la muerte de Sidney Crain, el actor que interpretaba el papel del muchacho. Como siempre había tenido participaciones intrascendentes y en esta película su actuación apenas se reducía a poco “más de diez minutos” (141), cuando ingiere el contenido del último vaso y se desploma, “en realidad no dura con vida muchos segundos más, ya que previamente había echado en su vaso cianuro de potasio en cantidad suficiente como para matar a diez pobres diablos como él” (141); de esta forma, “eligió un modo espectacular de hacerse conocer” (141). El cuento termina con el narrador asegurando que en realidad no había sido un suicidio, sino que lo habían envenenado las mujeres de su sueño.

Independientemente del mero comentario final del protagonista, lo fantástico del relato se encuentra en el hecho de que un evento soñado –el vaso con veneno– luego forma parte de un acontecimiento real; o sea, la intersección entre algo no concreto y algo concreto (Campra, 2008). Aunque el cianuro de potasio no es introducido por las mujeres irreales sino por Sidney Crain, el líquido envenenado se manifiesta en el sueño como una premonición de lo que en realidad termina por acontecer, al quedar al descubierto mediante la información

transmitida por Eduardo –una realidad instalada en la vida del actor y no en el argumento ficcional de la película.

VI.7. Hugo Bolón

La labor artística y cultural de Hugo Bolón (Montevideo, 1926-2006) ha estado mayoritariamente vinculada con el teatro. Comenzó su labor escénica en el grupo La Isla, y en 1949 fue uno de los fundadores de la Institución Teatral El Galpón. Entre sus piezas, sobresalen *Ramon's Bar* (1964) y *Water 2000* (1966) –editada en libro el mismo año–. La colaboración de Bolón en las publicaciones periódicas de la época –por lo menos, en las revistas más trascendentes (Der Agopian, Groppe y Paolini; Rocca, dir., 2009)– se reduce únicamente al cuento “La mano derecha del teniente Callamán”, en *Asir* (Oct. 1949) –premiado con una Mención con publicación en el Concurso de cuentos organizado por la misma revista–. En la sección de juicios sobre los cuentos mencionados, entre otras consideraciones sobre este cuento, se expone que en “todo momento el lector se siente suspendido entre lo real y lo sobrenatural. Maneja con acierto los diálogos y el grupo de personajes. Un poco exageradas las expresiones del protagonista en sus momentos de pánico. [...] Desarrolla con interés su anécdota” (Trillo Pays et al, “Juicio sobre” 63).

En “La mano derecha del teniente Callamán”, un narrador autodiegético llamado Robles describe el modo en que se desarrollan determinados episodios en el bar de un pueblo de frontera. Cuando llegó ya estaban el viejo Tomás y Perto, el peluquero. Pero también se encontraba un forastero, presentado como el teniente Callamán, “un hombre que tenía algo de extraño [...]. Sus ojos penetrantes se clavaban en quien miraban y producían una sensación molesta” (50); enunciaciones que le otorgan cierto cariz misterioso al personaje. Era de noche y hacía mucho frío, en consecuencia, había comenzado a circular el aguardiente entre los parroquianos. Al mismo tiempo, habían avivado el fuego de la estufa con la intención de caldear el lugar. Mientras el narrador explicaba que se encontraba por unos días en el pueblo hasta que terminase un trabajo y luego regresaría a la capital, el teniente había arrimado su silla cerca del fuego de la chimenea. Poco después, ingresaron Felipe y Alejo, otros dos habituales asistentes al bar. En medio de la conversación, “alguien propuso una partida de barajas. Se aceptó de inmediato, unánimemente” (51).

Callamán estaba temblando de frío y algunos de los presentes se burlaron por lo cerca que se había ubicado del fuego. Unos instantes más tarde, Robles detuvo sus ojos sobre la chimenea:

La impresión que recibí fué tan grande, que perdí por completo el dominio de mi [sic] mismo.

Sentí como si me subiera agua hirviendo por el pecho. El golpe fué tremendo para mis nervios, y no recuerdo haber sentido en mi vida tal sensación y que me afectara tanto.

La mano derecha del Teniente, que pendía del costado de su silla buscando el calor de las llamas, comenzó a tomar fuego. Los dedos ardían fácilmente y el fuego ya subía como para agarrarle el resto de la mano. [¡]Y Callamán no se daba cuenta! (51)

Ante la advertencia del narrador, y el asombro del resto de los presentes, el teniente quitó rápido la mano del fuego y la cubrió con su bufanda de lana. Luego de agradecer por el aviso, explicó que había olvidado decir que su mano derecha era artificial –había sufrido un percance en una acción de combate en África– y que por su material era muy propensa a entrar en combustión ante la cercanía de fuego.²⁰² Callamán comenzó a desprenderse la mano y alguien comentó, entre las risas de los demás: “Vaya, por la cara de Robles; parece que hubiera visto el demonio” (51). A continuación, el teniente lanzó los restos de su mano artificial a las llamas y permaneció quieto; mientras, el narrador no podía dejar de mirar impresionado el brazo tullido. La narración, por un lado, continúa profundizando la aureola extraña de Callamán; y, por otro, exterioriza lo impresionable que es Robles, y cómo el resto de los presentes se percató burlonamente de ello.

El juego de barajas estaba en pleno auge cuando las campanadas del reloj del bar indicaron que eran las tres de la madrugada. El narrador estaba sentado frente a Callamán y su malestar ante la “boca negra” (52) del brazo que parecía apuntarle no lo abandonaba. No obstante, unos minutos después, Robles se quedó dormido. Algunas horas más tarde, unas carcajadas lo despertaron. El juego había persistido, al tiempo que la cantidad de botellas de aguardiente vacías habían aumentado. Ante la vista del personaje, los rostros de los demás se mostraban enrojecidos y “sus ojos parecían echar fuego” (53). Uno de ellos comentó que el teniente les había ganado a todos, y Robles recordó el episodio de la mano y dirigió su mirada hacia el brazo:

Y otra vez sentí como si me subiera agua hirviendo por el pecho; pero esta vez terriblemente peor. Una sensación de desasosiego, de desesperación, de locura, me invadió. No podía creer lo que veía. Porque Callamán sostenía las cartas con dos manos. Con sus dos manos, la izquierda y la derecha...

No pude más y me levanté. Sus ojos diabólicos me miraban hipnotizantes y parecían atraerme. Arrojé mi silla al suelo y precipitándome sobre la puerta como un poseído busqué escapar. Un coro de risotadas me siguió. (53)

²⁰² En el cuento “El ojo que parece y no es” de Manuel de Castro, en *El enigma del ofidio* (1955), se presenta una contingencia similar: el ojo abierto de un hombre dormido. De todos modos, la situación se devela en los párrafos siguientes de percibirse el hecho y en un entorno de mera desconfianza, al indicarse que se trataba del ojo de vidrio que el hombre olvidó quitarse antes de dormir.

Corrió por las calles y llegó al hotel, donde el portero comentó que parecía que “hubiera visto al mismísimo diablo” (53). El cuento finaliza con Robles exponiendo que, años después, se encontró con el viejo Tomás, y este le reveló que aquella madrugada, mientras él estaba durmiendo, Callamán lo había enviado a buscar a su casa otra prótesis de la mano, para poder sostener de mejor modo las barajas.

El relato está signado por el espanto –demasiado exagerado, como bien se señala en el juicio del jurado– que provoca en el narrador protagonista la quemadura y posterior reaparición de la mano del teniente; esto último bajo la complicidad del resto de los parroquianos.

En cuanto a la vinculación de este cuento con lo fantástico, se destacan algunos episodios. La descripción de los dedos prendiéndose fuego ante la insensibilidad del teniente –como si fuera la mano de otra persona– expone un posible conflicto de identidad (Campra, 2008) entre la coexistencia de Callamán y de otro. La visión inconcebible de Robles, más tarde, ante un teniente con las dos manos en lugar de una –aunque al final se presente una explicación racional–, exterioriza la imposibilidad de que algo que había dejado irremediablemente de existir reaparezca de un modo inaudito. A estos, se suma la presencia de algunas situaciones de los personajes rodeadas de un aire espectral.

VI.8. Armonía Somers

Armonía Somers es el seudónimo de Armonía Etchepare de Henestrosa (Montevideo, 1914-1994). Obtuvo el diploma de Maestra y repartió su trabajo entre las aulas y las funciones administrativas de bibliotecaria y documentalista –ejerció las direcciones del Museo Pedagógico y del Centro Nacional de Documentación y Divulgación Pedagógicas de Uruguay–. Su labor literaria –específicamente en narrativa– la inició en 1950, con la publicación del relato “La mujer desnuda” en la revista montevideana *Clima*. A posteriori, publica varios libros de cuentos y novelas, entre los que se destacan: *El derrumbamiento* (1953), *La calle del viento norte* (1963), *Un retrato para Dickens* (1967), *Viaje al corazón del día* (1986) y *Solo los elefantes encuentran mandrágora* (1986) –también se han editado varias antologías–. Con relación al conjunto de su obra, Carina Blixen (1996) expresa que la autora desplegó un ámbito de “experimentación que coloca a su narrativa entre las propuestas más renovadoras de las últimas décadas. Desde la posvanguardia a la posmodernidad, Armonía Somers no ha cesado de explorar los límites de la imaginación y sus posibilidades narrativas. Desde una situación de compleja marginalidad no ha cesado de buscar al lector, de pulsearlo, de probar su fuerza moral y su capacidad de intérprete” (“Armonía Somers” 206). Desde los años ochenta, el interés por el estudio de su obra, por parte de investigadores uruguayos y

extranjeros, ha ido en aumento.²⁰³ A continuación se pondrá foco en “La mujer desnuda” y en algunos cuentos de *El derrumbamiento*, los textos publicados durante el período de nuestro estudio.

En “La mujer desnuda” se describe el intento de una mujer por liberarse del tedio que representa su vida a través de la superación de sus prejuicios y de la búsqueda de su auténtica identidad.²⁰⁴ El relato se inicia cuando Rebeca Linke cumplió treinta años de edad y observó cómo en ese día no sucedió nada especial en relación con los anteriores.²⁰⁵ Decidió trasladarse a su casa de campo, una morada “como suspendida en la atmósfera” (73).²⁰⁶ El arribo a la casa, implicaba comparecer “junto con la mujer que vivía por fuera de ella, y de la que se sabe siempre casi todo. Aquella noche, antes de acostarse, como que Rebeca Linke era una mujer sobrellevando a la otra, a la de afuera, le cumplió a ésta todas las obligaciones de su desgano apareamiento” (74). Pero ese día, “una de las dos Rebeca Linke comenzaba a rebelarse a la otra” (74). Se observa que la mujer está atravesando por una profunda crisis que hace que se perciba como dos personas diversas, la Rebeca que se muestra ante los otros no es la misma que la que sostiene su verdadera identidad, y en un día especial toma la decisión de enfrentar una contra la otra –o sea, la audaz y activa contra la prejuiciosa y pasiva–, y “afirmar su yo” (75).²⁰⁷

Sola en la casa de campo, Rebeca encontró una pequeña daga, a modo de señalador, dentro de un libro.

Sólo la pequeña daga reinando. La mano está muerta, el dedo no puede, no alcanza. Derriba el vaso con agua de la mesilla, y queda allí como una flor congelada. Es entonces cuando la daga va a demostrar que ella sí lo puede. Sabe hacer de por sí lo

²⁰³ En el año 2009 se constituyó el Fondo Armonía Somers, en el Centre de Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers (Francia), a partir de la donación de numerosos materiales pertenecientes a la autora –artículos de prensa, entrevistas, cartas, manuscritos y mecanografiados éditos e inéditos, etcétera– por parte de Nicasio Perera San Martín y Miguel Ángel Campodónico –posteriormente se han ido incorporando materiales provenientes de otras fuentes–. La catalogación y el estudio han sido llevados a cabo por la Dr. María Cristina Dalmagro (Univ. Nacional de Córdoba, Argentina).

²⁰⁴ “La mujer desnuda” se publicó inicialmente en el N° 2-3 de la revista *Clima*, en 1950; al año siguiente, la misma revista volvió a editar el relato en separata y como relato independiente, con una concisa introducción de Carlos Brandy. Y en 1966, bajo el sello de Editorial Tauro, se publicó como libro –versión con numerosas modificaciones en relación con la primera–. En las últimas décadas ha tenido varias reediciones. En cuanto a cómo “La mujer desnuda” se publicó en las páginas de *Clima*, Brandy, en una entrevista concedida a Pablo Rocca (2004), expresa: “Una persona amiga me llevó a mi trabajo el original de *La mujer desnuda*. Lo metí en un cajón. Ahí quedó un buen tiempo hasta que un día, apremiado, decidí leerlo. No podía salir de mi asombro. De inmediato se lo acerqué a unos amigos que estaban por sacar una revista y ahí salió. Luego se hizo una separata donde escribí una breve introducción para esa novela magistral” (*El 45* 154).

²⁰⁵ En el marco de una encuesta realizada por Ángel Rama sobre cómo algunos autores habían concebido sus personajes, Somers (1964) declara que Rebeca Linke y su historia surge a partir de un sueño, y agrega: “Declaro que esta mujer tipo robot, salida de un sueño que va enfilando hacia una progresiva y temeraria vigilia, para cerrar el ciclo de su aventura con una actitud mortal sin otra alternativa posible, supo arreglarse para hacer cualquier cosa con mis débiles resistencias a sus imposiciones fantásticas” (“En la” 29).

²⁰⁶ Todas las citas pertenecen a la primera edición en la revista *Clima*.

²⁰⁷ Destacado en el original.

que otras no saben, puesto que no tienen historia. Y es así como se desliza, atraída por las puntas de aquellos dedos, hacia la mano. Es claro que es hacia una mano que está adherida a un brazo, que pertenece a su vez a un cuerpo, un cuerpo con cabeza, con cuello. Una cabeza, algo tan importante, sobre eso tan vulnerable que es un cuello. El filo penetró sin esfuerzo, a pesar del brazo muerto, de la mano sin dedos. Tropezó con innumerables cosas –venas, cartílagos, huesos articulados, sangre viscosa y caliente– con todo menos con el dolor, que entonces ya no existía. La cabeza rodó pesadamente, como un fruto. Rebeca Linke vio caer aquello sin alegría ni pena. (76)

Poco después, localizó la cabeza caída y la tomó con las manos y la colocó sobre una mesita. Pero percibió que la mesa se había llenado de sangre, entonces, mediante una “ligera y eficaz maniobra, la mujer tomó la cabeza de la mesilla, se la colocó a sí misma de un golpe duro, como quien se pone un casco de pelea [...] y retornó el calor vital suspenso. Todo rehecho, pues, Rebeca Linke deslizó sus pulgares por el cuello. El corte comenzaba a quemarle como un hilo de metal al rojo. Mas ya estaba ella coronada de nuevo por su completa vigilia” (78). Si bien la separación de la cabeza posee un fuerte contenido simbólico, la minuciosidad con que son descritas tanto la cesura como la reimplantación hace que el episodio se presente como algo acaecido efectivamente y no instaurado en un plano onírico o introspectivo; Noelia Montoro Martínez (2005) señala que la “marca del corte no desaparecerá, hecho que consigue «verificar» o transmitir al lector la sensación de realidad” (“*La mujer*” 222). Por otra parte, la descripción indica que el corte se produce mediante la acción autónoma de la daga y no por la voluntad de la mujer –“la mano está muerta, el dedo no puede”–. Constituyéndose, entonces, en eventos ajenos a los preceptos convencionales de toda cotidianeidad y, por consiguiente, vinculados con lo fantástico.

Aserciones como “ya no era la misma” (78), “liberada de algo” (78), “nuevo estado” (79) y “nueva vida real” (81) dan cuenta de un cambio sustancial en la protagonista. Esta transformación se ahonda aún más con la decisión de una mujer sola en salir esa noche al exterior de la casa, rumbo a la pradera y luego al bosque y al río, completamente desnuda – como una recién nacida–, sin proteger sus pies de los espinos y las piedras, ni su cuerpo de las ramas. Georges Bataille ([1957] 1997) expresa que la “acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí” (*El erotismo* 22). En este sentido, al desnudarse real y simbólicamente, Rebeca se ha encaminado en busca de su liberación; una búsqueda que la enfrentará con lo desconocido. Lo ignoto representado, por un lado, a través del mundo exterior y la noche; y por otro, en el develamiento de su nueva persona.

Luego de un largo trecho, llegó a una casa cuya puerta estaba abierta. Allí encontró durmiendo a un matrimonio de leñadores, se acostó en la cama del lado del hombre y comenzó a susurrarle palabras en el oído mientras le acariciaba el pecho. El leñador, a medio camino entre el sueño y la vigilia, confundió a Rebeca con su mujer, Antonia, y le pidió que lo dejara; pero, al sentir que esa voz no se identificaba con el nombre de su esposa, preguntó quién era. Rebeca respondió: “Eva, Judith, Salomé, Semíramis, Magdala. Y un hombre que soñó con mi pie, que le excedía en siglos, me llamó Gradiva” (82).²⁰⁸ Según María Luisa Femenías (2002), se produce una liberalización de algunas mujeres del mito, al rescatar “su capacidad erótica, como anverso y reverso de R[ebeca] L[inke], la mujer real” (“Armonía Somers” 3). El personaje sustituye su verdadero nombre por el de otras mujeres que tuvieron en común adoptar actitudes transgresoras frente a sus comunidades respectivas –y algunas de ellas relacionadas con episodios de la *Biblia*–, como un anhelo por asemejarse a ellas; o, por lo menos, identificarse con algunas de sus cualidades. Y, a la vez, se revela como profundizando la crisis sobre su identidad, en la medida que ya no le alcanza percibirse como dos y necesita multiplicarse –más adelante incorporará un nuevo apelativo a este repertorio–. Acto seguido, la mujer invitó al leñador a tocarla, pero al sentirse otra vez confundida con la esposa, descendió de la cama y huyó de la casa. El hombre despertó del todo y se percató que verdaderamente había habido otra mujer en su cama, sobreexcitado apremió sexualmente y de modo violento a su esposa, y después, como un demente, salió fuera de la casa gritando “Eva”.

Ella continuó su camino por la orilla del río y sin un rumbo preciso, mientras que el amanecer despuntaba sus primeros brillos; en ese momento, descubrió que su desnudez, que había dado comienzo durante esa noche de verano, le estaba “dando a su cuerpo una visibilidad sin remedio” (87). Y ante esa revelación, se produjo un encuentro con dos hermanos gemelos montados en un caballo, habitantes de un pueblo cercano. Un cruce que se sostuvo solo por unos segundos, porque, ante la desnudez de la mujer, descendieron del caballo y salieron corriendo “como azuzados por el diablo” (89). Esta reacción se puede entender en el marco de un contexto aldeano, en la medida que la aparición de una mujer desnuda –en la realidad, y no a través de la ensoñación que todo hombre puede tener– puede ser vista como un fenómeno fantasmagórico. Al tiempo que Rebeca aprovechó la situación y se montó sobre el caballo, los gemelos informaron sobre lo sucedido a todo el pueblo. Ante esa voz de alarma, los hombres tomaron “la azada, la pala, los rastrillos, cualquier cosa, y se las colgaban en el hombro, mientras corrían a las otras puertas, gritando, golpeando fuerte,

²⁰⁸ Resulta interesante mencionar que Freud se sintió atraído por el personaje Gradiva y escribió el ensayo “El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen” (1907).

empujando hacia adentro a las mujeres y a los niños. Algo les advertía que eran soldados de una guerra de hombres solamente. Algunos trataron hasta de salir pertrechados con su sexo, recordando que lo tenían, por lo menos. ¿No era una mujer desnuda el enemigo?” (90).

Tres días duró la búsqueda de una mujer desnuda que “había llenado el mundo” (91) de aquellos pueblerinos. En ese ínterin, Rebeca –lastimada, hambrienta y cansada– se alimentó con algunos frutos –la alusión reiterada a manzanas, es un elemento vinculado con lo bíblico que se suma a otros– y durmió. Entre tanto, a la tarde del primer día y ante el fracaso de encontrar a la mujer, los hombres obligaron a sus mujeres a tener relaciones sexuales. “La sangre de todos los hombres ha de estar llena de eso, de esa desgracia, de ese deseo brutal que parecía haberse muerto en la regulada y casta vida de siempre. De allí a unos meses nacerían casi a un tiempo tantos niños juntos que no podría contener el pueblo sus vagidos. Una sola noche de la hembra desnuda iba a valer por miles de noches vulgares de ellas, paridoras simples” (94). Y en la noche, las puertas de todas las casas habían “quedado entornadas por acuerdo tácito” (94), como si se esperara ansiosamente que la mujer entrase y se acostara en sus camas. Una noche, la fantasía de aquella mujer también alcanzó al cura del pueblo mientras dormía y en un sueño. El párroco vio entrar a la mujer desnuda en su pieza –una mujer que había sido imaginada de un modo diverso, de acuerdo al albedrío de cada uno de los hombres del pueblo–, y en el fragor de ese encuentro percibió “su propia cabeza en el aire preso del cuarto. Luego aquella cabeza empezó a reproducirse como los círculos del agua. Pero él, lo que era su unidad de cuerpo decapitado, no lograba apropiarse de ninguna” (95); como influjo de esto, la mujer también se había elevado en el aire. Unos momentos después, esa mujer se le aproximó, “como una serpiente en la alfombra” (96), se tendió en su cama y lo abrazó. Ante la incitación, él dijo que no podía. “Fue en ese mismo instante cuando sucedieron las dos cosas terribles: que él empezara a poder, precisamente (aquellas olas tiernas que le lamían el corazón y bajaban ahora a la playa), y que ella –no alcanzaba él a creerlo– se evaporase en el aire, un aire vulgar, sin cabezas, sin círculos, sin nada” (96) y se despertó. En un ámbito religioso, la entrada de una mujer –que “relucía” (95) y el cura dirigiéndose a ella como “Señora” (95)– puede adoptar las particularidades de una aparición divina como la de la Virgen María. No obstante, una Virgen María sacrílega, porque está desnuda y está parangonada con una serpiente –como la mencionada en el “Génesis” de la *Biblia*–; una caracterización similar a la que se presenta en otro cuento de Somers, “El derrumbamiento”, como se observará más adelante.

En el segundo día, domingo, el cura impartió una misa en la que, a partir de la presentación textual de algunos fragmentos iniciales del “Génesis” de la *Biblia*, se refiere a la mujer desnuda como alguien irreal y confiesa que él también soñó con ella.

Y en el tercer día, la mujer, “frágil, delicada, humana antes que todo” (108), sintió que los rigores de los últimos días le hacían doler y arder todo el cuerpo.

Ella había salido en busca de algo, había **podido** hacerlo, cortándose de por sí las amarras, en una noche inolvidable de aventura. No sabía qué cosa. ¿Pero no era extraordinario que no le doliera ahora sino los pies, el estómago y las heridas superficiales del cuerpo? Duele mucho más en la vida, duelen cosas que son garras del humor, angustias sin nombre, ligaduras y círculos que se van apretando, que uno construye y se ajusta a sí mismo hasta la muerte.²⁰⁹ (109)

Por un lado, se continúa subrayando el carácter real de las vivencias de Rebeca a través de las lesiones tangibles que toda persona desnuda puede sufrir a la intemperie y en una zona rural; y, por otro, el fragmento citado se asemeja a una declaración de independencia, una proclama en la que se patentizan los límites y las ataduras que impone la vida en sociedad. Asimismo, en este y otros fragmentos del relato, la voz de enunciación resulta ambigua, en la medida en que, por momentos, el punto de vista del narrador parece contaminarse con el del personaje; a este respecto, Roland Barthes ([1970] 2004) introduce el concepto de “*fading*”: “Cuanto más difícil es detectar el origen de la enunciación, más plural es el texto. [...] La mejor manera de imaginar el plural clásico es entonces escuchar el texto como un intercambio tornasolado de múltiples voces, posadas sobre ondas diferentes y sorprendidas en algunos momentos por un brusco *fading* cuya brecha permite a la enunciación emigrar de un punto de vista a otro sin prevenir” (S/Z 33).

La mujer se aproximó al patio trasero de una casa ubicada en los alrededores del pueblo y descubrió un balde lleno de leche, pero una perra le salió al cruce. Luego de unos minutos, logró seducirla y pudo beber toda la leche del balde. No obstante, cuando se quiso escapar, la perra “comenzó a ladrar con toda su pasión, como si hubiera decidido agotar las reservas hasta el día del juicio de los perros” (111). Acto continuo, apareció un hombre que estaba desnudo de la cintura para arriba y vio a Rebeca. Luego del impacto inicial, entablaron un diálogo sobre cómo se habían desarrollado las búsquedas y el modo en que el párroco se había referido a ella durante la misa. Él le preguntó cuál era su nombre y ella respondió: “Friné, creo que es así como me llamo. El hombre no agregó palabra. Jamás había oído ese nombre entre sus simples mujeres. Pero estaba visto: todo tenía que ser distinto en ella, misterioso y distinto” (113). De esta forma, y como se mencionó antes, se prosigue con la intención de distanciarse cada vez más de la Rebeca primitiva y adquirir una imagen nueva –otra más–. Él se llamaba Juan, y ante la pregunta de por qué estaba desnuda, la mujer respondió: “Tuve que salir de cualquier modo. Yo tenía la cabeza cortada ¿sabes? y se me desangraba entre las

²⁰⁹ Destacado en el original.

manos. Me la coloqué malamente, y después no tuve tiempo de vestirme” (114). Al margen de que la explicación de la mujer resulta una excusa injustificable, el personaje prosigue dotando de autenticidad al episodio del corte y la reinscripción de la cabeza.

A continuación, Juan descubrió una herida profunda en el hombro de la mujer y propuso entrar juntos a la casa para curarla, pero ella se negó. Entonces, él apoyó sus labios sobre la desgarradura de la piel; luego se abrazaron y se besaron en varias oportunidades. En medio de esas circunstancias, apareció uno de los hijos del hombre, “mudo al principio ante lo que veía, y luego echando a vuelo toda la estridencia de la alarma” (117).

¡La mujer desnuda! Había vuelto ella a recobrar su primitivo nombre, impúdico, obscenamente descubierto. La noticia corrió como la lava, asoló los campos, derribó leche recién ordeñada, hizo alumbrar a las mujeres antes del plazo, abrió ventanas cerradas a clavo largo tiempo. Un hombre enjuto con vocación de sacristán, obligó al cura, casi extorsivamente, a entregarle las sagradas campanas. Él ya no era cura de su iglesia después de lo que había dicho el domingo. Pues, entonces, que devolviera el gobierno de las campanas. El cielo, que parecía vidrio caliente, se empezó a hacer añicos con aquello. (118-19)

El grado superlativo de la descripción deja al descubierto la crisis que había provocado en el pueblo la presencia de una mujer desnuda; un trance que exterioriza los prejuicios y las sujeciones padecidas por sus habitantes. Asimismo, comienza a evidenciarse la forma en que se producirá la destrucción del lugar, a través del calor mayúsculo que lo asola.

Juan cubrió a la mujer con un capote amarillo y se enfrentaron ante la muchedumbre. “Azuzados los machos por el grito de guerra de las hembras, en su furia de leonas despojadas” (121), y ante el grito de “¡Matadla!” (122) avanzaron hacia ellos. Golpearon mortalmente a Juan y, cuando estaban a punto de asesinar a Rebeca, “fué cuando empezó a hacerse visible aquello, lo inesperado y terrible” (122). La iglesia se estaba prendiendo fuego y todos comprendieron que las llamas se podían extender al resto de las casas, así fue que se produjo un colectivo y “confuso desbande” (123) hacia las viviendas.

El cura había entrado a su iglesia en medio de las llamas. Y Rebeca se arrodilló junto a un Juan agonizante que le pidió que se quitara el capote y se fuera, que deseaba verle las “piernas... de atrás... desde el suelo” (124). Luego de besarlo, y ante la inminencia del fallecimiento del hombre, la mujer se incorporó y complació el deseo de Juan “abrasada por la rojez del aire” (125) al tiempo que la iglesia se hallaba a poco de derrumbarse. Como anota Montoro Martínez (2005), la aparición de un fuego atroz, “recuerda a Pompeya, pero también a Sodoma y Gomorra, y por extensión, a una importante tradición literaria que vincula las

imágenes apocalípticas de destrucción de ciudades mediante la acción destructiva del fuego, como por ejemplo, «La lluvia de fuego» de Lugones” (“*La mujer*” 233).

El relato finaliza describiendo cómo la mujer, luego de atravesar el bosque, terminó flotando “boca abajo, como flotan ellas, fuertemente violácea en su último desnudo, en su definitivo intento de liberación, sobre el féretro deslizante del agua” (126).²¹⁰ La huida de las ataduras que impone la sociedad llega a su fin ante la muerte; no obstante, dentro del contexto general del relato, la emancipación queda materializada a través de los actos simbólicos y reales en los que la protagonista se embarca y enfrenta.

En “La mujer desnuda” se despliega un conflicto psicológico –expuesto por medio de los componentes íntimos y espirituales experimentados por la protagonista– y uno sociocultural –mediante la interacción del personaje central con su entorno–. Asimismo, los dos niveles se encuentran traspuestos por contenidos latentes y dispositivos manifiestos que revelan los intentos de una joven por superar determinados conflictos y denuncian la posición injusta de la mujer en un mundo dominado por el hombre.

Sobresalen varios elementos desde la perspectiva de lo fantástico. En el episodio del corte de la cabeza y su posterior reimplantación, se observan por lo menos dos enfoques. Por un lado, los aspectos simbólicos que pueden vincularse con la castración desde el punto de vista psicoanalítico;²¹¹ una escisión que le acaece también al cura, y que representaría un efecto próximo al de la superación de algunos aspectos vinculados con la castración, en la medida que implica una liberalización de ambos personajes, reflejada en sus cambios de actitud desde ese momento. Y por otro, las descripciones manifiestas y detalladas –así como las reiteradas alusiones– que presentan a la separación y restitución de la cabeza como hechos efectivamente consumados; acontecimientos externos al orden natural y, por consiguiente, insólitos.

Asimismo, la cesura de la cabeza está ejecutada a través de la maniobra independiente de la daga, especificada en su actuación “a pesar del brazo muerto, de la mano sin dedos”

²¹⁰ Interesa indicar lo que Somers, en una entrevista de María Esther Gilio (1966), expresa:

Puse, sí, a *La Mujer desnuda* a deambular por cierta aldea donde todos parecían estar muertos para el amor, aunque se siguieran reproduciendo ordenadamente. Un día la casualidad enfrenta la pareja y se produce la hecatombe. ¿Por qué los dejé asesinar? Quizás porque la novela funcionaba más con ese crimen de leso amor que con mi propia rebeldía. Pero vuelvo a repetir que el amor quedó flotando sobre las ruinas. Y ésta no es una figura más, es la única chance que nos asiste todavía. Al menos en un mundo en el que perduran tantos esquemas inservibles, ciertas presiones sociales, entre otros. (“A cada” 31)

Por otra parte, la crítica actual ha observado intertextos entre “La mujer desnuda” y *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont y *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Ver: Rodríguez-Villamil (1990), Femenías (2002) y Montoro Martínez (2005), entre otros.

²¹¹ En un capítulo posterior se retoma este asunto.

(76). Un objeto que adquiere voluntad propia y logra moverse con la fuerza suficiente como para llevar a cabo una acción, infringiendo la barrera entre lo animado y lo inanimado (Campra, 2008); en suma, un recurso típico de los relatos relacionados con lo fantástico.

Por otra parte, la presentación de una multiplicación de la identidad de la protagonista, a partir de los diversos y variados modos con que se autodenomina –primero Rebeca; más tarde Eva, Judith, Salomé, Semíramis, Magdala y Gradiva; y, finalmente, Friné–, instaura un eje de oposición entre el yo y otros (Campra, 2008), y se vincula con un procedimiento distintivo de lo fantástico como es el del doble –en este caso, un doble multiplicado–. De todos modos, esta “multiplicación” está inserta en un momento crítico de la protagonista y estaría más conexas con la exteriorización de mecanismos latentes del personaje, en cuanto a que varios de los apelativos se revelan más en el orden del deseo –por lo que representan– que en el de la acción directa de ser verdaderamente esas otras mujeres.

En el volumen *El derrumbamiento* (1953) se destacan tres cuentos: “El derrumbamiento”, “El despojo” y “Saliva del paraíso”.²¹²

El relato homónimo del libro se inicia con un hombre moreno que camina en medio de una noche fría y lluviosa. Acaba de asesinar a un hombre blanco y, mientras huye, le pide a la “virgencita, rosa blanca del cerco” (5) que lo ayude. La descripción del ambiente se caracteriza por la decadencia, el “negro lleva las manos en los bolsillos, el sombrero hundido hasta los hombros, el viejo traje abrochado hasta donde le han permitido los escasos botones” (6). Su travesía finaliza cuando llega al frente de una casa ruinoso; un lugar, como expresa Lilia Dapaz Strout ([1985] 1990), que representa a un espacio “nauseabundo, pequeño infierno donde sólo entran los vagabundos, los transgresores y la escoria humana, en el «romance» esa zona es el lugar de las grandes sorpresas, en donde el explorador, el iniciado (el que allí entra, *in-ire*) puede recibir la sabiduría, la salud o la salvación” (“La rebelión” 69). Golpea la puerta, pero recién al cuarto toque, “el número establecido en el código de la casa,

²¹² Cabe consignar que, cuando se publicó, el libro no fue comprendido y, por consiguiente, fue recibido de manera negativa por la mayoría de la crítica montevideana. Por ejemplo: Mario Benedetti (1953) declara: “Es probable que la autora de *El derrumbamiento* entienda *a priori* que su literatura debe ser caótica y visceral [...] Ya no se trata de representar literariamente un mundo caótico, lo cual sería legítimo. El caos ha pasado a afectar el oficio literario, quitándole con frecuencia al lector los asideros mínimos de la atención. Hay en estos cuentos un sinnúmero de desacomodamientos (de conceptos, de concordancia, de elemental gramática), casi siempre gratuitos, que no prestan servicio a la trama, y, por lo tanto, sobran” (“Armonía Somers” 102); Emir Rodríguez Monegal (1953) expresa que el “desarrollo de los cuentos es, generalmente, informe. Hay una superabundancia de materia –de materia indigerida– que impide una ordenación cabal y que en muchos pasajes plantea verdaderos enigmas” (“Onirismo, sexo” 14); y Ariel Badano (1953) señala: “Es este un libro de penosa lectura, en el que la autora amontona, en medio de frases pretensiosas de profundidad y trascendencia, ropaje profuso para un material narrativo generalmente primario, muchas veces pornográfico, vertido siempre con estilo cuidadosamente enredado, y una de cuyas razones de su aparición parece ser la búsqueda exitosa del escándalo y lo desagradable” (“El derrumbamiento” 3). No obstante, *El derrumbamiento* obtuvo el Primer premio de narrativa otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública (1953).

apareció el hombre, con una lampareja de querosene en la mano” (8). Ya dentro, y ante la opción de dormir sobre el catre o el suelo, eligió el suelo por ser más barato. El lugar estaba casi lleno de cuerpos durmiendo sobre el piso y el hombre ubicó al recién llegado entre “dos montañas” (10). Al tiempo que el moreno decidía si se echaba vestido o desnudo, el portero apagaba la lámpara; en ese instante descubrió la imagen de una virgencita, iluminada por una lamparita de aceite, colocada en una repisa de una pared.

—¡Patrón, patroncito!

—¿Acabarás de una vez?

—Digameló —preguntó el otro sin inmutarse por la orden— ¿cree usted en la niña blanca?

La risa fría del hombre de la cicatriz salió cortando el aire desde el catre.

—Qué voy a creer, negro inorante! La tengo por si cuela, por si ella manda, nomás. Y en ese caso me cuida de que no caiga el establecimiento. (10-11)

Este diálogo que, en el contexto inicial del relato, puede parecer banal, cobra pleno sentido ante el desenlace, en la medida que se instituye como una premonición del final.

Unos minutos después, desnudo sobre el piso, el hombre empezó a tiritar. “Todo su cuerpo ardía por momentos. Luego se le caía en un estado de frigidez, de temblor, de sudores. [...] Trató de cerrar los ojos, de dormir. Quizá pudiera olvidarse de todo durmiendo. Tenía mucho que olvidar, además de su pobre cuerpo” (12). Esta última descripción es un primer indicio de que el moreno se está muriendo; en efecto, resulta ser el preámbulo de una serie de episodios en que la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, se confunden en un mismo escenario.

Acto continuo, miró a la virgencita y quedó conmovido por el hecho de que esa imagen sagrada estuviese en un lugar hediondo y sucio, colmado de delincuentes.

Fue entonces cuando sucedió aquello, lo que él jamás hubiera creído que podría ocurrirle. La rosa blanca comenzaba a bajar de su plinto, lentamente. Allí arriba, él la había visto pequeña como una muñeca; pequeña, dura y sin relieve. Pero a medida que descendía, iba cobrando tamaño, plasticidad carnal, dulzura viva. El negro hubiera muerto. El miedo y el asombro eran más grandes que él, lo trascendían. (13)

La virgencita siguió avanzando hasta que llegó al sitio donde se hallaba él y lo llamó por su nombre. El moreno recordó que años atrás solían llamarlo Tristán. Quiso incorporarse pero no pudo. Entonces, fue la virgencita la que se arrodilló junto al hombre y le dijo que necesitaba su ayuda para hacer “cosas que nunca me he animado a realizar” (15) y le pidió la mano con que había matado y se la besó. Él parece encontrarse en una especie de limbo en el que casi no puede moverse; no obstante, los detalles del relato están insertos dentro del marco

de una despabilada vigilia en la que se emplea un recurso característico de lo fantástico, como la animación de una estatuilla o imagen.

Ella confesó que estaba cansada de la farsa que había significado la muerte de su hijo, y que la venganza había comenzado a partir de la incitación que ella había efectuado sobre el moreno para llevar a cabo el asesinato. Acto seguido, la virgencita se tendió al lado de él y le pidió que le sacara la ropa, empezando por los zapatos. Una imagen de cera, pero que, en palabras de la virgencita, “toda yo soy de carne debajo de la cera” (17). El cuerpo de alguien que no desea ser más una virgen –de cera, mármol, marfil o madera tallada–, sino la mujer de carne y hueso a la que le mataron el hijo. A esta altura, el relato trasciende sus vínculos con lo fantástico, y se instaura en un ámbito en que se intenta desmitificar la figura de la virgen, mediante una mujer seductora, rencorosa e impulsora de un crimen.

Para continuar con su animación y alcanzar un grado mayor de humanización, necesita que Tristán la acaricie y de ese modo disuelva la cera que envuelve su cuerpo. El moreno fue acariciando el cuerpo, pero se detuvo consternado antes de llegar al “narciso de oro. [...] el huerto cerrado” (19). Y continuó el siguiente diálogo:

—Tócalo, Tristán, toca también eso, principalmente eso. Cuando se funda la cera de ahí, ya no necesitarás seguir tocando. Sola se me fundirá la de los pechos, la de la espalda, la del vientre. Hazlo, Tristán, yo necesito también eso.

—No, niña, es el narciso de oro. Yo no puedo tocarlo.

—Igual lo seguirá siendo, Tristán. ¿Crees que puede dejar de ser porque lo toques?

—Pero no es por tocarlo, niña. Es que puede uno quererlo con sangre, con la sangre loca de negro. Tenga lástima, niña. El negro no quiere perderse, y se lo pide llorando que lo deje.

—Hazlo. Mírame los ojos, y hazlo. (19-20)

Dominado por la situación, Tristán cumplió con lo exigido. De inmediato, sintió que su cuerpo y su sangre le invocaban más, y pidió que lo dejara “entrar en el anillo estrecho” (20). Pero la virgencita le dijo que él no haría eso porque ya había realizado algo más importante, como “derretir a una virgen” (20). La actitud seductora del inicio avanza hacia el erotismo; de todas formas, ella es la que tiene el control de la situación y, por consiguiente, la que establece los límites. Luisa Ballesteros Rosas (1997) expresa que, el de la virgencita, es “un discurso cuyo objetivo es criticar la pasividad representada por la figura femenina de la Virgen, símbolo de sumisión al orden social y religioso” (*La escritora* 221). Sin embargo, la crítica no se dirige solo hacia la virgen, sino que también abarca a la mujer uruguaya del medio siglo veinte; de esta forma, se representa una postura que despliega un modelo de mujer con un rol activo y rebelde.

A continuación, la virgencita le informa al moreno que su muerte está próxima, que lo han estado buscando todo el día y que esa casa la han dejado para lo último; no obstante, ella no dejará que lo aprehendan, pero no podrá evitar que muera. En esta alocución, ella deja de ser la mujer de carne y hueso para volver, por unos momentos, a erigirse como la santa capaz de conocer y determinar el futuro de los demás. En seguida, se sintió el primer golpe llamando a la puerta, pese a esto, y siguiendo las reglas de la casa, el portero no se levantó hasta escuchar el tercero. Luego del cuarto toque, se abrió la puerta y entraron varios hombres, acompañados por un viento salvaje, pisando y pateando cuerpos. La virgencita ya no estaba. De pronto, se produjo un “ruido de esqueleto que se desarma. Luego, de un mundo que se desintegra. Ese ruido previo de los derrumbes” (24), y la casa se desmoronó encima de los que estaban adentro y de los que venían de afuera.

Lo fantástico en “El derrumbamiento” está vinculado con el cruce entre lo animado y lo inanimado (Campra, 2008), cuestión que se refleja en la animación de la estatuilla de la virgen. Por otra parte, el relato manifiesta un tono ambiguo en cuanto al sentido de los acontecimientos: Tristán se encuentra en un ambiente que por momentos está dominado por lo onírico, por otros por la vigilia y, por otros, por el más allá; de esta forma, se revela un conflicto entre eventos concretos y no concretos (Campra, 2008).

El cuento “El despojo” está dividido en tres partes. En la primera, titulada “La araña”, un narrador extra-heterodiegético comienza describiendo el modo en que un muchacho huye de la granja donde estaba trabajando, luego de haber tenido una aventura amorosa con la mujer del dueño; asimismo, hacia el final, el joven comenzó también a percatarse de “que el hombre sólo se ama a sí mismo y en los otros hombres” (68). Esta última apreciación muestra, en alguna medida, el grado de insensibilidad del personaje ante la mujer abandonada al arbitrio de su esposo, la “araña” del título. Susana Zanetti (2002) señala que en esta primera parte se “alegoriza la violencia como fundamento de la sexualidad masculina y el problema de la culpa, mediante la figura de la araña devoradora dibujada por la sombra del marido en las paredes del dormitorio, mientras el amante de su mujer, a la vez su peón y protagonista del cuento, comprende que ésta, en el coito, es solamente una simple intermediaria del vínculo entre ambos hombres” (“El arte” 8).

En el segundo segmento, “La violación”, el muchacho, después de recorrer un extenso trecho, se encuentra con una adolescente pelirroja rodeada de panes. Su intención inicial es robar algunos panes, pero se siente tentado por la muchacha y la viola. “La está odiando mientras la despoja, la odia cada vez más adentro, va a atravesarle las vértebras y a dejarla clavada con su sexo sobre los sacos. [...] Ni iría a enjuiciarse por una virgen más o menos, si

al cabo del mismo día toda la humanidad estaría tendiendo a esa experiencia” (71, 73-74). Una violación, entonces, que se produce con ferocidad y sin ningún tipo de escrúpulos ni remordimientos. En medio del acto, se escuchan unas pisadas y el joven pensó en estrangular a la adolescente para que no gritara; pero la joven quedó callada, por “un segundo de estupidez, ella esperó que él se sentara en el borde de los sacos, que no se pusiera aquel pan bajo el brazo y saliera como un sucio mendigo, abrochándose el pantalón con la mano libre” (73). Mediante este comentario, la imagen de la adolescente está representada de un modo despectivo y a través de una actitud sumisa y degradante.

Lejos del lugar, el muchacho se detiene en la orilla de un río a beber y “se dormirá comiendo pan, se alejará masticando hasta el fin de la conciencia” (75). Este episodio puede entenderse como una referencia a la eucaristía, como un pasaje a otro tipo de existencia que se verá reflejada en los episodios de la siguiente sección, “El enjuiciado”.

Esta última parte se inicia cuando el joven es despertado por el llamado de una campesina de “edad indefinida” (76), abre los ojos y observa que el cielo parece estar “más alto y más redondo” (75). De esta forma, se insinúa el pasaje a una dimensión distinta a la presentada hasta aquí, como si el muchacho estuviese dirigiéndose hacia ese “fin de la conciencia” –como se expresa al final del capítulo precedente–, de modo que se encamine hacia otra realidad en que se proceda simbólicamente a su juicio final por las fechorías cometidas.

La mujer invitó al muchacho a subirse en su carretilla y, unos instantes después, el joven un poco extrañado trepó, se “colocó boca arriba, encogió las piernas cuanto pudo y dobló sus brazos bajo la nuca. Cuando vio que el cielo y los árboles empezaban a correr hacia atrás, se decidió por aceptar las cosas tal como estaban ocurriendo. En realidad, no se podía ambicionar nada mejor que todo aquello” (76). Luego de un trecho, el muchacho percibió que la carretilla se detenía ante un bosque en donde se presentaban dos sendas, una de ellas conducía a la casa de la campesina. Pero la mujer no se dirigió hacia su hogar, sino que, ante el asombro del joven, se acercó y apoyó su cabeza sobre la de él, y se puso a llorar. Poco después, la campesina tomó de la carretilla una parva de heno y acomodó sobre el pasto dos almohadas. Se aproximó al muchacho e hizo que se acostara sobre el piso, al tiempo que ella se tendía a su lado. El joven observó cómo la mujer se desprendió el vestido y desnudó un seno. Al mismo tiempo,

él había caído en una especie de negación de sus actos habituales, como si la voluntad se le hubiera disuelto en la de la mujer, y en la espera de lo que iba a darle. Antes, ella le pasó el brazo bajo la nuca, le hizo girar hasta tenerle de flanco y le aproximó su fuente a la boca. Ya no había nada más que hacer, pues, sino lo hecho desde siempre, o

como necesidad o como costumbre. Un río dulce y blando empezó a entrarle en el cuerpo. (78-79)

Este episodio, directamente relacionado con la maternidad, es descrito como inmerso en una “posesión fabulosa” (80), como algo “misterioso y dulce” (80). Asimismo, y en contraposición a lo acontecido en la segunda parte del cuento, se manifiesta una tendencia hacia una erotización reprimida, ya que “ninguno de los dos vibraba cintura abajo. Cosa extraña: parecían haber muerto en los vientres, sus vidas existían y latían hacia arriba, anastomosadas por la leche y el llanto” (80); es que son el símbolo de una madre y un hijo y, en contraposición a las actitudes transgresoras de algunos personajes de Somers, aquí se manifiesta un acatamiento de la prohibición del incesto. Además, el seno está graficado por la “redondez inconfundible como la de las manzanas en un bolso. [...] Tenía las finas venas al trasluz, como árboles de la quimera bajo la nieve” (80), evidenciando contactos con determinados símbolos bíblicos, como la manzana y los árboles. A este respecto, Rodríguez-Villamil (1990) destaca la “ambivalencia presente en la imagen del árbol, de vida y muerte, que asocia a la idea de seno, puesto que los árboles azules son las venas que se descubren al trasluz de la piel. Y cómo esta ambivalencia reaparece en la imagen de la madre” (*Elementos fantásticos* 115). Por otra parte, en un momento, el joven padeció “un acceso de violencia contra sí mismo y mordió el pezón sorpresivamente. Todo el cuerpo de ella se estremeció entonces desde las raíces” (81); en este sentido, se podría tender un contacto con los conceptos de “pecho bueno” y “pecho malo” planteados por Melanie Klein ([1936, 1952] 2011), en cuanto a la ambivalencia que provoca la mujer y cómo, por momentos, el pecho se vivencia como gratificante y en otros como “«hostil» o frustrante” (“El destete” 298). En este caso, y siguiendo el enfoque kleiniano, el sujeto proyecta sobre el pecho sus pulsiones destructoras como un modo de defenderse frente a sus temores y angustias por los actos realizados antes.

El muchacho comenzó a pensar sobre los motivos que habían llevado a la campesina a provocar ese episodio de amamantamiento, y se planteó la posibilidad de la existencia de un hijo perdido. En medio de ese sopor, olvidó el pezón y se sumergió en un sueño que se asemejaba a un “retornar a la penumbra intrauterina, a un escondido chapaleo” (81) —como la imagen de una regresión que implica la simbiosis entre una madre y su hijo—. Y, sin quererlo, se encontró preguntando por el niño. Ella respondió que nunca había tenido un hijo, y que el calostro de los pechos se había dado “de tanto desearlo” (82); luego, se enderezó y cerró su vestido. Entonces, el joven percibió que en todo aquello solo había “esa sola cosa cierta: una ubre solitaria llenándose a sí misma en humilde mansedumbre secreta, y él, el acusado, el reo

de aquella inaudita causa perdida, acabando de recibir la mejor parte” (83). De esta forma, queda en evidencia la simbolización del juicio, precisamente, al “enjuiciado” por sus delitos de inducir un adulterio, violación y hurto.

La mujer se alejó por el sendero que terminaba en su casa. Mientras, el muchacho quedó en un estado extraño, como si nada fuese cierto. Con la “noche encima” (84) e invadiendo todo, calculó el tiempo que le llevaría llegar al cementerio. Percibió que no estaba seguro sobre si los últimos episodios le servirían de “salvoconducto. Aquellas miserables mujeres lo habían transmigrado a tantas formas” (84) –sobresale el término “transmigrado” en alusión a un evento sobrenatural que implica un cambio de estado, al traslado de una entidad a otra distinta–. Advirtió que su cuerpo no le respondía. En definitiva, era “un huésped vulgar para la muerte” (84).

En “El despojo” todos los personajes son desposeídos de algo. La mujer de la primera parte es despojada de su amante; en la siguiente sección, la muchacha pierde su virginidad y sus panes; y en el último capítulo, la campesina se desprende de su calostro –que, en el contexto del juicio simbolizado, cumple con una función opuesta a su cometido, en la medida que termina siendo un alimento mortal–, y el protagonista pierde la vida.

En relación a los aspectos fantásticos del relato, entre el final de la segunda parte y el inicio de la última, se manifiesta un cambio sobrenatural en cuanto al ámbito y las vivencias del personaje central. El muchacho ha dejado atrás el mundo real dominado por sus fechorías y ha ingresado en una dirección que lo encamina hacia “el fin de la conciencia”; como una especie de purgatorio –contextualizado por las alusiones bíblicas señaladas– en el que, con la “noche encima”, se lo juzga y condena a ser “huésped” de la muerte. De esta manera, se produce una disolución de la frontera entre dos dimensiones distintas, al tiempo que se manifiesta una ambigüedad en cuanto a si los acontecimientos se encuentran en el orden de lo concreto o de lo no concreto (Campra, 2008). Asimismo, la intermediaria de dicho juzgamiento es una mujer de “edad indefinida”, que representa a una madre que lo transporta, con su amamantamiento, a una regresión hasta la “penumbra intrauterina”, a la manera de la visión inversa de la vida –como refieren los supuestos testimonios de los que han estado al filo de la muerte–; una figura caracterizada por su ambigüedad –madre portadora de vida y de muerte a la vez– e inserta, junto con el “enjuiciado”, en un entorno en el que se manifiesta una incertidumbre con respecto al espacio y el tiempo.

El último cuento a destacar de este volumen es “Saliva del paraíso”. Presenta cuatro historias que se van intercalando y, por momentos, superponiendo.

Una pareja de enamorados se encuentra en una plaza frente a un hotel y bajo una lluvia persistente. Mientras conversan, se ubican en un espacio que los guarece de la lluvia, pero que a la vez los hace “más visibles que el mismo parque” (116). Cerca de allí, en una de las “cuevas de un obraje próximo. [...] como habitadas por el misterio” (115), un hombre observa a los enamorados. Padece una tos que lo embiste como una “bruja perversa” (117) y algunas convulsiones. Por unos instantes se distrae con el recuerdo de un libro de la infancia, y ante una “nueva convulsión, ocurrió lo que venía atajando con la mano, su sangre, la hombruna embestida final de la bruja” (123). Unos minutos más tarde, su malestar se había ido profundizando, “había sentido clavársele una garra en el pecho y paralizársele el nacimiento de la lengua. Supo también que sus piernas, aunque las necesitara para incorporarse y explorar la cueva, ya no le responderían. Se le habían transformado en balas de algodón, eran como los miembros baldados de un espantajo” (124). Poco después, empezó “a eructar su último ronquido, en una especie de claudicación por la fuerza, esa fuerza brutal de estar muriendo completamente solo” (125). Resulta explícita la forma en que el cuerpo está sufriendo un colapso y se dirige indefectiblemente hacia la muerte.

En esos momentos, un automóvil –ocupado por el chofer, un anciano y sus dos nietos– circula por la calle lindera a un lado de la plaza. El anciano observa cómo los enamorados se abrazan, y su memoria lo traslada a un lejano tiempo en que también él había abrazado a alguien ya olvidado. El viejo se percata que, aunque posee riquezas materiales, ahora ya no puede gozar de esos abrazos juveniles. Poco después, llega a su casa y siente que en su ser algo ha cambiado. “Por primera vez en todos esos años muertos, siente que ha vuelto a crecer, que puede ser capaz, por lo menos, de buscarse a sí mismo” (124).

Los enamorados de la plaza, que presienten el final de su relación, ingresan al hotel y detienen sus ojos sobre dos mujeres y un hombre que van juntos. Estos tres suben al ascensor y llegan al piso de sus habitaciones, Helena –una muchacha soltera– se despide de su matrimonio amigo e ingresa a la suya. Poco después, el esposo de su amiga la llama por teléfono y le solicita que vaya a la pieza de ellos. El matrimonio está en crisis y, ante “su pobre amiga, congestionada por el llanto y disminuida por la cama grande” (129), el hombre le pide que ella se quede ahí mientras él duerme el resto de la noche en su cama prestada.

Al mismo tiempo, el hombre de la cueva sintió que lo trasladaban a “una región desconocida. Era un sitio topográficamente suave, sin montañas y con las estrellas a mano, como vistas detrás de unas pequeñas ventanas de cinco picos. El lugar abarcaba un área poco extensa. Dos o tres brutos mansos pastaban una hierba interminable. [...] Lo soltaron allí, débil como estaba, y lo dejaron que se las entendiera solo” (131). De este modo, se muestra cómo la cueva donde se encontraba el hombre, hasta que fallece, se ha trocado por un espacio

exótico e insólito; figuración del paraíso del título. De todas formas, y como señala Evelyn Picon Garfield (1977), esa imagen de paraíso es degradante en la medida que “no supera a la tierra sino que la imita pobremente” (“Yo soplo” 123). El hombre comenzó a inspeccionar el lugar y lo que más le extrañó fue los hombres pastando. “Entonces, por imitación y necesidad, se puso también él en cuatro patas y comenzó a hacer lo que los otros, comer de aquel pasto dulce y desagradable, tonto como un caramelo de azúcar cande” (132). Al emparentar el hombre con un cuadrúpedo, se acentúa su carácter primitivo. Poco a poco, sintió el modo en que “el pasto del cielo iba cayendo en su estómago vacío, retumbándole cada vez, como en un sótano” (135); hasta que se sobresaltó al descubrir que la luz de las ventanas estaba empalideciendo. Quiso hablar, pero no pudo. Apenas logró ponerse de pie, se acercó a una de las ventanas y forcejeando consiguió sacar la cabeza hacia fuera, y así alcanzó a decir una palabras. “Ninguna resonancia. [...] Un silencio monstruoso había endurecido el espacio” (137). En ese entorno, y antes de que pudieran sacarlo de esa posición, “se dió el auténtico placer infinito de escupir hacia abajo su primera saliva de paraíso, una saliva dulce, que no servía para nada” (138).

Lo preponderante en “Saliva del paraíso” es la idea de soledad y vacío frente a la convivencia de las personas en sociedad. Por otra parte, en los relatos estudiados de Somers, la muerte es una presencia constante: todos los personajes principales terminan falleciendo; en este sentido, los cuentos de Somers están atravesados por la presencia de “pulsiones de muerte” (Freud, [1920] 1992) que, inicialmente, se encuentran enfocadas hacia el interior de los personajes a través de mecanismos de autodestrucción y, a posteriori, hacia fuera, desplegándose por medio de acciones agresivas. En cuanto a ese trasladarse de un estado a otro, es en este último cuento donde ese tránsito se exterioriza con mayor claridad, desencadenando lo fantástico, ya que el hombre de la cueva, luego de morir, aparece en una especie de paraíso. De este modo, se produce un conflicto entre órdenes inconciliables, en cuanto que se disuelve la línea divisoria entre la vida y la muerte, entre lo animado y lo inanimado (Campra, 2008), en la medida que un personaje fallece y es desplazado del lugar donde descansa y agoniza a un territorio extravagante, de un recinto cotidiano y terrenal a una especie de paraíso; en suma, del estado de los vivos al de los muertos.

Si bien lo fantástico en las obras iniciales de Somers es algo predominante, consideramos que este recurso resulta accesorio a un proyecto mayor, vinculado con una ofensiva contra determinados elementos patriarcales de la sociedad y la búsqueda de una figura femenina protagónica; asuntos que exceden los objetivos de este trabajo.²¹³

²¹³ Para una profundización sobre este tema, ver, entre otros, “Armonía Somers: la difícil andadura de una obra” (2002) de María Luisa Femenías.

VI.9. Viriato Bautista Alcaraz

Viriato Bautista Alcaraz (1913-¿?), como otros autores referidos, inició su producción narrativa años antes del período de nuestro estudio con el volumen *Facetas: relatos, leyendas, cuentos* (1935) —ya aludido en el capítulo de antecedentes—; en 1951 publica *Los hombres de arena y otros cuentos breves*.²¹⁴ En este último libro sobresalen cinco relatos.

En “Tres encuentros con el más allá”, desde el paratexto del título se anuncia la presencia de elementos sobrenaturales. Se inicia con un narrador en primera persona que declara que en tres oportunidades se encontró “en la frontera que divide la vida y la muerte” (17).

La primera ocasión se manifestó cuando el narrador era adolescente y unos días después de haber fallecido su padre. Estando sentado de noche en el jardín de la casa, observó que “algo fuera de lo común; era algo del más allá” (18-19), se estaba aproximando hacia él. Sin sentir miedo, percibió con nitidez que la “sombra suave, familiar, dulcemente querida” (19) era su padre fallecido que, por unos instantes, había realizado una breve aparición para despedirse.

La segunda circunstancia ocurrió al tiempo que se encontraba convaleciente de una enfermedad y fuera de peligro. Una tarde, mientras estaba en su habitación y sin dolencia alguna, sintió un decaimiento gradual de su cuerpo, como si se estuviera muriendo y no pudiera hacer nada.

Inmóvil miraba cierto punto irregular de la pared; esto, comprobado después, prueba que no estaba dormido.

En tales momentos la pared se volvió blanca, como un telón, como un camino de luz. Por ese camino venían hacia mí dos sombras blancas, sabía que eran iguales, aunque no podía precisar sus rasgos.

Esas sombras venían hacia mí y suavemente sentía que, sin tocarme, me tomaban; era como si todo mi ser se hubiera vuelto etéreo. (21)

Resistiéndose a ese amenazante desplazamiento, logró encender la luz de la veladora y todo volvió a la normalidad.

Y el último encuentro aconteció en una playa. A pesar de ser buenos nadadores, un fuerte viraje del viento alejó en demasía al narrador y a un amigo de la costa. En un momento, creyó que no podría volver a la arena y desfilaron ante su vista las vivencias más importantes de su vida. No obstante, su compañero de percance lo auxilió y pudieron llegar a la costa.

²¹⁴ Al igual que otros casos, su obra solo es referida en *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* (J. Englekirk-M. Ramos, 1967) y *Bibliografía de la literatura uruguaya* (T. Welch, 1985).

Lo insólito, en este cuento, se presenta fundamentalmente en los dos primeros episodios y por medio de un recurso similar –y clásico de la literatura relacionada con lo fantástico–, caracterizado por la aparición de la sombra proveniente del mundo ultraterreno; en ambos casos se presenta una intención ostensible de enmarcar la acción en un ámbito dominado por la vigilia en el cual las fronteras entre lo real y lo fantástico son muy lábiles.

El cuento “El misterioso Sr. de la ciénaga” comienza con la descripción del arribo de una expedición de arqueólogos a un pueblo próximo a una selva. El narrador protagonista decide salir solo una mañana a visitar la zona de una ciénaga misteriosa, impulsado por los comentarios de los pobladores del lugar.

Luego de atravesar pantanos y de sufrir varias heridas, logró llegar a “esa tierra maldita” (38); pero, como había demorado más tiempo del previsto, no podría volver ese mismo día al pueblo y debería permanecer allí durante la noche. Estando a oscuras, percibió que todos los ruidos de esa selva habían cesado. “Primero fué una forma difusa, una sombra informe, gigantesca, que se aproximaba sembrando el silencio en derredor; yo no estaba dormido. Ahora era una forma de contornos humanos, un ser fantástico e irreal, un gigante blanco que diríase escapado de la prehistoria” (39). Aunque no se establezca explícitamente, es claro que se está apelando a una figura similar al yeti –también llamado, según la región, “abominable hombre de las nieves” o “Pie grande”–. Estuvieron frente a frente y el narrador sintió que el poder de la mirada del otro lo envolvió de tal forma que su voluntad había dejado de pertenecerle. Lo había condenado a “seguirlo siempre, sin saber a dónde” (40) durante un tiempo que no pudo precisar, “horas, días, noches, meses, años; nuestra marcha era eterna, una marcha sin fin” (40). Cuando logró volver a dominar su albedrío, se encontró en la cabaña de unos leñadores que lo habían encontrado flotando en la orilla de un pantano. Su “cabello estaba blanco” (41). De algún modo, este final denota que habían transcurrido muchos años desde el primer encuentro entre el narrador y la bestia.

La presencia de un ser sobrenatural y el estado de posesión ejercido por este ser sobre el narrador, durante un período de tiempo indeterminado, aunque en extremo prolongado, son elementos que vinculan este cuento directamente con lo fantástico.

En “El oculto poder de los ojos verdes” se exponen los acontecimientos que le suceden al narrador en una función de teatro y más tarde en su casa. Había asistido junto a su esposa a presenciar una comedia “sin complicaciones, con una música amable” (47). Durante los dos actos iniciales todo se había desarrollado con normalidad. No obstante, durante el intervalo,

algo inexplicable comenzó a mortificar al narrador, por lo que decidió salir al vestíbulo a fumar un cigarrillo. En palabras del personaje:

Había una influencia que empezaba a dominarme; venía de atrás del fondo de la sala, un extraño poder concentrado en mi ser para aniquilarme, alguien en la semi penumbra, me miraba fijamente; lo sentía; volví mis ojos hacia determinado lugar; allí estaba...

No me había engañado mi intuición del peligro; era un hombre relativamente joven, de ojos verdosos, acerados, sin expresión; me miraba; como un reptil que acecha a su víctima. (48)

Finalizada la función, se encontró otra vez con esa mirada fija y penetrante y el personaje supo que “ya era su víctima” (49). Cuando llegaron a su casa, la influencia de los ojos verdes había comenzado a ejercer un dominio tan intenso sobre el hombre que lo obligó a que sus manos se cerraran mortalmente “sobre la amada garganta” (49) de su esposa. El relato se cierra con el narrador en la cárcel y lamentándose de ser un asesino sin haberlo querido.

Lo fantástico se manifiesta a través de la presencia en el relato de un personaje misterioso que despliega un poder maligno por intermedio de sus ojos verdes, que impactan, actúan e inducen acciones sobre el narrador. Tal acción es un crimen, aparentemente no deseado por quien termina cometiéndolo. El cuento muestra una intertextualidad visible con la leyenda “Los ojos verdes” de Gustavo Adolfo Bécquer. Por otra parte, si bien el color verde es símbolo de esperanza, potencia y longevidad, según Jean Chevalier ([1969] 1986) también “posee pues un poder maléfico” (*Diccionario de* 1060).

En “Los incorpóreos”, un narrador autodiegético describe los breves encuentros que tiene con amigos ya fallecidos, y a los que él denomina los incorpóreos. Los cruces se producen durante un viaje en un vehículo de transporte colectivo y al atravesar las vías de un ferrocarril. En ambos casos, los encuentros son vivenciados por el personaje como formando parte de “un plano superior donde reinaba un inmenso vacío y calma” (62). Asimismo, luego de desaparecidas las efímeras visiones, dejaban “en su lugar una persona distinta, algo parecida, pero no igual” (63).

Afin con lo transmitido en “Tres encuentros con el más allá” –aunque en contextos diversos y de un modo más fugaz–, lo fantástico de este cuento se establece mediante la visión de seres sobrenaturales. Jackson ([1981] 1986) indica que en “una cultura que iguala lo «real» con lo «visible», y otorga al ojo la preponderancia sobre los otros órganos sensoriales, lo i-real resulta aquello que es in-visible. Lo que no se ve, o amenaza con ser invisible, sólo puede

tener una función subversiva en relación con un sistema epistemológico y metafísico que hace de «Ya veo» un sinónimo de «Comprendo»” (*Fantasy. Literatura* 42-43).

Y en “Un hombre absurdo”, se expone el encuentro del narrador, mientras esperaba en una parada de transporte colectivo, con alguien que “no era un ser humano, salvo la apariencia, era un ser fantasmagórico de un mundo inexistente e inquietante” (85). El ser extravagante se presentó afirmando que era poseedor de un gran invento: “soy el dueño del viento, de la atmósfera que nos circunda; yo señor, soy el hombre que se bebe el viento” (86).

Ante un comentario de incredulidad del narrador, el sujeto extrajo un diario del bolsillo de su saco, lo plegó de tal modo que tuviese la forma de un tubo, y “empezó a sorber el viento con la unción de quien paladea un vino añejo” (87) al tiempo que provocaba a su alrededor “una terrible sensación de vacío, de ahogo aplastante” (87). Al final, el narrador le solicita al individuo que se fuera al campo y que le dejara un poco de aire para poder subsistir.

Como en otros relatos, aquí otra vez se da la presencia de un ser extravagante; de todos modos, el advenimiento de lo fantástico se produce por medio de la capacidad sorprendente de dicho personaje de absorber el aire circundante, acción que se materializa en el escenario del cuento.

Lo fantástico en “Tres encuentros con...”, “El misterioso Sr...” y “Los incorpóreos”, fundamentalmente, se manifiesta a través de la supresión de los límites entre lo animado y lo inanimado (Campra, 2008), con la presentación de seres sobrenaturales. Y en “El oculto poder...” y “Un hombre absurdo” se muestra por medio de poderes extravagantes (Barrenechea, 1972). Por otra parte, todos los títulos de los cuentos referidos de Bautista Alcaraz anuncian la presencia de algo insólito; de esta forma, desde el paratexto el lector intuye con qué se enfrentará ante la lectura. De igual modo, y como expresa David Lodge ([1992] 1998) refiriéndose a los relatos que introducen elementos insólitos: “La previsibilidad de la retórica, su misma falta de originalidad, garantiza la credibilidad del narrador y hace su extraña experiencia más creíble” (*El arte* 314). Asimismo, a lo largo de los relatos se observa una profusión de apreciaciones fuertemente enfáticas mediante una serie de adjetivos que establecen, a través de sus calificaciones, un clima propio del fantástico: “halo sobrenatural” (19), “terribles momentos” (22), “rara aparición” (40), “horrendo drama” (47), “claridad fantasmal” (49), “extraño estado” (61), “poderes extra terrenales” (87) y muchas más de similar tono— que determinan que las descripciones se organicen en escenarios extraños.²¹⁵

²¹⁵ Entre los otros cuentos que integran el libro de Bautista Alcaraz, vale señalar que se han excluido de nuestro corpus “Los negocios de Mr. Crew”—en que se describe un mundo utópico que al final es desarticulado—

VI.10. María Inés Silva Vila

Las primeras producciones de María Inés Silva Vila (Salto, 1926-Montevideo, 1991) fueron dadas a conocer en el semanario *Marcha*, y en las revistas *Asir*, *Escritura* y *Mundo Uruguayo*. Algunas de ellas fueron distinguidas con premios en varios Concursos literarios, estos reconocimientos constituyeron el estímulo para la publicación de su primer libro *La mano de nieve* (1951). Sobre el valor de este volumen, en el marco de la escritura de narrativa uruguaya conexas con lo fantástico que se estaba publicando en libro durante aquellos años, Ángel Rama (1958) sostiene que se trata de “la más amplia y coherente formulación de un mundo fantástico” (“Los fantasmas” 22). También presentó otro libro de cuentos, *Felicidad y otras tristezas* (1964) –incluye los relatos de su libro inicial más otros–;²¹⁶ dos novelas, *Salto Cancan* (1969) y *Los rebeldes del 800* (1971); y una recopilación de artículos testimoniales –*Cuarenta y cinco por uno* (1993)– que habían aparecido en el semanario montevideano *Jaque*.²¹⁷ Sobre sus dos libros de cuentos, Benedetti ([1994] 1997) expresa que en Silva Vila se manifiesta “una falta de ostentación, una timidez, un retraimiento, que le impiden casi siempre llamar a las cosas por su nombre. Las llama por su sombra, claro, y eso forma parte de su atractivo: o también por su reflejo, o por su remedo, es decir por alguno de sus irreales aledaños. Sin duda, ese modo de acercamiento integra la innegable seducción de ese mundo imaginario” (“María Inés” 350). Si bien sus dos primeros libros están fuertemente conectados con lo fantástico, el resto de su obra se concentró más en un proyecto realista y hasta próximo a la novela histórica, como es el caso de *Los rebeldes del 800*.²¹⁸

La mano de nieve (1951) es el único volumen del período en que todos sus cuentos –siete– están vinculados con la concepción de lo fantástico que seleccionamos como orientadora en este trabajo.²¹⁹

y “Vendedor de sueños” –en que un hombre insinúa ser vendedor de sueños y da cuenta de los roles que prefiere protagonizar mientras duerme (gran señor, conquistador, pirata, nube y avaro), cuestiones que no se conectan con nuestro foco de análisis.

²¹⁶ Los cuentos de *La mano de nieve* y los reproducidos en *Felicidad y otras tristezas* presentan algunas variantes; a este respecto, Pablo Rocca (1996) señala que “revelan un ajuste expresivo en procura de una mayor austeridad que redundará en cierta uniformidad estilística con los textos” (Prólogo 9-10) del segundo libro.

²¹⁷ Años después de su fallecimiento se dieron a conocer algunos cuentos inéditos en las antologías *El visitante y otros cuentos* (1996) y *Último coche a Fraile Muerto y otros cuentos* (2001). Según Graciela Franco (2011), todavía permanecen inéditos cinco cuentos.

²¹⁸ La prosa de Silva Vila, a nuestro juicio, ha sido una de las más trascendentes de las publicadas durante el período de nuestro estudio; no obstante, su obra ha tenido escasa recepción por parte de la crítica académica.

²¹⁹ Algunos fragmentos de este capítulo tuvieron una primera versión en el artículo de mi autoría “Intersticios en el borde entre el Yo y el Otro en la obra temprana de María Inés Silva Vila” (2016).

En “El espejo de dos lunas” se describen, a través de la perspectiva de una narradora adolescente –como varios de los cuentos del volumen–, los recuerdos de la estadía temporaria de una joven durante sus estudios en la casa de sus tías.²²⁰ Desde la reseña de la llegada a la casa, se revela cómo al pasar por el frente de la puerta de la sala –un lugar que solo se abría durante los velorios–, en palabras de la narradora, había creído “oír un murmullo triste, de mujeres rezando el rosario, y a veces, tuve miedo de que los muebles se desnudaran solos y que las fundas anduvieran sueltas por el aire” (8).²²¹ De esta forma, el relato insinúa la presencia de elementos sobrenaturales.

Además de las tres tías, que desde el primer párrafo del relato se singulariza que “eran igualitas, como monedas” (7), se da la presencia de Esteban, un primo de las tías “más viejo aún que ellas, más enlutado, más silencioso” (9), y una empleada doméstica llamada Felisa. No obstante, estos últimos personajes tienen una participación exigua.

Las tías se llamaban Cora, Claudia y Cyntia, y las tres firmaban “«C. Brunet»” (11), en lugar de especificar su nombre propio, un factor que la narradora subraya dado que en aquellos años de juventud se esforzaba por “diferenciarse del resto de la humanidad” (11).²²² Esto provocaba que la joven tuviese un contacto mínimo con sus tías por su temor en convertirse en una de ellas, una relación que estaba fomentada también por las tías en función de su mutismo y que, en la voz de la narradora, “continuaban viviendo exactamente igual que antes de mi llegada: como si yo no existiese” (11).

Cuando las tías preferían quedarse todo el día en sus respectivas habitaciones, la muchacha las espiaba por el ojo de la cerradura: “Yo saltaba de una puerta a otra y era lo mismo que seguir mirando en una: parecía que se veían a través de paredes transparentes y que el gesto de una de ellas, lo continuaban –siendo él mismo– las otras” (12). En este sentido, la concordancia de las ancianas en cuanto a sus fisonomías en extremo semejantes y al uso de una firma idéntica se enfatiza aún más cuando las tres, al unísono y en espacios separados, realizan los mismos gestos.

²²⁰ “El espejo de dos lunas” se había publicado antes en *Marcha* (20 Set. 1946), en razón de haber obtenido una Mención Especial en el Concurso de Cuentos organizado ese año por el semanario (el jurado estuvo integrado por Carlos Denis Molina, Carlos Martínez Moreno y Emir Rodríguez Monegal). Por otra parte, este relato integró la antología personal –ya anotada cuando nos referimos a “El balcón” de Hernández– que Benedetti (1961) apuntara en *La Mañana*. Asimismo, Ruben Cotelo (1969) incluye este cuento en la antología *Narradores uruguayos*, publicada en Caracas por Monte Ávila.

²²¹ Todas las citas de los cuentos de Silva Vila pertenecen a la primera edición de *La mano de nieve* (1951).

²²² En el contexto de una encuesta llevada a cabo por Ángel Rama sobre cómo algunos escritores habían ideado sus personajes –ya referida en el apartado dedicado a Somers–, Silva Vila (1965) expresa: “En los cuentos de *La mano de nieve*, los personajes nacen de mis propios miedos adolescentes: el miedo de perder la individualidad en una identificación aterradora; el miedo a la muerte; a la pérdida de los seres queridos; al desamparo” (“Transacción con” 15). Elementos vertebradores de los cuentos de Silva Vila.

A veces, mientras la joven se encontraba sentada estudiando en su dormitorio, Cyntia se aproximaba y le acariciaba el cabello. Pero, de inmediato, emergían “por detrás de ella las dos figuras en sombra de mis otras tías, como si un espejo doble reflejara, repetida, su imagen. Y tía Cyntia se volvía hacia ellas para mirarse mejor. Y me dejaba sola nuevamente” (13). El relato introduce una ambigüedad en cuanto a la existencia de las tías; como si, por momentos, se tratara de una única persona desde la perspectiva de la muchacha.

El 12 de marzo, día del onomástico de Cora, la narradora salió a comprar regalos para todas. Cuando regresó, notó que el reloj del vestíbulo estaba parado y tuvo un presentimiento negativo. En el comedor encontró muerta a Cora. Poco después, las otras tías entraron a la sala y le sacaron las fundas a los muebles para cumplir con el velatorio. Durante todo el día, Claudia y Cyntia permanecieron junto al ataúd: “Estaban simplemente inmóviles, y yo no podía dejar de mirar sus caras pálidas, caras de un solo gesto, casi más pálidas y más inmóviles que la de Cora. Hubiera querido que lloraran: un llanto limpio sobre la cara. Creo que las habría empezado a querer” (17). Más que personas vivas, las tías parecen espectros que custodian a un igual.

Al día siguiente falleció Claudia y, el 14 de marzo, Cyntia. La joven encontró a cada una en el mismo lugar que a Cora y se cumplió un ritual similar en la sala. Después que se llevaron el cuerpo, llegó Esteban; traía un paquete envuelto en papel de diario amarillento y se lo entregó a la muchacha diciéndole que era para sus tías. “Era una placa de bronce que decía: «A C. Brunet, mi novia querida»” (20).

En “El espejo de dos lunas” se da la presentación ambigua de tres personajes, tres individuos repetidos que realizan los mismos gestos y fallecen de la misma manera. Según Gilles Deleuze ([1968] 2002), la tendencia por la repetición está ligada con lo discordante:

Si la repetición es posible, pertenece más al campo del milagro que al de la ley. Está contra la ley: contra la forma semejante y el contenido equivalente de la ley. Si la repetición puede ser hallada, aun en la naturaleza, lo es en nombre de una potencia que se afirma contra la ley, que trabaja por debajo de las leyes, que puede ser superior a ellas. Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. (*Diferencia* y 23)

El desarrollo del relato admite la idea de la existencia de tres seres idénticos y, por consiguiente, discute la concepción racional de la individualidad (Campra, 2008). En un juego de espejos, replica cuerpos y conductas, e introduce lo fantástico a través del clásico recurso del doble, pero de un modo enigmático y original.

“El mirador de las niñas” se inicia informando que cuatro días atrás había fallecido el padre de la narradora protagonista.²²³ Antes de morir, el padre le había dado la llave de un altillo y es desde ese lugar que se narran una serie de recuerdos. El padre está caracterizado como una persona taciturna y que se reunía de forma periódica con un grupo de amigos “siempre enlutados” (22) y considerados como hostiles por parte de la joven y su madre.

En el altillo, la narradora se aboca a extraer algunos objetos de adentro de un cofre y su atención se detiene en unos diseños: “Hace ya muchos años que no veía los dibujos de Cazal; desde la noche en que me encontró mi padre, en esta misma pieza, con los ojos de horror agrandando la mancha de sangre que se iba extendiendo poco a poco en el suelo. Nada podrá haber en este cofre que logre tocarme tan vivamente como estos dibujos” (24-25). Bachelard ([1957] 2000) expresa que en “el cofrecillo se encuentran las cosas *inolvidables*. [...] El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial” (*La poética* 88).²²⁴ En el episodio, si bien se adelantan algunos detalles del final del cuento, también se anuncia la ulterior presentación de una serie de sucesos enigmáticos.

A partir de ese momento, el relato se concentra en reseñar la estadía de Cazal –un artista plástico amigo del padre– en la casa y ocupando el altillo.²²⁵ Desde el inicio, el sujeto es vivenciado como alguien que tenía sobre el padre un “poder oculto, terrible” (26). Un día que el hombre salió de la casa, la adolescente y su madre subieron al altillo y descubrieron unos dibujos que conformaban “una galería de niñas, extrañas, de largas caras, de ojos fijos, con las manos cruzadas, estáticas, entre un confuso mundo de líneas” (27). La madre se impresionó y salieron del altillo, al tiempo que le prohibió a la joven volver a allí. Bataille ([1988] 2001), refiriéndose sobre la pintura y el arte en general, señala: “El arte se liberó finalmente del servicio a la religión, pero mantiene esa servidumbre con respecto al horror; permanece abierto a la representación de lo que repugna” (*La felicidad* 118).

Como Cazal salía todos los días a las siete de la tarde y a veces la madre también se ausentaba, la púber aprovechaba y se instalaba en su “mirador de niñas” (28). Así fue cómo empezó a jugar con las niñas, a bautizarlas con un nombre y a conversar con ellas. “Sólo una permaneció silenciosa. Era una niña caída sobre el suelo, con una herida fina y roja en la

²²³ “El mirador de las niñas” se había dado a conocer con anterioridad en *Marcha* (12 Dic. 1947).

²²⁴ Énfasis en el original.

²²⁵ En una nota periodística, Silva Vila menciona sus contactos con Javier Cabrera –más conocido como “Cabrerita”–, artista plástico uruguayo muy cercano al ambiente cultural de la época, y expresa: “años antes, sus dibujos me habían impresionado tanto que terminé escribiendo un cuento titulado «El mirador de las niñas». [...] Por supuesto, el relato no tenía nada realista: Cabrerita y sus niñas eran ya, por sí mismos, personajes de literatura fantástica” (*Cuarenta* y 34).

frente, como la llave de la muerte. Estaba segura, sin embargo, de que se llamaba Angélica” (28). La narración nos introduce en un ámbito impreciso en que se desvanecen los límites entre los juegos fantasiosos de una púber y los hechos reales, entre lo animado y lo inanimado (Campra, 2008) de las niñas –o mejor dicho, de la última niña; teniendo en cuenta los episodios siguientes.

Una tarde, al entrar a la cocina de la casa, la narradora se encontró con una muchacha –la nueva empleada doméstica– que, según la madre, “parecía escapada de un dibujo de Cazel” (29-30). Aunque había dicho su nombre, la protagonista siempre la llamó Angélica.

Unos días después, la joven y su madre se ausentaron de la casa por unas semanas. Cuando regresaron, Angélica les abrió la puerta y la encontraron como si se hubiese empequeñecido, “aún más parecida que antes a las niñas de Cazel” (31). La narradora recordó el modo en que había visto subir a Angélica por la escalerita que llevaba a su pieza, cómo la sombra que bajaba de ella “tenía algo animal” (31), y la forma en que su cuerpo “se transformaba [...] para surgir más infantil y más débil” (32). En los días siguientes, la adolescente se ocultaba para poder mirar a Angélica sin que ella se diera cuenta y observar que “estaba más pequeña pero los brazos se le habían alargado y tenía la cara desencajada” (34).²²⁶ De este modo, el relato describe paulatinamente cómo el cuerpo de Angélica va modificándose y aproximándose a la forma de los dibujos.

El desenlace se produce unos meses más tarde. La narradora había subido al altillo y en la penumbra tropezó con “un pie pequeño, de hielo” (35), encendió la luz y, a su lado, “con el pelo lacio y negro extendido sobre el suelo, y una herida fina y roja sobre la frente, estaba Angélica muerta” (36). Una escena idéntica a la del dibujo de Cazel.

En este relato se manifiesta el modo en que los recuerdos de una pubertad pasada transitan por un territorio limítrofe entre la imaginación y la materialidad. Un mundo oscuro, en que la narradora advierte el proceso de transformación que se va operando en una muchacha hasta transfigurarse o mimetizarse con la imagen de un dibujo; un diseño trazado por un hombre extraño y que representa de forma anticipada e idéntica el fin luctuoso de la muchacha. Elementos fuera de los cánones cotidianos y, por consiguiente, sobrenaturales. Por otra parte, y como expresa Graciela Franco (2011), la “historia plantea la existencia de dos mundos: el masculino, patriarcal, integrado por el padre y los amigos, distantes, misteriosos,

²²⁶ Es interesante apuntar que Freud ([1923] 1992), en “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII”, se refiere a un manuscrito proveniente del santuario de Marizell, en que un sector de su relato estaba compuesto por la reproducción de ocho dibujos del pintor bávaro Christoph Haizmann, que “en una época de desaliento con respecto a su arte y de incertidumbre sobre la posibilidad de procurarse el sustento, había cedido al Demonio, que nueve veces lo había tentado, comprometiéndose por escrito a pertenecerle en cuerpo y alma” (76) luego de transcurrido un tiempo; como el plazo estaba por expirar y el pintor se había arrepentido, había acudido a Marizell para que la Virgen del lugar le ayudara a liberarse del pacto sellado.

autoritarios; y el femenino, pasivo, casi estático, sometido a las reglas de aquél, traspasado de miedo” (Prólogo xxi-xxii).

En “Último coche a Fraile Muerto” se delinea la atmósfera de un viaje fantasmal en que, nuevamente, el plano de la realidad y el de los sueños se combinan.²²⁷ El cuento comienza con un narrador heterodiegético que alude a una mujer, llamada Cecilia, que procuraba no hundirse en un “agua oscura” (37), y acto seguido se traslada la acción a una estación de autobuses.

Son las tres de la madrugada y un hombre espera la llegada de un ómnibus en una sala vacía. Al tiempo que recorre con su mirada los distintos objetos que componen el lugar, otra vez se le abalanza en su memoria el rostro de Cecilia anegándose en el mar. Se había abocado a encender un cigarrillo cuando desde un altoparlante se anunció el arribo del último coche con destino a Fraile Muerto. Abandonó la sala y observó “llegar el ómnibus, blanco –de un blanco gastado y lechoso, como el blanco de los cigarrillos en el suelo– detrás de un padre capuchino que en el medio de la carretera extendía el brazo para detenerlo” (39-40).

Ingresó al autobús y en seguida advirtió que todas las cortinas de las ventanillas del sector de la izquierda estaban bajas. Luego divisó en el primer asiento a una mujer con una niña, y en el inmediatamente posterior al cura; los tres ubicados en el ala en que las cortinas estaban cerradas. Él se acomodó detrás del capuchino. El coche inició la marcha sin ruido, pero como no podía observar la carretera, no podía distinguir si se desplazaban a alta velocidad ni contemplar por dónde transitaba. Percibió que la mujer rezaba y que el cura tenía un rosario en sus manos. Un viaje que se muestra a través de un autobús de aspecto lóbrego y transportando seres extraños, como si se tratara de un tránsito hacia la muerte. Primero descendieron la mujer y la niña, poco después el cura; y, casi de inmediato, el chofer le indicó que habían llegado. El hombre estaba seguro “que allí no era Fraile Muerto. Sin embargo bajó” (43). Aunque el protagonista se percata que ese lugar no es su destino, de igual modo descende; como si ya no importara llegar a algún sitio, a un espacio que ni siquiera sabe si existe.

Solo, en medio de la ruta, descubrió la proximidad de un caserío. Arribó a una pequeña estación de combustibles y halló un muchacho sentado al lado de la puerta de la casilla. Se acercó y le preguntó en qué pueblo se encontraban, pero el joven, estático, no respondió. La inmovilidad de su mirada le hizo recordar a los “ojos en blanco” (44) de Cecilia. Insistió con sus preguntas, pero no recibió respuesta alguna. La descripción del joven lo asemeja más a un alma en pena que a un ser humano. Salió del predio de la estación y

²²⁷ “Último coche a Fraile Muerto” se había divulgado antes en la revista *Escritura* (Nov. 1947).

observó que todas las casas, con la excepción de una, tenían las luces apagadas. La casa tenía la puerta de entrada entornada, luego de golpear varias veces, y no recibir contestación, entró. Transitó por un corredor oscuro y llegó a un gran salón donde en un extremo, “sobre una tarima alumbrada por la luz de cuatro cirios blancos, había un ataúd sostenido por sillas. Sin saber por qué, le pareció que estaba vacío. Un viejo de túnica, de pie e inmóvil –parecía un extraño pariente de los cirios– miraba adentro del ataúd la cara de la muerte, tal vez su propia cara” (46). El escenario está caracterizado por un entorno sepulcral en que el único habitante de ese recinto semeja estar más muerto que vivo.

El protagonista quedó en silencio y se marchó hasta llegar a la última casa de la calle y llamó a la puerta. Poco después, apareció una mujer “fantasmal” (46) iluminada por una lámpara que transportaba en una mano. Él le dijo a la mujer que necesitaba un caballo y ella, sin responder, se dirigió a un galpón. Unos minutos después, regresó con un jamelgo escuálido. Las imágenes de la mujer y del caballo ahondan aún más el clima luctuoso de un pueblo que parece estar situado en un limbo entre la vida y el más allá, o entre lo real y lo onírico.

El hombre montó y se desplazó por la carretera, en la dirección que había tomado el autobús. La noche era tan sombría que apenas podía distinguir lo que había a su alrededor. “De a ratos dejaba de ver el caballo y le parecía que iba cabalgando en el aire, tal vez en el agua. [...] A veces le parecía ver flotar, abajo, junto al estribo, una cara pálida, de mujer iluminada por una lámpara, una cara con las finas cejas de Cecilia” (48). Un sombrío recorrido similar al del autobús, y acompañado por la imagen de la infausta mujer.

Un trecho más adelante, llegó a un pueblo, desmontó, y escuchó una voz ininteligible que provenía de un altoparlante. Mientras, el caballo se alejó por la ruta. “Un momento después veía llegar el ómnibus, blanco, de un blanco gastado y lechoso cruzando detrás de un padre capuchino que en el medio de la carretera, extendía el brazo para detenerlo” (49). De esta forma, se presenta una transcripción casi textual de la anterior llegada del autobús, como si toda la historia hubiese sido un sueño, o como si se hubiera producido un desfasaje en el espacio y el tiempo. No obstante, el hombre finalmente consideró que el último coche a Fraile Muerto ya había pasado, al tiempo que el rostro de Cecilia lo llamaba; y se dirigió a buscar el caballo.

En este cuento, el protagonista se siente perseguido por las imágenes de una mujer ahogada, como si ella lo estuviese invitando a acompañarla en el más allá o como si él se hubiera decidido a reunirse con ella. Las descripciones del ómnibus y sus ocupantes, del muchacho de la estación, del hombre junto al féretro y de la mujer que le entrega el caballo – todas insertas en un clima espectral, patético y en el que los diálogos, cuando no son solo

monólogos, son escasos y en extremo breves— se encuentran acordes con ese transitar por un camino descentrado y extraño que llevaría hacia otro mundo, y en una dimensión en la que se entrecruzan la realidad y el sueño; o sea, lo concreto y lo no concreto (Campra, 2008).

En cuanto a la reproducción del episodio del arribo del ómnibus, da lugar a por lo menos dos interpretaciones. Por un lado, todo lo sucedido, desde la estadía en la sala de espera de la estación hasta la segunda visión de la llegada del coche, ha sido producto de un proceso onírico vivido por el hombre, pero a través del cual se origina una premonición de la acción del capuchino haciendo señas al autobús, en el último episodio, cuando ya está despierto. Y por otro, en la esfera de una vigilia lindante entre la vida y la muerte, el personaje realiza un recorrido, como si fuera a través de “una verdadera Cinta de Möebius” (Berenguer, “Carta a” 89), en que se produce una discordancia en el espacio —el hombre, montado en el caballo, toma por el camino que se había alejado el ómnibus, pero vuelve a la estación de origen en lugar de llegar a otra—, y en el tiempo —el hombre observa al mismo cura hacerle idénticas señas a un coche igual, pero en momentos distintos.²²⁸

En “La mano de nieve” se narran los últimos instantes de vida de una joven y su establecimiento en un ambiente sobrenatural.²²⁹

Una muchacha desciende por las escaleras de un edificio y sale precipitadamente a una calle rodeada por un convento y una casona. En ese momento, un coche “amarillo, largo, fatal, estrecho como un ataúd, volaba hacia ella con un chófer sin cara, [...] con las cuencas de los faros todavía apagados, acercando más y más el ronco zumbido que de pronto le pareció una queja —tal vez un grito— hasta que lo sintió correr sobre ella como una afilada estría” (51). De este modo, el narrador heterodiegético expone cómo la joven es atropellada por el auto y fallece.

A partir de ese instante de muerte, sintió como si en las sombras se levantaran catedrales y observó que una procesión de personas se había presentado de improviso. Pensó que debería ser una conmemoración importante, pero “no podía recordar en qué día vivían, ni siquiera en qué mes” (52). Como si se hallara en un estado atemporal.

²²⁸ Benedetti ([1994] 1997) recuerda que en 1951 se habían publicado simultáneamente *La mano de nieve* y *Bestiario* de Julio Cortázar, y señala que “Último coche a Fraile Muerto” y “Ómnibus” por un lado, y “La muerte tiene mi altura” y “Lejana”, por otro, “tienen una evidente afinidad (en tema, en ritmo, en fantasmagoría)” (“María Inés” 348). De todos modos, tengamos en cuenta que Silva Vila había publicado los cuentos referidos en 1947 y 1948, respectivamente. Por otra parte, en “Último coche...” se puede vislumbrar una posible intertextualidad con algunos fragmentos del Segundo de *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont; debo esta última acotación a Leticia Collazo, que la realizó durante un Curso sobre “Literatura fantástica uruguaya del medio siglo”, dirigido a profesores adscriptores, que impartí en diciembre del 2009 en el Centro Regional de Profesores del Suroeste (Colonia).

²²⁹ “La mano de nieve” recibió una Mención Especial en el Concurso organizado por la revista *Asir*, de Mercedes, en 1949, y se publicó en su número 12, de octubre del mismo año.

La joven recordó que de niña había presenciado numerosas procesiones, pero que ninguna se asemejaba a la que estaba contemplando. Y en ese momento, reconoció “entre aquella gente la cara de su padre muerto” (53), que llevaba una imagen de cuando ella era niña. A través de la visión de su figura, su memoria la trasladó a la quinta de su niñez, a las visitas de la abuela, a los juegos con sus hermanos y primos, y a la muerte de Duende –su perro–. Sin darse cuenta, había comenzado a formar parte de la procesión; a su lado, “los fieles se veían también muy extraños, con caras como de cartón que no parecían calzar bien sobre los cuerpos, casi flotando sobre ellos. Las imágenes, en cambio, estaban vivas, surgiendo de las manos inmóviles, sin color” (58-59). Poco después, descubrió a su abuelo, que portaba entre sus manos una imagen sonriente de la abuela; y, más tarde, se vio a sí misma llevar la figura de un muchacho habitante de su pasado. De algún modo, ese tránsito de la vida a la muerte se ve concretado en la medida que la joven deja de observar la procesión desde afuera y ahora es un miembro más de ella; si antes se encontraba en una especie de limbo –de espacio intermedio entre una condición y otra–, en estos momentos ya está emplazada de forma definitiva en el mundo de los muertos.

En paralelo a las sensaciones percibidas por la joven –y en la esfera de los vivos–, un grupo de monjas que salían del convento se aproximaron al cuerpo caído sobre la calle e iniciaron un rezo. Mientras, “la mano de nieve dibujó una lenta cruz en el aire, sobre la muchacha” (60-61).

El relato abandona, de alguna forma, la ambigüedad de otros textos de Silva Vila y despliega con claridad el instante en que una muchacha se traslada de la vida a la muerte, vulnerando la frontera entre dos ámbitos discordantes (Campra, 2008). La narración pone énfasis en la creencia de un tránsito cercano a lo místico, en el que se manifiesta una procesión religiosa, el encuentro con familiares y otros muertos –seres percibidos sin temor, pero irreales–, y la plegaria de las monjas. Asimismo, a la presentación de entidades sobrenaturales –los integrantes de la procesión, incluida la protagonista– se suma la personificación de la muerte a través de la “mano de nieve” que bosqueja la cruz encima del cuerpo de la joven.

En “La muerte tiene mi altura” se exponen unos minutos de la vida de una mujer a través de la presentación de un desdoblamiento de la realidad.²³⁰

²³⁰ “La muerte tiene mi altura” obtuvo el Primer Premio en un Concurso de cuentos, en 1948, organizado por la Asociación Cristiana de Jóvenes, y con un jurado integrado por Rubén Arean, José Bergamín, José Pedro Díaz, Francisco Espínola y Carlos Martínez Moreno. Se dio a conocer en *Mundo Uruguayo* (28 Oct. 1948).

En la voz de una narradora en primera persona y en tiempo presente, se describe una persecución. Una joven vestida con traje de novia está corriendo. Escucha los pasos de otra mujer que la persigue y entiende que nunca la “perderá de vista” (63), pero comprende que igualmente tiene que apresurarse porque, en palabras de la protagonista, “en ella reconozco la niña que hace diez años conocí en la Iglesia y que ahora tiene mi misma altura. No debe importarme ni la lluvia, ni los letreros apagados balanceándose sobre mi cabeza. No puedo detenerme” (63).

Mientras es perseguida, la narradora alude a “un recuerdo que ha permanecido ajeno” (64), en la contemplación de una niña de nueve años, llamada Andrea, en una iglesia; y que, al aproximarse, “advirtió que se parecía a ella” (67).

Acto continuo, se presenta un diálogo entre la narradora y la niña, en que, luego de una presentación muy cercana a lo onírico, la niña le describe a la protagonista los acontecimientos que esta última había vivido durante el día, previo a la persecución. En este sentido, se manifiesta una inconsistencia temporal, en la medida que el personaje recordado en una escena de muchos años atrás relata los hechos que le ocurrieron a la narradora en el presente del cuento. Asimismo, se produce un cambio de voz: el emisor que describe las acciones deja de ser la mujer que huye y recuerda y se transfiere a la niña –trasladando la voz de un narrador autodiegético a uno intra-homodiegético (Genette, [1972] 1989)–. De este modo, la niña enuncia que la mujer se había levantado a las ocho de la mañana en el día previo a su boda; que había desayunado con sus hermanos y padres; que antes de salir había conversado por teléfono con Pablo, su futuro esposo; que había ido a la tienda de modas a probarse el vestido de novia por última vez; y que, a pesar de no saberse muy hermosa, en el segundo en que “te dejaron mirar en el espejo, pensaste que nunca te habías visto tan linda. Sentiste ganas de llamar a la gente que estaba afuera, esperando, para que te viera y se alegrara contigo” (71). Una descripción que no solo refiere los eventos acontecidos, sino que también incluye los pensamientos y sentimientos experimentados por la mujer. Teniendo en cuenta este enfoque, y como sostiene Campra (2008), el cuento se vincula con una de las innovaciones introducidas por los relatos conectados con lo fantástico de las últimas décadas, como es “la de dar la palabra a las criaturas del otro lado” (*Territorios de* 148).

Y en ese momento de felicidad, continúa contando la otra, fue cuando la llamaron por su nombre, Andrea, y apenas se reconoció; y le informaron que Pablo había sufrido un accidente. Al tiempo que pensaba que su novio estaba muerto, aunque le habían dicho que no era grave.

Seguías mirándote, inmóvil, como una de las novias de la vidriera. La cortina se levantó un poco y surgió otra imagen en el espejo, detrás de la tuya. Casi antes de mirarla te diste cuenta que era otro reflejo tuyo, pero de milagro. Sabías desde el primer momento que era tu propia cara la que se acercaba, tras el espejo, a tu imagen verdadera. [...] Cuando advertiste que las dos imágenes se iban a confundir en una y sobre todo, cuando advertiste que la más alejada, la que en realidad no eras tú a pesar de tener tu rostro, tenía tu misma altura, creíste, como aún crees ahora, que también había llegado la hora de tu muerte. Te pareció que si permanecías quieta, ella helaría primero tu imagen y que después avanzarían las dos juntas hacia ti para recorrerte de frío y de silencio. Fue eso lo que te impulsó a salir corriendo, vestida de novia, de la casa de modas. (73-74)

La acción relatada por la otra ha llegado al instante en que el cuento había dado inicio, a través de la narradora inaugural. De esta forma, se ha revelado la causa de una persecución que es llevada a cabo y padecida por la misma persona. Una huída que es desencadenada por el temor a la muerte. Asimismo, puede interpretarse como el escape de una mujer, a punto de contraer matrimonio, de la niña que fue y que, en alguna medida, aún sigue siendo. Por otra parte, y en lo que refiere a la imagen reflejada en el espejo, se podría tender un nexo con la formulación de Jacques Lacan ([1964] 2008) sobre la pulsión escópica, en cuanto a que el mirar y el ser mirado son dos ejercicios de un mismo deseo. En este sentido, la persona se reconoce y se configura a sí misma a través de la otredad de la mirada: “Esta función se encuentra en lo más íntimo de la institución del sujeto en lo visible. En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto” (*El seminario 11* 113). De este modo, el espejo sería una frontera que se instituye como un espacio divisorio y a la vez vinculante con la alteridad.

La exposición de la segunda narradora continúa hasta que, en un instante de la historia, se presenta una transformación: “Y tú seguías corriendo con el temor de los pasos y de los monstruos agazapados en el tul. Andrea, Andrea. Yo soy Andrea. Los letreros se balancean y me amenazan por encima de la lluvia...” (74). La voz de enunciación ha cambiado del tú al yo, volviendo a tomar el control del relato la narradora del inicio del cuento, la que se sentía perseguida.

La mujer persiste en su corrida hasta que se encuentra en la calle con el novio, que está vivo y solo tiene una venda en la cabeza. De pronto, se percató que sobre el cristal de una vidriera cercana se reflejan las imágenes de dos muchachas: la suya y la de su perseguidora. Pablo se aproxima y se integra a la imagen reflejada en la vidriera. Andrea está con el vestido de novia arrugado y embarrado pero igual él la abraza. Mientras se estrechan entre sus brazos, ella observa que la otra se los queda mirando y que todavía tiene el “vestido de novia, blanco, sin una mancha, ni una arruga en el tul” (76), y de improviso “tiembla y desaparece” (76).

El cuento revela la transposición de tiempos y de identidades diversas en una misma persona. Los tiempos se superponen cuando los momentos recordados se articulan con las acciones del presente –la persecución del principio deriva en la evocación de la iglesia de la infancia, y el recuerdo escapa de la dimensión del pretérito y se instala en el presente, y ese ahora retoma el episodio inicial–. Y las identidades se amalgaman a través de la percepción de dos personas que en realidad son una sola –próximo a un recurso típico de lo fantástico, como el del doble–. En el encuentro en la iglesia, la niña recordada es percibida por la narradora como igual a sí misma en la infancia. Más tarde, frente al espejo de la tienda, la mujer advierte la presencia de otra idéntica y amenazadora; se manifiesta como una aprensión a perder el control, a transformarse en un ser sin una identidad estable. Michel Foucault ([1984] 2003) se refiere a “la inquietud de sí” como patrimonio exclusivo del ser humano, en la medida que es consciente de sus libertades y de sus limitaciones, y que, en función de ello, debe también cuidarse de sí mismo.

En la escena final, ambas se observan a través del reflejo de la vidriera. Las dos transposiciones están articuladas por los cambios de narradora. Desde un punto de vista simbólico, estas mutaciones traslucen un conflicto de identidades; el conocer la existencia de otro igual se revela como un saber que descubre un borde con intersticios que vulneran la concepción de una realidad entendida como indivisible y sin paradojas. Un enigma que es vivido, al percibirse la intromisión de elementos ajenos, como una desestabilización del Yo. Conjuntamente, la mujer se encuentra frente a un cambio trascendente de su vida –está a un día de contraer matrimonio– y necesita enfrentarse y dejar atrás a los resabios de su infancia; podría interpretarse que estos alcanzan su concreción ante la desaparición de la otra al final del relato.

En “Una pluma de pájaro”, la narradora, desde una ventana, está observando la plaza ubicada en frente de su casa.²³¹ A través de esa contemplación, le agrada imaginar que, en el espacio de esa plaza humilde y sombría, se erigen un conjunto de edificaciones. Ella conoce a todos sus habitantes. Una noche hubo una fiesta en una gran terraza. Las mujeres de vestido largo y los hombres de frac bailaban un vals al son de un altoparlante que amplificaba la música de una radio, mientras a un costado los miembros de una orquesta permanecían inmóviles y mudos; como si todos fueran partícipes de una ceremonia de espectros.

En el mismo edificio en que se había llevado a cabo la fiesta, “vive una muchacha llamada Alicia. Debe tener mi edad. Su casa, de varios pisos, es la más grande y la más vieja

²³¹ Hasta donde hemos investigado, “Una pluma de pájaro” es el único cuento de *La mano de nieve* que no había sido publicado con anterioridad.

de toda la plaza: tiene muchas ventanas y muchos salones vacíos” (80). Una casa que antes había sido un convento habitado por monjas que, de noche, “se acostaban en un ataúd, por si la muerte las sorprendía en el sueño” (81). Como en otros relatos de Silva Vila, el temor a la muerte y su entorno se hacen presentes, y a través de una imagen macabra.

Alicia ocupa el apartamento del tercer piso, justo frente a la ventana de la narradora, y vive junto a la Sra. Leopardi, una mujer enferma que nunca sale de su cama. Alicia es la única que la cuida y le suministra los medicamentos. El día del baile, la joven había concurrido ataviada con un vestido blanco, hallado en un cofre antiguo, pero no se animó a salir a la terraza y permaneció en el dintel de la puerta; como si se sintiera culpable por haber asistido a una fiesta. La Sra. Leopardi debía tomar un medicamento a las doce de la noche. Cuando el reloj hizo sonar su primera campanada, la muchacha se marchó rápido y cuando estaba próxima a llegar se le desprendió uno de sus calzados de raso. “Estaba apurada. Pensó en dejarlo, pero recordó que ningún príncipe se lo traería después. Lo recogió y siguió con él en la mano, corriendo con más dificultad” (84). Aquí se presenta una evidente alusión a uno de los episodios centrales de “Cenicienta”, cuya versión más conocida es la de Charles Perrault (1697).

Luego de suministrarle la medicina a la Sra. Leopardi, Alicia soñó con una joven que estaba en la terraza: tenía en una mano un calzado de raso y la observaba con una sonrisa. De esta forma, Alicia, una figura imaginada por la narradora, a su vez sueña con otra muchacha, produciéndose un efecto de *mise en abyme*, como un pliegue dentro de otro pliegue (Deleuze, [1988] 1998).

Unos minutos más tarde, Alicia se despertó y se levantó temerosa. Entró a la sala y un

espejo dorado reflejó por entero su imagen cuando ella tomó el zapato que había quedado junto a él. Se veía muy extraña, dentro del camisón, que se movía apenas en un oleaje, por el airecillo que venía de la ventana abierta. Aquella ventana es la que queda frente a la mía. Yo la estaba mirando, como siempre. [...] Alicia parecía apenas, aquella noche, una imagen reflejada, pronta a desaparecer, una imagen de agua o de sueño que amenazaba quedarse entre los dedos, convertida en polvo. De pronto, la imagen se movió. Una luz de la calle le había iluminado la cara. (85-86)

Si bien la figura de Alicia está descripta como algo etéreo, fantasmal, el episodio también ofrece algunas marcas de realidad, a través de la simultaneidad de la mirada de la narradora y de ese efecto de luz –como extraído de una película– que otorga animación a la imagen.

Cuando amaneció, salió de la casa y fue de compras al mercado. Al regresar, encontró una pluma negra en la escalera del zaguán. Le pareció conocida y se la introdujo dentro del

bolsillo de su delantal. Al día siguiente, y al otro, volvió a hallar una pluma negra, cada vez más grande. Este último día, cuando ingresó a la sala, “le pareció escuchar un ruido adentro, en el dormitorio de la señora Leopardi” (89), pero ella estaba dormida. Recordó que era la hora de uno de los medicamentos de la mujer y, cuando deslizó el cajoncito de la mesa luz para extraer la medicina, vio un abanico negro. “Lo fué sacando poco a poco, los dedos helados al contacto de aquella suavidad, sin poder desviar la mirada de aquel brillo sombrío, hosco, que no podía contemplar sin renovar el susto, sin asociarlo horrorizada, a las plumas de la escalera” (89). En seguida, Alicia tomó las tres plumas que tenía guardadas y comprobó que pertenecían al abanico, y las ubicó cada una en su lugar. “En ese momento, la anciana abrió los ojos y la miró” (90). Se puede interpretar que la Sra. Leopardi era la que había depositado las plumas en la escalera como reprimenda a Alicia por haberla dejado sola cuando había ido a la fiesta —el ruido en la habitación que la muchacha percibe al ingresar a la sala, inmediatamente después de encontrar la última pluma, da a entender que era la señora que volvía del zaguán—. Asimismo, la Sra. Leopardi dejaba en evidencia su falsa invalidez y, por consiguiente, su engaño a la joven. Alicia, sintiéndose burlada y despavorida, salió corriendo de la casa, “cruzó la calle y se sentó en un banco” (90). Unos minutos después, desde una ventana, una vecina le avisó que la puerta del apartamento había quedado abierta y se golpeaba por el impulso del viento. Quedó pensativa. Pero cuando la vecina la volvió a llamar, se puso de pie y caminó por el pedregullo. En ese instante, Alicia se percató de que

estaba en la plaza. Y la plaza estaba desierta, sin ninguna casa, sin ningún habitante. La plaza estaba sola. Enfrente sí, había una manzana de casas verdaderas y tristes y desde una ventana, una vecina le hacía señas y le gritaba que se apurara. Pero poco importaba ya. Alicia no existía más. Se había roto el mundo de la plaza, donde había penetrado, como en un espejo, y ahora sólo quedaba yo. Yo que estoy en la plaza esperando el momento de cruzar. (91-92)

La exposición del relato incorpora una transposición de los personajes. La narradora deja de referirse a los episodios fantaseados de la casa y provoca un quebrantamiento en cuanto a las acciones de Alicia, al trasladarla al ámbito tangible de la plaza; de todos modos, de inmediato reconoce que la joven ha sido producto de su imaginación —en una referencia explícita a *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* —A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado— (1872) de Lewis Carroll—. Pero, la trama adquiere un nuevo giro en el momento en que la narradora se ha instalado en el lugar de su personaje inventado.

Ahora, la narradora dirige sus ojos hacia la vereda de enfrente y observa su casa, un edificio idéntico al que había habitado Alicia. Cruza la calle, ingresa al zaguán y descubre una niña pequeña que está jugando con su zapato de raso. Ascende por la escalera hasta el tercer

piso y se encuentra con la vecina, que la está esperando al costado de la puerta abierta de su apartamento. La mujer le ofrece una sonrisa maternal y, luego que la joven entra, le cierra la puerta por detrás.

En “Una pluma de pájaro”, a través de un recurso similar que el aplicado en el cuento anteriormente analizado –aunque aquí no se producen cambios de narradora–, se presenta una transposición entre la joven interpretada por la voz de enunciación y el personaje imaginado por esta. Esta superposición, a modo de un palimpsesto, se ocasiona a partir de una contravención de los espacios y una intercalación de identidades. Como señala Foucault ([1963] 1999): “La transgresión es un gesto que concierne al límite; ahí es donde, en la delgadez de esa línea, se manifiesta el resplandor de su paso, y tal vez también su trayectoria en su totalidad, su origen mismo” (“Prefacio a” 167). En relación con los recintos, el edificio donde vive Alicia es análogo al que vive la narradora, uno forma parte de la imaginación y otro de la realidad; sin embargo, a partir de un instante, la zona inventada invade a la real, configurando una especie de bucle en la dimensión espacial del relato. Y en cuanto a las identidades, el entorno de la narradora voyerista, por algunos momentos, resulta ser objeto de observación por parte de la otra y, de inmediato, se produce un intercambio entre los personajes; las vivencias de Alicia, que se habían configurado a través de un mundo inventado, se transmutan y terminan formando parte de la cotidianeidad de la narradora.

En estos dos últimos cuentos de Silva Vila, como en otras manifestaciones literarias de uruguayos vinculadas con el tópico del doble –podríamos incluir “El espejo de dos lunas”, “Las Hortensias” de Hernández y “Regreso” (1953) de Clotilde Luisi–, se muestra el conflicto que se produce en la unidad del Yo a través del desafío –dramático e inusitado– que le promueven las contradicciones de su propia identidad. Roger Bozzeto ([1990] 2001) expresa:

Así como deconstruye el punto de vista, y deja emerger la alteridad como presencia, el texto fantástico propone varias maneras de perderse. Mantiene a propósito de lo Otro la ambivalencia que lo constituye: presente e innombrable, pensable pero no figurable, fascinante, seductor, inmundado y respuesta a un deseo tan profundo que el sujeto ignora en ocasiones que lo lleva en sí mismo y se sorprende cuando se manifiesta. (“¿Un discurso” 239)

Estos relatos no tienen la intención de apelar a un miedo provocado por algo exterior y ajeno, sino que su extrañeza se despliega por medio, entre otras cuestiones, de recuerdos encubridores que condensan determinadas fantasías inconscientes; como indica Freud ([1899] 1991), un recuerdo encubridor “debe su valor mnémico no a su contenido propio sino a su

vínculo con otro contenido, sofocado” (“Sobre los” 313).²³² Como imágenes fantasmáticas de su conciencia que están exteriorizadas principalmente por medio del nivel verbal, a través de un modo particular de describir los acontecimientos.

Y en “Mi hermano Daniel” se reseña el modo en que se manifiesta la premonición de la muerte de un niño, en un ámbito en donde también aparecen una casa extraña y seres sobrenaturales.²³³

Una narradora en primera persona comienza expresando que se encuentra angustiada y de viaje en tren, de regreso a su ciudad natal. Presiente que su hermano ha fallecido. Acto continuo, se produce una analepsis mediante la cual la narración se retrotrae años atrás. La joven había dejado su residencia para finalizar sus estudios en la capital. Ese traslado había sido vivido con gran dolor porque había determinado, fundamentalmente, la separación con su hermano menor, Daniel, con quien tenía una muy estrecha relación. Pese a la diferencia de edad, siempre jugaban juntos y ella le ayudaba con los deberes de la escuela. En los veranos, por lo general, se trasladaban a Numa, a vacacionar en la casa de la tía Eloísa. Allí, entre otras actividades, se subían a un puente y entraban en la casilla del guarda que vigilaba el pasaje del tren. Y en marzo, luego de abandonar la casa de la tía y ante el inicio de las clases, la madre los llevaba a la iglesia durante Semana Santa. A veces, en la iglesia se imaginaban “historias extrañas” (100) sobre puertas que daban a un convento de fantasmas.

En la capital, la adolescente primero había residido unos días en un pequeño hotel del centro y luego, por recomendación de algunos compañeros de estudio, había alquilado una pieza en una casa del barrio San Pedro. Allí vivió de forma solitaria, repartiendo su tiempo entre las clases y el estudio. Y cuando comía en la casa, había arreglado con la dueña que lo haría en su pieza.

A poco menos de dos años de estar en la capital –y unos días antes del regreso a su pueblo en tren–, esa tranquilidad se había quebrado. Durante un Domingo de Ramos, ella estaba tendida sobre su cama y se sentía culpable porque hacía mucho tiempo que no concurría a la iglesia. De pronto, escuchó un “sonido extraño. Primero fué casi imperceptible, después fué como un lamento. Venía del tabique que separaba mi cuarto de la casa de al lado” (109). Luego sintió con claridad que alguien se había puesto a tocar un órgano. La joven quedó extrañada, porque la casa lindera era más humilde que la que ella habitaba y le resultaba improbable que sus dueños tuvieran un órgano. Durante el día siguiente no escuchó nada especial; sin embargo, había quedado nerviosa y apenas pudo estudiar. Pero cuando

²³² Freud va a desarrollar estas ideas con mayor amplitud en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901).

²³³ “Mi hermano Daniel” se había impreso antes en la revista *Asir* (Dic. 1949).

llegó la noche, sintió un coro de niños, “como los que seguramente se oyen en el Paraíso” (111). Finalizado el canto, sintió cómo arrastraban unos bancos, tal si hubiese varias personas que se retiraran del lugar, y un murmullo. A la mañana siguiente amaneció afiebrada.

El Viernes Santo, luego de almorzar, logró estudiar un poco. Pero, a media tarde, se produjo otra vez el ajeteo de bancos. La muchacha quedó esperando escuchar el órgano o el canto de los niños, pero solo percibió unos pasos y una voz. Decidida, tomó un cuchillo pequeño, lo hundió en una unión del tabique y consiguió desprender unas astillas hasta que quedó abierta una hendija. Se asomó y, en la voz de la joven, se divisó

un templo inmenso. Pero era un templo extraño, sin columnas, sin santos, sin habitantes. Junto al púlpito, también vacío, había un órgano. De pronto advertí que sobre las paredes, donde debían estar los altares, se recortaban sombras negras, movedizas. Cuando se despegaron de la pared y avanzaron hacia la nave central descubrieron su verdadera personalidad: no eran simples sombras, eran hábitos sueltos, con vida propia. Sé que no escondían a nadie dentro, porque había momentos en que se afinaban tanto que dibujaban solamente una línea vertical en el aire. (113-114)

En la descripción, se revela el propósito explícito por otorgarle a la escena un énfasis de realidad; queda claro, entonces, que no se trata de un sueño ni que los hábitos movedizos fueran seres humanos ataviados.

Ante el desplazamiento de uno de los hábitos hacia la zona de la hendija, ella sospechó que la habían descubierto y, sobresaltada, salió corriendo fuera de su pieza. No obstante, su determinación por conocer lo que verdaderamente sucedía la impulsó hacia la casa de al lado. Al ingresar, un patio le mostró el acceso a cuatro habitaciones y detectó que una tenía la puerta entreabierta. Entró y, en medio de la penumbra, distinguió

una cama en un rincón y un hombre sentado junto a ella. Cuando me acerqué me di cuenta que estaba dormido, la cabeza entre los hombros y los brazos pesando a los costados. En la cama, entre las frazadas aparecía la carita de un niño. Tendría nueve o diez años. La edad de Daniel. Fué entonces, cuando pensé esto y vi los ojos fijos y abiertos del niño que me miraba sin verme junto al padre que dormía sin saber nada, que supe que Daniel había muerto. (115)

En alguna medida, se despliega la presencia de una transgresión espacial y varias sonoras. Tal como se describe la casa, las dimensiones del templo que se habían revelado ante la hendija del tabique no es acorde con esta, y los sonidos que la muchacha había escuchado desde la pared lindera –el coro de niños y la música del órgano– tampoco habían podido producirse allí. Desde esta perspectiva, estos eventos podrían entenderse como el producto de

la imaginación de una adolescente sugestionada; no obstante, la narración no evidencia marcadores claros que puedan sustentar esta última hipótesis.

A continuación de ese episodio, el relato vuelve al presente de la protagonista, en su viaje en tren. Al pasar por el pueblo de su tía, le parece ver a su hermano sobre la baranda del puente y se alegra por haberse equivocado al suponerlo muerto. Llega a su ciudad y toma un taxi. Cuando llega al frente de su casa, nota que la puerta de calle está entreabierta. Cruza el jardín y, en ese instante, aparece su madre vistiendo ropa de luto; llorando, le dice: “Hijita, tu pobre hermano!” (119). Los sucesos finales representan una síntesis de todo el relato: amor fraternal, muerte y regreso al hogar primigenio se articulan para confirmar la veracidad del presagio.

Paul Ricoeur ([2004] 2006), en un estudio sobre la fenomenología del mal mediante una hermenéutica de símbolos y mitos, expresa que el mal, desde una perspectiva moral y ante la incriminación de un responsable, deriva en la experiencia de una culpa que

encierra el sentimiento de haber sido seducida por fuerzas superiores, que el mito no tendrá dificultad en demonizar. [...] El efecto más visible de esta extraña experiencia de pasividad, que yace en el corazón del obrar mal, es que el hombre se siente víctima precisamente por ser culpable. Similar desdibujamiento de la frontera entre culpable y víctima se observa cuando se parte del otro polo. Puesto que la punición es un sufrimiento que se considera merecido. (*El mal* 27)

Siguiendo este enfoque, en este cuento sobresale el hecho de que una adolescente tenga la premonición de que su hermano esté muerto. Un vaticinio que se concreta en la realidad y que pudo haber estado motivado a raíz de los remordimientos de la joven por haber cometido el mal –en el contexto de su formación y sus credos religiosos– de no asistir a la iglesia con la frecuencia y la fe que profesaba cuando estaba en su ciudad natal –revelación desencadenada a través de la visión de un niño moribundo parecido a su hermano–, y que deriva en un sentimiento de culpa que se estima merecido, y en el temor que su pasividad fuese el desencadenante de la muerte de Daniel.

A la presentación de una inconsistencia espacial y varias sonoras, señaladas antes –y aceptando como que dichos eventos no fueron producto de la imaginación–, se añade la aparición de los hábitos espectrales, en que se cuestiona la barrera que separa lo animado de lo inanimado (Campra, 2008), introduciendo un elemento típico de los relatos relacionados con lo fantástico.

Es casi un lugar común expresar que todos los cuentos estudiados de Silva Vila están recorridos por la omnipresencia del tema de la muerte (Rama, 1965; Franco, 2011). Una

especie de obsesión representada, según el relato, como algo incomprensible, fantasmal, cruel e inevitable, y vinculada con una tendencia de dejar de existir, de una inclinación por trascender o evadirse de lo humano (Jackson, [1981] 1986). Es de destacar, también, que todos los relatos referidos están presentados desde la perspectiva de una narradora femenina. Asimismo, a través de un trasfondo poblado de días santos, un padre capuchino, monjas, una procesión, rezos, coros celestiales, etcétera, se desprenden los influjos de una creencia religiosa, más precisamente católica. Un dogma que por momentos se vivencia como fatalmente vengativo, tal como sucede en este último cuento, que frente a una premonición motivada a partir del remordimiento por una omisión, actúa castigando mediante la confirmación del funesto presagio.

VI.11. Carlos María Martínez

Carlos María Martínez (Sarandí Grande, 1918-Montevideo, 1969) escribió narrativa y fue artista plástico vinculado al taller de Joaquín Torres García. Dio a conocer varios cuentos a través de la revista *Asir* y publicó *El viejo del bosque* (1955), póstumamente se presentó *El caballo blanco* (1986). Entre los relatos de Martínez, nos detendremos en “La casa”, dado a conocer en la revista *Asir* (agosto-set. 1951).²³⁴

El cuento se inicia con el diálogo de un ama de llaves de una casa y un hombre, estudiante de medicina, interesado en alquilar una pieza. La mujer hace alusión a que la familia de los dueños era grande y poderosa, pero que la mayoría de sus miembros había tomado por diferentes rumbos, “como si la casa tuviera una maldición...” (68). El último de la familia que había residido allí había desaparecido luego de un extraño episodio que la anciana solo llega a insinuar, porque el joven la interrumpe expresándole que solo le interesa la casa y no lo que le hubiera podido suceder a algunos de sus dueños.

Acto seguido, la mujer cerró el portón que daba a la calle y, al entrar, “la bruma se fue sorbiendo de a poco las cosas como si la casa, ensimismada, se fuera sumergiendo en sí misma” (69), y mientras recorrían el interior guiados por la luz de una vela, la voz y la figura de la anciana “iban cambiando a medida que se internaban en la casa” (69). Se presenta una serie de detalles que le otorgan a la historia, desde el comienzo, un cariz misterioso.

Durante la exhibición, la mujer se detuvo en la biblioteca y aludió a un laboratorio y al sótano. La descripción revela que la casa, en el pasado, se caracterizó por el lujo y la riqueza,

²³⁴ Martínez, además, publicó dos cuentos en la revista *Asir*, “La estación de los pájaros” (Nov. 1952) y “El buzón extraviado” (Set. 1958) (Der Agopian, Gropp y Paolini; Rocca, dir., 2009), que no se encuentran vinculados con lo fantástico.

pero en el presente su sino es la decadencia y el abandono; al punto que la anciana le dice al estudiante que si “quiere agua y luz buena tendrá que pedir las instalaciones, pues me da lástima que viva como yo a la luz de la luna y saque agua del pozo” (71).

El joven eligió al azar uno de los dormitorios del fondo: el único que no poseía el aire rancio y las sábanas ajadas y húmedas, y que, por el contrario, contenía lo necesario como para estar cómodo. Una elección que el narrador externo desliza con sutileza, pero que sugiere que se encuentra más allá de lo casual.

Pasó el tiempo y una rutina se fue asentando en la casa. El estudiante salía luego del almuerzo y volvía a la noche, y encontraba la cena preparada sobre la mesa de su habitación; luego se sentaba en un sillón del vestíbulo y escuchaba a la mujer hablar al tiempo que sonaba la música de una vitrola. Pero un mediodía esa costumbre se quebrantó. El muchacho no halló su almuerzo sobre la mesa y salió “sin darse cuenta de que una mano delgada cerraba para siempre aquel cuarto que le había servido de hogar” (73). Comenzó a recorrer toda la casa hasta que abrió la puerta que comunicaba al comedor y allí encontró que “bajo una imponente araña completamente encendida, a la cabecera de una mesa larga y brillante[,] el almuerzo humeaba con el mismo misterio que la noche de su llegada” (73). El viejo y apolillado gabán que tenía puesto lo hacía sentirse el “amo absoluto” (73) del lugar. Las extrañas insinuaciones que la historia había ido desplegando desde el inicio, a partir de este momento dejan de lado su superficialidad e instalan directamente al relato en el orden de lo insólito, en la medida que la casa y el estudiante sufren transformaciones inexplicables. Terminado el almuerzo, continuó explorando y decidió que, entre la “infinita [...] cantidad de habitaciones” (73), debía trasladarse a una pieza lindera con el laboratorio y la biblioteca.

A continuación se presenta una pausa y el cuento manifiesta un cambio más sustancial aún del que venía expresando. Al llegar el invierno, el muchacho –que el narrador ahora refiere como “el amo” (73)– se sentaba sobre una gran poltrona a disfrutar de un libro frente al fuego de una chimenea. Bachelard ([1957] 2000) observa que la “casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa” (*La poética* 37). En ese entorno y, sin inquietarse, sentía un

ir y venir de sombras entre las que andaba el ama de llaves que había vuelto a ser la mujer alta y de negro. Cosas leves, oscilantes, venían hasta el borde del fuego, chocaban con él y se retiraban presurosas hacia los muebles; ruidos de juguetes mecánicos, andar de caballos, lejanos ladridos y otros mil ruidos distintos. Luego venían rostros pálidos, graves, esfumados de viejos enanos que después de gesticular

un rato frente a las llamas se iban como una ráfaga para dejar sitio a alguna sombra alta, un par de manos o unos zapatos silenciosos que daban pasos geométricos, elásticos, serenos. Era un mundo oscuro que renacía sobre la superficie del mar tranquilo de la casa. (73-74)

A las mutaciones del estudiante, la casa y la mujer, ahora, se suma la presentación de seres sobrenaturales.

Un día de ese invierno sonó la campana del patio y, como si hubiera sido el llamado al inicio de un ritual, el joven se internó en el sótano, mientras la casa volvía a desplegar el ocaso de antes y la anciana retomaba su aspecto decrepito. Pero cuando arribó el verano, una medianoche el hombre salió y “la casa se cubrió de sombras, comenzó a vibrar y a llenarse de pequeños ruidos” (74). Vestido de blanco y con una larga barba, se dirigió a la torre y al amanecer volvió a la casa, “el vestíbulo se llenó de aquella cosa tan blanca que traía la presencia del hombre” (74) y, dirigiéndose a un ama de llaves que evidenciaba una gran fatiga, le ordenó que se fuera a descansar.

La narración se centra en el vínculo entre un ama de llaves de una residencia semiabandonada y su único inquilino. Una relación que cambiará bajo el influjo del inmueble y del pasar de los años, y que se manifiesta a través de alteraciones físicas repentinas e imprevistas tanto en los personajes como en la casa. A estos aspectos insólitos, se suma la aparición de entidades sobrenaturales. De este modo, la narración describe el entrecruzamiento de órdenes incompatibles (Campra, 2008), en esencia entre el pasado y el presente, y lo animado y lo inanimado.

VI.12. Saúl Pérez Gadea

El reconocimiento mayor a la obra literaria de Saúl Pérez Gadea (Santa Clara de Olimar, 1929-Montevideo, 1969) fue a través de su obra poética. Publicó los libros *Homiciudad* (1950) y *Poemas* (1964) y se desempeñó como docente de Literatura en Educación Secundaria. Con respecto a su primer libro, Wilfredo Penco (1997) expresa que allí “se construye una perspectiva desbordante, lúdica, desencajada, de la angustia contemporánea. Con cierto desparpajo para un medio no acostumbrado a las audacias ni a las provocaciones” (“La poesía” 86). En cuanto a sus contactos con la narrativa, cuentos suyos aparecieron en el semanario *Marcha* y en las revistas *Asir* y *Número*.²³⁵ Obtuvo el Segundo Premio del

²³⁵ Otros textos dados a conocer por Pérez Gadea en revistas, durante el período de nuestro estudio, son: “Valerio va a una cita” –cuento– en *Asir* (Dic.1951-Enero 1952), “El viejo” –cuento– en *Asir* (Nov. 1952), “Si Dios viniera” –poesía– en *Agón* (Julio 1954) y “Cansancio” –poesía– en *Agón* (Julio 1954) (Der Agopian, Gropp y Paolini; Rocca, dir., 2009). También “La tuerca rota” –cuento– en *Marcha* (15 Junio 1951). Luego de

Concurso de Cuentos organizado por la Asociación Cristiana de Jóvenes y la revista *Número* en 1951. En la fundamentación del fallo por parte del jurado –integrado por Rubén Areán, Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Real de Azúa y Rodríguez Monegal– se expresa que se acuerda “conceder por unanimidad el segundo premio a «El solitario», seudónimo «Sapé», por la felicidad de su clima fantástico y de la primera parte de su desarrollo” (Areán et al, “Fallo del” 406).

En “El solitario”, publicado en la revista *Número* (Julio-dic. 1951), se reseñan algunos episodios de un narrador protagonista que vive solo en una casa de un pueblo pequeño.

Hace diez años que el personaje habita en un pueblo que posee una única calle y por la que solo ha visto pasar una camioneta negra en dirección al cementerio. Durante esos diez años nunca habló con nadie, y solo a veces observa a alguien dirigirse a un empalme en donde está depositada la correspondencia que llega desde el exterior. Los residentes se autoabastecen mediante lo que obtienen de sus quintas y su ganado. Cruzando la calle, hay una casa endeble que presenta las ventanas y la puerta siempre cerradas y nunca se asoma nadie; no obstante, hay días en que la chimenea desprende columnas de humo y, en algunas noches, se escucha el canto de una mujer que pareciera arrullar a un bebé. El hombre presume que, cuando pasen unos años más, la casa se derrumbará y podrá ver su interior. Desde el inicio, entonces, se da la pauta de la soledad del personaje y de lo aislado que se encuentra el pueblo.

El protagonista ha aprendido a cocinar, limpiar y reparar la ropa o los objetos que se deterioran o se descomponen. Su casa, antes, había sido el taller de un sastre; por ello, en un rincón hay un maniquí desfigurado y sobre las paredes aún hay pegados algunos moldes de trajes de hombre hechos con papel de diario. De esta forma, los únicos elementos próximos a una figura humana con los que convive son el maniquí y los moldes. Además, y en palabras del narrador, hay “dos grandes espejos uno frente al otro, en los que durante todo el día me estoy viendo; me veo simultáneamente de frente y de espaldas” (418). Dos años atrás, el hombre había observado cómo una pareja de ancianos se dirigía hacia el empalme, y recuerda que esa tarde “la única tela de araña que colgaba desde un tirante del techo, voló con el viento. No creo que otra araña (si la hay) vuelva a construir otra tela en mi oficina, sería en realidad una tarea inútil, ningún insecto caería en ella” (418). En conjunto con la soledad que se desprende del relato, también hay algunos indicios que denotan una existencia mínima de vida, reflejada en que ni siquiera un insecto le hace compañía al protagonista.

fallecido, numerosos poemas fueron publicados en las revistas montevideanas *Los Huevos del Plata*, *Nexo* y *Cuadernos de Granaldea*, entre otras. Por último, toda su obra poética fue reunida en el volumen *El ojo de la tempestad* (2014), compilado y prologado por Diego Techeira.

Los mejores amigos del hombre son los espejos. Él expresa percibir “un sentimiento tan puro, tan noble, como jamás sentí alguna vez por ser humano; ellos desde su mundo extraño me dicen cosas que algún día estoy seguro ya no escucharé” (419). Como expresa Víctor Bravo (2004), “el espejo es umbral para otros mundos e inversión del mundo (como en Carroll) o es asedio desde otro mundo; y es el lugar desde donde un otro que es «yo mismo» nos mira desde su extrañeza” (*El orden* 150). Además, resulta inevitable tender un nexo con las múltiples referencias a los espejos en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, entre otros textos, de Borges; más precisamente, cuando se expresa que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (*Obras completas 1923* 431).²³⁶ Por el contrario, el maniquí le resulta desagradable y solo permanece allí por costumbre.

Su mayor entretenimiento es mirar por la ventana y la puerta abiertas hacia las otras casas y las cruces lejanas del cementerio, “durante doce horas minuto a minuto estoy mirando esta calle vacía y arenosa” (420); como una obstinada vigilancia a través de una especie de panóptico de Bentham en que observa atento, a plena luz, si algún habitante del pueblo suspende su encierro permanente (Foucault, [1975] 2002). Las pocas veces que se retiró de su casa ha sido para visitar el cementerio. La salida más importante la reserva para cuando tenga que ir a buscar la carta que espera desde siempre: “sé que ha de llegar y que cuando la lea me revelará todo lo que buscaba” (420). De todos modos, y teniendo en cuenta la inercia que rodea al lugar, esa espera no se produce de un modo sereno e inalterable, sino que hay “días en que las lágrimas del tedio ruedan por mi cara; me aburro del aburrimiento y llego a descubrir que todo mi mal está en querer saber cómo pienso, cuando pienso que estoy pensando; cuestión cómica y absurda que me hace de vez en cuando levantarme de la silla, golpear la mesa y proferir obscenos insultos contra el sol que se oculta detrás de las cruces blancas” (420-421). La violencia está dirigida hacia el sol –uno de los escasos elementos en ese mundo que provee de vida–, pero con el cementerio –símbolo de muerte– como marco. Asimismo, un presagio funesto lo acompaña durante las noches de insomnio, en los momentos en que, al hacer sonar la coyuntura de los dedos de sus manos, “el mundo se me antoja una ruina y el sonido de mis huesos un anuncio de muerte” (421).

Ese augurio de muerte se materializa cuando, hacia el final del cuento, el hombre se sintió acometido por “una fiebre blanca, una fiebre en movimiento” (421) que lo impulsó a salir afuera. En una calle sin árboles vio siluetas negras de troncos y, luego de caminar un

²³⁶ Resulta interesante observar lo que Borges (1993) expresara en una conferencia en la Escuela Freudiana de Buenos Aires: una “pesadilla que suelo tener es la pesadilla del espejo, que es la pesadilla del doble, es decir la pesadilla de ese cuento de Stevenson que les conté a ustedes. Bueno, generalmente yo me veo en un espejo, y me veo reflejado de un modo atroz, o lo que es más terrible, me veo enmascarado, entonces me digo: he de ser horrible si uso máscara, si me saco la máscara quién sabe qué cara veré, me despierto temblando en ese momento” (*Borges en 22*).

trecho, durmió bajo el resguardo de una higuera –recordemos que existen numerosas supersticiones sobre este árbol (Brazeiro, 1975; Coluccio, 1990)–. Al llegar la madrugada se despertó y se dirigió hacia el empalme en donde se deposita la correspondencia; allí encontró varias cartas de papel amarillento y descubrió que una tenía su nombre escrito, pero observó con desazón que estaba en blanco. El sol abrasaba el lugar y caminó hacia su casa, pero no pudo hallarla: su “dirección no existía” (421).

El personaje de este relato está invadido por el tedio y la incomunicación, y se encuentra inserto en un entorno inhóspito que, por momentos, parece estar más próximo a un territorio inmaterial y fantasmagórico que a uno corriente. En ese contexto, se destacan las numerosas alusiones al cementerio y la muy escasa referencia a seres vivos. El desplazamiento definitivo hacia el mundo de los muertos se patentiza hacia el final, a través de la presencia explícita de una fiebre extraña que hace que el personaje cruce un umbral sin retorno: cuando quiso regresar a su casa, esta ya no existía más; de este modo, se manifiesta un conflicto entre lo animado y lo inanimado en cuanto se difuminan los límites entre dos dimensiones opuestas (Campra, 2008). También se expone una inconsistencia espacial. Por otro lado, los espejos y el maniquí representan las dos caras de una misma moneda, mientras que los primeros muestran el reflejo de su ideal del yo, de la correlación entre el narcisismo y las identificaciones con sus padres; el segundo es una proyección de su yo desbordado por la realidad circundante.

VI.13. Clotilde Luisi

La actuación cultural de Clotilde Luisi (Paysandú, 1882-Roma, 1969) comienza en las primeras décadas del siglo XX –a través de la escritura de poemas y notas críticas sobre artes plásticas y literatura presentada en varias revistas montevideanas, como *Albatros*, *Alfar* y *La Pluma*; y como dramaturga–. Sobre su labor lírica, Julio J. Casal (1940) observa que su “poesía ha seguido las últimas escuelas, y es ágil, nueva. Tal vez fue la que en el Uruguay hizo los primeros versos ultraístas” (*Exposición de 527*). De todos modos, su único libro publicado es de narrativa, *Regreso y otros cuentos* (1953).²³⁷ En sus solapas se expresa que “la narrativa de Clotilde Luisi se tiñe de psicoanálisis y se carga de un pensamiento hondo y dramático. Pero lo fantástico viene a ser, al fin, un como [sic] instrumento adecuado para adentrarse en los submundos de la conciencia sin cargar el relato con el científicismo que empaña tanta novela freudiana”; no obstante, el volumen fue recibido de forma negativa por

²³⁷ Asimismo compiló, junto a su esposo José María Podestá, el volumen *Treinta jóvenes poetas italianos* (1958).

parte de la crítica.²³⁸ Estudió magisterio y fue la primera mujer uruguaya en graduarse como abogada. Nos detendremos en dos cuentos del volumen *Regreso y otros cuentos*.

“Niebla” consta de tres capítulos. El primero se inicia con el diálogo entre el narrador –un “escritor de novelas psicológicas” (153)– y el Dr. Raniero, un médico psiquiatra. El tema de conversación gira en torno al reciente fallecimiento de Germán Ruiz, amigo del narrador y paciente del doctor. Ruiz había muerto poco tiempo después de su esposa, Cecilia, y ambos decesos habían tenido un cariz misterioso. Durante el diálogo, el narrador hace alusión a Elisa –la primera novia de Ruiz– y Raniero se refiere en varias oportunidades a una niebla. Hacia el final de la conversación, el doctor declara: “Con el propósito de llegar al fondo íntimo de su mal, le pedí que consignara para mí una relación de su vida. Lo tengo en mi archivo y allí debiera quedar confinado. Pero tan fantástico es, que pienso, ahora que él ha muerto, que acaso le sea más útil a usted, escritor, que a mí, médico” (159).

Unos días después, y luego de leer el manuscrito entregado por el doctor, el narrador manifiesta su convicción de que su amigo “estaba loco. Y como los fantasmas de los locos no tienen interés sino para el médico” (160), había resuelto que no escribiría una novela basada en dichas notas. No obstante, señala su extrañeza por la actitud dubitativa del psiquiatra ante un seguro diagnóstico de locura; según el narrador, para Raniero “todo lo que se refiere en el manuscrito de Germán *puede ser verídico*” (160).²³⁹

El segundo capítulo, titulado “Relato de Germán Ruiz”, es la transcripción del manuscrito entregado por el psiquiatra al narrador. Ruiz aclara desde el principio que estos apuntes son solo con la intención de complacer al doctor porque él considera que no está enfermo, que lo que siente desde que quedó solo es como una agonía ante la ausencia de sus amores. Y se pregunta: “¿Cómo hacerle entender que Elisa, Cecilia y yo éramos una sola persona y que la muerte de una cualquiera de las tres debía acarrear irremisiblemente la de las otras dos?” (164). Algo similar a lo expresado por Kristeva ([1983] 1987), cuando señala “que en el amor «yo» ha sido *otro*. Esta fórmula que nos conduce a la poesía o a la alucinación delirante sugiere un estado de inestabilidad en el que el individuo deja de ser indivisible y acepta perderse en el otro, para el otro” (*Historias de 4*).²⁴⁰

Acto continuo, realiza una descripción de algunos recuerdos vinculados con Elisa y con Cecilia.

²³⁸ Sobre este aspecto nos referiremos en apartado posterior.

²³⁹ Énfasis en el original.

²⁴⁰ Destacados en el original.

Varios años atrás, Ruiz había ido a la ciudad de Salto a llevar a cabo unas diligencias que le había encargado su padre y regresó a Montevideo en vapor. Mientras se encontraba solo y recostado sobre la borda tomando el aire fresco, comenzó a distinguir una densa niebla:

La visibilidad se perdía cada vez más, al punto que ya no percibía los extremos del barco y sí sólo un corto espacio a mi alrededor. En él la niebla se condensó hasta tomar una densidad corpórea, una forma humana.

Sonreí de mi fantasía, pero hube de convencerme pronto de que una criatura estaba a mi lado, real y viva. Con toda naturalidad se acodó en la borda y me habló como si de todo tiempo me conociese. Era Elisa. (170-171)

Así se describe el primer encuentro con una figura que surge de la niebla. Una mujer etérea que el narrador admite que le resulta difícil describir; pero que, con el transcurrir del tiempo y en función de la memoria, siempre la asoció con “la idea de la niebla, *no porque ella fuera vaga o inconsistente*, sino porque la niebla nos dió séquito hasta el final de nuestro viaje” (174).²⁴¹ Por otra parte, y como indica Chevalier ([1969] 1986) al principio de la sección dedicada al viaje: “El riquísimo simbolismo del viaje se resume en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual” (*Diccionario de* 1065).

Cuando llegaron al puerto de Montevideo y luego de despedirse, ella “desapareció, incorporándose a la misteriosa, insondable, enigmática bruma” (174). Unos días después, por medio de la dirección que Elisa le había confiado, Ruiz fue a visitarla, no sin antes tener que realizar un extenso recorrido por páramos y bosques para llegar a su casa. La mujer espectral parece vivir en un espacio indeterminado, como si fuese un territorio limítrofe entre lo inmaterial y lo tangible. La relación entre ambos duró un tiempo que Ruiz no puede precisar y un día Elisa falleció, “es decir, se tornó fija e inmutable en mi vida y en su luz. Murió porque no podía cambiar, ni seguir la paulatina evolución que todos seguimos desde el nacer hasta el morir” (175). Una descripción que alude a características de un ser que no puede cumplir con las condiciones básicas de evolución de todo ser vivo ordinario. Y en su despedida, le entregó a Ruiz una cadenita de platino con un zafiro, al tiempo que le expresaba: “Volveré a menudo” (176). En este sentido, se profundiza el carácter de una mujer fantasmal que promete además visitarlo desde el más allá.

Años después del cambio de estado de Elisa, Ruiz contrajo matrimonio con Cecilia. Nunca le ocultó su anterior vínculo con Elisa, ni tampoco “sus frecuentes visitas” (177); hasta escribe en sus notas que supo “con alegría que ella también la veía” (177), corroborando, de algún modo, que los advenimientos desde el más allá de la mujer espectral no eran una

²⁴¹ Énfasis en el original.

imaginación o una alucinación de él, sino que se hallaban en el orden de lo perceptible. En aquellos años, Ruiz concurría asiduamente a verse con Elisa en la que fuera su residencia, hasta que el hombre logró comprar la casa y el número de los encuentros se incrementó. De esta forma, llegó un momento en que Cecilia comenzó a manifestar celos.

Los apuntes de Ruiz finalizan al describir un día que Cecilia se presentó sorpresivamente a la casa que había sido de Elisa. La esposa había llegado con la intención de tener una reunión entre ambas, pero la mujer espectral no acudió frente a ese llamado. El matrimonio salió a caminar por el jardín de la casa y, en medio de una niebla, se vieron atrapados en una espesura de plantas espinosas y troncos atravesados. El cuidado jardín que rodeaba la residencia se había convertido en “un insólito caos de plantas rotas y dispersas; los árboles, fantasmales en la oscuridad, habían perdido sus hermosos y nítidos perfiles y su acogedora amistad, tornándose en repelentes monstruos enemigos” (189-190). Un perímetro afable que se torna en agresivo e intrigante, como si se tratara del preámbulo de un ritual maligno. De vuelta en la casa, se desató una discusión entre Cecilia y Ruiz hasta que ella se arrancó del cuello la cadenita de platino con un zafiro, que había sido de Elisa y que el hombre le había obsequiado, y la dejó caer al piso. De pronto, ambos divisaron a la mujer espectral, rodeada de una niebla, que se exteriorizaba detrás de la ventana. Acto seguido, los vidrios se hicieron añicos y se escuchó un “inusitado estrépito que sacudió el aire como un ala de muerte” (194). Al tiempo que Elisa se extinguía para siempre, Cecilia yacía muerta, “con el arma humeante pendiente de su mano inerte” (194). En este sentido, la presencia de una mujer fantasmal –que es percibida como corpórea para los miembros de un matrimonio– y sus reiterados encuentros con el hombre, provocan una serie de episodios de celos que concluyen con el suicidio de la esposa. Bataille ([1957] 1997) señala que si “la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte” (*El erotismo* 25). Por otra parte, Maurice Blanchot ([1955] 2002) señala que el suicidio es un salto “a lo que desorienta todo proyecto, es extraño a toda decisión, lo indeciso, lo incierto, el desmoronamiento de lo no-actuante y la oscuridad de lo no-verdadero” (*El espacio* 91-92).

El tercer y último capítulo de “Niebla” está dividido en dos secciones. En la primera, el narrador, luego de presentadas las notas de Ruiz, expone una serie de conjeturas y de investigaciones con el fin de no dar crédito a la historia de su amigo, en un planteo muy próximo a los relatos policiales. De este modo, visitó a una tía de Ruiz y habló con una vecina de la casa que había sido de Elisa para llegar a la conclusión de que no se había manifestado ningún suceso sobrenatural y que, en definitiva, su amigo había estado padeciendo una crisis de melancolía –en el melancólico, además de que se manifiesta una intensa desvalorización de

sí mismo, en muchos casos también se produce un desligue de su yo (Kristeva, [1987] 1997)–. No obstante, había encontrado la cadenita de platino tirada en el piso de la casa, a pesar de que la vecina le había dicho que nunca había visto una mujer con la fisonomía de Cecilia cerca de allí; y que un perro no cesaba de aullar delante de la ventana rota de la sala –la misma por la que se había manifestado Elisa–. Por otra parte, todos se habían sentido extrañados por la ausencia de congoja de Ruiz ante la muerte de su esposa. Este había muerto sentado en el mismo sillón en que habían encontrado a Cecilia –lugar que él la había trasladado después de su suicidio– y “a la misma exacta hora, como si él lo hubiera dispuesto así” (202).

En la segunda parte de este último capítulo, el narrador da cuenta de que han pasado muchos años después de los eventos antes reseñados y que, a través de la distancia que otorga el pasar del tiempo, comienza a dudar de las conclusiones a las que había llegado: “Hoy, pasado mucho tiempo, vuelvo a leer el cuaderno de Germán y hallo que mis ideas no son ya tan firmes como cuando escribí los comentarios que lo marginan” (206).

En “Niebla” lo fantástico se manifiesta, como en otros relatos reseñados, a través de la presencia de una figura sobrenatural. Sus apariciones se producen tanto en un estado próximo a lo vital –en el barco y en los encuentros iniciales en la casa– como en un estado proveniente de otra dimensión o mundo –posteriormente a su deceso–; en este sentido, se establece una contravención de los límites entre dos ámbitos antagónicos (Campra, 2008). Asimismo, los arribos de la mujer fantasmagórica se despliegan acompañados por una niebla misteriosa que en ocasiones se presenta como placentera, pero en otros como maléfica –como en el jardín, en el episodio previo al suicidio–. Si bien las apariciones de Elisa y de la niebla forman parte del relato de un hombre aparentemente enfermo, las dudas presentadas por el Dr. Raniero y el narrador –al final– ubican a la historia sobre un borde que por momentos frisa lo psicopatológico, en otros lo concreto y en otros lo sobrenatural.

En el segundo de los cuentos por considerar, “El desconocido”, un narrador extra-heterodiegético alude a un hombre que se encuentra en un banco ubicado de frente al muro de las Termas, en Roma.²⁴² Un individuo sentado “de espaldas a los vivos, mirando como hipnotizado la pared rojiza de la fortaleza de los muertos y los recuerdos” (256).

El hombre está vestido de gris y sus prendas se encuentran gastadas. A pesar de los regaños de su sobrino –en ese momento, embarcado y cruzando el océano– para que se vistiera de mejor modo, él se sentía cómodo y “bien dentro de las ropas usadas, amoldadas al

²⁴² “El desconocido” tuvo otra versión, casi simultánea y con mínimas variantes, titulada “Un viejo frente a las termas”, que se publicó en el número 90 de la revista montevideana *Alfar* (1952-53).

cuerpo como una segunda piel” (257). Recordó que su sobrino también le había recomendado que no saliera a la calle sin documentos, por si se veía implicado en un accidente o un altercado; pero él lo había desoído. Con ese pensamiento en su cabeza, y mientras observaba con detención el muro de las Termas, se preguntó: “¿Y si me muriera ahora?” (260). No dijo ni pensó nada más, y quedó “tan hundido, que nadie hubiera podido decir si estaba vivo o muerto” (261). Un hombre gris, en un entorno dominado por lo sepulcral –en la mayoría de las culturas, la muerte es la frontera que establece un orden a la vida, reflejado en el asentimiento de determinados valores y rituales, y en la elevación y glorificación de los monumentos, entre otras cuestiones–, que está a punto de traspasar, por decisión propia, el instante que demarca el tiempo de los vivos y los difuntos. Un hecho que se cumple unos momentos después, cuando su voz lo extrajo de aquel sopor y se escuchó decir: “Hoy es ayer” (261).

De todos modos, el narrador expresa que el hombre pensó que era una frase absurda y que se sentía muy lúcido; y, a continuación, indica que decidió cruzar la plaza y se sentó en el salón de una confitería a tomar un café. Luego compró un diario, buscó la página de las noticias policiales y leyó:

«Sobre un banco de los jardines de la plaza Esedra, frente al muro de las Termas de Diocleciano, ayer, a las 20 y 45, quedó muerto un hombre, desprovisto de todo documento de identidad. El desconocido aparenta tener sesenta a sesenta y dos años de edad, tenía cabellos grises, bigote y ojos también grises; alto, un metro ochenta. Vestía un traje gastado de color gris y zapatos muy usados y polvorientos. La policía está efectuando indagaciones para identificarlo y saber qué le sucedió.» (162-163)

El anuncio confirma ese trasiego que se había insinuado antes y, simultáneamente, dilucida la paradoja temporal que había provocado la declaración de “hoy es ayer”. Edgar Morin ([1970] 1974) indica que la “creencia en la supervivencia personal bajo la forma de espectro constituye una brecha abierta en el sistema de las analogías cosmomórficas de la muerte-renacimiento, pero una brecha originaria fundamental, a través de la cual el individuo expresa su tendencia a salvar su integridad más allá de la descomposición” (*El hombre* 141).

El hombre salió de la confitería y sintió, entristecido, que las cosas de ese lugar ya no le pertenecían, como si formaran parte de un mundo “a cuyo uso ya no se tiene derecho” (263). Como Blanchot ([1955] 2002) expresa: “El difunto, se dice, no es más de este mundo, lo ha dejado detrás suyo, pero detrás está justamente ese cadáver que no es más de este mundo, aunque esté aquí, que más bien está detrás del mundo, lo que el vivo (y no el difunto) dejó detrás de sí y ahora afirma, a partir de aquí, la posibilidad de un mundo-de-atrás” (*El espacio* 228).

Lentamente, cruzó otra vez la plaza y se dirigió hacia el mismo banco que había estado sentado con anterioridad. “Allí lo encontró la policía. Nunca nadie pudo identificarlo” (264).²⁴³

El relato se encuentra caracterizado por lo exiguo de los movimientos, determinado por el reducido espacio en dónde se desarrolla la trama y por lo que conlleva los alrededores de un cementerio, significación de melancolía y proximidad con la muerte. Como en otros textos ya reseñados, lo fantástico se desencadena a través de la descripción del pasaje de la vida al más allá de un hombre y de los episodios que suceden inmediatamente después a ese tránsito.²⁴⁴

VI.14. María de Montserrat

María de Montserrat es el seudónimo de María Albareda Roca (Camagüey, Cuba, 1910-Montevideo, 1995). Según Noemí Ulla (1999), su familia se radicó en “Montevideo, al promediar María sus diez años de edad. Desde entonces fue y se sintió uruguaya hasta su muerte” (Prólogo viii). Publicó un libro de poesía –*Arriates en flor* (1931)– y numerosos volúmenes de cuentos y novelas, de los que sobresalen: *Cuentos mínimos* (1953, con ilustraciones de Andrés Feldman), premiado por el Ministerio de Instrucción Pública en 1952; *Con motivo de vivir* (1962); *El sonido blanco y otros cuentos* (1979) y *Grandes sueños* (1982). Sobre esta última obra, próxima a la ciencia ficción, Juan Justino da Rosa (1996) expresa que la autora realiza “un montaje simbólico en el que es fácil advertir un esbozo de la historia del hombre, donde tanto aparecen abstracciones como las de los Pueblos Lectores o los Pueblos Musicales –que recuerdan algunas referencias del *Popol Vuh*– como recreaciones de los cuentos infantiles, que terminan siendo una gran alegoría de la cultura contemporánea, proyectada al futuro” (123). Alberto Paganini (1968) señala que la pluralidad estilística y temática de la autora va “desde cuentos excesivamente breves y que no alcanzan a plasmar sustancia, hasta la *nouvelle*; desde la crónica de las clases medias y acomodadas hasta la

²⁴³ En la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), compilada por Bioy Casares, Borges y Silvina Ocampo, se presenta el cuento “Los ganadores de mañana” de Holloway Horn. Allí se narra un episodio similar al del relato de Luisi en que un personaje le entrega al protagonista un diario del día siguiente en donde se informa sobre la muerte de este en un tren; al final, el protagonista fallece tal como se informaba en el periódico.

²⁴⁴ Vale señalar que el cuento “Flores detrás del cementerio” no ha sido incluido en nuestro corpus. Allí se describe una historia, contada por un monje laico a la narradora, en que los habitantes de un pueblo agrícola italiano veneran como milagrosas a unas flores amarillas que brotaron de la tumba de un hermano franciscano que se había enfrentado –en defensa del pueblo que había incumplido con los impuestos a raíz de una sequía prolongada– contra un gobierno opresor, todo ello en un contexto dominado por la religiosidad. Además, “Regreso”, independientemente de que se trata de un relato vinculado con una extensa tradición de lo fantástico mediante la aplicación del recurso del doble, también ha quedado al margen del presente corpus porque se trata de una novela de 143 páginas.

entrevisión de un infraproletariado; desde la sordidez de cierta vida sexual –ese rasgo nacional uruguayo– hasta una versión límpida de sentimientos y de seres” (“Los cuentistas” 542). Hacia el medio siglo XX, colaboró con asiduidad en la revista montevideana *Mundo Uruguayo* –con el seudónimo Marianne–; también tuvo alguna participación en el *Suplemento Dominical* del diario *El Día* y en la revista *El Hogar*, entre otras publicaciones. Además, fue Académica de Número de la Academia Nacional de Letras de Uruguay.

Cuentos mínimos (1953) –su único libro publicado durante el período de nuestro estudio– reúne veintiún textos breves en que, en muchos de ellos, se manifiesta un proyecto didáctico a través de lo alegórico y de un humor perspicaz. Desde el punto de vista de lo fantástico, sobresalen dos cuentos.

En “El gallo sin cabeza”, un hombre pálido arriba a un pueblo pequeño y le pregunta a unos parroquianos si vieron pasar a un amigo suyo que llevaba un paquete grande embalado con papel marrón. Ante la respuesta negativa, el “hombre pareció desaparecer debido a una momentánea distracción de todos” (37). Unos minutos después, el personaje apareció de nuevo desde el lugar que había llegado la vez anterior y se dirigió hacia los pueblerinos apoyando sus pies, espontáneamente, en los mismos lugares que antes. De pronto, se percató que, estando en la misma posición que la primera ocasión, iba a pronunciar idénticas palabras. Cambiando el tono, expresó: “Un compañero mío ha perdido la razón y ha traído aquí los explosivos y ha hecho volar las casas y sus habitantes. No, no se hagan señas ni guiños, eso está muy mal entre fantasmas. Estamos muertos, todos muertos. Cuando se muere así, repentinamente, se cree seguir viviendo unos instantes más” (37), al igual que la creencia de que un gallo recién degollado pueda componer unos breves pasos antes de caer –y en directa relación con el título del cuento–. En seguida, el sol se precipitó rápidamente al tiempo que el pueblo desaparecía.

El cuento, en el marco de unos pocos años después de finalizada la Segunda Guerra Mundial –en el contexto de las bombas en Hiroshima y Nagasaki– y la amenaza contemporánea de un holocausto atómico durante la llamada Guerra Fría, alude a cómo las personas, que se encuentran en un pueblo en el momento en que se produce una gran explosión, mueren y desde el más allá el protagonista percibe y explica lo que ha sucedido a los otros. De esta forma, el pasaje de la vida a la muerte está indicado de un modo imperceptible y los personajes se presentan coexistiendo en ambos estados. Además, se despliega una inconsistencia temporal en la medida que el personaje, aparentemente, entra al pueblo dos veces, al repetir exactamente los mismos movimientos que en su aparición inicial; pero, en realidad, ingresa solo una porque en la segunda ya se encuentra muerto.

Y en “La luna”, un hombre, mientras estaba nadando en el mar a la luz de la luna, percibió “un agudo dolor seguido de una paralización angustiada” (43). En ese instante, se percató de su fin y falleció. Acto continuo, se halló en un espacio “lleno de cráteres apagados” (43); pero, como no tenía memoria de su existencia recién perdida, no se extrañó por el lugar y se esforzó por consolidar ese inédito estado. En medio de esas ansias, “su nueva mirada se elevó hasta el cielo donde brillaba una esfera con singulares manchas” (43) y lo invadió una gran angustia al tiempo que lanzaba “un grito de llamada” (43).

Al igual que en el texto anterior, lo fantástico se desencadena a partir de las acciones de un hombre que realiza el tránsito de la vida a la muerte; un traslado instantáneo, en el momento del deceso, desde el mar hacia la luna. En ese último atisbo del final, logra identificar a la Tierra como su antigua morada y, por consiguiente, se percata de su fallecimiento. De esta manera, se produce la superposición de un estado animado y uno inanimado a través de la comunicación entre órdenes discordantes (Campra, 2008).²⁴⁵

VI.15. Julián Silva Serrano

La obra de Julián Silva Serrano (Montevideo, 1887-¿?) se inicia varias décadas antes del recorte realizado para nuestro estudio, siendo moderadamente fecunda –tres libros de poesía, uno de prosas y otro de cuentos–;²⁴⁶ también colaboró con una prosa y seis poemas en la revista montevideana *La Pluma*.²⁴⁷ No obstante, es otro autor apenas referido en los índices y bibliografías literarias y, como corolario, desatendido por la crítica actual.²⁴⁸ De acuerdo con lo que sostiene Barrios Pintos (2011), en una escueta mención, Silva Serrano estuvo radicado en Artigas.

Espejismos en el tiempo (1953) es el último libro dado a conocer por el autor. En este se destaca “Las mariposas negras”.

²⁴⁵ Los siguientes cuentos no han sido incluidos en nuestro corpus porque los elementos extraños o especiales que presentan o insinúan no se ajustan a la conceptualización de lo fantástico que orienta nuestra investigación: “Un permiso para odiar” –un hombre concurre a una oficina de permisos para solicitar una autorización para odiar a la humanidad–, “Ra-ta-plán” –texto vinculado con lo maravilloso en que unos soldaditos de plomo expresan algunos pensamientos e inquietudes–, “El viejo” –una niña enferma cree ver a un viejo por la ventana de su habitación– y “La barca” –describe el viaje metafórico de una muchacha navegando en una barca hacia el último instante de su vida.

²⁴⁶ Aparte del libro de cuentos referido en este estudio: los volúmenes de poesía *Canciones de las ciudades y los campos* (1920), *Viento norte* (1934) y *Crisantemo* (1942) y las prosas recogidas en *Dramas vulgares* (1922).

²⁴⁷ “«El triste N° 3» de Fabini” (Vol. 5, Marzo 1928: 61), y bajo el título “Poemas sencillos”: “Los nidos”, “Nacimiento”, “Despertar de otoño”, “Árbol dorado”, “Chicharra” y “Germen” (Vol. 7, Julio 1928: 107-109). Todos firmados en Artigas.

²⁴⁸ Su obra solo está mencionada en *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* (J. Englekirk-M. Ramos, 1967) y *Bibliografía de la literatura uruguaya* (T. Welch, 1985).

En el cuento, un narrador describe los episodios que le refirió Víctor Freire. El relato de los sucesos se inicia en la época escolar, el día en que una mariposa negra se había introducido en el salón de clase y cómo, minutos después, la maestra informó que había fallecido un tío de ella. En ese contexto, se realiza una mención explícita a que la presencia de una mariposa negra “presagiaba luto, desgracia” (66); en comunión con esta creencia, Daniel Granada (1896) expresa que la “aparición de una mariposa negra es mala señal” (*Reseña histórico-descriptiva* 342). Desde aquel día, Freire nunca pudo olvidar, ante la aparición de una mariposa negra, la muerte del tío de la maestra. La fuerte impresión que le provocó al personaje la coincidencia entre el insecto y el mal augurio –sumado al episodio en la escuela– se presenta como un introito para las eventualidades que se narran a continuación.

Con el pasar de los años, el personaje señala que padecía “presentimientos que salían ciertos y ensueños que se tornaban realidad” (76), percibiéndose con una capacidad sobrenatural para vaticinar acontecimientos futuros. Con la intención de alejarse de sus presagios negativos, se había ido a vivir a una ciudad lejana. Luego de un mes de estar residiendo allí, descubrió una mariposa negra sobre la puerta de calle y en seguida le llegó la noticia de la muerte de su hermana. De inmediato, se alojó en una quinta en las afueras de la ciudad. Durante la primera noche que pernoctó en ese lugar, percibió que un pájaro había ingresado a su habitación; pero, a la mañana siguiente, advirtió que no se trataba de un ave, sino que asentada sobre la parte superior de la ventana había una gran mariposa negra. Al día siguiente, el director de la empresa en donde estaba trabajando le informó que un día antes había arribado un telegrama en que se informaba el fallecimiento de su padre. Ante este hecho, el narrador señala que Freire le había expresado a un conocido: “Existen «fuerzas desconocidas de la naturaleza», como afirma Flamarion [sic], que somos incapaces aún de precisar” (71). Camille Flammarion, ya mencionado en el capítulo de Antecedentes, fue un astrónomo francés y un activo espiritista conocido, entre otros asuntos, por su libro *La pluralité des mondes habités –La pluralidad de los mundos habitados–* (1862); en efecto, Silva Serrano apela a la referencia de Flammarion en el intento de otorgarle a su narración un mayor grado de veracidad.

El relato finaliza dando cuenta de un nuevo traslado de Freire a una zona recóndita de la región, perseverando en su huida permanente de los barruntos funestos y de las mariposas negras.

La presentación de un personaje proclive a los presentimientos negativos y, fundamentalmente, la conexión directa y enigmática entre las apariciones de mariposas negras, dichos presentimientos y el fallecimiento de familiares o conocidos, vinculan este

cuento con lo fantástico en cuanto a que la sistemática relación entre los eventos relatados amenazan o ponen en duda el orden natural e instituido (Barrenechea, 1972).

VI.16. Ataliva Alves Pérez

La obra de Ataliva Alves Pérez se reduce al volumen de cuentos *Madriguera* (1954). Al igual que otros escritores ya mencionados, es un autor aludido de modo exiguo en los índices y bibliografías literarias, y dejado de lado por la crítica actual.²⁴⁹ En uno de los introitos del libro, Manuel Oribe Coronel (1954) señala: “Leyendo sus cuentos y descripciones se advierte de inmediato el sentido de algo que acaso venga de lejos y que quizás busque formas naturales de expresión como si tratase de engarzar en el puro metal de América y en la sonoridad de sus voces, vieja raigambre de raza y definida orientación anímica” (5).

Entre los textos del volumen, y desde el enfoque de nuestro estudio, sobresale “El capitán Muringa”. El cuento narra lo que sucede en la estancia de don Chico Suárez, un coronel retirado, que años antes había participado en la alzada revolucionaria de 1904.²⁵⁰ El texto, por momentos, muestra una clara intención por describir la zona –el sur del departamento de Cerro Largo– y mencionar las diversas clases de vegetaciones y de animales autóctonos, así como apelar a la utilización de términos característicos del habla del campo.

A Suárez, dedicado a los quehaceres de su campo, lo acompañaban su esposa, puesteros, peones y un grupo de “agregados, gente más bien vaga, sin ocupación determinada y sin mayores compromisos comunes” (46). Entre estos últimos se encontraba Yuca Muringa, que había estado junto al coronel durante las luchas revolucionarias y había alcanzado el grado de capitán. Muringa se caracterizaba por ser una persona soberbia y altanera, que asumía decisiones relativas a las tareas rurales por sí mismo y que, aprovechando el temor que le tenía la mayoría de la peonada, se tomaba atribuciones de mando. De este modo, el relato se concentra en los numerosos altercados que Muringa tiene con el resto de los empleados y que se intensifican todavía más con la llegada de un indio llamado Coronilla.

²⁴⁹ Su único libro está nombrado solo en *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* (J. Englekirk-M. Ramos, 1967) y *Bibliografía de la literatura uruguaya* (T. Welch, 1985).

²⁵⁰ Luego de algunas desavenencias, durante 1903, entre el gobierno de José Batlle y Ordoñez y el Partido Nacional, en enero de 1904 se inició la última gran guerra civil en Uruguay. Por un lado, los revolucionarios dirigidos por Aparicio Saravia, y por otro el ejército del gobierno, tutelado por el Partido Colorado. Las tropas de ambos bandos estaban compuestas mayoritariamente por gente humilde proveniente de las zonas rurales del país, como es el caso del protagonista del cuento de Alves Pérez. El último enfrentamiento bélico se produjo el 1º de setiembre, en la llamada “Batalla de Masoller”, en que Saravia fue herido de muerte; y la paz se acordó el 24 de setiembre de 1904, en la denominada “Paz de Aceguá” (Méndez Vives, 1998; Nahum, 2000).

Hacia el final del relato, y ante la amenaza de los dueños de casa de despedirlo si continuaba siendo el impulsor de discusiones y peleas, Muringa, luego de meditarlo largamente, decidió abandonar la estancia y encaminarse a probar suerte en Montevideo. Una noche, sin despedirse y sin que nadie lo viera, tomó sus cosas, ensilló su caballo y se fue. Luego de un trecho, observó que su montura había empezado a disminuir la marcha sin que hubiera motivo para ello. El capitán primero taloneó al animal y luego recurrió al rebenque, pero no obtuvo resultado. En ese momento, él también comenzó a sentir algo extraño dentro de sí. De pronto, percibió que una fuerza inexplicable lo impulsaba a dirigir la mirada hacia atrás y se encontró “con que un monstruo de corte aparentemente humano, pero de físico deforme, con facciones de fiera en parte, montaba en las ancas de su cabalgadura. Superaba con creces el tamaño de un ser humano. Sus piernas asentaban en el suelo. Su cuerpo hacía sombra sobre el de Muringa a través de la luz de la luna. Por la boca, por los ojos y por la nariz destellaba fuego” (69-70). De inmediato, el capitán lo atacó primero con un lazo, luego con el facón y finalmente le disparó con su revólver, pero la bestia se mostró insensible. Acto seguido, el gigante descendió de su caballo y se abalanzó sobre Muringa, pero este se deslizó rápido por el piso y el otro le pasó por encima sin tocarlo. Unos instantes después, el monstruo se desvaneció entre las tinieblas de la noche. Georges Minois ([1991] 2005) indica: “El folclore crea amenazas ficticias, pero cargadas de un viejo significado, capaces de mantener un temor difuso: diablo, brujas, espíritus de lo más variado, aparecidos, infierno. La mentalidad popular colectiva busca un medio de meter miedo aprovechando la confusión de la frontera entre la naturaleza y lo sobrenatural, entre lo profano y lo sacro, entre lo material y lo espiritual” (*Historia de* 435). A continuación de ese encuentro, el capitán emitió una serie de improperios y luego continuó su camino.

El encuentro entre Muringa y la bestia está descripto de forma detallada y sin que previamente se insinuara la posibilidad de que fuera el producto de un sueño o algo similar; sin embargo, el narrador expresa: “Luego de esta alucinación semi-trágica, producida con motivo de la crisis nerviosa porque atravesara el capitán durante tantos días, volvió a su estado normal, recobrando su lucidez” (71). No obstante, la voz y las actitudes del protagonista no indican que estuviera padeciendo un desequilibrio emocional –más teniendo en cuenta la fortaleza moral y espiritual con la que está caracterizado el personaje a lo largo del relato–, y queda en el lector la decisión de aceptar o no la explicación del narrador.²⁵¹ Desde esta perspectiva, “El capitán Muringa” se conecta con lo fantástico a través de la

²⁵¹ Tengamos en cuenta que no es óbice la presencia de un comentario aclaratorio posterior al hecho para que un relato pueda catalogarse como relacionado con lo fantástico; un recurso similar se despliega, como ya se indicó, en “La mano derecha del teniente Callamán” de Bolón.

aparición de ese ser y de las acciones que este provoca, en la medida que se conectan dos esferas diversas, la de Muringa y la de un ser sobrenatural (Campra, 2008).²⁵²

VI.17. Ricardo Baliñas

Ricardo Baliñas dio a conocer algunos de sus cuentos en la revista *Agón* –“Losas de colores” (1955)– y en el semanario *Marcha* –“El maneador” (1955)–. Este último integró su único volumen publicado, *El perro desollado y otros relatos* (1955). Con relación a este libro, Hugo Rodríguez Urruty (1955) expresa que es en torno a una “idea de la muerte como solución a un mundo de violencia [que] se organizan todos los relatos que lo componen. Y esto, que podría parecer al lector desprevenido un fácil final efectista es, sin embargo, lo más valioso del libro, lo que le define y confirma que ello es en Baliñas algo más que un mero recurso estilístico: una experiencia vital, una convicción” (“Ricardo Baliñas” 13). Con excepción de la nota de Rodríguez Urruty y otra de Omar Prego Gadea (1955), ambas contemporáneas a la edición del libro, la obra de Baliñas es otra más que ha permanecido desatendida por la crítica actual.²⁵³ Del volumen referido, nos detendremos en “El perro desollado” por sus vinculaciones con lo fantástico.²⁵⁴

El relato se inicia con una mujer viuda, habitante de una casa humilde en la periferia de una ciudad, que se despierta sedienta durante la noche y se levanta para dirigirse a la cocina a beber agua. Acto continuo, se sentó junto a una ventana y, mientras observaba la naturaleza circundante de la casa, sus ojos se posaron sobre “el cuero fresco de Nerón” (11) que pendía desde el día anterior envarillado entre las ramas de una higuera –como en un relato anterior, otra vez este árbol y sus vínculos con múltiples supersticiones–. El perro había sido un animal de trabajo, pero se había acostumbrado a los quehaceres del campo y cuando la familia se mudó definitivamente a la ciudad no había logrado adaptarse. Cuando el esposo falleció, mientras los hijos depositaban su cariño en el perro, la mujer le descargaba sus frustraciones por medio de golpes y groserías.

²⁵² Ha quedado excluido de nuestro corpus “Ingenio y virtud” por estar vinculado con el concepto de lo maravilloso y no con el de lo fantástico que opera como marco teórico en nuestro trabajo. Se trata de un relato en que, a más de la presentación de un curandero que impone determinados rituales mágicos, aparecen árboles que piensan, hablan y se defienden conscientemente.

²⁵³ El libro de Baliñas solo está referido en *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* (J. Englekirk-M. Ramos, 1967) y *Bibliografía de la literatura uruguaya* (T. Welch, 1985).

²⁵⁴ Este libro posee la particularidad, muy poco frecuente entre los volúmenes de narrativa breve publicados durante el período de nuestro estudio, de estar integrado por algunos cuentos –como “Los cuervos” y “El dependiente”– que narran episodios bélicos directamente relacionados con la Segunda Guerra Mundial. Nuestras pesquisas, con el fin de acceder a información sobre Baliñas y sus posibles contactos con estos acontecimientos –independientemente de la atención y sensibilidad que pudieron haberle producido como espectador uruguayo atento–, no lograron ir más allá de las escasas referencias sobre el autor en las notas de Rodríguez Urruty y Prego Gadea.

En ese momento, desplazó su vista desde el cuero estaqueado hasta el lugar, al costado del alambrado del gallinero, donde se encontraba enterrado el cuerpo desollado del perro. A partir de un instante, la mujer comenzó a escuchar una música triste proveniente de unos hombres que tocaban unas flautas de bambú, mientras pasaban caminando por el frente de la casa y luego se alejaban por la orilla de una loma. Cuando dejó de escuchar las entonaciones de las flautas, descubrió que la tierra amontonada que se hallaba sobre los restos de Nerón se movió,

y en seguida aparecieron las patas del perro que furiosamente trataba de liberarse de la tierra.

Al fin surgió, imponente y desollado, descansando un instante en un alarido triunfal. No era el mismo animal grande y peludo que había visto siempre. Ahora era un nervioso fantasma, rosado y rojizo, brillante y magnificado por los reflejos imposibles de la luna, cada vez más cerca del pasto escarchado. (13)

La narración propone una concordancia entre la música impartida por los flautistas y la posterior e inmediata reacción del perro, un cuerpo que emerge desde debajo de la tierra siendo un espectro proveniente del más allá y con el aspecto monstruoso del que ha sido desollado.

En seguida, la aparición se dirigió hasta donde estaba colgado el cuero que unas horas antes había cubierto su cuerpo. Con las patas y los dientes, desbarató el envarillado de cañas que lo sostenía tenso y sobre el árbol, e intentó infructuosamente colocárselo a través de mordidas y revolcones. Un episodio en que se intensifica todavía más la presentación de un ser terrorífico, que pretende recuperar algo que le perteneció en otra existencia, a través de maniobras impregnadas de cierto patetismo. Unos minutos después, cansado por el esfuerzo imposible y vano, tomó el cuero entre los dientes y se encaminó hacia la ventana donde la mujer lo estaba observando. Apoyó las patas sobre el marco de la ventana y acercó la cabeza contra el vidrio, como si exigiera que le restituyeran la piel al cuerpo; ante esta situación, la mujer le arrojó espantada el jarro de lata en el que minutos antes se había servido agua. El temor manifestado por la mujer se puede conectar con un sentimiento de culpabilidad e interpretar, desde la perspectiva de Freud ([1930] 1992), que su Yo revela una tribulación provocada por los requerimientos y exigencias de su superyó, en donde: el “sentimiento de culpa, la dureza del superyó, es entonces lo mismo que la severidad de la conciencia moral; es la percepción, deparada al yo, de ser vigilado de esa manera, la apreciación de la tensión entre sus aspiraciones y los reclamos del superyó” (“El malestar” 132). En este contexto, el miedo de la mujer se encuentra inserto en un entorno rodeado de desasosiego ante la posibilidad de ser castigada por su violencia con el animal. De todos modos, el desenlace del episodio se

produce ante la revelación de que la mujer estaba soñando y que “despertó sobresaltada” (15). Bravo (1987) observa: “El sueño es, en la literatura fantástica, otra realidad que nos acecha o nos sueña, que se guarece de la vigilia por muros de olvidos, pero que puede manifestarse, irrumpir encarnando monstruosidades o tragedias” (*Los poderes* 166), como le acontece a la mujer.

En este sentido, se produce un quiebre al significarse que todo lo sucedido había formado parte de un sueño; no obstante, el final del relato revela un nuevo giro en la trama, a partir del momento en que la mujer, nerviosa, pero aliviada, se levantó de la cama, miró la higuera y advirtió que el cuero de Nerón no estaba. En medio de la noche, se escuchó un alarido. “Sobre la loma, a contraluz de la luna yacente, trotaba la silueta del perro llevando entre los dientes su cuero, que ondeaba ligeramente, en la brisa casi matinal” (15).

El cuento presenta dos planos. Por un lado, el animal forma parte de las ensoñaciones de la mujer bajo el influjo de sus remordimientos por haberlo maltratado y por decidir desollarlo para confeccionar una alfombra con su cuero; y, por otro, el perro trasciende el estado de ser un producto de un sueño y se instala en la materialidad, con su piel desollada entre los dientes, aullando en la loma lindera a la casa. De este modo, la presentación de un animal que resurge de la muerte establece un nexo con lo fantástico en cuanto a que algo que debió permanecer inanimado transpone esa condición y establece un contacto entre dos dimensiones contrapuestas, tal como ya hemos observado en distintos cuentos del corpus.²⁵⁵

VI.18. Mario Arregui

Gran parte de los cuentos de Mario Arregui (Trinidad, 1917-Montevideo, 1985), antes de publicarse en libro, fueron dados a conocer en el semanario *Marcha* y en las revistas montevidéanas *Clinamen*, *Deslinde* y *Número*. Si bien la mayoría de sus relatos se despliegan en un entorno campero –dedicó gran parte de su vida a las labores rurales en un establecimiento agropecuario de su propiedad–, su prosa revela un cuidado formal próximo al esteticismo. Entre sus libros, se distinguen *Noche de San Juan y otros cuentos* (1956), *Hombres y caballos* (1960) y *La sed y el agua* (1964). Además, algunos cuentos fueron recogidos en antologías –como las compiladas por Arturo S. Visca (1962, 1968, 1976) y Ruben Cotelo (1969), entre otras–. Durante los años cuarenta, frecuentó los cenáculos literarios de los cafés Metro y Libertad. Rama (1969) destaca la destreza de Arregui “para

²⁵⁵ En “Las libras del inglés” se hace mención –al inicio y hacia el final del relato– a una aparición que el personaje “sabía que se trataba de una ilusión interior” (85) bajo el influjo de algunos recuerdos de la infancia; en este sentido, este relato ha quedado fuera de nuestro corpus de estudio.

contar, el sabor y la precisión del habla de los personajes, la estructura liviana, casi alegre, de la narración, y una visión algo distante, como en perspectiva, del mundo” (“Mario Arregui” 219). Asimismo, Óscar Brando (1996) indica que Arregui escogió “el campo como ámbito de sus cuentos porque su experiencia le permitió ver en él un acercamiento a las zonas más primitivas, un regreso a estados anteriores y más desnudos del ser humano” (“Los cuentos” 243).²⁵⁶

Tres de los cuentos de *Noche de San Juan...* (1956) pertinentes para nuestra investigación son: “El gato”, “Mis amigos muertos” y “El viento del sur”.

En “El gato”²⁵⁷ se describen las acciones de Asunción, “la curandera (*vencedora*, principalmente) de aquel caserío muy pequeño” (11),²⁵⁸ la única encargada de sanar a los enfermos de la zona por medio del sincretismo entre la magia negra y el catolicismo. El pueblo estaba emplazado entre una cuchilla y un río, y la vivienda de Asunción estaba ubicada en la periferia, a “la sombra de los primeros árboles salvajes” (12); de esta forma, cumple con la posición habitual, en la medida que, en palabras de Héctor Brazeiro Diez (1975), la “casa de los curanderos orientales, nunca se hallan en el centro del poblado, si no en las orillas” (*Supersticiones* y 158). Una frontera que podría parangonarse con la franja delimitante entre la vida y la muerte.

El cuento está dividido en dos partes. En la primera se realiza una descripción de la protagonista. Asunción era hija de una esclava negra que se había fugado del territorio de sus señores. Además, se refiere que, en su juventud, “había merodeado las batallas de las guerras civiles” (14), un dato que ubica a los acontecimientos relatados algunos años antes de escrito el cuento. Había tenido relaciones con muchos hombres, pero no tenía hijos y en el momento en que se inscribe la narración vivía sola.

La segunda parte del relato se inicia describiendo cómo Asunción encuentra “un miserable gatito barcino que su madre, una gata mansa y sarnosa, había perdido o abandonado a la hora de la siesta. La negra dejó caer su carga y se acuclilló y lo miró largamente, con una atención sostenida y sumisa en sus vastos ojos, y luego lo recogió y continuó su camino” (15).

²⁵⁶ Además de los cuentos referidos en este estudio, Arregui escribió “Los mundos mutilados” en *Clinamen* (Julio-agosto 1947) y “Noche de San Juan” en *Número* (Julio-agosto 1949) (Der Agopian, Gropp y Paolini; Rocca, dir., 2009). Asimismo, y según el relevamiento llevado a cabo durante los años de nuestro estudio, publicó en el semanario *Marcha* los siguientes cuentos: “La estrella incendiada” (29 Agosto 1947), “Diego Alonso” (6 Agosto 1948), “La verdadera historia de Adán y Eva” (26 Junio 1953), “El caminante y el camino” (3 Dic. 1954), “Las formas del humo” (26 Agosto 1955), “La casa de piedras” (13 Oct. 1956), “Crónica policial” (12 Julio 1957), “Unos versos que no dijo...” (17 Oct. 1958) y “Un cuento con el diablo” (19 Dic. 1958). Algunos permanecen inéditos en libro.

²⁵⁷ “El gato” se había dado a conocer antes en la revista *Número* (Julio-set. 1952).

²⁵⁸ Énfasis en el original. Todas las citas de los cuentos incluidos en *Noche de San Juan...* pertenecen a la primera edición del libro. El autor, en el prólogo, señala: “«El gato» pertenece al género fantástico [...] Al mismo género –aunque quizá desbordándolo con *algo más*– pertenece también «Mis amigos muertos»” (7, énfasis en el original).

A partir de ese momento, la crianza del gato absorbe por completo la vida solitaria de Asunción, y provoca el abandono de sus quehaceres curativos. Al principio, lo alimentó con leche fresca de vaca y con sangre que los carneadores le permitían extraer del matadero del pueblo. También con víboras, mulitas, ratones y pichones de pájaros que la mujer cazaba en el monte. Tiempo después, y mientras el gato iba aumentando de tamaño, se dirigía al matadero no solo para solicitar sangre, “sino que además esperaba que las reses fueran abiertas, para extraer un trozo de carne, el corazón, una víscera secreta, una entraña que escondía a los ojos de los carneadores” (16). Asimismo, en su choza se abocaba a cocinar sustancias que desprendían, por la chimenea, olores extraños para los pobladores del caserío. De esta forma, la referencia a la diversidad de alimentos va introduciendo una extrañeza sobre la naturaleza del felino; una entidad que, con el pasar de los días, iba “deformándose, como si pugnara en él una monstruosidad” (17). La gente que conocía a Asunción, y que había sido testigo del cambio que había sufrido en los últimos tiempos, observaba preocupada la transformación del animal y el modo en que este padecía fiebres y convulsiones, al tiempo que, durante las noches, sus maullidos alcanzaban notas muy agudas hasta quebrarse en hirientes rugidos. “Cada vez era menos un gato y más un pequeño tigre” (18).

La historia tiene su fin cuando, varios días después de que nadie viera a Asunción ni al felino, unos hombres se acercaron a la choza y, al entrar, contemplaron en un costado cómo “el enorme gato –más exactamente, el enano, monstruoso tigre asesino– mordisqueaba con inocencia el cráneo de la negra bruja” (19).

En “El gato”, el quiebre entre lo habitual y lo desacostumbrado se presenta en la metamorfosis asombrosa y exorbitante de un animal mediante el empleo de pócimas por parte de una curandera, una acción que cuestiona o pone en duda el equilibrio natural de los acontecimientos cotidianos (Barrenechea, 1972). El relato muestra contactos con supersticiones y tradiciones criollas vinculadas con la transformación de los cuerpos a través de prácticas ocultistas, todo ello inserto en un ambiente cargado de referentes de la vida cotidiana. Los curanderos y “echadores de mal de ojo” son personajes que integran el acervo popular de la gente del campo, y estos a su vez constituyen los vestigios de determinados aspectos de ritos arcaicos relacionados en especial con los cultos a la fertilidad. En este cuento, lo que en un inicio significó, por parte de la curandera, una especie de celebración a la fecundidad y la exuberancia –manifestado en el aumento progresivo del tamaño del gato–, termina siendo el desencadenante de su autodestrucción.

En “Mis amigos muertos”, un narrador autodiegético comienza reseñando que sus amigos más próximos, en los últimos años, se habían ido muriendo.²⁵⁹ Hasta que los únicos sobrevivientes fueron Pedro y el narrador.²⁶⁰ Durante los últimos tiempos, los dos se reunían a diario a caminar por las calles y las plazas o a jugar al billar; y en muchas oportunidades, al despedirse se preguntaban “cuál de los dos se moriría el primero” (22). Una noche, el hijo menor de Pedro llamó al protagonista por teléfono para informarle que su padre había fallecido. Desde ese momento, y en palabras del narrador, su vida cupo en dos palabras: “soledad y aburrimiento” (23).

Un atardecer, mientras paseaba por la ciudad, el personaje se percató que, desde pocos días atrás, tenía la sensación de que ya no se aburría. Asimismo, percibió que la ciudad se presentaba algo diferente, como si las calles y las plazas fuesen copias de la ciudad de siempre. Y además advirtió que el tiempo transcurría de un modo distinto que el de antes, se había transmutado en “un tiempo sin tiempo que excluía el aburrimiento. Y comprendí entonces algo. Sí –me afirmé con neutra convicción, todavía sentado en el portal–: estoy muerto. Sin duda, me habían velado y sepultado –¿quiénes?–, pero yo no me había enterado de nada” (24). De esta forma, se presenta el pasaje de la vida a la muerte, en el marco de un contexto cotidiano, sin que el narrador se percatara de su propio fallecimiento.

A través de esta otra existencia, el personaje –solo y sin sentir tedio– vagaba por una especie de ciudad falsificada, al tiempo que se interrogaba sobre dónde estarían sus amigos. Los buscaba sin prisa, y a veces le parecía cruzarse con alguno de ellos, pero nadie lo reconocía y él no se animaba a enfrentarlos. Hasta que un día se encontró, en una plaza, con un hombre muy similar a Pedro; se aproximó con cautela y, luego de confirmar su identidad, se sentó a su lado. No obstante, ambos permanecieron inmóviles, sin mirarse y sin saber qué decirse; como si fueran dos desconocidos. Poco tiempo después, Pedro se levantó y se fue sin despedirse, mientras que el narrador permanecía sentado. A su alrededor sucedía algo similar: familiares y amigos que se cruzaban sin mirarse o reconocerse, un mundo en donde la insensibilidad y el desapego se reflejan a través de silencios. Por medio de esas observaciones, estaba “sabiendo bien lo que es estar muerto” (26).

En este relato se intenta representar la descomposición de la sociedad a través de una inmersión en el trasmundo de los difuntos, una existencia regida por la incomunicación y en donde sus habitantes están condenados por la rutina a recorrer “infinitamente la ciudad” (26).

²⁵⁹ “Mis amigos muertos” se había publicado con anterioridad en *Marcha* (2ª sección, 26 Dic. 1952).

²⁶⁰ Mario Benedetti ([1965] 1997) observa una referencia explícita al amigo poeta Pedro Piccato, fallecido en 1944. Unos meses después de fallecido Piccato, Arregui publica una breve semblanza: “Pedro Piccato (Nota para un retrato en blanco y negro)”, en *Marcha* (14 julio 1944). Además, recordemos que, hacia principios de los años cuarenta, Arregui y Piccato frecuentaban el cenáculo del café Metro, en donde también se encontraban Hernández, José Pedro Díaz, Carlos Denis Molina, Juan Cunha y Líber Falco, entre otros.

La existencia de mundos sobrenaturales, como la vida fantasmal después de la muerte – situación similar a la que se narra en algunos relatos ya reseñados–, implica una alteración de la línea que separa dos órdenes diversos y antagonistas (Campra, 2008).

En “El viento del sur”, un narrador en primera persona explica el por qué del lugar del emplazamiento de su morada.²⁶¹ Comienza expresando: “Mi casa está levantada al viento, al viejo y vibrante viento del Sur. Yo mismo la determiné aquí, en la desolada garganta de los cerros, a tres leguas del caserío más cercano, a una legua del mar, justo en la ruta más violenta del viento” (61). De esta forma, se deja en evidencia la intención de habitar en un punto ubicado con exactitud y alejado de la civilización, como si se rindiera un tributo hierático al viento.

El hombre vive junto a una mujer que, la mayor parte del tiempo, se entretiene fumando junto a la ventana que no está hacia el mar. Una mujer a quien el narrador no sabe si ama, pero sí “que ella odia el viento” (62); un odio que se revela por motivos que ella misma ignora, porque nadie conoce por qué él seleccionó ese espacio en ese “lugar inhabitable” (62).

Acto seguido, el protagonista se detiene en un episodio de su pasado. La escena se desenvuelve sobre la costa próxima a la zona donde está ubicada su casa actual; aunque en aquel tiempo residía en una gran ciudad. Era de noche y caminaba solo sobre la orilla del mar. Cansado y aterido, encendió una fogata y se tendió “entregadamente en la arena” (64). De pronto, observó que una mujer morena muy hermosa y desnuda se aproximaba hacia él, “sin mover las piernas, sin hacer un solo movimiento, deslizándose lo mismo que un navío, con el pelo manando agua incesante y las manos abiertas como flores a la altura de los senos pequeños” (64). Él se quedó esperándola y, cuando estuvieron frente a frente, se abrazaron. Ella estaba con el cuerpo helado y ese frío traspasó las prendas del hombre. El efecto de glacial lo despertó de su sueño, junto a una noche persistente y los restos de la hoguera; como si el frío, mediante una personificación seductora, lo hubiese embestido. Blanchot ([1955] 2002) señala: “El sueño es el despertar de lo interminable, es al menos una alusión y un peligroso llamado, por la persistencia de lo que no puede terminar, a la neutralidad de lo que se agolpa detrás del comienzo” (*El espacio* 238). Un momento más tarde, percibió que la dimensión de su soledad se había acentuado y que una fuerza ignota lo impulsaba hacia el mar. Al arribar a la orilla se detuvo: “una joven desnuda, morena, empapada, yacía de espaldas en medio de la espuma. [...] Estaba fría, helada; había arena y algas en su piel” (66). De este modo, aquel sueño se manifiesta en la realidad sin enmascaramiento a través de una figura

²⁶¹ “El viento del sur” se había dado a conocer antes en *Marcha* (31 Marzo 1950). Tanto en la edición del semanario como en la del libro, el cuento está dedicado al poeta Líber Falco.

seductora y reveladora de un deseo reprimido. Roger Caillois ([1966] 1970) expresa: “La impresión dejada por el sueño constituye su valor y le da su fuerza persuasiva. Un sueño que no conmovió se olvida en seguida. [...] Pero en cuanto un sentimiento de angustia o de plenitud sujeta la conciencia a imágenes quizás insignificantes, el espíritu no cesa hasta descubrir el secreto de su propia turbación” (*Imágenes, imágenes* 51). En este cuento, la fuerza expresiva de la mujer quimérica trasciende los límites del sueño y, a través de un acontecimiento insólito, se manifiesta a posteriori del despertar.²⁶²

Luego de unos minutos de desasosiego, el hombre se irguió con la joven en sus brazos. Una gran ola los envolvió con potencia, al tiempo que el impulso del viento los asaltaba. Ante esto, estrechó a la mujer con fuerza y se echó a correr, huyendo de los embates del mar y del vendaval:

Corrí hasta que no pude levantarme después de una caída. El viento pasó sobre mí: toda la noche, toda la interminable vejez de la noche estuvo pasando sobre mí, galopando y arrastrándose sobre mí, y yo con mi cuerpo protegía a la joven muerta. En el preciso lugar donde caí y donde estuve hasta el día abrazado a mi muerta, levanté después esta casa. (67)

Mientras, su mujer, junto a la ventana que no mira al mar, fuma cigarrillos; él vive atravesado por el recuerdo de aquella joven, etérea y a la vez tangible. Una aparición que, como una enviada luctuosa, hizo que una parte del espíritu del hombre feneciera.

El contexto en que se desarrolla este cuento permite aceptar que la soledad del hombre ciudadano en un ámbito desértico, junto con determinados deseos reprimidos, pueda generar la fantasía onírica (Freud, [1900] 1991) del encuentro con una mujer desnuda; no obstante, el devenir de los acontecimientos relatados provoca que un ser ilusorio e inmaterial trascienda ese estado de ensueño y se exteriorice, de un modo tangible, en el mundo de la vigilia. De esta

²⁶² Otra interpretación posible sería vincular lo acontecido con una psicopatología; no obstante, la narración no ofrece elementos como para poder sostener esta tesis. Por ejemplo: Freud ([1917] 1992) expresa al respecto:

El proceso onírico culmina cuando el contenido de pensamiento que se mudó en sentido regresivo y se retrabajó como fantasía de deseo deviene conciente en calidad de percepción sensorial, con lo cual experimenta la elaboración secundaria a que es sometido todo contenido perceptivo. Decimos que el deseo onírico es *alucinado* y, en cuanto alucinación, recibe la creencia en la realidad de su cumplimiento. Y justamente con esta pieza que remata la formación del sueño se vinculan las incertidumbres más graves, para cuya aclaración compararemos al sueño con estados patológicos que le son afines.

La formación de la fantasía de deseo y su marcha regresiva hasta la alucinación son las piezas más importantes del trabajo del sueño, pero no le pertenecen a él con exclusividad. Al contrario; se encuentran también en dos estados patológicos: en la confusión alucinatoria aguda, la *amentia* (de Meynert), y en la fase alucinatoria de la esquizofrenia. (“Complemento metapsicológico” 228, énfasis en el original)

forma, el conflicto está inducido por la aparición de un ser soñado en la realidad, en que se produce la superposición del orden de lo no concreto con el de lo concreto (Campra, 2008).

Y en “Burbuja”, dado a conocer en *Marcha* (28 Dic. 1956),²⁶³ se describen los recuerdos del narrador acerca de cómo fortuitamente conoció a una joven y las derivaciones que produjo ese encuentro.

El relato comienza con una disquisición sobre los momentos del día y cómo “al quedar fuera de los barrotes del tiempo, y al escapar de todas las cosas que en el tiempo y del tiempo viven, podemos movernos como si nuestras ideas tuvieran, en nuestros cráneos, la irresponsabilidad y el *porque si* de los pequeños peces absurdos de las peceras...” (29).²⁶⁴ Este comentario, junto a otros, se muestra como un preámbulo sutil en relación con la discordancia temporal que la narración despliega más adelante.

El protagonista estaba viajando en un ómnibus y, al detener sus ojos sobre un cartel que aludía a una cigarrería, decidió descender para fumar un cigarrillo. Al no tener con qué prender un fósforo que había hallado en un bolsillo, se aproximó a un buzón y, cuando alargó el brazo para rasparlo y encender la llama, leyó “las señas de un sobre que otra mano, todavía anónima, estaba por introducir –realizando uno de los actos más irreparables de la vida– en la boca saturnal del buzón: Sr. Andrés Vagot. Calle Cnel. Mayi 193. Ciudad” (29). En ese instante impidió que una joven insertara el sobre dentro de la ranura y anunció que él era Andrés Vagot, al tiempo que le indicaba que podía entregarle la carta. Ante la desconfianza de la muchacha, le solicitó que lo acompañara a un bar cercano y allí le exhortó a un mozo que dijera cómo se llamaba. Al confirmarse la veracidad de la identificación, la joven se ruborizó y, cuando el protagonista estiró la mano para tomar la carta, ella “la rompió en pequeños pedazos que cayeron a sus pies. El mozo la miró con rabia y fue a buscar una escoba” (30); luego salieron juntos del bar.

A la noche, el narrador, que se presenta como “«un homme de lettres»” (29), volvió a la cafetería –local al que concurría con asiduidad; al igual que las incursiones de Arregui en las tertulias de los bares Metro y Libertad, como ya se señaló– para reunirse con amigos. Los personajes que aparecen, en la mayoría de los casos, son personas reales del ambiente cultural de aquellos años; aunque no se los alude por sus nombres sino por alguna descripción física o profesional. Los motivos de conversación son literarios y se hace mención a Jorge Luis Borges, Dante Alighieri, William Faulkner, James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust y Jules Supervielle, entre otros autores. Como señala Rodríguez Monegal (1956), este cuento “se

²⁶³ “Burbuja” fue incluido, con variantes, años después en el libro *El narrador* (1972).

²⁶⁴ Énfasis en el original.

inscribe en el mismo centro de la intelectualidad ciudadana; mundo visto **en ralenti**, lleno de pausas y hasta alusiones privadas” (“Situación del” 26).²⁶⁵

Hacia la madrugada, y cuando en la mesa solo permanecían tres contertulios, el narrador recordó el episodio de la joven –que se llama “Isabel pero le dicen «Burbuja»” (38)– y se lo refirió a los demás. Uno de los escuchas expresó que no comprendía lo de la carta, y el protagonista declaró que ese asunto lo había tratado con Isabel de soslayo y que después se había olvidado de profundizar en él. Acto continuo, le preguntó al mozo por los trozos de papel que la joven había arrojado al piso, y se enteró que habían permanecido barridos en un rincón del local. Después de recogerlos, entre todos recompusieron la carta, que reproducimos a continuación:

Andrés querido mío.

Lloro todo el día y rezo a Dios para que vuelvas a mi lado. Estoy desesperada y no sé lo que hacer. Eres un malo y un ingrato pero tu rubiecita te quiere igual. A veces te odio pero se me pasa en seguida. Ya no puedo más ocultar mi estado. Creo que mamá sospecha algo y papá me mira serio. Las obleas no me dieron resultado ninguno. Si no vuelves pronto y hacés algo me voy a matar. Yo te quiero y te querré siempre hasta la muerte.

*Burbuja.*²⁶⁶ (38)

Los tres quedaron impactados. Uno de ellos logró añadir un fragmento de papel en un espacio de la carta que había permanecido incompleto y, de inmediato, se sorprendió con la fecha. “¡Miren! ¡Está adelantada! ¡Seis, siete meses y pico más adelante!” (38). De esta forma, se introduce una superposición con el tiempo mediante la aparición de una misiva escrita varios meses después de ese momento, en donde se da a entender una relación amorosa en el futuro entre el narrador y la muchacha, y el modo en que ese vínculo derivaría en un embarazo. La carta, en este contexto, se presenta como un objeto pleno de energía; como señala Italo Calvino ([1988] 1989), “desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo en una red de relaciones invisibles” (*Seis propuestas* 47).

A continuación, el protagonista se mostró abrumado y confundido, al tiempo que manifestó su desagrado por los misterios, más aquellos en que “Cronos, cuyas obligaciones – nadie lo ignora– son la continuidad lineal e insomne y la barbuda conducta victoriana, se

²⁶⁵ Destacado en el original.

²⁶⁶ Énfasis en el original.

comporta como un Puck cualquiera” (38).²⁶⁷ Hacia el final, el personaje puntualiza que, al día siguiente, no asistió a la cita que había pactado con Isabel y que no la volvió a ver.

En suma, el cuento presenta una inconsistencia con el tiempo a través de la presentación de una carta fechada en el futuro. En concomitancia, se hace referencia a una serie de acontecimientos que, luego que el narrador se entera por medio de la misiva de la consecuencia de esa relación, no llegan a concretarse. Campra (2008) señala que la “primera persona es siempre sospechosa porque nada, fuera de ella misma, garantiza lo narrado” (*Territorios de 92*); desde esta perspectiva, el relato se presenta mediante una ambigüedad creciente en la medida que el inicial encuentro con la joven, el descubrimiento de la carta y las acciones –o mejor dicho, las inacciones– que se oficiaron a posteriori son las que el narrador protagonista describe.²⁶⁸

VI.19. Pedro Leandro Ipuche

Pedro Leandro Ipuche (Treinta y Tres, 1890-Montevideo, 1976) produjo una profusa labor literaria –publicó alrededor de treinta libros de poesía, narrativa y ensayo– iniciada en las primeras décadas del siglo XX. Estudió filosofía en el Seminario Conciliar de Montevideo. Su obra, fundamentalmente poética, ha sido vinculada por la crítica (Zum Felde, [1930] 1967) con el llamado nativismo. Borges (1957) expresa: “En un lenguaje un tanto fastuoso y heterogéneo recuerda apenas, magnificándolas o tocándolas de ternura, cosas de la tierra oriental” (“Pedro Leandro” 166).²⁶⁹ Con respecto a su narrativa, Visca (1972) señala que muchos de sus relatos “tienen ese aire, tan característico de la narrativa del autor, entre cuento y crónica, con esguinces humorísticos y un estilo que corre con naturalidad y donde de pronto saltan inusitadas ocurrencias verbales” (*Aspectos de 268*).

Entre los volúmenes dados a conocer por Ipuche, nos detendremos en *Caras con alma* (1957). En algunos de sus cuentos se alude a acciones de una curandera –en “Bruna Mendez” y “Lino”–, se presenta un personaje espiritista –en “Domingo Perinetti”–, se expone cómo se occultan unas palomas –en “Las palomas del Polonio”– o se describe la caída oportuna de la escalera de un cadalso antes de la ejecución de un hombre –en “El milagro de Montevideo”–,

²⁶⁷ Puck, o Robin el buen chico, es un personaje de *A Midsummer Night's Dream* –*Sueño de una noche de verano*– de William Shakespeare; es un duende que comete varias equivocaciones. Asimismo, en el folclore de las Islas Británicas, representa a un hada traviesa.

²⁶⁸ Han quedado excluidos de nuestro corpus, por estar vinculados con lo maravilloso, “La verdadera historia de Adán y Eva” –publicado en *Marcha* (1953)– en que Adán y Eva interactúan con Dios y con ángeles, y “Los caballos” –dado a conocer en la revista *Deslinde* e incluido en el libro *Hombres y caballos* (1960)– en que se describe un extenso diálogo entre dos equinos.

²⁶⁹ Borges nombra a Ipuche en el cuento “Funes el memorioso”, publicado por primera vez en el diario bonaerense *La Nación* (7 Junio 1942) y recogido en *Artificios* (1944).

la mayoría ambientados en tiempos de los inicios de la ciudad de Treinta y Tres y durante la alzada revolucionaria de 1904; no obstante, en ninguno de los mencionados se manifiesta la concreción de un efecto fantástico. Solo se presenta en otro titulado “Don Ernesto”.

Este relato se inicia con una alusión a *La divina comedia* de Dante y cómo Virgilio, de recorrida por el infierno, se sorprende al distinguir allí a alguien que acababa de ver en la tierra; a partir de una trama simple se prepara el clima del relato para lo que se va a narrar a continuación. En este sentido, se describen algunos episodios de un “personaje fúnebre” (108), como esas personas que “resultan figuras descifrables en la clave doble de la vida y la muerte” (108).

Don Ernesto, un alemán gerente de una cervecería de Montevideo, había regresado de un viaje a su país luego de finalizada la Primera Guerra Mundial, y le refirió al narrador que Alemania, a pesar de la guerra, se hallaba en un momento de desarrollo.

Luego de unos años, volvieron a encontrarse. Don Ernesto había dejado de ejercer la gerencia de la cervecería para ocupar un puesto en el directorio. Para festejar el encuentro, tomaron unas cervezas en un bar y, luego de conversar un rato, se despidieron.

Días después, el personaje tuvo que visitar la cervecería para efectuar una diligencia judicial. Fue recibido por el nuevo gerente y, mientras llevaban a cabo la gestión, bebieron una cerveza. Cuando estuvo finalizado el trámite, y antes de despedirse, el narrador le expresó al gerente que había tenido el gusto de encontrarse, unos días antes, con don Ernesto. Y el gerente le respondió: “Usted no pudo haber visto a don Ernesto” (110). Ante la insistencia del protagonista, el gerente lo condujo al salón de sesiones del directorio y, parándose ante los retratos de los fundadores y directores fallecidos, se presentó el siguiente diálogo que le da fin al cuento:

“—¿Este es el don Ernesto que ha visto usted?

—Exactamente, el mismo.

—Falleció hace cuatro años” (110).

El relato, de este modo, despliega el hecho de que alguien se encuentre y tome unas cervezas en un café con un conocido, ignorando que en realidad había muerto algunos años atrás. En este sentido, se presenta el encuentro inusitado entre una persona viva y otra del más allá, un acontecimiento en que se franquea el espacio que separa dos dimensiones contrarias (Campra, 2008); un suceso fantástico similar al de otros cuentos ya revisados.

VI.20. Francisco Espínola

Francisco Espínola (San José, 1901-Montevideo, 1973) es otro de los autores cuya obra se inicia varias décadas antes del período de nuestra investigación. Su labor intelectual – que abarca la narrativa, el teatro, la crónica y el ensayo– es una de las más atendidas y estudiadas de la literatura uruguaya. Se desempeñó, además, como profesor de Literatura y como crítico de teatro. Textos suyos se dieron a conocer en *Asir*, *El País*, *Escritura*, *Marcha* y *Mundo Uruguayo*, entre otras publicaciones periódicas; asimismo, dirigió la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*. El único volumen de narrativa publicado por Espínola durante el tiempo de nuestro estudio fue *El rapto y otros cuentos* (1950),²⁷⁰ y años después dio a conocer “Rodríguez” en la revista *Asir* (Set. 1958); un cuento que, como sostiene Visca (1992), es “un prodigio de síntesis o economía expresiva: pocas veces, si alguna, se habrán levantado tan enteros y se habrán integrado tal cantidad de elementos en tan pocas páginas” (“Francisco Espínola” 996).²⁷¹

En “Rodríguez” se narra cómo el personaje epónimo del cuento, mientras cabalga en una noche clara y cruza un Paso, se encuentra con un hombre de “negra cabalgadura, el respectivo poncho más que colorado” (81). Rodríguez receló al principio, pero ante el tono confianzudo del desconocido, se resignó a que cabalgara a su lado; no obstante, no le agradaba su compañía. Desde el principio, tanto mediante la descripción del narrador como por las actitudes de Rodríguez, el forastero está presentado de un modo extraño; singularidad que se confirma en los párrafos siguientes.

A poco de cabalgar juntos, el hombre le preguntó a Rodríguez si le agradaban las mujeres. El aludido se sintió incómodo e “inclinándose a un lado del zaino, escupió” (82). El desconocido ignoró el gesto y continuó diciendo que podía ofrecer la mujer más deseada, latas llenas de oro o cargos de poder. Mientras, Rodríguez se mantenía en silencio y con los ojos mirando al frente. El otro contuvo su estupor y quedó pensativo por un rato.

En un momento, Rodríguez extrajo su tabaquera y se puso tranquilamente a liar un cigarro. El extraño, entonces, tomó la decisión de impresionarlo: “Dudás, Rodríguez? ¡Fijate, fijate en mi negro viejo! Y siguió cabalgando en un tordillo como leche. [...] sacó de entre los pliegues del poncho el largo brazo puro hueso, sin espinarse manoteó al pasar una rama de

²⁷⁰ En *El rapto y otros cuentos* se reúnen cuatro textos escritos y divulgados en publicaciones periódicas varios años antes de editarse el libro. Subrayamos particularidades de dos relatos: En “El rapto” se describe la soledad de una niña que poco a poco se deja envolver por la noche –que por momentos se la muestra cercanamente personificada a través de diversos recursos metafóricos– y fallece. Y en “Rancho en la noche” se expone una especie de fiesta de disfraces en que aparecen representados algunos animales, vegetales y la muerte.

²⁷¹ Se trata del cuento más conocido y citado de Espínola. Con respecto a la trascendencia de este texto en la obra del autor, Jorge Ruffinelli ([1974] 1985) expresa que Espínola, en una carta posterior a las entrevistas que le hiciera en 1968 y 1971, señala: “Yo creo que «Rodríguez» es lo más importante que he escrito” (*Palabras en 41*).

tala e invitó, soberbio: —¡Mirá! La rama se hizo víbora” (82). Rodríguez, indiferente, se registró en busca de su yesquero. Y el otro, controlando su turbación por la actitud del paisano, aprovechó la situación y exclamó: “¡No te molestés! ¡Servite juego, Rodríguez! Frotó la yema del índice con la del dedo gordo. Al punto, una azulada llamita brotó entre ellos. Corrió entonces hacia la uña del pulgar y, así, allí paradita, la presentó como en palmatoria. [...] —¿Y...? ¿Qué me decís ahora?...” (83-84). Y el otro respondió murmurando: “Esas son pruebas” (84). El episodio expone la coexistencia incompatible entre un ámbito corriente y otro excepcional; asimismo, despliega el contraste entre un personaje apático y otro vehemente y astuto.

El extraño volvió a sorprenderse por la indolencia de Rodríguez, pero se recobró de inmediato e insistió con sus maniobras. Ahora, el paisano no pudo dejar de mirar al tiempo que sostenía con fuerza las riendas de su caballo, “temeroso de que se lo abrieran de una cornada. Porque el inoportuno andaba a los corcovos en un toro cimarrón con tanto fuego en los ojos que milagro parecía no le estuviera ya hechando [sic] humo el cuero. —¿Y esto otro? [...] Ya no era toro lo que montaba el seductor, era bagre” (84). Ante la interpelación del forastero, Rodríguez respondió: “¿Eso? Mágica, eso” (84). El extraño emitió un improperio, mientras el paisano se alejaba sereno. El relato se cierra con el caballo oscuro girando en dos patas y “descubriendo los dientes, para ir bajo la tan blanca luz a apostar otra vez al Diablo en el Paso” (85).²⁷² Freud ([1923] 1992), haciendo alusión a *Fausto* de Goethe, expresa que “el Diablo tiene muchísimas cosas para ofrecer a cambio del alma inmortal, cosas harto apreciadas por los hombres: riqueza, seguridad frente a los peligros, poder sobre los seres humanos y sobre las fuerzas de la naturaleza; también artes de encantamiento y, por encima de todo, goce, goce con hermosas mujeres” (“Una neurosis” 81); algunas de las mismas proposiciones que el forastero plantea a Rodríguez.

Este cuento se inscribe en la línea típica de los relatos conexos con lo fantástico que vinculan dos mundos y dos personajes antagónicos (Campra, 2008). Se presenta una intersección entre la idiosincrasia humilde y serena de Rodríguez —emplazada dentro de un entorno cotidiano—, con la condición presuntuosa y dinámica del extraño —articulada con lo sobrenatural—. Asimismo, se muestra el encuentro entre un personaje vulgar y otro

²⁷² La primera edición del cuento en *Asir* está acompañada por la caricatura de un paisano con orejas puntiagudas y cuernos en la frente, en clara alusión a la representación popular del diablo. De todos modos, interesa señalar que la mención explícita al diablo, en ediciones posteriores, fue suprimida: “... el otra vez oscuro, al sentir enterrarse las espuelas, giró en dos patas enseñando los dientes, para volver a apostar a su jinete entre los saucos del Paso” (en *Cuentos*. 1961: 207). Esta última versión es la que ha circulado con mayor asiduidad. Por otra parte, el encuentro entre un paisano y satanás también se manifiesta en “Negocio con el diablo” de José Monegal, dado a conocer en el *Suplemento Dominical* del diario *El Día* (9 Oct. 1960: 10); si bien damos cuenta de este relato, este no forma parte del corpus porque, como se indica en la introducción de esta Tesis, nuestra investigación no incluyó el relevamiento de diarios y sus suplementos.

excepcional, entre un típico hombre solitario del campo rioplatense y un demonio – explícitamente referido como el diablo–. Dos seres opuestos que también pueden estar simbolizando dos caras de Rodríguez: el enfrentamiento entre las imposiciones de su Superyó –y de los condicionamientos de la sociedad– y las exigencias de su Ello (Freud, [1940] 1991), los conflictos entre la represión de sus deseos insatisfechos reflejada en su estoicismo y la liberación de sus instintos más profundos exteriorizada en las manifestaciones de poder y magia. Minois ([1991] 2005) expresa: “Si el infierno del más allá, el infierno-castigo, se vacía de su sustancia es porque se desborda en la Tierra. El mundo infernal, conducido por Satanás, hizo una primera salida en los siglos XIV, XV y XVI. Empujado al más allá por las reformas religiosas de los siglos XVII al XIX, vuelve con redoblada energía en el siglo XX” (*Historia de 472*). Desde otra perspectiva, el relato despliega el enfrentamiento de Rodríguez con el poder –político, económico, doctrinario–, pero un poder apreciado como artificial y, por consiguiente, desestimado.

VI.21. Juan R. Stagno

La obra de Juan R. Stagno (Paysandú, 1897-¿?) ha sido medianamente prolífica –una novela, dos libros de cuentos, uno de poesía y otro de prosas–;²⁷³ sin embargo, es otro de los escritores escasamente mencionados en los índices y bibliografías literarias y, en consecuencia, ha sido olvidado por la crítica actual.²⁷⁴ Según se menciona en la solapa de su novela, *Zoraida* (1954), Stagno fue director de la tribuna periodística de *La Reforma*, dirigió la Biblioteca Municipal “José Pedro Varela” y ejerció la secretaría de la Comisión Municipal de Cultura, todas de Paysandú.

Su libro *El tenedor marcado y doce cuentos* (1958) incluye un prólogo, trece relatos, una carta y un discurso; al final, se presenta un conjunto de juicios referidos a obras anteriores del autor.²⁷⁵

Del volumen se destaca el cuento “El tenedor marcado”. Numencio, cansado e indispuerto, se encontraba recostado sobre su cama. De pronto, escuchó que dentro de su cabeza una voz comenzó a decirle que tenía que tomar un tenedor del establecimiento donde

²⁷³ Además del libro de cuentos aludido en este trabajo: *Estampas del terruño y otros ensayos* (1946), *Cuentos aldeanos* (1949), *Zorayda* (novela)(1954) y *Versos en traje de calle* (1962).

²⁷⁴ Sus libros solo están referidos en *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* (J. Englekirk-M. Ramos, 1967) y *Bibliografía de la literatura uruguaya* (T. Welch, 1985).

²⁷⁵ La carta (fecha en Paysandú, en julio de 1953), está dirigida a Román Fontán Lemes, autor del volumen *Tolvaneras criollas*; le agradece el envío del libro y realiza algunos comentarios. El discurso había sido pronunciado cuando se descubrió el busto del fallecido poeta Juan Escayola, en la Plaza Artigas de la ciudad de Paysandú. Tal como se estilaba unas décadas atrás de publicado, se reúnen numerosos juicios al final del libro pertenecientes a: Juana de Ibarbourou, Román Fontán Lemes y Alberto Orlando Nicolini, entre otros; también hay dos semblanzas escritas por Stagno.

va a comer todos los días y retenerlo durante veinticuatro horas. “Ensimismado y temeroso de la intromisión de abstrusa pitonisa, permanecía rígido, con el cuerpo aterido en evidente desasosiego” (21). Intentó ordenar sus ideas, pero la voz volvió a acometerlo repitiéndole el mandato y explicándole que, antes de restituirlo a su lugar, debía marcarlo; “si en tres jornadas consecutivas, recibes al azar y con el ignorado vaticinio de tus diligentes domésticos, el mismo tenedor, designado por tu obediencia y con tu rúbrica distintiva a fin de identificarlo, ello es la inequívoca señal del hado de tu destino y no fallará el badajo que atruene los ambientes de tus favores” (22).

Numencio pasó varios días reflexionando si obedecía la consigna de aquella voz o hacía caso omiso a tal ridícula y riesgosa maniobra. Más cerca de la primera opción, una tarde se enteró que el servicio de la merienda otorgaría un agasajo en homenaje a un alto funcionario. Aprovechando la gran concurrencia, pudo sustraer un tenedor y llevarlo a su casa. Allí le efectuó tres marcas con una lima. Esa noche, la voz lo abordó otra vez para recordarle que luego de reintegrar el tenedor, debía esperar tres días, y luego tendría que recibirlo durante tres días seguidos para ser merecedor de fortuna.

Unos días después, mientras Numencio esperaba que le sirvieran el postre, “trajéronle un tenedor de presentación y formato idéntico al señalado tres jornadas anteriores” (23). Al día siguiente le aconteció lo mismo. Ansioso aguardó la última presentación del tenedor marcado y este fue depositado en su mesa al tercer día. Pensativo y desconfiado, por lo que pudiera ocurrir a continuación, volvió a su casa. Hacia la medianoche, “la voz del augur” (24) se manifestó otra vez: “Al cero tres o con terminación sanconiana” (24).²⁷⁶ Cautivado por la predicción, esperó tres días y apostó al cero tres a la quiniela y compró un número de lotería con la terminación indicada. La hora del sorteo lo encontró junto a la radio y con la garganta humedecida por una bebida alcohólica. “Por singular coincidencia, sea por la voz misteriosa, por el signo del ineludible, por el vaticinio mágico, porque estaba escrito, por la ventura predestinada o por el Hado de la Fortuna, aunque parezca inverosímil, todísimos los premios que emigraron del orbicular las dos posteriores cifras remataban con el cero tres!” (24-25). Y el primer premio de la lotería fue el mismo número que había comprado Numencio. El cuento termina con la voz del narrador expresando: “De mil augures que aconsejan, uno acierta y esta es la moraleja que se obtendría de la feliz culminación de los inciertos instantes que convivió Numencio, subyugado por la voz quiromántica” (25).

²⁷⁶ El término “sanconiana” alude a San Cono, un santo devoto de la colectividad italiana en Uruguay, protector contra pestes, guerras y terremotos. A fines del siglo XIX fue traída desde la península itálica una reproducción de su imagen que fue emplazada en una capilla de la ciudad de Florida. Todos los años, el 3 de junio –fecha de su fallecimiento–, se celebra en Florida la fiesta del santo en el marco de una conmemoración religioso-popular. Es tradicional en Uruguay que el número de la suerte, inspirado en el santo, sea el 3.

Independientemente del estilo narrativo de Stagno –que denota una prosa artificiosa y barroca, próxima a la de algunos autores decimonónicos–, se distingue en el cuento la presentación de una voz inusitada que incita al protagonista a cumplir con determinadas operaciones con el fin de obtener fortuna. No exento de cierta cuota de humor, la resolución del relato se produce a través de una premonición relacionada con el acierto en juegos de azar. En suma, la presencia de una voz sobrenatural y la consumación en todos sus términos de su vaticinio, vinculan este relato con lo fantástico en cuanto que relativizan la uniformidad del orden natural y establecido (Barrenechea, 1972).²⁷⁷

VI.22. Giselda Zani

Giselda Zani (Génova, Italia, 1909-Mendoza, Argentina, 1975) era una niña cuando su familia se radicó en Montevideo. Sus primeras incursiones en el ambiente cultural montevidiano fueron, fundamentalmente, a través de la publicación de poemas y de su desempeño como crítica de literatura y artes plásticas –en revistas como *Cartel*, *La Cruz del Sur* y *La Pluma*, y en el suplemento literario del diario *Justicia* (1928-1929) dirigido por Blanca Luz Brum–. Más tarde, textos suyos se dieron a conocer en el semanario *Marcha* y en las revistas *Cine Club*, *Clima*, *Escritura*, *Film* y *Revista Nacional*, entre otras publicaciones montevidianas. De su producción en libro, se destacan, en poesía, *La costa despierta* (1930); y, en ensayo, *La cárcel de aire: una valoración espiritual del Giotto* (1938), *El espíritu de libertad en la pintura francesa* (1940) y *Pedro Figari* (1944), entre otros. En cuanto a narrativa, publicó solo el volumen de cuentos *Por vínculos sutiles* (1958), editado en Buenos Aires por haber obtenido el Primer Premio en el Concurso literario organizado por la editorial Emecé en 1957.²⁷⁸ Acerca de este conjunto de relatos, Alfredo J. Weiss (1957) –miembro del Jurado que le otorgó el premio– señala que es “una obra de jerarquía, sólida, muy bien arquitecturada, donde la inteligencia y la imaginación tienen cada una su justa parte; es un libro bello, que nos propone planteos de un mundo desgraciadamente en mengua hoy, que nos

²⁷⁷ Se ha excluido de nuestro corpus el cuento “Buya-Buyaaa... o sublime quimera” –reunido en *El tenedor marcado...*– porque está relacionado más con la ciencia ficción.

²⁷⁸ Según lo señalado por Zani (1960) en una “Encuesta literaria de *Marcha*” organizada por Rama, *Por vínculos sutiles* también estuvo premiado en los Concursos del Ministerio de Instrucción Pública y del Municipio de Montevideo. A posteriori de la publicación de este libro –su colofón indica que se acabó de imprimir el 8 de enero de 1958–, Zani también dio a conocer otros cuentos: “La calavera y la mitra” en el periódico bonaerense *La Nación* (16 Febr. 1958) –emparentado con lo fantástico, pero no forma parte de nuestro corpus porque, como ya se puntualizó, el relevamiento no incluyó a los diarios (y menos fuera de Uruguay); el acceso a este dato fue posible porque, en la Colección Rubén Cotelo depositada en la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (S.A.D.I.L.) en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Montevideo), hay un recorte de dicho periódico– y “La luna y la sangre” en la antología *La mitad del amor contada por seis mujeres* (1966).

sitúa en la atmósfera encantada y encantadora de muchas obras maestras del género” (“Un premio” 9). Y por otra parte, Visca (1962) expresa que el volumen, en el ámbito de la narrativa uruguaya, es

uno de los mayores esfuerzos por hacer una literatura que sea, ante todo, literatura, una narrativa donde el hecho estético sea siempre el núcleo de la creación, nunca la periferia de otras preocupaciones (a veces ingenuamente sociales o sociológicas). Y esto no significa, desde luego, una limitación, porque se parte del convencimiento de que la literatura es, por naturaleza, **integradora**, que ella, en su cuerpo sutil, puede congregarlo todo.²⁷⁹ (“Giselda Zani” 295)

De los siete relatos que componen el libro, tres están estrechamente relacionados con nuestra concepción de lo fantástico.²⁸⁰

En “La casa de la calle del Socorro” se narran algunos episodios vividos por Cristina Pérez Lefaur durante una tarde lluviosa de invierno.²⁸¹ La protagonista, una treintañera habitante de una cómoda residencia ubicada en el barrio Ciudad Vieja de Montevideo, en la que también se aloja Carola –una empleada doméstica con dos generaciones en la familia–, había decidido imprevistamente salir a la calle. Hacía solo unos meses que estaba residiendo en esa casa y, como ya había acontecido otras veces en sucesivas mudanzas, “le había empezado a encontrar defectos que ella misma magnificaba hasta convencerse de que eran intolerables” (74-75); de este modo, había recortado del periódico algunos anuncios de casas para alquilar. Con ese pretexto, y otros pensamientos, se había retirado sin que lo notara Carola. Acto continuo, introdujo sus manos en el bolsillo de su impermeable y encontró un anuncio del diario que no recordaba haberlo recortado y que “parecía redactado de manera distinta de la habitual. No constaba de abreviaturas describiendo las diversas comodidades de

²⁷⁹ Énfasis en el original.

²⁸⁰ El libro contiene un “Reconocimiento” inicial a Luis Batlle Berres –Presidente de la República Oriental del Uruguay entre 1947 y 1951–. Dos páginas después, se presenta un epígrafe con un texto de Charles Baudelaire; a este respecto, Zani se refiere en un artículo publicado en *Revista Nacional* (1957): “en 1932, durante un paseo lírico y nocturno en auto, alguno [...] se puso a decir un poema de Baudelaire (perdón, pero éramos muy jóvenes) y al escuchar las líneas que, traducidas, dicen: «más aún que la vida la muerte nos apresa por vínculos sutiles» manifesté entonces que, primero, aspiraba a escribir un libro de relatos, diversos entre sí pero unidos por un común denominador; segundo, que el título del libro sería «Por vínculos sutiles» y, tercero, que el libro llevaría como epígrafe la frase baudeleraiana completa” (“Una aventura” 361). Más adelante señala que los primeros cuentos del libro “no se comenzaron a escribir hasta 1949. De la primera idea –la del título– al primer cuento escrito, diecisiete años” (369); y los últimos cuentos “fueron pensados y escritos en los primeros meses del año que todavía corre” (369).

²⁸¹ “La casa de la calle del Socorro” es el cuento de Zani que ha sido recogido y reeditado en más oportunidades; entre ellas, se destaca su inserción en los siguientes volúmenes: *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (Sel. y notas de A. S. Visca, 1962), *Nueva antología del cuento uruguayo* (Sel. y notas de A. S. Visca, 1976), *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología*. Vol. 4. (Sel. y notas de Á. Flores, 1982), *Cuentos fantásticos del Uruguay* (Sel. de S. Lago, L. Fumagalli y H. Benítez, 1999) y *Dos cuentos* (Sel. de P. Rocca y M. Núñez. Pról. de M. Núñez, 2000).

la casa ofrecida, sino que decía solamente, en un recuadro bastante grande: HERMOSA FINCA CON JARDÍN. Calle del Socorro N° 32 (*Se atiende personalmente*)” (76).²⁸²

Mientras un aguacero persistente caía sobre la ciudad, Cristina decidió subirse a un ómnibus –había alcanzado la Av. 18 de Julio– que la dejaría en escasos minutos a poca distancia de la casa. Al descender, la lluvia había mermado y se encaminó por la Calle del Socorro en busca de la residencia. La intimidad con que se describen los espacios puede relacionarse con lo expresado sobre el barrio por Pierre Mayol ([1994] 1999): “El barrio es el término medio de una dialéctica existencial (en el nivel personal) y social (en el nivel de grupo de usuarios) entre el dentro y el fuera. Y es en la tensión de estos dos términos, un *dentro* y un *fuera* que poco a poco se vuelven la prolongación de un dentro, donde se efectúa la apropiación del espacio. El barrio puede señalarse, por eso, como una prolongación del habitáculo” (“Habitar” 10).²⁸³

Luego de detenerse ante una casa, continuó su marcha distraída y sin levantar la vista hasta que arribó a la esquina; entonces, se sorprendió porque el tramo de la calle que se presentaba frente a sus ojos “no tenía nada que ver con el que acababa de dejar. No tenía nada que ver con el resto de la ciudad misma, a no ser con algún trozo de barrio de las afueras, o más bien de algún callejón de ciudad del interior. La calle era allí bastante más ancha, y en lugar de asfalto la calzada tenía un empedrado de grandes adoquines entre los cuales crecían algunas hierbas” (79). Asimismo, percibió que el cielo encapotado y lleno de nubes grises había dado paso, de improviso, a “un azul intenso, sobre el cual flotaban pequeñas nubes celestes que recibían reflejos rosados del sol que declinaba” (79) en la tarde. De este modo, se manifiesta explícitamente el modo en que el personaje realiza un cruce entre dos dimensiones disímiles tanto desde el punto de vista temporal como espacial: se presenta un traslado, sin digresión alguna, desde el presente al pasado, desde un espacio habitual a otro desconocido y desde un clima tormentoso a otro sereno y plácido.

Dos impulsos opuestos acometieron a la mujer: uno que la instaba a huir y otro que la incitaba a continuar su camino. Cristina se sintió dominada por el segundo y recorrió un breve trecho hasta que se enfrentó con el portón de hierro acompañado por el número treinta y dos. A través de la reja, observó el jardín y dos casas que, dispuestas en ele, se mostraban al fondo; la mujer quedó seducida ante la hermosura del prado y la calidad de los materiales de la edificación de las casas. Unos minutos después de que Cristina desplazara una anilla que producía el movimiento de una campana, una mujer y un hombre se aproximaron a la entrada. Acompañada por la gobernanta y el mayordomo, primero se desplazaron por el jardín y luego

²⁸² Destacado y cursiva en el original.

²⁸³ Énfasis en el original.

se introdujeron en la casa más pequeña; todo lo que veía estaba invadido por una atmósfera que la retrotraía a su infancia o a la época de sus abuelos. No obstante la antigüedad de la construcción y el diseño de los muebles, los objetos relucían por su “evidente calidad flamante” (84). Decidida a alquilar aquella casa, preguntó por el valor “y cuando éste le fué dado, la cifra era tan ridículamente baja que Cristina creyó hallarse ante un loco. Se la hizo repetir. El mayordomo debió entender su gesto de sorpresa en sentido opuesto al que tenía, porque añadió presurosamente que se podía pensar en una pequeña rebaja, sobre todo tratándose de ella” (86). Estas, y otras, alusiones a un conocimiento anterior de su persona no habían inquietado a la mujer porque sabía que su apellido era conocido en determinados ambientes de la sociedad montevideana. Expresó que respondería sobre la decisión de alquilar la casa al día siguiente y se dirigió hacia la puerta de salida. En este sentido, el desplazamiento de una dimensión a otra referido antes se reafirma aún más a través del mecanismo antiguo utilizado para anunciarse ante los habitantes de la casa desde el exterior, la forma y el estilo de los decorados y los muebles, y el valor en extremo exiguo del alquiler; aspectos percibidos por la mujer, pero sin llegar a un grado superlativo de desconfianza, en la medida que queda en contestar su resolución veinticuatro horas después. En alguna medida, se deja en evidencia el desasosiego de Cristina en cuanto a los espacios domésticos expuesto en la búsqueda insistente, y frente a todo escollo, de un hogar perfecto –afán también reflejado en sus constantes mudanzas–. Acerca de ese recinto ideal, Bachelard ([1957] 2000) observa: “La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano” (*La poética* 30).

En el momento en que la protagonista se dirigió hacia la puerta de salida, se vio sorprendida por algo que no había advertido antes a un costado del salón: “un fanal altísimo cuyo cristal encerraba un exquisito faisán plateado. El cuerpo embalsamado parecía más vivo por el brillo de los ojos de cristal que por el intacto color del plumaje heráldico” (87). Cuando los tres llegaron al portón exterior, Cristina le solicitó al mayordomo que anotara su apellido:

El hombre sacó de un bolsillo una libreta negra en la cual una tira de elástico sostenía un lápiz y, sin dar tiempo a Cristina, fué diciendo en voz baja, mientras escribía lentamente:

—Doña María Cristina Deschamps de Lefaur.

[...] Ya en un taxímetro, recapacitó. ¿Por qué la había aterrorizado tanto el que, en lugar del suyo propio, hubiese sido proferido por el hombre vestido de negro el nombre de su abuela materna a quien ella no había conocido nunca? Aquellos dos

seres eran, sin duda, viejos y un poco chiflados: debían confundir las distintas generaciones de las antiguas familias montevideanas.²⁸⁴ (87-88)

La confusión con alguien ya fallecido y perteneciente a un tiempo generacional anterior a Cristina resulta el elemento decisivo para la confirmación de que el episodio se desarrolló en una dimensión temporal y espacial distinta a la de la vida habitual de la protagonista.

Cristina, de vuelta en su ámbito cotidiano, llegó a su casa dos horas después de haber salido y, al no encontrarse con Carola, aprovechó a dirigirse directamente a su dormitorio y se acostó. A continuación, llamó a la empleada y esta le recriminó el hecho de que se había pasado toda la tarde encerrada en el cuarto en lugar de haber estado tomando el té con unas amigas –ignorando que la mujer había estado fuera–. Unos minutos después, se escuchó el timbre de la casa, Carola se dirigió a responder el llamado y volvió en seguida con un gran envoltorio, un regalo de un amigo del padre de Cristina, director del Jardín Zoológico. Luego de desenvuelto el paquete, “apareció una liviana, alta jaula de mimbre. En su interior agitaba las alas un perfecto ejemplar de faisán plateado” (90). Esto provocó en la protagonista la incertidumbre de si verdaderamente ella había salido de su casa o todo había sido un sueño; de que la calle del Socorro tuviera existencia solo en el trecho conocido con anterioridad por ella, y que el faisán embalsamado en el salón de aquella casa fuera una imaginación impulsada por este otro faisán vivo que le había sido regalado. “Pero dudó nuevamente, y se levantó a mirar las ropas que había colgado cuidadosamente tras el biombo. Los zapatos tenían las suelas muy húmedas, y a sus tacones se adherían algunas briznas de hierba fresca” (90). Aunque se manifiesta una vacilación en cuanto al episodio en la calle del Socorro, de inmediato queda descartada ante el estado de los zapatos, que demuestra el hecho de haber salido de la casa en aquel día lluvioso y el haber estado en un jardín como el de la casa en alquiler, excluyendo de ese modo que todo hubiese sido producto de una siesta.

Jackson ([1981] 1986) se sirve de un término técnico derivado de la óptica para definir lo que denomina un espacio paraxial vinculado con lo fantástico: “Esto significa par-axis, lo que está situado a cada lado del axis (eje) principal, lo que yace a los costados del cuerpo central. [...] Esta zona paraxial sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente «real» (objeto), ni enteramente «irreal» (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos” (*Fantasy: literatura* 17). Desde esta perspectiva, el desencadenante de lo fantástico en este cuento resulta de la presentación del

²⁸⁴ Cursiva en el original.

espacio ocupado por la casa de la calle del Socorro y sus inmediaciones: un territorio al margen del resto de la ciudad y ubicado, además, en otro tiempo.

“La broma” se desarrolla a inicios del siglo XX, tiempo después de las alzas revolucionarias en Uruguay.²⁸⁵ Se describe cómo Don Marcelino, un veterano juez de un pueblo, organiza junto a su familia su propio velorio como una picardía para “aguarle la fiesta” (94) a Florencio que celebraba un baile ese mismo día. Después de anunciar su idea, y ante la sorpresa de sus hijas, expresó: “¿Se dan cuenta del chasco que le voy a dar a Florencio? Todos estos días lo vine pensando, pero hoy, en el club, viendo lo que hablaban todos de la fiesta, me decidí. Si ustedes lo hubieran sabido antes, habrían dejado traslucir algo, y tiene que ser sorpresa” (95). La dramatización, que estaba escenificada con Don Marcelino dentro de un féretro abierto y con las hijas imitando sollozar, debía finalizar con el juez incorporándose con un revólver en la mano a una hora de la noche en que el baile de Florencio ya estuviera cancelado. Además, eran cómplices de la broma Alfonso López —el médico del pueblo— y el Padre Farnetto —el párroco.

A la tarde, luego de que el médico hiciera pública la noticia, comenzaron a llegar los visitantes. Después de que Don Marcelino escuchara las sentidas palabras de pésame de sus vecinos y conocidos, su satisfacción se vio colmada cuando arribaron Florencio y su esposa y se comentó que la fiesta se había suspendido. Freud ([1927] 1992) sostiene: “El humor no tiene sólo algo de liberador, como el chiste y lo cómico, sino también algo de grandioso y patético, rasgos estos que no se encuentran en las otras dos clases de ganancia de placer derivada de una actividad intelectual” (“El humor” 158); en este caso, la broma perpetrada no deja de ostentar cierto grado de patetismo.

Con la noche extendiéndose por el pueblo, Don Marcelino comenzó a prepararse para dar fin al episodio y acceder a “ese instante de gloria en que conquistaría el cetro —largamente disputado— correspondiente al bromista más feroz del pueblo” (101). Pero en el momento en que se disponía a levantarse lo invadió un sopor y perdió la noción del tiempo. De pronto, tuvo la sensación de estar inmerso en un ambiente denso que no le permitía moverse; los sonidos y las voces de los asistentes los recibía como resonancias lejanas. Con la intención de percibir lo que sucedía a su alrededor con más claridad, realizó un gran esfuerzo “y entonces *vió*. Vió la sala como si estuviera mirando desde el techo del zaguán. Se vió en el ataúd, inmóvil, muy pálido, y, a su lado, a Marcela rígida en su silla, con los ojos muy fijos en su

²⁸⁵ “La broma”, tiempo después, formó parte de *Antología del cuento uruguayo. IV. Urbanos y camperos* (Sel. y notas de A. S. Visca, 1968). También integró *20 cuentos uruguayos magistrales* (Sel. y notas de W. Rela, 1980).

rostro” (101).²⁸⁶ A medida que continuaba con su mirada, el hombre se percataba que su visión iba abarcando cada vez más espacios a la vez que se iba alejando, primero del comedor de su casa, luego del patio y más tarde de la calle y el pueblo. Asimismo, advirtió que aquel tiempo estaba fusionado con otros tiempos, en que se observaba a sí mismo en distintas instancias de su vida. De esta forma, y al igual que en otros relatos ya referidos, se despliega el modo en que un hombre realiza el cruce entre la vida y la muerte a través del desprenderse de su cuerpo físico y observarse a sí mismo desde las alturas.

El cuento finaliza con un largo aullido del perro de la casa, y Don Marcelino comprendiendo “que había preparado con esmero la verdadera vigilia de su muerte” (102); aquí se alude a la superstición popular de que el aullido de los perros es de mal agüero o es anuncio de muerte (Granada, 1896; Coluccio, 1990).

En “La broma” lo fantástico se presenta a través de la visión panorámica y desde arriba que padece la víctima, revelación de cómo el personaje abandona el estado de inanimación de la muerte y fusiona dos esferas discordantes (Campra, 2008); una intervención que no se produce con sufrimiento por parte de Don Marcelino, sino mediante la sensación efímera de un sopor.

Y en “Luz de limbo”, a través de un narrador autodiegético, una joven relata algunos eventos que le acaecieron unos meses atrás.²⁸⁷

Una muchacha vive junto con sus tres tías solteras –al igual que las tres tías de “El espejo de dos lunas” de Silva Vila– desde que sus padres fallecieron. Todos los veranos se trasladan desde Montevideo a Punta del Este, en donde son propietarias de una residencia. Se describe cómo el balneario ha ido progresando con el pasar de los años y cómo esos cambios –reflejados fundamentalmente en el auge de las construcciones y en el consiguiente aumento de la población– se presenta en desacuerdo con el conservadurismo de las señoras mayores y la conducta en extremo solitaria de la joven. En este sentido, deciden primero visitar y luego alquilar una casa amueblada en un caserío llamado Manantiales; y, para que el contacto con Maldonado no quedara demasiado aislado, compraron un pequeño automóvil. El administrador con el que habían cerrado el trato del alquiler de la casa vivía en medio de un bosque próximo, era un hombre de mediana edad llamado Brentano. Ya instaladas en la casa, la muchacha había quedado por completo seducida por la zona y le agradaba realizar todos los días incursiones por la playa y por el bosque; además, el administrador tenía una perra –

²⁸⁶ Destacado en el original.

²⁸⁷ Zani (1960), en una encuesta de *Marcha*, señala que “Luz de limbo” es uno de los cuentos escrito por ella que más le agrada: “Me parece más unitario, mejor logrado que los demás” (“Encuesta literaria” 14). Años después, fue recogido en *Dos cuentos* (Sel. de P. Rocca y M. Núñez. Pról. de M. Núñez, 2000).

llamada Lottchen— que se había encariñado con ella y la acompañaba durante sus paseos. La narradora protagonista expresa:

Nos gustaba, sobre todo, ir hasta unos acantilados arcillosos formados por la erosión, muy altos sobre la playa. Allí el paisaje se volvía como de trasmundo. Parecía una tierra anterior a la aparición de toda vida vegetal o animal sobre el planeta, y en ella me acometía una casi peligrosa embriaguez de soledad. En aquel lugar roído por los elementos, tan descarnado y tan duro, de acústica vacía y de luz uniforme, me sorprendí frecuentemente como en espera de una presencia que intuía vagamente maléfica, temida pero curiosamente deseada. (113)

Las impresiones descriptas al final, sumado a la alusión de algunos términos enfáticos y a esa sensación enigmática de desear algo maligno, van dotando de cierta extrañeza al relato. Una singularidad que se acrecienta más adelante a través de la evocación de varios episodios de su niñez en los que jugaba, la mayor de las veces cuando estaba en una playa, a que estaba sola e inventaba seres —que ella llamaba “las mujeres de arena” (114)—; unas presencias que luego de muchos años habían vuelto a acompañarla en sus caminatas por la zona. Y este reaparecer de aquellos seres había hecho que la muchacha se preocupara, porque, independientemente de manifestarse como productos de su imaginación, habían empezado a revelarse muestras de sus presencias a través de determinados comportamientos de la perra:

un día, mientras yo experimentaba más intensamente que nunca aquella inminencia de algo desconocido, comenzó a alejarse de mí retrocediendo sin dejar de mirarme, con el lomo erizado y gimiendo muy bajito, con indudable angustia. [...] Otro día, mientras me parecía “ver”, a lo lejos, una “mujer de arena”, vino arrastrándose hasta junto a mí y se puso a aullar hacia el mismo punto que yo me había encontrado mirando fijamente. (114-115)

Los juegos con seres imaginarios son típicos de la primera niñez y, según Freud ([1911] 1991), estas fantasías están estrechamente relacionadas con los deseos:

Una tendencia general de nuestro aparato anímico, que puede reconducirse al principio económico del ahorro de gasto, parece exteriorizarse en la pertinacia del aferrarse a las fuentes de placer de que se dispone y en la dificultad con que se renuncia a ellas. Al establecerse el principio de realidad, una clase de actividad del pensar se escindió; ella se mantuvo apartada del examen de realidad y permaneció sometida únicamente al principio de placer. Es el *fantasear*, que empieza ya con el juego de los niños y más tarde, proseguido como *sueños diurnos*, abandona el apuntalamiento en objetos reales.²⁸⁸ (“Formulaciones sobre” 226-227)

²⁸⁸ Cursivas en el original.

Al proceso de que se imagine las “mujeres de arena” –tanto de niña como de adulta– se lo puede vincular con ese deseo contradictorio, manifestado antes, de estar sola pero a la vez acompañada por estos entes extraños. No obstante, en los últimos episodios descriptos se insinúa que esos seres puedan haber transpuesto los límites entre la fantasía y la realidad, acontecimiento puesto en evidencia a partir de la conducta de la perra.

Los recorridos de la muchacha por la playa y el bosque, con el pasar de los días, también fueron incluyendo la visita a la casa de Brentano. El acceder al hábitat del hombre le dio la posibilidad de percatarse que su apariencia sencilla y humilde mostraba solo la superficie de alguien que poseía gran riqueza espiritual y erudición sobre arte. Laura Fumagalli (1996) señala que se irrumpe en una zona prohibida por un orden represivo y patriarcal “en que la sugestiva relación entablada entre la joven de origen patricio y el veterano guardabosques amenaza sólidas convenciones sociales y culturales” (“Transgresión y” 318).

Con la llegada de marzo y la proximidad del otoño, las transformaciones del clima y de las tonalidades del lugar provocaron que las mujeres comenzaran los preparativos para abandonar la casa de alquiler, efectuar un pasaje por la residencia de Punta del Este y, a posteriori, regresar a la quinta del Prado, en Montevideo.

Una tarde, en camino a lo de Brentano, la muchacha notó que la perra se mostraba asustada y emitía unos ladridos breves y excitados; y cuando se aproximaron a la casa tuvo la sensación de que entraban “en otra atmósfera. Una cápsula de silencio parecía encerrar la vivienda” (122). En este punto, queda clara la intención de insertar algunos elementos particulares que sirvan de introito para el clímax del cuento; un momento vértice que se produce pocos minutos después. Mientras la joven y el hombre conversaban, Lottchen continuaba presentándose perturbada; en un instante, ambos percibieron un zumbido proveniente desde el exterior que sacudió la puerta y el guardabosques se dispuso a asegurar las ventanas. De inmediato, la “puerta se abrió a medias y quedó fija como si alguien la estuviera sosteniendo con la mano. [...] Sin que la puerta se moviera, siempre a medio abrir, percibimos –y dijo «percibimos» porque supe entonces, y sé ahora, que Brentano también tenía conciencia de aquello– que algo estaba entrando en la habitación” (123). La muchacha y el hombre, recostados sobre una pared, observaron el modo en que la perra se había puesto frente aquello; acto seguido, expulsó un aullido lastimoso y se volvió hacia ellos:

Ya no era ella.

Comenzó a emitir voces que todavía tenían sus propios acentos, pero que se deformaban como si trataran de ser palabras, y como si éstas trataran de formar frases. Su expresión era la más desesperada que puedan transmitir los rasgos de un animal.

Era como si tuviera que decirnos algo, y ese algo fuera una súplica más allá de todo lo conocido, de todo lo inteligible. Se irguió sobre sus patas traseras, y, si bien *todavía* su forma era la que conocíamos, ésta mudaba en distintos sentidos con una rapidez de cambios vertiginosa. Crecía, y su color parecía hacerse más negro a medida que su pelambre parecía dejar de serlo para convertirse en algo como un opaco terciopelo oscuro. Sus miembros se encogían y se estiraban, a veces hasta algo parecido a brazos, otras veces replegados sobre sí mismos como los sarmientos que se queman. El cuerpo mismo participaba de aquella mutación que no encontraba su punto definitivo. Ahora avanzaba, ya enorme y tan alta como Brentano, hacia nosotros, y lo más terrible, lo que nos espantaba más, era que su presencia no era amenazante, sino cada vez más desvalida, cada vez más suplicante, más *necesitada* de hacerse entender.²⁸⁹ (123-124)

El episodio llega a su término con la joven que se desploma sobre el piso con un grito y el guardabosques que le dispara con un revólver a la bestia. De esta forma, y como se indicaba antes, el relato alcanza su cúspide con el ingreso a la casa de un ente sobrenatural y el modo en que la perra sufre un proceso de posesión diabólica –elemento que la narradora introduce al final del cuento–, que se manifiesta a través de la metamorfosis de su cuerpo y los sonidos que emite. A este respecto, existe la superstición popular de que el diablo pueda convertirse, entre otros animales, en un perro negro (Granada, 1896; Coluccio, 1990). No obstante, en este caso el animal padece una alteración por la que se intenta transformarlo en algo de aspecto humanoide. Bravo (2007) señala que “lo monstruoso se presenta como la violenta manifestación de lo heterogéneo y lo incongruente, como lo indefinido que se expresa en fragmento y desgarramiento, en desfiguración y exceso, en desproporción y abyección” (“Terror y” 30); lo brutal de la mutación de Lottchen se encuentra, además de la forma en que su apariencia se va deformando y apartando de su esencia, en la capacidad del animal en percibir que su cuerpo está siendo poseído y el modo en que dicha apreciación se describe, por medio de la expresión de su postura y sus rasgos, como devastadora de su ser.

Hacia el fin del relato, la narración se presenta en tiempo presente. La muchacha ha dejado de recordar los acontecimientos pasados y se encuentra reflexionando, convaleciente en un hospital. Aunque no está recuperada del todo –todavía la siguen acosando las imágenes del suceso y el sonido del aullido que profirió–, reconoce que ahora fue capaz de evocar todos los eventos sin caer, como en otras oportunidades, en “un letargo increíble” (125). Y, a través de ese cavilar, ha llegado a la conclusión de que fue el diablo el que se les presentó mediante la posesión del cuerpo del animal, y que ella y Brentano ahora conocen que su condena “consiste en no poder nunca, en modo alguno y a pesar de todos sus poderes, tomar la forma humana” (125).

²⁸⁹ Énfasis en el original.

En “Luz de limbo” lo fantástico se manifiesta a través de elementos verbales que crean un clima enigmático a partir, en esencia, de la segunda parte del cuento –“sopor” (109), “trasmundo” (113), “maléfica” (113), “terror” (115), “misteriosa presencia” (119), “silencio inquieto” (120) y “grito espantoso” (124), entre otros–. Y, fundamentalmente, por medio de la presencia de las llamadas “mujeres de arena”, que conlleva a que seres imaginados y, por consiguiente, no concretos, trasciendan su estado y se instalen en el plano real; y al advenimiento de una entidad sobrenatural que toma posesión del cuerpo de la perra, intentando metamorfosearlo en algo próximo a lo humano (Campra, 2008).²⁹⁰

De este modo, quedan establecidos los cuarenta y nueve cuentos publicados entre 1947 y 1960, de veintiún autores, relacionados con lo fantástico literario, y la identificación y funcionalidad narrativa de sus elementos con nuestro enfoque. Un corpus detectado, constituido y presentado, como ya se indicó, sobre la base de los lineamientos planteados al final del capítulo teórico sobre lo fantástico.²⁹¹ Esto, sin perjuicio de que otros elementos de los textos se desplieguen en los apartados siguientes.

²⁹⁰ Como indicamos antes, de los siete cuentos del libro han quedado fuera de nuestro corpus cuatro. Vale realizar algunas puntualizaciones a este respecto. En “Verano”, si bien se indica la evocación de un fantasma, esta es mediante una intimación, por parte de un padre a sus hijos, a través del recuerdo de un antepasado en que se produce una transposición narrativa de dos tiempos distintos. Como señala Benedetti (1958), el “pálido fantasma, que el final consiente en evocar, sólo tiene una existencia verbal, a lo sumo reside en el susto de los niños argentinos que concurren al Fuerte” (“Combate y” 23). En “Soliloquio de Kaftaar” se presenta el monólogo de una hiena encerrada en un zoológico. Aunque el relato muestra un discurso ordenado, a través de un lenguaje por momentos erudito, con una clara intención de exteriorizarse como algo emitido por un ser humano –el revelamiento de que se trata de una hiena se produce hacia el final–, los ámbitos y los episodios a que se refiere son radicalmente distintos al momento de producción y lectura del cuento; todos estos factores, entonces, emparentan al relato con lo maravilloso. En “Persona desplazada”, el personaje central despierta sin saber quién es en una ciudad desconocida, en donde se hablan diversas lenguas, y en la que se describen los efectos similares a un holocausto; se plantea la posibilidad de que él, como heredero de una raza, estuviese condenado a peregrinar por el mundo sin poder descansar o morir. A través de una intertextualización de la figura del “judío errante” –como bien señala Visca (1962)–, el cuento muestra con claridad una intención alegórica y cargada de misticismo que, junto a los otros factores señalados, lo vinculan con lo maravilloso. Y en “Los altos pinos” se sostiene la tesis de que, luego de morir, en las retinas de los seres humanos permanece la última imagen que se estaba observando, o una imagen anterior pero que tuvo una fuerte carga emotiva; de este modo, un conjunto de médicos investigadores logran, a través de determinados métodos científicos, fotografiar dichas imágenes. Desde esta perspectiva, y en la medida que el desencadenante de la fractura de los hechos naturales se produce por medio de procedimientos científicos, este cuento estaría próximo a la ciencia ficción; no obstante, como los acontecimientos se producen en un ambiente cotidiano y en contacto con el medio de producción, se trataría de un texto híbrido, a medio camino de estar vinculado con la ciencia ficción y con lo fantástico.

²⁹¹ Además de los cuentos especificados en su momento en sendas notas al pie y que quedaron fuera de nuestro corpus, señalamos los siguientes por estar mayoritariamente vinculados con lo maravilloso, o por no presentar elementos que desarticulen el orden cotidiano y establecido. En “El caballero don Gaiferos (cuento de títeres)”, de Mercedes Ramírez (*Asir*, Oct. 1949), los protagonistas son títeres. En los cuentos de *La jubilación de Dios*, de Adolfo Montiel Ballesteros (1951), algunos de los personajes son Dios, santos y ángeles que interactúan con normalidad con seres humanos. En “El garrote mágico”, de Manuel de Castro en *El enigma del ofidio* (1955), el narrador es un garrote de madera utilizado en un crimen. En *Leyendas y supersticiones del Uruguay* (1957), de Valentín García Sáiz, la mayoría de los cuentos tienden a desmitificar leyendas y

VII. LA LITERATURA VINCULADA CON LO FANTÁSTICO EN EL CONTEXTO DEL MEDIO SIGLO XX

VII.1. Introducción

En capítulos anteriores se daba cuenta de los escasos trabajos dedicados a estudiar la obra de autores uruguayos y su contacto con lo fantástico literario. No obstante, el problema de lo fantástico frente al realismo, y la controversia entre literatura comprometida y de evasión, tuvieron repercusión en la crítica vernácula hacia los años cincuenta del siglo pasado, fundamentalmente impulsados desde la orilla occidental del Plata a través de los debates sobre la obra de Jorge Luis Borges y su círculo.²⁹²

En un artículo contemporáneo a los años del corpus de nuestra investigación, Emir Rodríguez Monegal (1952) percibe que la narrativa hispanoamericana muestra, fundamentalmente, dos tendencias. Desde el inicio aclara que, según él, “los estudiosos de la narrativa hispanoamericana han tendido a establecer una falsa oposición” (“La narrativa” 25) entre las narraciones regionalistas y las cosmopolitas. De esta forma, expresa que el estudio de la narrativa hispanoamericana debe realizarse desde una perspectiva que contemple más lo literario y, en función de ello, expone que las dos grandes tendencias que hacia el medio siglo XX dominan el ámbito de la narración son “la realista y la fantástica” (25). Rodríguez Monegal señala la destacada proyección del realismo regionalista –a través de obras como *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Sombras sobre la tierra* de Francisco Espínola, entre otras–, y el modo en que varios textos intentaron superarlo –*Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias y *Macunaíma* de Mário de Andrade–; así como la fuerte manifestación de un realismo cosmopolita –presente en *La ciudad junto al río inmóvil* de Eduardo Mallea, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal y *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, entre otros–. Si bien destaca que las narraciones de Andrade, Mallea, Marechal y Onetti “trascienden el mero

supersticiones sin que se produzcan eventos fantásticos, y varios de los relatos son historias pintorescas contadas por algún personaje, como el tío Tucú; por otra parte, algunos textos tienen el subtítulo “Cuento infantil”. En “La última noche del año”, de Héctor E. Viacava en *En la noche* (1957), a los árabes de una caravana en el desierto se les presenta Alá y, en el último día del año, por no haber tenido nunca la experiencia del robo y la lujuria les provoca la muerte a todos. En “Elisbindo”, de Eduardo de Salterain y Herrera en *Rostro y destino. Cuentos* (1959), se describe cómo al tropero Elisbindo, mientras está cruzando un arroyo en medio de una tormenta, se le aparece un fantasma que toma el mando de su caballo y lo lleva a salvo a una estancia; hacia el final, la explicación de lo sucedido se da en la voz del caballo por medio de un leguaje erudito. Y en “Tordos”, de Enrique Amorim en *Los pájaros y los hombres* (1960), el que cuenta es un pájaro tordo.

²⁹² Para un acercamiento a los debates sobre, fundamentalmente, la obra de Borges en los años cincuenta en Buenos Aires, ver, entre otros trabajos, *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros* (1956) de Emir Rodríguez Monegal –compuesto por notas publicadas poco antes en *Marcha*–. Si bien las opiniones a favor y en contra sobre la labor literaria de Borges es extensa y se ha prolongado durante décadas, destacamos este trabajo por su contemporaneidad con el período de nuestro estudio.

realismo por ahondar –en lo moral, en lo social, en lo psicológico– los problemas del hombre y del ciudadano” (26), subraya que no logran “romper con el realismo” (26). No obstante, distingue la presencia de una corriente de la narrativa contemporánea que sí se desvía de ese realismo –la literatura fantástica–, e indica como su autor más relevante a Borges, además de mencionar a José Bianco, Adolfo Bioy Casares, María Luisa Bombal y Silvina Ocampo. Asimismo, Rodríguez Monegal observa que en las obras de estos autores se despliegan elementos vinculados con cuestiones exóticas, regionalistas o cosmopolitas. De todos modos, consideramos que este planteo seguramente estaba dirigido a impulsar aún más la obra de Borges y, por consiguiente, adoptar una posición clara en el debate existente a favor y en contra de su obra.²⁹³ Sin embargo, se trató de una jerarquización de lo fantástico sobre la base de una concepción acotada, ya que no le permitió valorar de forma positiva –por lo menos en aquellos años– las creaciones vinculadas con lo fantástico de Felisberto Hernández (Paolini, 2002).

Por otra parte, Giselda Zani (1957), en un ensayo que denota un estilo provocativo, al referirse a la obra de algunos autores uruguayos contemporáneos cercanos a su estética, expresa:

Se trata de narradores en estado puro: ni obsesionados y excesivamente particularizados por la propia subjetividad, ni servilmente seguidores de lo que muchos creen obligatorio: reflejar, disminuido, en la literatura actual, el mediocre complejo de culpa sociológico que tuvo su gran momento –y hasta alguna obra maestra– en los años “treinta” pero que ya, felizmente, no funciona en ninguno de los medios más desarrollados, donde parece que se ha abandonado completamente dos denominaciones igualmente funestas aunque declaradamente antípodas: “literatura con mensaje” y “literatura de evasión”. Frecuentemente la literatura “con mensaje” sólo traía el mensaje del miedo del autor a ser tachado de poco contemporáneo o demasiado ajeno a los problemas temporales. Mucha de la literatura tachada de “evasionista” o “escapista” –y Dios me perdone el uso de estos barbarismos– no tenía nada de ello y si de algo se evadía era no de la realidad, sino de las pesadas cadenas impuestas a su libre florecimiento. Durante muchos años he admirado vivamente a todo un grupo de escritores argentinos incontaminados por los vicios que he señalado aquí, vicios de los

²⁹³ Rodríguez Monegal escribió numerosos trabajos sobre Borges. Recordemos que hasta la publicación de este artículo (1952) ya había dado a conocer: “J. L. Borges, poeta” (*Marcha*, 31 marzo 1944), “Jorge Luis Borges” (*Marcha*, 15 Junio 1945), “Dos cuentistas argentinos” (*Clinamen*, Julio-agosto 1947), “Discusión en torno a uno de los Borges posibles” (*Marcha*, 25 Febrero 1949; después incluido en el libro *El juicio de los parricidas*, 1956), “Jorge Luis Borges y la literatura fantástica” (*Número*, Nov.-dic. 1949), “Borges, el memorioso” (*Marcha*, 18 Abril 1952), “Adolfo Bioy Casares & Jorge Luis Borges (Recopiladores). *Los mejores cuentos policiales*” (*Marcha*, 30 Mayo 1952) y “Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo” (*Número*, Abril-junio 1952). Además, durante la dirección por parte de Rodríguez Monegal de la sección literaria de *Marcha*, aparecieron varios escritos de Borges, entre ellos se destacan: los cuentos “Hombre de la esquina rosada” (18 Mayo 1945), “Las ruinas circulares” (30 Mayo 1947) y “Los teólogos” (13 Agosto 1948), y los ensayos “La literatura gauchesca (Aspectos)” (tres entregas: 2, 9 y 16 Nov. 1945, luego recogido en folleto por Ediciones Número, 1950), “El arte de injuriar” (2 Agosto 1946) y “Palabras sobre Macedonio Fernández” (30 Mayo 1952) (Rocca y Volonté, 2002). Por otra parte, Rodríguez Monegal aparece nombrado en el cuento “La otra muerte”, incluido en *El Aleph* (1949).

que declaro haber sido víctima potencial durante un largo tiempo perdido: Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y, fundamentalmente afirmado en los últimos tiempos, ese gran novelista, gran escritor mal comprendido por algunos que desconocen los ambientes y temas que sus novelas recrean, que es Manuel Mujica Láinez.²⁹⁴ (“Una aventura” 367)

Zani está saliendo al cruce de los que califican a la literatura fantástica como no comprometida con la realidad y los problemas sociales. Si bien el centro del debate se encuentra en Buenos Aires y está en torno a la obra de Borges & cía., también en Montevideo se manifiestan voces sobre el tema. En alguna medida, Zani está tendiendo un nexo con la labor al respecto de Rodríguez Monegal; recordemos, por ejemplo, cuando este último, refiriéndose a Borges (1955), señala que “la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad, como creen sus fáciles detractores, sino para expresar una visión más honda de la realidad. Toda esa literatura está destinada más a ofrecer metáforas de la realidad, por las que el escritor quiere trascender la superficie indiferente o casual, que evadirse a un territorio impune” (“Borges: teoría” 148).²⁹⁵

Asimismo, resulta interesante referir un fragmento de lo que Zani expresara en la instancia en que la Editorial Emecé le entregó el Premio por su libro: la escritura de los cuentos

ha colmado una voluntad de resistencia a varias cosas que detesto en algunas obras literarias: el nativismo propuesto, el pseudo-sociologismo, el complejo colectivo que hace que muchos escritores se crean obligados a escribir obras políticas, cuando, en realidad, lo que hay que hacer es literatura. Literatura que puede ser política, que puede ser sociológica, que puede arraigar en lo nativo –y si no que lo diga *Don Segundo Sombra*; que lo digan los libros de Manuel Mujica Láinez– cuando su contenido se impone desde dentro, y no cuando se le da por fórmula aceptada a priori, por moda o por simple enfermedad. (citado por da Rosa, “Los narradores” 131)

²⁹⁴ Zani ya había manifestado su admiración por la escritura de Borges en una reseña sobre *El jardín de senderos que se bifurcan* publicada en la revista *Alfar* (Montevideo: 1943). Junto a esta nota, Zani también escribe comentarios sobre tres libros de Roger Caillois y uno de Victoria Ocampo, ambos escritores estrechamente cercanos a Borges.

²⁹⁵ Según Pablo Rocca (2002), tres fueron las posiciones que tomó la crítica montevideana ante el caso de Borges. Un sector a favor, integrado por Rodríguez Monegal, Einar Barfod y Carlos Ramela. Otro que, “reconociéndole jerarquía verbal, el arte de Borges no llega a asir cabalmente la naturaleza humana y, por otra parte, responde a ciertos esquemas, a ciertas iteraciones que atentan contra el principio de novedad y de inventiva del arte” (“Historias nacionales” 31-32), liderado por Ángel Rama y acompañado, con algunas salvedades y mediante distintos registros, por Carlos Maggi, Mario César Fernández, Ruben Cotelo y Juan Fló. Y la tercera posición, “solitaria por sus matizaciones y sus interpenetraciones con otras categorías históricas” (32), impulsada por Carlos Real de Azúa. A esta nómina, habría que agregar en la fracción partidaria de Borges, durante la década del cincuenta, a Mario Trajtenberg (1954, 1955 y 1956) y Alberto Paganini (1956). Para una ampliación sobre el tema, ver, además del trabajo de Rocca, nuestro artículo “Lo fantástico argentino en Uruguay y sus embates velados contra el poder (1946-57)” (2012). Asimismo, habría que incluir entre los que lo critican negativamente, a Pablo Doudchitzky (Oct. y Nov.-dic. 1955, en *Gaceta de Cultura*) –argentino radicado en ese tiempo en Montevideo–, a través de un intercambio de notas con Rodríguez Monegal (4 Nov. y 23 Dic. 1955, en *Marcha*) sobre “La fiesta del monstruo”.

Resulta sugestivo, además, que uno de los personajes de un cuento de Zani, “Los altos pinos” (1958), exprese una serie de apreciaciones sobre la crítica literaria uruguaya:

Se puede juzgar más o menos inteligentemente, pero lo común en nuestro país es juzgar por instinto o por nociones primarias, totalmente simplistas. [...] Acuérdesse de muchas críticas, literarias u otras, que aparecen en nuestros diarios. Cuatro o cinco esquemas, muchos de ellos “démodés”, inadecuados, que se aplican como si se tratara de valores específicos correspondientes a lo que se pretende analizar cuando sólo se trata de esquemas morales primarios. Y en lugar de analizar –como creen ellos seguramente de buena fe– juzgan: se aplican criterios que ni siquiera, a su vez, han sido analizados. Muy pocos tratan de investigar, de ser humildes ante una realidad dada. Porque ésa es la verdadera humildad. La de mostrarse analizando: analizándose. Y, naturalmente, si esa humildad no existe, la sustituye la seguridad de ser infalibles. [...] ¿Pero sabe lo que pasa? Que esos puritanos –todos, absolutamente todos– son tan humanos, tan falibles como usted y como yo. La única diferencia es que todo lo que los demás hacen les parece mal, mientras a ellos mismos, como infalibles que creen ser, se permiten de vez en cuando alguna pequeña licencia... poética. Alguna coimita, algún contrabando, alguna repugnante adulonería, algún alarmante nepotismo. (192)

Pocos años después, Ángel Rama (1965) señala que el vincular de forma mecánica lo fantástico con lo irreal –una acción que revela un enfoque positivista del asunto–, produjo que al calificativo de “fantásticas” se le adosara “un matiz peyorativo por cuanto se las homologa al «escapismo» y a otras desviaciones más o menos vergonzantes” (“M. I.” 3). Como respuesta, toma como base algunas ideas expresadas por Ernst Fischer –en *La necesidad del arte* ([1959] 1978)– y Theodor Adorno –en “La posición del narrador en la novela contemporánea” ([1954] 2003)–, y, adoptando una línea con algunos puntos de contacto con la de Rodríguez Monegal y Zani, señala que la narrativa fantástica

no escabulle forzosamente la finalidad novelística por definición, o sea el desencantamiento, tal como la lleva implícita desde sus orígenes cervantinos, sino que la acomete dentro de la nueva realidad, que es la alienación del hombre actual. [...] Esta dimensión de lo “fantástico” se mide por su peculiar originalidad de penetración, debiéndose distinguir de lo “fantástico” epigonal que, al complacerse en las formas establecidas no hace sino mantener y acrecentar la deformación que alienta una sociedad alienada. (3)

Un Rama probablemente bajo el influjo de Jean Paul Sartre ([1947] 1960) y su alusión a que Maurice Blanchot y Franz Kafka no se detienen en la representación de entidades fabulosas, sino que se concentran en “un solo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso

tras una bandera. Este ser es un microcosmo, es el mundo, la naturaleza entera: sólo en él se pondrá de manifiesto toda la naturaleza hechizada” (“*Aminadab o*” 99).²⁹⁶

Varios son los casos desde un enfoque discordante. En una carta dirigida a Carlos Ramela –encargado de la sección literaria de *Marcha* en ese momento–, Juan Cristóbal (1948) –seudónimo sin identificar– expresa:

mientras *Marcha* orienta a sus lectores en la senda de la preocupación por los candentes problemas sociales de la época, enfocándolos con un sano sentido americanista, profundamente anti-imperialista, el Sr. Ramela, por el contrario, aparece empeñado en hacernos conocer la más decadente producción de esos artistas que pretenden vadirse [sic] de la realidad contemporánea y que no hacen sino reflejar el grado de descomposición del conglomerado social que los produce y al cual genuinamente representan.

En efecto, qué otra cosa podemos decir de literatos tales como Kafka, zambulléndose y zambulléndonos en la patológica introspección de su angustia y su perenne impotencia, su inevitable frustración? (“*Crimen y*” 15)

En una reseña (1953) sobre *Regreso y otros cuentos* de Clotilde Luisi –volumen ya referido en el capítulo anterior–, se indica explícitamente que los personajes están insertos en “un mundo donde el hombre no es un ser social: las formas de comunicación, el hermetismo y la casualidad, la causalidad. La palabra, rara declaración en una escritora, pero también definitoria, sirve para deformar las ideas, para velar el contenido de las ideas” (S/firma, “*Regreso y*” 7).²⁹⁷ En la misma línea se presenta la reseña de Marisa Viniars (1953), entre otras.

Estos comentarios, sumados a los ya referidos en capítulos precedentes, dan cuenta del modo en que se estaba pensando lo concerniente al papel de la literatura –y más específicamente de la narrativa conexas con lo fantástico–, del autor y de la crítica durante el medio siglo XX.²⁹⁸

²⁹⁶ Un fragmento de esta cita de Sartre lo reproduce Tzvetan Todorov ([1970] 1999) en *Introducción a la literatura fantástica*.

²⁹⁷ Resulta sintomático, además, que la nota finalice: “Por último, ¿es una casualidad que haya sido editado, este año, en la España de Franco?” (7).

²⁹⁸ Asimismo, aunque posterior al período del corpus de nuestra investigación, Ana María Barrenechea (1972), en trabajo ya referido en el capítulo “Teorías sobre lo fantástico”, finaliza expresando:

Por otra parte, los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra época, acusan de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués. A ellos habría que recordarles que los teóricos del marxismo no rechazaron por ese motivo a lo fantástico. Lukács, que niega el carácter realista de un mundo delineado con detalles naturalistas incapaces de expresar las fuerzas motrices esenciales de la historia, encuentra natural que “los relatos fantásticos de Hoffmann y Balzac representen ejemplos de literatura realista, porque en ellos, gracias a la exposición fantástica, estos elementos esenciales aparecen destacados. La concepción marxista del realismo afirma que el arte debe hacer sensible la esencia”. Esta posición o la de un Julio Cortázar que cifra la función revolucionaria del artista en revolucionar el ámbito de las formas o la de un Umberto Eco que asigna ese poder revolucionario a la

En el marco de este entorno, a continuación, se presenta un acercamiento a las preferencias literarias e intertextos de los autores y narraciones de nuestro corpus, así como a la noción de lo fantástico literario de aquellos años. Asimismo, se delinea cómo los relatos muestran constituyentes identitarios vinculados con el medio uruguayo. Por otra parte, se singulariza cómo la obra de algunos autores tuvo una visibilidad plausible y la de otros padeció una marginalización y olvido por parte de la crítica y el mercado. Y en la última sección de este capítulo se realiza un diagnóstico sobre la producción y proyección de lo fantástico durante el período investigado.

VII.2. Lecturas e intertextos

Como toda tendencia cultural, la narrativa uruguaya vinculada con lo fantástico se manifiesta formando parte de un tejido intertextual de cruzamientos en contacto con diversas identificaciones, influjos y paralelismos. No obstante, pretender visualizar los intertextos de un conjunto de obras es casi una empresa utópica –su incompletud será además injusta con múltiples textos–. La presente sección pretende solo realizar un acercamiento general a los antecedentes y precursores más notorios, aquellos que pudieron manifestarse en los cuentos y los que, en alguna medida, los autores hicieron públicos en entrevistas, notas, dedicatorias o epígrafes.

Gran parte de las narraciones con elementos fantásticos relevadas fueron escritas por autores que formaban parte del ambiente cultural de la época, ya sea participando en círculos literarios en cafés de Montevideo, ya colaborando en revistas culturales o publicando libros, o bien estudiando o ejerciendo la docencia, o formando parte del ambiente del teatro, de la música o de la plástica, etcétera. De este modo, es posible inferir que estos escritores hayan tenido fuertes contactos con traducciones de textos de algunos precursores de lo fantástico, como fueron Lewis Carroll,²⁹⁹ Nathaniel Hawthorne, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Henry James, Franz Kafka,³⁰⁰ Howard Phillips Lovecraft, Guy de Maupassant,³⁰¹ Prosper

destrucción y creación de nuevos lenguajes, abren también al género otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantástico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente. (“Ensayo de” 402-403)

²⁹⁹ En “Una pluma de pájaro” de María Inés Silva Vila, como ya se indicó, se alude a *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There –A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado–* de Carroll.

³⁰⁰ Varios son los testimonios sobre los contactos entre Felisberto Hernández y la obra de Kafka. En una carta de Hernández a Paulina Medeiros, fechada el 4 de julio de 1944 en Montevideo, expresa: “Para esta noche y siguientes tengo un programa colosal. Se llama: *América*. Hacía mucho que la deseaba. Ayer de tarde un amigo: el pintor Matto Vilaró la compró diciéndome que después de leerla, le dijera la impresión. Él sólo había leído: *La metamorfosis*. Parece que *América* es la primera novela de Kafka” (Medeiros, *Felisberto Hernández* 96). Norah Giraldi (1975) señala: “Su hija Ana María H. de Elena, quien conserva su biblioteca, nos enseñó varios ejemplares de esas lecturas. Conocía además a Kafka y a Joyce” (*Felisberto Hernández* 36). Mario

Mérimée, Giovanni Papini, Edgar Allan Poe,³⁰² Joseph Sheridan Le Fanu, Herbert George Wells y otros, varios de ellos puestos en circulación con anterioridad, pero algunos también divulgados en aquellos años por editoriales argentinas, mexicanas y chilenas. Estas ediciones provocaron numerosos estudios y reseñas en las revistas montevidéanas, además de la profusa publicación de textos traducidos especialmente para estas.³⁰³ Estos influjos tuvieron un fuerte contacto con las lecturas que predominantemente realizaban los autores que nos ocupan. A las referencias ya citadas –en el capítulo sobre el entorno sociocultural del medio siglo– de Ángel Rama (1959), Rodríguez Monegal (1966) y José Pedro Díaz ([1971, 1974] 1985), sumamos las que realizó Julio Cortázar (1994), en concreto sobre la literatura relacionada con lo fantástico, al indicar:

los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura. Junto con Edgar Allan Poe, autores como Beckford, Stevenson, Villiers de l'Isle Adam, el Prosper Mérimée de *La venus de Ille* y de *Lokis*, "Saki", Lord Dunsany, Gustav Meyrinck, Ambrose Bierce, Dino Buzzatti y tantos otros, constituyen algunas de las numerosas asimilaciones sobre las cuales lo fantástico que nos es propio encontró un terreno. ("Notas sobre" 86)

Las lecturas de algunos de los textos de los autores referidos –y sus respectivas versiones en teatro y cine– se pueden ver reflejadas en numerosos cuentos de nuestro corpus, fundamentalmente en lo que respecta al desencadenante de lo fantástico.

Varios estudiosos e investigadores que han conceptualizado lo fantástico literario se han visto proclives a determinar la presencia de tópicos autónomos –como se señaló en el capítulo "Teorías sobre lo fantástico"–. En este sentido, han sido múltiples las propuestas para

Benedetti había traducido, durante el período de nuestro estudio, varios textos breves de Kafka: "Parábolas de Franz Kafka" (que contenía: "El puente", "La próxima aldea", "Regreso al hogar", "Mirada distraída", "Los árboles" y "De noche") en *Marcha* (Montevideo: 25 Junio 1948), y "Parábolas y meditaciones de Franz Kafka" ("Abraham", "Correos", "Renuncia" y "Meditaciones") en *Marcha* (Montevideo: 16 Set. 1949). En "Burbuja" de Mario Arregui (1956), como ya se señaló, se menciona, además de a Kafka, a Dante Alighieri, William Faulkner, James Joyce, Marcel Proust, Jules Supervielle y Jorge Luis Borges, entre otros escritores; asimismo, en su misceláneo libro *Ramos generales* (1985), Arregui manifiesta su admiración por las obras de Kafka y Poe.

³⁰¹ En el cuento "Las andanzas de Jacinto" de Juan R. Stagno (1958) –reunido en el libro *El tenedor marcado y doce cuentos*, ya aludido–, el narrador menciona a Maupassant. Vale recordar, por ejemplo, su relato "Magnétisme" –"Magnetismo"– en que un niño predice de forma acertada el fallecimiento de su padre y un hombre vaticina su engarce amoroso con una mujer casi desconocida; eventos muy próximos a los referidos en "El tenedor marcado".

³⁰² Según Ángeles Ezama (1994), "las *Historias extraordinarias* de E. A. Poe se traducen por vez primera al castellano en 1859, siguiendo la versión francesa de Charles Baudelaire; a esta primera selección de su obra suceden otras en 1860, 1871, 1887, 1890, 1899 y 1900, así como ediciones exentas de algunos cuentos" ("Cuentos de" 78). Esto indica la gran repercusión que provocó la obra del estadounidense en España y cómo esa trascendencia seguramente alcanzó al Río de la Plata a través de la llegada de algunas de esas ediciones y de otras posteriores. En este sentido, por ejemplo, en "La mujer desnuda" de Armonía Somers se menciona de forma explícita a Poe en dos oportunidades; y Giselda Zani incluye un fragmento de un texto de Poe como epígrafe de su relato "Los altos pinos".

³⁰³ Ver nota al pie, en el capítulo "El entorno sociocultural uruguayo del medio siglo XX", referida a las notas y traducciones divulgadas en publicaciones periódicas uruguayas sobre Henry James y Franz Kafka.

clasificar a estas narraciones, resultando por lo general en repertorios incompletos o imprecisos. Al respecto vale recordar, entre otros, los listados de Adolfo Bioy Casares (1940), Peter Penzoldt ([1952] 1965), Louis Vax ([1960] 1965) y Roger Caillois ([1966] 1970); y las propuestas de Tzvetan Todorov ([1970] 1999) –los temas del “Yo” y del “Tú”–, Ana María Barrenechea (1972) –las categorías semánticas “de los hechos anormales y sus relaciones” y “global del texto”–, y Rosalba Campra ([1981] 2001) –las categorías sustantivas y predicativas–. Desde esta perspectiva, la breve aproximación de intertextos o influjos que se presenta a continuación, no pretende ser una taxonomía por temas de lo fantástico –otra más–, sino que solo distingue algunos componentes frecuentes.

La figuración de entidades sobrenaturales o diabólicas es uno de los más típicos desencadenantes de lo fantástico en los cuentos tradicionales. Ejemplos de esto son “Bárbara Rollofin” de Hoffmann, “Sir Dominick’s Bargain” –“El pacto de Sir Dominick”– de Sheridan Le Fanu, “The Masque of the Red Death” –“La máscara de la muerte roja”– de Poe, *The Turn of the Screw* –*Otra vuelta de tuerca*– de James y “Apparition” –“Aparición”– de Maupassant, entre muchos otros. De esta manera, se instituyen como antecedentes próximos de cuentos como “El fantasma” de María Crosa de Roxlo; “La presa de los muertos” de Ema Risso Platero; “Mi hermano Daniel” de María Inés Silva Vila; “Tres encuentros con el más allá”, “El misterioso Sr. de la ciénaga” y “Los incorpóreos” de Viriato Bautista Alcaraz; “La casa” de Carlos María Martínez; “Niebla” de Luisi; “El capitán Muringa” de Ataliva Alves Pérez; “Rodríguez” de Francisco Espínola; “El tenedor marcado” de Juan R. Stagno; y “Luz de limbo” de Zani.

El pasaje de la vida a la muerte –visualizado de modo consciente o inconsciente– posee una larga tradición en la literatura universal. En este sentido, obras como *Divina Commedia* –*Divina Comedia*– de Dante Alighieri, “Ligeia” de Poe, “El monte de las ánimas” de Gustavo Adolfo Bécquer y “The Plattner Story” –“El caso Plattner”– de Wells, –además de las cercanas “El síncope blanco” y “Más allá” de Horacio Quiroga–, se presentan como precursoras colindantes de “Las manos de cristal” de Risso Platero, “La mano de nieve” de Silva Vila, “El despojo” y “Saliva del paraíso” de Armonía Somers, “El solitario” de Saúl Pérez Gadea, “El desconocido” de Luisi, “El gallo sin cabeza” y “La luna” de María de Montserrat, “Mis amigos muertos” de Mario Arregui y “La broma” de Zani.³⁰⁴

La intrusión de los sueños en la realidad, o la confusión entre el sueño y la vigilia, es un tópico frecuente de la literatura vinculada con lo fantástico. Esto se observa, por ejemplo,

³⁰⁴ En el prólogo a *Hombres y caballos* (1960), Arregui se refiere a las influencias de Quiroga: refiriéndose a su cuento “Los caballos”, expresa que “no se me hubiera armado si Quiroga no hubiese escrito alguno de los suyos: de incontables cosas y mucho de literatura se nutre la literatura, [...] este cuento constituye – en mi medida y a mi modo– mi casi obligada cuota de homenaje al admirable narrador salteño” (Prólogo 7-8).

en algunos pasajes de *Narrative of Arthur Gordon Pym* –*Narración de Arthur Gordon Pym*– de Poe, *Alice's Adventures in Wonderland* –*Alicia en el país de las maravillas*– de Carroll, “Le Horla” –“El Horla”– de Maupassant y “L'última visita del gentiluomo malato” –“La última visita del caballero enfermo”– de Papini, y se muestran como próximas a “Una sección de cine” de Mario Benedetti, “Último coche a Fraile Muerto” de Silva Vila, “El perro desollado” de Ricardo Baliñas y “El viento del sur” de Arregui.

Las transformaciones del cuerpo, a través de variaciones físicas repentinas y la ausencia o el reemplazo de miembros, posee un caso paradigmático en *Frankenstein* de Mary Shelley, y su correspondiente saga en el cine; otros ejemplos son “The Man That Was Used” –“El hombre que se acabó”– de Poe, “La main écorchée” –“La mano disecada”– de Maupassant, “Story of the Late Mr. Evelsham” –“El caso del difunto señor Evelsham”– de Wells y “Die Verwandlung” –“La metamorfosis”– de Kafka, entre otros relatos. Similares eventos se observan en “El acomodador” de Felisberto Hernández, “Noche imprevista” de Crosa de Roxlo, “La mano derecha del teniente Callamán” de Hugo Bolon y “La casa” de Martínez.

La inclusión de personajes con desviaciones psíquicas u obsesiones por lo general ha sido fomentada por la difusión de la psicopatología psicoanalítica. Desde otro enfoque, en el siglo XIX, las obsesiones mentales inspiraron a numerosos autores, como Poe en “Berenice” y “The Pit and the Pendulum” –“El pozo y el péndulo”–; y Maupassant en “La chevelure” –“La cabellera”– y “Lettre d'un fou” –“Carta de un loco”–. Estos antecedentes se pueden observar en “El gesto irrepentino” de José Enrique Etcheverry, “El balcón” y “Las Hortensias” de Hernández.

La presentación de seres idénticos o muy semejantes –el denominado tópico del doble– es un procedimiento utilizado en narraciones como *Die Elixiere des Teufels* –*Los elixires del diablo*– de Hoffmann, “William Wilson” de Poe, *El doble* de Fiodor Dostoyevsky, *The Prince and the Pauper* –*El príncipe y el mendigo*– de Mark Twain, *The Picture of Dorian Gray* –*El retrato de Dorian Gray*– de Oscar Wilde y *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* –*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*– de Robert Louis Stevenson entre muchas otras. Un recurso similar se manifiesta en “El espejo de dos lunas” de Silva Vila.

Las narraciones que presentan el tópico del muñeco, la estatua o el dibujo que revela indicios de vida o conductas cercanas a la humana tienen larga data. Algunos ejemplos son la leyenda del Golem, “Der Sandmann” –“El hombre de la arena”– de Hoffmann, *La Vénus d'Ille* –*La Venus de Ille*– de Mérimée, “The Oval Portrait” –“El retrato oval”– de Poe y “La estatua de sal” de Leopoldo Lugones. Estos relatos se pueden conectar con “Las Hortensias” de Hernández, “El mirador de las niñas” de Silva Vila y “El derrumbamiento” de Somers.

Y las inconsistencias con el espacio o con el tiempo tienen su caso paradigmático en *The Time Machine –La máquina del tiempo–* de Wells, otro ejemplo es *Manuscrit trouvé à Saragosse –Manuscrito encontrado en Zaragoza–* de Jan Potocki, entre otros relatos; similares eventualidades se presentan en “Último coche a Fraile Muerto” de Silva Vila, “Burbuja” de Arregui y “La casa de la calle del Socorro” de Zani.

Por otra parte, los curanderos y “echadores de mal de ojo” son figuras que forman parte del patrimonio popular fundamentalmente de las zonas rurales, y estos al mismo tiempo son indicios de representaciones de ritos arcaicos vinculados en particular con los cultos a la fertilidad. En efecto, las relaciones con los mitos y tradiciones criollas emparentadas con la metamorfosis de los cuerpos mediante prácticas ocultistas se presentan en “El gato” de Arregui. Del mismo modo, algunas supersticiones –creencias, sin fundamentación o establecidas de modo irracional, de que determinados sucesos, intencionales o no, logran modificar el porvenir o la suerte–, se manifiestan en “El fantasma” de Crosa de Roxlo y “Las mariposas negras” de Julián Silva Serrano.³⁰⁵

De similar modo, fue muy dinámica la articulación cultural con la margen occidental del Plata por medio de la llegada y circulación de revistas como *Sur*.³⁰⁶ Dicha comunicación se caracterizó además por el intercambio de textos y de visitas. Se destacan las colaboraciones en publicaciones periódicas montevidéanas y los libros escritos por Bianco, Bioy Casares, Borges, Ocampo y Rodolfo Wilcock, entre otros.³⁰⁷ En cuanto a Borges, como se señaló con anterioridad, fue muy nutrida su cooperación en revistas, así como sus actividades de conferencista en varios eventos culturales de Montevideo. De este modo, gran parte de los autores uruguayos de los años de nuestra investigación estuvieron atentos fundamentalmente a la obra de Borges.³⁰⁸ Y, en algunos casos, el influjo de las lecturas se muestra de forma palmaria.

³⁰⁵ El ocultismo tuvo un rol destacado en los autores románticos de principios del siglo XIX, como Hoffmann, que exaltaron el rescate de las tradiciones populares antiguas, el simbolismo y la fuerza creativa de la imaginación. Asimismo, en la mitología griega tienen un gran protagonismo Circe y Medea, dos hechiceras. Por otra parte, algunos de estos mitos y supersticiones habían sido recogidos antes por escritores criollistas uruguayos, tratando de adentrarse en los senderos del misterio y de la agüería como elementos vivenciales del habitante del campo. Son los casos de Guillermo Cuadri, Víctor Dotti, Adolfo Montiel Ballesteros, Fernán Silva Valdés y Javier de Viana, entre otros.

³⁰⁶ Ángel Rama (1972) sostiene que la revista *Sur* tuvo una escasa resonancia en Uruguay durante sus primeros años de edición, pero que a partir de la segunda mitad de los años treinta comienza a tener un papel influyente. En este sentido, numerosos textos presentados o citados en *Marcha* fueron recogidos de *Sur*. En *Resalto* se publicó un artículo –Nº 5 (Febrero 1951)– con motivo de los veinte años de la revista bonaerense. Y avisos publicitarios anunciando la distribución y venta de la revista aparecieron en varios números de *Entregas de la Licorne y Número*.

³⁰⁷ Sobre los libros de narrativa publicados por estos autores, ver nota al pie en el capítulo “El entorno sociocultural uruguayo del medio siglo XX”.

³⁰⁸ Para un panorama de los trabajos sobre Borges escritos por uruguayos, ver “Bibliografía uruguaya de Borges” (Rocca y Volonté, 2002).

Hernández, en una misiva a Lorenzo Destoc, fechada el 15 de enero de 1943 en Montevideo, menciona su intención de enviarles a Borges “los libros que contengan relatos fantásticos o fuera de lo real” (Giraldi, *Felisberto Hernández* 123). Y en otra carta, dirigida a Paulina Medeiros y fechada el 24 de mayo de 1947 en París, acerca del primer número de *La Licorne* escribe: “Después de las poesías de Supervielle está el cuento “Ficciones”,³⁰⁹ de Borges; pero he tenido la satisfacción de que en *El Figaro* me nombren a mí, el primero entre las novedades. También me he vengado de B...³¹⁰ –y en buena ley– pues aquí él no figura para nada y a cada momento me pide que lo visite” (Medeiros, *Felisberto Hernández* 135-136). Aunque se muestra una evidente, y hasta pueril, competencia por parte de Hernández con Borges, también se exterioriza la existencia de un vínculo entre ambos.

Arregui, en una entrevista concedida a Jorge Ruffinelli ([1974] 1985) en 1970, declara: “¿Te das cuenta que a veinte años de la eclosión de Borges todavía tengo que andar cazando borgismos en mis borradores y aplastándolos?” (*Palabras en* 191).³¹¹ En *Ramos generales* (1985), explicita su devoción por la obra de Borges. Asimismo, en “Burbuja” –uno de los cuentos que integra nuestro corpus– se expresa: “hay en la república o republiqueta de los libros demasiadas cosas que no entiendo (la puntuación de muchos escritores nacionales, la espontánea profundidad autónoma –sin superficie ni distancia desde la superficie– de nuestros filósofos, cómo pudo saber Red Scharlach que Treviranus había adivinado que el tercer asesinato era simulado, etc., etc.” (38). Y a continuación se introduce la referencia a una nota al pie donde se especifica: “Ct. El cuento de Borges LA MUERTE Y LA BRÚJULA” (38).³¹²

Idea Vilariño, Manuel A. Claps y Mario Benedetti, en una entrevista concedida a Pablo Rocca (2004), acerca de que si se reunían con Borges, indican:

M.A.C.- Sí, cuando vino a dar conferencias en el Paraninfo y en “Amigos del Arte”. Se alojaba en el Hotel Cervantes donde estuvimos con él.

M.B.- Y alguna vez en el Sportman antes de una conferencia.³¹³ [...]

I.V.- En la Confeitería Kasdorff estuvimos con él y con Ema Risso Platero. Pero sobre todo recuerdo una cena en casa de Elda Lago. (*El* 45 102)

³⁰⁹ Hernández confunde el nombre del cuento. Se trata, como aparece en la revista, de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (en la página anterior de la revista figura el título “Fictions par Jorge Luis Borges. Traduit de l’espagnol par Paul Verdevoye” (13).

³¹⁰ Los puntos suspensivos son copia fiel del texto en el libro de Medeiros.

³¹¹ Este influjo también es referido en varias reseñas sobre libros de Arregui (Paganini, 1957; Benedetti, [1965] 1997; Rama, 1969; Cotelo, 1969).

³¹² Mayúsculas en el original.

³¹³ El Sportman es un bar, ubicado sobre la Av. 18 de Julio de Montevideo y frente al edificio central de la Universidad de la República, que aún hoy funciona.

En el marco de todos estos influjos y contactos, y como un modo de aproximarnos a la concepción de lo fantástico literario que había en aquellos años, observamos que la noción sobre la denominada literatura fantástica era demasiado laxa, en la medida que congregaba tanto lo misterioso como lo terrorífico, la llamada ciencia ficción y la leyenda sobrenatural; de esta forma, cuentos que quedaron fuera de nuestro corpus eran considerados igualmente como vinculados con lo fantástico.³¹⁴ Esto puede constatarse, por ejemplo, en el subtítulo que incluye el libro de Risso Platero –“Cuentos fantásticos”–, y en las solapas del volumen de Luisi –en que se inicia haciendo referencia a la literatura fantástica y a sus cultores más trascendentes, y más adelante se expresa que en los cuentos allí presentados “prevalecen también el tema irreal y «lo imposible verosímil»”–. Por otra parte, Manuel de Castro (1953), en una nota sobre el volumen de Luisi, destaca “las voliciones anímicas siempre extrañas de sus personajes, movidos por incentivos que rebasan el espíritu eminentemente diurno y práctico del común de los mortales, voliciones y conflictos que se avienen a la perfección con la índole de los relatos fantásticos” (“El regreso” s/n). Ángel Rama (1958), al referirse al volumen de Luisi, señala: “Lo fantástico es un universo paralelo que aflora en ciertos puntos y circunstancias abruptamente, sistema que también ha de aplicar Giselda Zani en *Por vínculos sutiles*” (“Los fantasmas” 22). Mario Benedetti (1958), en la reseña sobre el libro de Zani, refiere a lo fantástico en varias oportunidades y expresa con nitidez que “los siete relatos tienen el común denominador de lo fantástico” (“Combate y” 23). Y Arturo Sergio Visca (1962), en *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, expresa sobre el libro de Zani: “*Por vínculos sutiles* nos coloca, pues, ante un mundo narrativo donde la realidad adquiere el rostro de lo fantástico, y lo fantástico la conciencia de lo real” (“Giselda Zani” 292).

El carácter en extremo amplio para definir lo fantástico, como se expresaba antes, es muy probable que estuviera en comunicación con la propuesta de Bioy Casares (1940) en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, además de las proximidades con los planteos de Borges –ya referidos en el capítulo dedicado a las teorías sobre lo fantástico–. En efecto, la cercanía geográfica del planteo, los fuertes contactos de Bioy Casares y Borges con Uruguay y la importancia mayúscula que cobró la antología a partir de su primera edición, son factores preponderantes. Sobre la trascendencia de la antología, por ejemplo, Eduardo González Lanuza (1941), en una reseña publicada en el número 81 de la revista *Sur*, además de resaltar su “interés especialísimo” (“J. L.” 78), se sirve del prólogo como estímulo para proponer su propia definición: “Es fantástica toda acción en la que la imposibilidad de la

³¹⁴ Recordar las notas al pie, en el capítulo en que se detallan los cuentos, que refieren y explican por qué determinados textos quedaron fuera de nuestro corpus, en función de los parámetros conceptuales especificados al final del capítulo “Teorías sobre lo fantástico”.

experiencia está reemplazada (o posibilizada [sic], si queréis) por la pura imaginación” (79). Benedetti (1948), en una conferencia recogida con mínimas variantes en *Peripezia y novela* (1948), para referirse a la obra de Borges, se apoya y cita algunos conceptos formulados por Bioy Casares en el prólogo. Rodríguez Monegal (1954), en una reseña sobre otra antología – *Los mejores cuentos fantásticos* (1954), compilados por Cynthia Asquith–, realiza una crítica desfavorable de esta colección y señala que “no hay un solo cuento que pueda compararse a los que Borges, Bioy Casares y Ocampo congregaron para su Antología...” (“Fantasmas modernos” 14); y años después indica que “ayudó por igual a escritores y a lectores a descubrir una nueva dimensión para las letras del continente” (*Borges. Una* 317). Ángel Flores ([1955] 1997) expresa que la *Antología...* tuvo una “amplia influencia” (“El realismo” 508) en los autores latinoamericanos de la época.³¹⁵ Nicolás Cócara (1960), al inicio y en las conclusiones de su estudio preliminar que acompaña a la antología *Cuentos fantásticos argentinos*, se basa entre otros textos en el prólogo de Bioy Casares para fundamentar su análisis y selección. Y más cercanos a nuestro tiempo, Daniel Balderston (2002) la define como “un hito en la historia de la literatura argentina” (“De la” 104), fundamentalmente por su inclinación didáctica. Más adelante, estima que el interés que sentían los compiladores y su entorno por la literatura fantástica “le da a la antología algo de ese carácter de manifiesto que tenían algunos textos de las vanguardias” (105); y hacia el final, afirma que “sin duda, parte de la obra posterior de Bianco, Cortázar, Denevi, Wilcock y otros no habría existido sin la evangelización de lo fantástico que hicieron los tres antólogos. La antología impuso una nueva moda y modalidad de la narrativa de imaginación” (109). Óscar Hahn (2006) señala que “la edad de oro de la literatura fantástica hispanoamericana” (Prólogo 22) se inicia en 1940 con la publicación de algunos cuentos de Borges en la revista bonaerense *Sur* –“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las ruinas circulares”–, la novela *La invención de Morel* de Bioy Casares y “la influyente *Antología de la literatura fantástica*” (22). Y Julio Prieto (2009) considera que el prólogo de la antología es uno de los textos “fundacionales de la teoría de lo fantástico en la tradición hispánica moderna” (“¡Realmente fantástico!” 57).³¹⁶

³¹⁵ En una ponencia presentada en 1954, en un evento organizado por la Modern Language Association of America. Su transcripción, “Magical Realism in Latin American Fiction”, se publicó en *Hispania* N° 38 (Estados Unidos, Mayo 1955), y su traducción en *Et Caetera* N° 23-25 (Guadalajara, Julio 1957-marzo 1958). Más tarde recogido como “El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana”, en Ángel Flores (Comp.). *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano* (México, 1985); y en Saúl Sosnowski (Comp.). *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión* (Tomo III, Caracas, 1997).

³¹⁶ Borges (1943), pocos años después de editada la *Antología...*, en una reseña sobre *After Death* de Leslie D. Weatherhead expresa: “Yo he compilado alguna vez una antología de literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio” (“Leslie D.” 83). En otro orden, interesa indicar que Adriana Mancini (2003) recoge declaraciones de Bioy Casares, Borges y Ocampo sobre cómo había sido el trabajo de compilación para la antología (ver: *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*: 155-156).

En este sentido, tanto las referencias inmediatamente posteriores a la publicación de la *Antología...*, como las realizadas muchos años después en perspectiva, habilitan la tesis de que la concepción de lo fantástico literario para los rioplatenses del medio siglo XX estuvo más que próxima a lo señalado por Bioy Casares y a los modelos de los textos antologados.³¹⁷ A estos se les suman los relatos que Bioy Casares y Borges estaban dando a conocer en libros y en publicaciones periódicas de Argentina y de Uruguay, como ya se indicó. Otro factor que también pudo haber incidido –aunque en menor medida por lo provisional de la instancia– fue la conferencia impartida por Borges sobre la literatura fantástica y sus repercusiones a través de los comentarios en la prensa.³¹⁸

VII.3. Constituyentes identitarios uruguayos

En el ámbito de lo ya expuesto –en capítulos previos y en las secciones anteriores del presente–, el período que nos ocupa funcionó como fermento para el debate sobre el modo de visualizar una Literatura nacional; en función de esto, en el primer segmento de esta sección se hace referencia a los trabajos más destacados de aquellos años en relación con el tema que nos interesa revisar.

Arturo Sergio Visca (1954) entiende que la nacionalidad es “el conjunto de caracteres que definen a un conglomerado humano con una trayectoria histórica definida, con cierta ubicación geográfica y que en un momento determinado –en un «aquí» y «ahora»– presenta ciertos rasgos esenciales que lo señalan como «persona colectiva»” (“Literatura y” 5). Desde ese enfoque, y en cuanto a la literatura y sus vínculos con la realidad nacional contemporánea, refiere a “tres modos de enfrentarse el escritor con la realidad” (6). Una primera forma es la que denomina “convivencia de aislamiento” (7), aquí la realidad no se manifiesta de una manera abierta en la obra, ya que el autor voluntariamente esquivo su expresión, aunque de todos modos la realidad “se instala secretamente en su obra” (7) –y propone como ejemplo a Julio Herrera y Reissig–. En este caso, en palabras de Visca, “hay una revelación *indirecta* de una situación nacional: el sentimiento de que somos colonos espirituales” (9);³¹⁹ estos autores muestran que “culturalmente somos deudores de Europa, en primer término, y de otras

³¹⁷ Recordar que la primera edición de la antología reunía una amalgama de textos de algunos autores decimonónicos consagrados –Lewis Carroll, Auguste Villiers de L'Isle Adam, Guy de Maupassant y Edgar Allan Poe– junto a varios más próximos en el tiempo –los europeos Max Beerbohm, James Joyce, Franz Kafka y William Olaf Stapledon; y los latinoamericanos María Luisa Bombal, Jorge Luis Borges, Santiago Dabove y Manuel Peyrou; entre otros.

³¹⁸ Asimismo, los relatos vinculados con lo fantástico en Argentina tenían una fuerte presencia desde décadas atrás de la etapa de nuestra investigación. Ver: Barrenechea y Speratti, 1957; Cócara, 1960; Carilla, 1968; Flešca, 1970; Gandolfo, 1978; Dámaso Martínez, 1980, 2004; Abraham, 2006; y otros.

³¹⁹ Énfasis en el original.

culturas seculares en segunda instancia. Su lección, en este sentido, es esencial: nos enseña que debemos incorporar entrañablemente a nuestra vida esas culturas, europeas o no” (10). El segundo modo está relacionado con la jerarquización de un tipo de habla característico de un lugar, a veces, en detrimento de los aspectos literarios. Expresa:

Para este la presencia en cualquier página de algo que estima “autóctono” ya le confiere a esa página irrecusable valor literario. Y esta forma de “nacionalismo literario” representa un doble peligro: atenta tanto contra la literatura como contra la nacionalidad, y contribuye tanto a la exaltación de la mala literatura como de cuanto vicio o insuficiencia muestra nuestro pueblo, siempre que esa insuficiencia o vicio tengan cierto carácter localista y pintoresco. (11)

Según Visca, se produce “una especie de mitología” (13) del alcoholismo, la prostitución, la viveza criolla y el coraje oriental, como si los uruguayos fueran sus únicos inventores. Y la tercera forma, que denomina “convivencia de conciencia alerta” (19), se vincula con “un armonioso religarse con la colectividad, con sus hábitos primarios y elementales de vida, con las formas de su sentimiento, pero sin abdicar de sí mismo ni de la lúcida consideración de la realidad” (19). Se trataría, entonces, de asumir una actitud creadora que tenga en consideración “su propia realidad circundante en el sentido que ésta le impone, sin perder su facultad crítica, sin negarse a las necesarias influencias extranjeras y sin caer en las fáciles exaltaciones de lo nacional” (20).

Visca es partícipe también de la controversia existente entre literatura rural y literatura urbana, un debate que se arrastra desde décadas anteriores. La supremacía de la literatura de ambiente campero sobre la urbana, dado las particularidades históricas y geográficas de Uruguay, fue muy extensa y se prolongó hasta las primeras décadas del siglo XX. Son muestra de esto el peso que han tenido dentro de la historia literaria de Uruguay narradores como Alejandro Magariños Cervantes, Eduardo Acevedo Díaz, Carlos Reyles y Javier de Viana, entre otros; los que siguieron su camino –por lo menos en cuanto a los escenarios representados–, como Adolfo Montiel Ballesteros, Yamandú Rodríguez, Víctor Dotti, José Monegal y otros; y revistas como *El Fogón*, *El Terruño* y *Asir*, entre otras.³²⁰

Por ejemplo, resulta revelador lo que Víctor Dotti (1952) expresa en una carta dirigida a Juan José Morosoli, luego de agradecerle el envío de la novela *Muchachos* (1950):

³²⁰ A continuación, solo se mencionan algunos ejemplos representativos. Para una ampliación sobre el tema, ver los siguientes estudios: *Civilización y terrofobia: apuntes de campo y ciudad* (1968) y *Cuentos criollos* (1999) de Julio C. da Rosa, “Narradores de campo y pueblo. Juan José Morosoli” (1968) de Enrique Elissalde, *Aspectos de la narrativa criollista* (1972) de Arturo S. Visca, “Los narradores entre el realismo y sus fracturas” (1996) de Juan J. da Rosa, *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)* (1996) de Hugo Verani, prólogo a *El cuento rural (1920-1940)* (1998) de Pablo Rocca y “Perspectivas de la narrativa de ambiente rural. La visión de los otros” (2002) de Luis Volonté.

Su obra me reafirma en mi fe en el arte criollo. A pesar de la lechigada de colonos mentales que tiene su nidal en *Marcha* y que es capitaneada por el pavote [sic] de Rodríguez Monegal, estoy seguro que narrativa sin raíz terrígena es flor de un día. La búsqueda de lo esencial y eterno tiene que hacerse a través de lo concreto, de lo circundante. Para llegar a los cernos de un árbol el hacha tiene que pasar por la corteza.³²¹ (Paolini, “Correspondencia Juan” 140)

Lo significativo de estas afirmaciones radica en que la misiva está fechada el 30 de diciembre de 1952, un momento en que se supone que este tipo de literatura está siendo superada; no obstante, este comentario, junto a los de otros y sus obras, está indicando que todavía existen líneas de defensa y resistencia.

En este contexto, y desde una perspectiva disímil, recuérdense algunas de las notas escritas por Juan Carlos Onetti (1939) en *Marcha*. En una de sus primeras apostillas –bajo el seudónimo de Periquito El Aguador–, hace referencia al concurso de cuentos organizado por el semanario y declara poseer el dato de que la mayoría de los relatos desarrolla su argumento en el interior del país. No exento de ironía, expresa: “Imaginamos profusión de autóctonos «ahijuna», «velay», «pangaré» y chinas querendonas con acampanadas faldas color de cielo y moñitos en las pesadas trenzas. Las cuales trenzas ostentan el reflejo azulado que parece inseparable del ala de todo cuervo que se respete y ame la tradición” (“La piedra” 2). A continuación, y en un tono menos caricaturesco pero igualmente sarcástico, señala:

Pero hablemos con calma y precisamente, ya que estamos en una tierra donde todo el mundo se sabe el centro del universo y recoge como ataque directo y personal cuanta opinión no coincida con su estética de uso privado. Declaramos en voz alta –para que se nos oiga en toda orilla del charco que apedreamos semanalmente– que si Fulano de Tal descubre que el gaucho Santos Aquino, de Charabón Viudo, sufre un complejo de Edipo con agregados narcisistas y se escribe un libro sobre este asunto, nos parece que obra perfectamente bien.

Pero muy bien. Lo único que rogamos a Fulano de Tal es que haya vivido en Charabón Viudo, en mayor o menor intimidad con el paisano Aquino y su torturante complejo.

Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional del tipo de lo que llamamos «literatura nuestra», se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelitos y épicos rodeos.

Todo esto, aunque él tenga su domicilio en Montevideo. Pero habrá pasado alguna quincena de licencia en la chacra de un amigo, allá por el Miguelete. Esta experiencia le basta.

³²¹ La misiva se encuentra depositada en la Colección “Víctor Dotti” de la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (S.A.D.I.L.), en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR. Y fue recogida, con introducción y notas de mi autoría, en el volumen *Actas de las Jornadas “Narrativa rural en la región (entre los años veinte y cincuenta). Homenaje a Juan José Morosoli en el centenario de su nacimiento”* (2002).

Para el resto, leerá el *Martín Fierro*, Javier de Viana y alguna décima más o menos clásica.

Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita. (2)

La extensión de la cita se justifica porque es demostrativa de cómo Onetti, al ridiculizar los ambientes de los relatos ubicados en zonas rurales, no se opone a la noción de una Literatura nacional, sino que lo que está realizando es desdeñar a una estética que jerarquiza el pintoresquismo de los ambientes y tradiciones campesinas en detrimento de observar la esencia del ser humano y su disposición en una sociedad y una realidad dinámicas. Ya en otra nota anterior, Onetti (1939) había señalado que “el hecho de que no nos veamos representados en las diversas formas literarias que por aquí se estilan, alcanza para demostrar que algo hay, una manera, un concepto de la vida, una idiosincrasia, una simple esperanza que late escondida, buscando a ciegas la voz que la muestre” (“Una voz” 2) –una voz muy próxima a la que él mismo está intentando dar vida en su producción cuentística publicada y fundamentalmente en su primer libro, *El pozo*, dado a conocer ese mismo año–.³²² No obstante, Onetti desconoce u olvida algunas obras que también estaban en busca de esa voz, como fueron algunos cuentos de José Pedro Bellan –varios de los reunidos en *Los amores de Juan Rivault* (1922) y en *El pecado de Alejandra Leonard* (1926)– la novela corta *Historia de un pequeño funcionario* (1928) de Manuel de Castro, y poemas de Emilio Frugoni, Alfredo Mario Ferreiro y Juvenal Ortiz Saralegui –principalmente algunos de los que integran *Poemas montevideanos* (1923), *El hombre que se comió un autobús* (1927) y *Palacio Salvo* (1927), respectivamente.

Por otra parte, Onetti percibe que el lenguaje utilizado es otro aspecto que ahonda todavía más las diferencias entre una literatura campera y una literatura que tenga como foco a la ciudad –en este caso Montevideo–. Según Onetti, no hay un estilo estético a través del cual los uruguayos puedan sentirse identificados, y “la creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas resulta ingenua de puro falsa. No se trata de tomar versiones taquigráficas para los diálogos de los personajes. Esto es color local, al uso de turistas” (2).

Y en la última nota del año inaugural del semanario expresa:

³²² Ángel Rama (1972) entiende que “*El pozo* y *Tierra de nadie* son prácticamente los manifiestos de una generación aislacionista. [...] En ambos textos Onetti discute las ideas rectoras del movimiento progresista sin esconder el escepticismo que le inspiran, pero al mismo tiempo se nos revela como signado por ese complejo ideológico. Solo más tarde conseguirá alejarse de su problemática y concentrarse de modo excluyente en su visión subjetiva de melancólico, apartado de la bullente colectividad, nostálgico de ella, crítico de sus efusiones indiscriminadas” (*La generación* 123-124).

Pensemos en esta realidad pavorosa: los mismos nombres que formaban la vanguardia de nuestras letras en 1930 aparecen en el 40 ocupando idéntico sitio, haciendo las mismas cosas. Y llegará el 50 y estarán allí y publicarán el mismo libro cada año con distinto título. Hacemos punto y aparte para que los lectores mediten sobre esto.

La meditación hecha, usurpamos el lenguaje incomparable de los avisos de las compañías de seguros y anexos, llenamos nuestros pulmones, y hacemos un llamado a los jóvenes ambiciosos, enérgicos, activos, que deseen labrarse un excelente porvenir. Hay que hacer una literatura uruguaya; hay que usar un lenguaje nuestro para decir cosas nuestras. Ya no sirve imitar la estética de Fulano, porque Fulano lleva la ventaja de estarla imitando hace diez años y Fulana veinte. Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. Fuera de nosotros no hay nada, nadie. La literatura es un oficio, es necesario aprenderlo, pero, más aún, es necesario crearlo. (“La piedra” 4)

Onetti, en los momentos iniciales de *Marcha*, ya está dejando en clara evidencia su percepción de que las letras uruguayas necesitan un cambio.

Juan José Morosoli (1953), en “Algo sobre la soledad y la creación literaria”, se refiere a la soledad del hombre que se encuentra “como clavado entre el campo y el cielo que le empujan su silencio” (“Algo sobre” 203-204). Es frente a este escenario que Morosoli expresa su intención de situarse como creador. No obstante, es consciente de que se encuentra en una coyuntura histórica en que aquel hombre “se nos va hacia otra manera de ser y de actuar. Llegamos en momentos en que empieza a querer dialogar. [...] Llegamos pues los creadores literarios cuando transitaba del gaucho hacia el campesino. Llegamos cuando transitaba del soliloquio bárbaro al diálogo que es el principio del coro. Para realizar la novela nacional –la del campo, digo– llegamos tarde” (204). Ante estas condiciones, Morosoli –tendiendo un nexo con lo expresado por Onetti– se percata que el arte literario vernáculo en alguna medida fracasó “porque fue realizado por gentes que iban a buscar lo pintoresco. El creador resultó conquistado por la baratija refranera. El narrador siguió buscando al hombre su función de ente elegido por los sucesos en vez de resultar un determinador de hechos” (205). Este enfoque de Morosoli,³²³ como resulta visible, muestra fuertes distancias con el pronunciado contemporáneamente por Dotti en la carta ya citada.

De similar forma, Eliseo Salvador Porta (1954) –autor que incursionó en la narrativa emparentada con lo rural y en la novela histórica–, en “A propósito de una nueva literatura autóctona”, manifiesta su “empeño de vigorizar una literatura de la tierra” (“A propósito” 50); sin embargo, admite que existen algunos elementos literarios que hay que revisar. Señala que “harto hay de gauchos malos y buenos, de trenzas cortadas, de guitarras y facones, de fletes de

³²³ Este texto de Morosoli fue proferido inicialmente como conferencia (Octubre de 1952) en la Junta Departamental de Durazno, y publicado en la *Revista Nacional* (Febrero de 1953); después fue incluido en diversos volúmenes.

mi flor, de «comesarios», de sentencias, de ceibos siempre encendidos, de anécdotas y barbaries románticas. Todo esto, sin haber sido nunca incluido en una obra maestra, está asaz manoseado y no es ya materia imponible” (50-51). Y más adelante agrega: “Será saludable reaccionar contra esa tendencia rememorativa, de la que por fuerza resulta un tono quejumbroso, propio para llorar bienes perdidos” (51).

Al margen de que el debate entre literatura campera y literatura urbana continúa todavía presente en los años cincuenta, estas últimas referencias revelan que varios de los autores que habían practicado una literatura que subrayaba lo vernáculo y lo rural se están percatando de la existencia de cambios socioeconómicos y estéticos que repercuten en su quehacer creativo. De todos modos, la presencia del ámbito rural o suburbano en la literatura uruguaya ha sido pertinaz. Esto se manifiesta por igual en la narrativa vinculada con lo fantástico, como se refleja en varios relatos reseñados en el capítulo de antecedentes y también en determinados textos producidos durante el medio siglo XX.

Años después, Rama (1960), teniendo en cuenta el afianzamiento de algunos autores uruguayos, retoma el tema de los Programas –referido en el capítulo sobre el entorno sociocultural del medio siglo XX– y critica la ausencia de una jerarquización de la literatura nacional en la medida en que esta solo “salpica esporádicamente esa masa de obras maestras y nunca se la ve como un desarrollo progresivo, como una búsqueda de formas y expresiones, como una interpretación del fenómeno histórico de un pueblo en determinadas circunstancias; es decir que no se la ve nunca como una literatura” (“La enseñanza” 21). Rama no solo está reclamando un estudio más orgánico de los autores canónicos uruguayos, religándose con las opiniones que tienden a jerarquizar la literatura nacional –aunque desde un enfoque distinto y más entroncado con lo sociológico–; sino que, al mismo tiempo, está requiriendo una mayor atención en los autores contemporáneos –de los que él forma parte, no solo a través de su labor crítica, sino también como narrador y dramaturgo– y, por consiguiente, en sus “compañeros de ruta”.³²⁴ Además, resulta sintomático que, paralelo al debate sobre los Programas en 1955, Rama (1955) desde las páginas de *Entregas de la Licorne* esté pensando y escribiendo sobre la identidad cultural y literaria de Uruguay y el modo en que el país está sometido a la encrucijada de elegir entre dos o más modelos diversos:

Toda elección de un pueblo significa incorporación de nuevas fuerzas culturales pero no necesariamente desaparición de las que alimentaban su existencia, y si no una mecánica resultante de fuerzas, deparará al menos un cruce de tendencias, con sus

³²⁴ Rama publica la novela *¡Oh sombra puritana!* (Montevideo: 1951), el volumen de relatos *Tierra sin mapa* (Montevideo: 1961) y el cuento “El preso” (*Clinamen*, Montevideo: Enero 1948). Además, escribe algunas piezas dramáticas que son llevadas a escena, como *Lucrecia* (Comedia Nacional, 1959) y *Queridos amigos* (Comedia Nacional, 1961).

dominantes, en que cada una se mantendrá activa. La elección decidida del ejemplo europeo rigió el proceso civilizador “oriental” y fue causa del adementamiento de que nos enorgullecemos; pero ni desterró la herencia colonial, ni pudo transformar sustancialmente al hombre sobre el que ejercía su acción; siguiendo a su modelo se refugió en la ciudad cuando no pudo establecer la homogeneidad nacional, y utilizando la colaboración de un capitalismo embrionario lo sometió duramente. Después de esta victoria circunstancial, recogiendo el largo esfuerzo decimonónico, pudo crear el pensamiento de un Rodó y hasta la lírica de un Herrera y Reissig, sin que apreciara la réplica que le oponía la novelística de un Acevedo Díaz; y si dispuso la apariencia ideológica del teatro de Florencio Sánchez, dejó que su entrañable experiencia estética corriera por un cauce americano. (“Temas tradicionales” 144)

Por un lado, Rama está tendiendo a reivindicar la importancia de leer y estudiar a los escritores autóctonos; y por otro, está exteriorizando sus preferencias literarias.

Se trata, entonces, de un tiempo de contradicciones y cambios profundos en un país, como Uruguay, en donde se produce una amalgama entre los influjos de un medio pequeño y diverso –por la fuerte presencia de inmigrantes y sus descendientes– y una economía dependiente de factores foráneos. Como señala Sonia Romero Gorski (1996): “La nuestra es una cultura compuesta, de base multinacional y multiétnica mezcla de elementos criollos (a su vez resultante de influencias genéticas y culturales de hispanos, moriscos, africanos e indígenas en diferentes proporciones) y del aporte fundamental de la inmigración europea que durante el siglo XIX y hasta mediados del XX, trajo verdadera consistencia demográfica a estas tierras” (“Felisberto Hernández” 116). En función de esto, resulta un trabajo en extremo complejo alcanzar una noción de literatura uruguaya –en el marco de las dificultades que implica el concebir una comunidad imaginada (Anderson, [1983] 1993)– que contemple parámetros más allá de los que involucran la nacionalidad de los autores –o el arraigo de extranjeros– y los influjos de la territorialidad y de la tradición (Caetano, 1992; Peluffo, 1992). Como observa Gerardo Caetano (1992): “la sociedad uruguaya tradicionalmente ha sido y es una sociedad con necesidad y con apetencia de espejos. Un colectivo que tanto necesita «mirarse al espejo» –o mejor dicho, a «sus espejos»– es, en principio, un colectivo cuya autoidentificación es vivida como un problema” (“Identidad nacional” 78). En suma, una sociedad altamente permeable a los acontecimientos que se producen en el exterior del país.³²⁵

³²⁵ Esta cuestión también está presente –en diversas medidas– en el resto de América Latina; en efecto, las complejidades de la identidad de lo latinoamericano ha sido un asunto estudiado por numerosos autores. A este respecto, Rosalba Campa ([1982] 1998) expresa:

El problema de una definición del “ser nacional” y del “ser latinoamericano” subyace a toda expresión literaria y crítica. La necesidad de reconocer la propia identidad parece obsesionar al latinoamericano. Este interrogante sobre el ser no se lo plantea, por cierto, un francés, un inglés o un español: otra herencia del coloniaje y de un peculiar desarrollo que no ha logrado fusionar totalmente el sustrato indígena, el colonizador y el inmigrante. Por lo tanto, el primer modo de ser, es “ser contra”. (*América Latina* 19)

Asimismo, Carolina González Laurino (2001) apunta: “La experiencia uruguaya de la crítica, asociada a la imagen social de apertura del proceso de construcción de la identidad colectiva, insinúa la posibilidad de la crisis, de la revisión y del cambio, aunque también enseña la lección del desencantamiento, produciendo una sensación colectiva de inseguridad que demanda permanentemente el acuerdo racional” (*La construcción* 22).

Desde esta perspectiva, las producciones vinculadas con lo fantástico literario en Uruguay conforman, tal como ya lo hemos consignado, una *tendencia en espiral* que se manifiesta bajo el influjo –dependiendo del caso– de movimientos centrípetos o centrífugos, o de impulsos en que ambas fuerzas se expresan de modo semejante.

Mijaíl Bajtín ([1934-35] 1989) señala al lenguaje como un sistema “*saturado ideológicamente*, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un *maximum* de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica. Por eso, el lenguaje único es expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural” (*Teoría* y 88-89).³²⁶ En función de esto, concibe la existencia de fuerzas centrípetas y centrífugas:

junto a las fuerzas centrípetas actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua, a la vez que la centralización ideológico-verbal; con la unificación se desarrolla ininterrumpidamente el proceso de descentralización y separación. [...] Cada enunciado está implicado en el «lenguaje único» (en las fuerzas y en las tendencias centrípetas) y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico (en las fuerzas centrífugas, estratificadoras). (89-90)

A partir del planteo bajtiniano, se pueden considerar a los movimientos centrípetos como aquellos que están principalmente dominados por aspectos locales y autóctonos y a los movimientos centrífugos como los que se encuentran bajo el influjo de dispositivos sociales y culturales foráneos. Asimismo, observamos que existe un impulso en que las fuerzas centrípetas y centrífugas se manifiestan con una intensidad similar o en el que resulta complejo determinar la preponderancia de una u otra. Por otra parte, las dos fuerzas se establecen en su interior como dialógicas. En la centrípetas dialogan los elementos más representativos de una sociedad –o de un sector– a través de la jerarquización de lo vernáculo; y en la centrífugas el diálogo es supeditado en su mayoría por agentes externos originarios fundamentalmente de Europa y Estados Unidos, también de otras regiones de Latinoamérica.³²⁷ Esta

³²⁶ Énfasis en el original.

³²⁷ En alguna medida, y salvando las distancias fundamentalmente teóricas, este planteo posee puntos de contacto con lo que Mario Benedetti (1951), en “Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana

esquemización del planteo de Bajtín se realiza con la intención metodológica de determinar los relatos que están sujetos a un influjo mayor de las fuerzas centrípetas, a través de la presencia de constituyentes identitarios –nombres, territorios, representación de costumbres, componentes escriturales– relacionados con el entorno uruguayo.³²⁸

Al considerar los relatos que integran nuestro corpus, se observa que la mayor parte manifiesta, a través del ámbito en que se desarrollan y los acontecimientos que se producen, elementos ambiguos o imprecisos que no permiten determinar con claridad una preponderancia de los movimientos centrípetos o de los centrífugos, y así revelar una superficie y una identidad específicas.

Otro sector de las narraciones, aunque menos significativo, muestra un empuje mayor de las fuerzas centrífugas. Esto se constata, entre otros factores, porque el contexto de los eventos –o parte de ellos– se registra de forma explícita en un territorio fuera de Uruguay; son los casos, por ejemplo, de “La casa inundada” de Hernández, “El resucitado” de Crosa de Roxlo y “El desconocido” de Luisi.

Y un tercer conjunto de cuentos revela un influjo representativo de los movimientos centrípetos, a través de una tendencia a describir elementos que, pese a las multiplicidades que implica una definición de la identidad nacional en Uruguay, despliegan determinados constituyentes identitarios comunes a varios sectores del país y que, por consiguiente, presentan una narrativa en la que muchos uruguayos logran identificarse. Un proceso que, en numerosas oportunidades, potencia componentes, en algunos casos poco significativos de la cultura nacional, como un modo de identificarse en medio de la presencia mayúscula de obras extranjeras; en este caso no nos estamos refiriendo solo a la narrativa vinculada con lo fantástico sino a todas las obras literarias, y esto también puede observarse en los espectáculos dramáticos y cinematográficos.

En algunos relatos se encuentran referencias a hechos históricos de la nación. En “El capitán Muringa” de Alves Pérez se presentan varias menciones a la alzada revolucionaria de 1904. En efecto, el personaje principal del cuento es descrito como “un cuarenta y tantos años largos, que fué asiduo ayudante de don Chico en todas las justas revolucionarias de los

contemporánea”, denominara arraigo y evasión. No obstante, en “La literatura uruguaya cambia de voz” ([1962] 1963) reniega de esa especie de categorización.

³²⁸ La consideración del concepto de literatura uruguaya –o nacional– conlleva un enfoque problemático en la medida que toda sociedad está sujeta a procesos de mestizaje –tráficos y cruzamientos culturales complejos– que derivan en diversos mecanismos de creación. Un modelo, además, que forma parte de un proceso en construcción perpetua; y que, por consiguiente, está abierto de un modo dinámico a incorporaciones o sustracciones derivadas de otros estudios que resignifiquen elementos pretéritos o consideren nuevas configuraciones. Desde esta perspectiva, admitimos el carácter reductor de un análisis que pone foco solo en determinados aspectos identitarios y subrayamos la condición estrictamente metodológica del planteo. Sobre algunos trabajos que cuestionan o amplían, desde una perspectiva actual, el concepto de literatura uruguaya, ver Giraldi (2010, 2012) y Achugar (2012), entre otros.

últimos tiempos. [...] En la última campaña revolucionaria, Yuca había llegado al grado de capitán, ascenso que le fué concedido por antigüedad y buen comportamiento” (46). Por otra parte, durante el relato se hace referencia a diversas tareas características de un establecimiento rural –arreo de tropillas, trasiego de novillos y carga de leña, entre otras–; y hacia el final, cuando Muringa abandona la estancia del coronel Chico Suárez, se describen

las extensas y quebradas campiñas de Cerro Largo, hasta perderse en lontananza.

El Espinillo, el Arrayán, la María Mole, la Uña de Gato, la Yerba de Pajarito, la Concorosa, y hasta la Chirca y otras especies intermedias de tamaño mínimo, se matizan con las rocas grises y deformes, tendiendo su alfombra agreste, pero rica y esmeradamente tejida, hasta las inmensas alturas. El Lagarto, la Crucera, la Cascabel, el Tatú, la Mulita, la Lagartija, la Comadreja y el Zorrillo, vagan, recorriendo por el día y la noche las laderas empinadas de los cerros, poniendo una nota de atracción y de belleza, y en parte de temor, en aquellas soledades, donde cantan los pájaros y mora el Águila, el Carancho, el Alcón [sic] y la Perdiz. Hasta allí acostumbra a llegar las familias de las inmediaciones en las tardes serenas de estío, a pasar en camaradería y a gustar del criollo asado que acompañan con un buen mate amargo. (63-64)

La representación se sustenta a través de la mención de flora, fauna y costumbres del interior uruguayo. Asimismo, Muringa, en un momento expresa: “Aparicio Saravia ya murió y Diego Lamas, también...” (67), dos personajes históricos directamente vinculados con la guerra de 1904.³²⁹ Además, los diálogos muestran numerosas expresiones características del habla del campo oriental: “¡Peor que provocar la cólera celeste” (48), “ganándole el tirón no hay güey pescuecero” (48), “cara de empacao” (49), “Este mulato es más duro que tamango seco a la escarcha” (51), “¡Anda con el lomo como cerro!” (54) y “¡¡A mí no me revuelve las achuras naides!!” (61), entre otras.

En “El gato” de Arregui, se indica que la protagonista, “de joven, había merodeado las batallas de las guerras civiles” (14).

Y en “La broma” de Zani, la historia se desarrolla pocos años después del levantamiento revolucionario de principios del siglo XX. Hacia el inicio del relato, el protagonista –el juez del pueblo– llama la atención de sus hijas y se produce este diálogo:

“—¿Qué le pasa, Tata? –dijo la mayor– ¿De nuevo hay revolución?

—¿Qué revolución ni que nada! Vengan aquí y escuchen” (94).

Más adelante, cuando se estaba opinando sobre el modo de decorar el féretro, se había dado un “debate sobre si se debía colocar sobre la mortaja la banda con los colores patrios y los flecos dorados” (99). Y hacia el final, cuando Don Marcelino –ya muerto– está

³²⁹ Aparicio Saravia fue el jefe de los revolucionarios y Diego Lamas uno de los comandantes del ejército de Saravia; ambos habían sido protagonistas de varias batallas de finales del siglo XIX (Méndez Vives, 1998; Nahum, 2000).

contemplando el lugar desde arriba al tiempo que se desplaza por las alturas, hay una mención a “una divisa colorada encima de las cejas” (102), en clara alusión al Partido Colorado –uno de los partidos políticos tradicionales de Uruguay, y en el gobierno durante la época en que se producen los episodios narrados.

En cuanto a componentes escriturales vinculados con coloquialismos o registros orales afines al habla del medio, son excepcionales los textos en que se recurre a términos castizos originarios del castellano de España, y el común denominador es un español que no se diferencia, con excepción de algunas particularidades, del que se habla y escribe en la región centro y sur de América del Sur –Argentina, Paraguay y Uruguay–.³³⁰ En lo referente a desplegar un habla típico de zonas rurales, se observa, como ya se citó, en “El capitán Muringa” de Alves Pérez. No obstante, ninguno de los elementos señalados es exclusivo de Uruguay.³³¹

Algunas expresiones típicas del acervo popular de Uruguay se exponen, por ejemplo, en “El tenedor marcado” de Stagno. Se menciona el término “sanconiana” (24) que, como ya se especificó en nota al pie, refiere a San Cono y su imagen: un santo devoto de la colectividad italiana en Uruguay con un fuerte arraigo popular; los 3 de junio –fecha de su muerte– se realiza una celebración religiosa y popular en la ciudad de Florida –incluso en la actualidad, ese día está declarado como feriado no laborable departamental.

Con relación a citas de lugares y edificaciones en Uruguay, además de las referidas antes, en “Noche angustiosa” de Crosa de Roxlo, la protagonista del cuento se sugestiona al

³³⁰ Sobre el español en Uruguay y sus particularidades, ver, entre otros escritos, los trabajos incluidos en *Estudios sobre el español del Uruguay*, vols. I y II (1981 y 1993) compilados por Adolfo Elizaincín, y *Retrato lingüístico del Uruguay. Un enfoque histórico sobre las lenguas en la región* (2014) de Virginia Bertolotti y Magdalena Coll. Agradezco a Macarena Carrocio que me informó y me acercó una copia de este último libro y del artículo “La lengua gauchesca en sus orígenes” (2010) de José Luis Moure, citado en la nota siguiente.

³³¹ A este respecto, resulta interesante citar lo que José Luis Moure (2010) señala sobre lo que denomina lengua rural rioplatense:

como sistema lingüístico, la denominada “lengua gauchesca” surgió como un producto artificial gestado por hablantes de la variedad autónoma (estándar y culta), que fue volcado en el canal escrito de esta última. Ese sistema tomó efectivamente sus elementos del habla real de los habitantes de un vasto territorio de llanura de límites difusos, y se constituyó como un dialecto secundario y heterónimo con respecto al estándar, y también virtual, en tanto resultó de un recorte consciente y selectivo de los rasgos lingüísticos –fonéticos, morfológicos, sintácticos y léxicos– que en la percepción de los autores del género poseían un mayor poder caracterizador de la lengua de los personajes que se proponían reflejar. (“La lengua” 35)

Y más adelante expresa que también influyeron los elementos lingüísticos provenientes de los contingentes colonizadores españoles a través de un multidialectalismo que derivó en un proceso de *koineización*. Esa “variedad *koineizada* incluía rasgos fonético-fonológicos propios del componente meridional hispánico, no privativamente rurales ni necesariamente vulgares. [...] La llamada «lengua gauchesca» se alimentó de esa *koiné* nivelada que se demoró en la campaña. No obstante, calificarla como exclusivamente rural es también generalizador e impreciso, y sólo puede admitirse en un corte sincrónico y oponiéndolo a las variedades urbanas tal como se conformaron después del efecto ejercido por los sucesivos y heterogéneos contingentes españoles y por la presión estandarizadora” (39). De este modo, numerosos atributos fonético-fonológicos, morfológicos y lexicales que se consideran autóctonos del Río de la Plata tienen su origen en España.

observar una obra dramática en el Teatro San Felipe, una de las salas más importantes del Montevideo de la segunda mitad del siglo XIX; y, al salir del teatro, se nombra la calle 25 de Mayo –una de las principales del barrio Ciudad Vieja–. En “Niebla” de Luisi, en el capítulo en que se describe el manuscrito de Germán Ruiz, se detalla un viaje de ida y vuelta desde Montevideo a la ciudad de Salto –en el litoral de Uruguay–. Los episodios capitales de “Don Ernesto”, de Ipuche, se llevan a cabo en una cervecería de Montevideo. En “La casa de la calle del Socorro” de Zani, la protagonista habita una residencia en la Ciudad Vieja de Montevideo; aunque la casa de alquiler del anuncio se encuentra en una calle de nombre inventado, durante el recorrido hacia ella se realiza una descripción minuciosa y ajustada a la disposición de los espacios –la Catedral, la Plaza Independencia, la Av. 18 de Julio, la calle Ejido y la Av. Fructuoso Rivera–. Y en “Luz de limbo”, también de Zani, además de las referencias a Montevideo –la quinta en El Prado, el Club Uruguay de la Ciudad Vieja– y una alusión a “cuando Claudio Williman subió a la Presidencia” (120),³³² los acontecimientos se desarrollan en el departamento de Maldonado, más precisamente, en Punta del Este y lo que fueran los inicios del balneario Manantiales; de este modo, se hace mención a diversos lugares de la primera –las Playas Mansa y Brava, el Casino, la Av. Gorlero–. Por otra parte, en estos relatos de Zani se traslucen con claridad determinadas costumbres y prácticas de una clase social uruguaya acomodada que sobresalió hacia el medio siglo XX, y que subsiste en algunos pequeños sectores de la actualidad.

La serie de cuentos antes referida conforma un grupo minoritario dentro de nuestro corpus. Esto denota que la mayoría de los autores optaron por desarrollar sus relatos en ámbitos inespecíficos –o, los menos, en territorios más visibles (Argentina y Brasil) o centrales (Italia)–, proyectando una literatura de cariz universal –en la línea de muchos de los autores extranjeros que estaban leyendo–, y en busca tal vez de llegar a un mayor número de lectores. Esta exigüidad de una identificación precisa –y no solo en cuanto a los relatos vinculados con lo fantástico–, se encuentra en sintonía con lo que expresamos antes, y permite inferir que, para varios autores del medio siglo XX, la cuestión de la identidad nacional no se encontraba entre los problemas principales a reflejar, por lo menos, en su obra narrativa.

VII.4. Marginales y marginalizados

El problema de la identidad está relacionado de forma directa con el debate sobre el canon o los cánones. El canon literario resulta de una nómina de obras consideradas como

³³² El Dr. Claudio Williman se desempeñó como presidente de la República Oriental del Uruguay entre 1907 y 1911, por el Partido Colorado.

valiosas y dignas de ser preservadas y estudiadas; en función de esto, Walter Mignolo ([1991] 1998) señala que “la formación del canon en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro. [...] Mediante la formación del canon una comunidad define y legitima su propio territorio, creando y reforzando o cambiando una tradición” (“Los cánones” 252). José María Pozuelo Yvancos ([1995] 1998) sostiene que cualquier “canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula” (“I. Lotman” 236).

Asimismo, resultan trascendentes los rasgos distintivos que la crítica le atribuye a una obra; como afirma Frank Kermode ([1979] 1998): “La decisión en cuanto a la canonicidad depende del consenso sobre si un libro tiene las cualidades requeridas, cuya determinación es en parte un trabajo de interpretación” (“El control” 99). De esta forma, los aparatos críticos, educativos y publicitarios –anuncios y reseñas en revistas y periódicos, entrevistas a autores, incorporación de textos en los programas de enseñanza, jerarquización en la presentación de libros en los anaqueles y escaparates de las librerías, etcétera– son dispositivos que coadyuvan en la canonización de los textos.

Por otra parte, como sostienen Iuri M. Lotman y B. A. Uspenski ([1971] 2000), las obras “de una vida larga en el grado máximo desde el punto de vista de una cultura dada y con arreglo a los raseros de ella, o textos pancrónicos, pueden ser considerados los más valiosos (aunque son posibles también anomalías culturales «desfasadas», en las que se le atribuye el valor más alto al carácter momentáneo)” (“Sobre el” 174). De este modo, la crítica, los proyectos educativos y la publicidad, entre otros factores, influyen en la determinación de qué obras y autores deben permanecer en el tiempo, imponiendo una lógica de oposición entre el ayer y el hoy por medio de una dialéctica entre memoria y olvido.³³³

Al antagonismo entre el pasado y el presente se le anexa la oposición entre centro y periferia. Así como existen obras y autores que conforman un canon en un tiempo, lugar y

³³³ Pierre Bourdieu ([1992] 1995) plantea que el proceso de canonización de los escritores, a través del tiempo, implicaría el análisis de los distintos modos que la historia literaria ha ido adoptando en cuanto a

las diferentes *listas de premiados* presentadas tanto en los documentos –manuales, antologías, etc.– como en los monumentos –retratos, estatuas, bustos o medallones de los “grandes hombres”. [...] Cabría, acumulando métodos distintos, tratar de seguir el proceso de consagración en la diversidad de sus formas y de sus manifestaciones (inauguración de estatuas o de placas conmemorativas, atribución de nombres de calles, creación de sociedades conmemorativas, introducción en los programas escolares, etc.), de observar las fluctuaciones de la cotización de los diferentes autores (a través de las curvas de libros o de artículos escritos sobre ellos), de extraer la lógica de las luchas de rehabilitación, etc. Y uno de los méritos más importantes de un trabajo de estas características consistiría en poner de manifiesto el proceso de inculcación consciente o inconsciente que nos induce a aceptar como evidente la jerarquía instituida. (*Las reglas* 333-334, cursiva en el original)

contexto determinados, hay otras obras y autores que no pertenecen a ningún canon; si los que están dentro del canon se encuentran en espacios centrales, los que están fuera ocupan zonas periféricas. No obstante, no puede haber un centro sin la presencia de una periferia en la medida que la “cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa” (Lotman, “Acerca de” 29).

En lo que refiere a la autoridad de los cánones en Latinoamérica, el problema surge ante el escaso tiempo que pudieron tener los textos y los autores para inscribirse en una larga tradición; como expresa Susana Zanetti (2000), en muchos casos el canon latinoamericano “se afianza débilmente, dado el carácter errático de las lecturas y relecturas, la carencia de interpretaciones críticas reiteradas, así como la ausencia de una suerte de voz autorizada supranacional convalidadora, cuyos dictámenes pondrían a prueba las nuevas generaciones de lectores. Las discusiones suelen rebasar poco el nivel nacional, salvo en polémicas muy acotadas a situaciones concretas y a ciertos autores” (“¿Un canon” 231). Una cuestión que está vinculada con que recién en las primeras décadas del siglo XX se publican los grandes estudios sobre la literatura continental y se normativizan las lecturas nacionales y latinoamericanas para los respectivos planes de estudio en Educación secundaria (Zanetti, 2000). Otro problema que se suma es el debate sobre su “tradición supeditada a la experiencia artística o discursiva de una lengua, el español, y por lo tanto entroncada con la propia de España y ajena al multilingüismo americano presente no sólo en un sentido horizontal, geográfico, sino también vertical, que recorre a los distintos grupos socioculturales dentro de una misma área, de una misma nación” (233).

Los factores antes mencionados se instituyen como elementos de tensión que actúan para establecer qué textos y autores se instituyen como centrales y hegemónicos y cuáles como periféricos y contrahegemónicos. En este sentido, el conjunto de textos y autores que conforman el corpus central de nuestro estudio es un reflejo de las tensiones antes referidas.

En general, las obras de Mario Benedetti, Francisco Espínola y Felisberto Hernández conforman un espacio decididamente central de la literatura actual en Uruguay, en la medida en que han sido el objetivo de numerosos trabajos críticos y universitarios, se han reeditado en múltiples ocasiones –incluso dando lugar a la publicación de antologías y de obras completas–, han sido el motivo central de eventos académicos y se han incluido en los programas de enseñanza, entre otros factores.

Los textos de Mario Arregui, Hugo Bolón, Pedro Leandro Ipuche, Clotilde Luisi, María de Montserrat, Ema Risso Platero, María Inés Silva Vila, Armonía Somers y Giselda Zani, entre otros, integran una zona menos visible, iluminada por factores literarios y, en varios casos, por agentes externos o colaterales –circunscripción de su estudio al ámbito

fundamentalmente universitario, superior destaque en otras áreas, desempeño de cargos jerárquicos, vínculo familiar o amistoso con personas con mayor figuración pública, etcétera.

Y un tercer sector, compuesto por los trabajos de Ataliva Alves Pérez, Ricardo Baliñas, Viriato Bautista Alcaraz, María Crosa de Roxlo, Julián Silva Serrano y Juan R. Stagno, ubicado en una superficie periférica y marginal. A este respecto, a través del dinamismo que nos permite la permanente revisión de los cánones literarios, planteamos el instalar en una posición más visible a autores y textos que fueron ignorados u olvidados.

La mayoría de este conjunto de escritores había iniciado su labor literaria incluso años antes que la etapa de nuestra investigación, publicando libros y cooperando en publicaciones periódicas: Crosa de Roxlo da a conocer *A través de la vida* (Montevideo: 1913) y *Pinceladas* (Montevideo: 1948); Bautista Alcaraz, *Facetas: relatos, leyendas, cuentos* (Montevideo: 1935) y *Los hombres de arena y otros cuentos breves* (Montevideo: 1951); Silva Serrano, *Canciones de las ciudades y los campos* (Montevideo: 1920), *Dramas vulgares* (Artigas: 1922), *Viento norte* (Montevideo: 1934), *Crisantemo* (Montevideo: 1942) y *Espejismos en el tiempo* (La Paz: 1953), también colaboró en la revista montevideana *La Pluma*; y Stagno, *Estampas del terruño y otros ensayos* (Montevideo: 1946), *Cuentos aldeanos* (Paysandú: 1949), *Zorayda* (Paysandú: 1954), *El tenedor marcado y doce cuentos* (Paysandú: 1958) y *Versos en traje de calle* (Paysandú: 1962), además había dirigido el periódico sanducero *La Reforma*. Solo Alves Pérez y Baliñas publicaron un único volumen y durante el período de nuestro trabajo, *Madriguera* (Montevideo: 1954) y *El perro desollado y otros relatos* (Montevideo: 1955), respectivamente; Baliñas también había colaborado con un cuento en la revista montevideana *Agón* y otro en el semanario *Marcha*.

Si bien la mayor parte de los libros fueron ediciones de autor impresas por talleres gráficos, algunos habían sido publicados por editoriales reconocidas en aquellos años, como O. M. Bertani y Barreiro y Ramos –*A través de la vida* y *Pinceladas*, respectivamente, ambos de Crosa de Roxlo; o sellos que mantuvieron una cierta permanencia y adhesión con la cultura del país, como Minerva –*Facetas: relatos, leyendas...* de Bautista Alcaraz– y Salamanca –*El perro desollado...* de Baliñas–. Gran parte de las impresiones se realizó en Montevideo.

No obstante, y como se señaló en los apartados referidos a los cuentos de estos autores, ninguno de ellos es siquiera mencionado en los diccionarios bio-bibliográficos o historias literarias más trascendentes de Uruguay –con la excepción de Crosa de Roxlo que es aludida por su esposo en el volumen VI de su *Historia crítica de la literatura uruguaya* (1915), y de Silva Serrano que está escuetamente nombrado por Aníbal Barrios Pintos en *De tierra adentro. Escritores, músicos y artistas plásticos del interior uruguayo* (2011)–. Solo forman parte de los registros de autores y obras presentados en *La narrativa uruguaya*.

Estudio crítico-bibliográfico (J. Englekirk-M. Ramos, 1967) y *Bibliografía de la literatura uruguaya* (T. Welch, 1985), textos que están basados, fundamentalmente, en el fichado de las existencias bibliográficas de la Biblioteca Nacional de Montevideo. Incluso no nos ha resultado posible averiguar, en la mayoría de los casos, la ciudad de nacimiento y el año de muerte de los autores mencionados.

En cuanto a textos críticos sobre los libros publicados durante el medio siglo XX, solo se pudieron detectar, como ya se mencionó, dos reseñas sobre el volumen de Baliñas –de Hugo Rodríguez Urruty (1955) y Omar Prego Gadea (1955)–. En otro orden, según los juicios reunidos en las últimas páginas de *El tenedor marcado...* de Stagno, algunas de sus obras anteriores habían merecido apreciaciones positivas, entre otros, de Juana de Ibarbourou.

Otro factor, en cuanto a la escasa o nula visibilidad de la obra de estos escritores, pudo haber sido el que los textos hubiesen tenido una valoración estética negativa; aquellos que integrarían “algo así como el cajón de la basura de los fracasos” (Jitrik, “Canónica, regulatoria” 3). Aunque este siempre ha sido un aspecto signado por cuestiones subjetivas o coyunturales, son innumerables los ejemplos de obras de la literatura universal que fueron ignoradas o depreciadas por sus contemporáneos, pero que tiempo después se las revalorizó de modo positivo. Por otra parte, tampoco se los puede calificar de raros, un término que se ha ido resignificando (Darío, [1896-1905] 1920; Rama, 1966; Achugar, 2010; Giraldi, 2010; Benítez; 2014), pero que en general está dirigido a aquellos autores que han incorporado constituyentes inesperados en sus textos en el marco de un canon instituido de acuerdo a una ideología dominante.

Para que una obra tenga la posibilidad de recorrer un camino que le posibilite ingresar a un canon tiene que ser funcional a alguna de las posiciones hegemónicas vinculadas con políticas –macro o micro– sociales y culturales –y hasta empresariales–. Durante el medio siglo XX montevideano se produce la convivencia y el entrecruzamiento de diversas tendencias que ocupan circuitos de poder: algunos organismos estatales, como el Ministerio de Instrucción Pública y la Intendencia Municipal de Montevideo, a través de la organización de Concursos literarios y el otorgamiento de premios; la Facultad de Humanidades y Ciencias y el Instituto de Profesores Artigas y sus ámbitos de debate y comunicación; la Asociación Uruguaya de Autores (A.U.D.E.) y sus esferas de influencia; la Academia Nacional de Letras; los grandes medios de prensa –como los periódicos *El Día*, *El Diario*, *El País*, *El Plata* y *La Mañana*, entre otros–; las aunque pocas editoriales vernáculas; y los espacios de reunión y de difusión en que los jóvenes escritores estaban actuando –fundamentalmente, el semanario *Marcha* y las revistas *Asir*, *Escritura* y *Número*, junto a los emprendimientos editoriales

afines—. El ser excluido de todas —o de la amplia mayoría— significó estar en un punto impreciso y desolado.

La labor literaria de estos autores, de esta forma, ha permanecido hasta este momento en un territorio estanco, confinado al solo hecho de haberse publicado y archivado en bibliotecas. Si, como expresa Noé Jitrik (1996), lo canónico es “lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica” (“Canónica, regulatoria” 1), estas narraciones estarían ubicadas en una zona marginal de la literatura uruguaya. Un espacio periférico en el que se sitúan la mayoría de los libros que fueron publicados a través de ediciones de autor —lo que implica, por lo general, un número reducido de ejemplares y una exigua distribución—, gran parte de los volúmenes que no lograron la atención de la crítica y su entorno —aunque fuera para recibir un juicio negativo— y los escritores que tuvieron un relacionamiento escaso o nulo con los agentes culturales más trascendentes de su época —ninguno de los nombrados aparece formando parte de los grupos, instituciones o medios de prensa hegemónicos; además, Crosa de Roxlo, Silva Serrano y Stagno pertenecen a un grupo etario anterior.

Celina Manzoni (1999) consigna: “El proceso de canonización es activo y es ideológico, como es activa e ideológica la marginación” (“Marginales y” 22). Con independencia de los elementos de marginalidad que puedan impregnar a las obras de estos autores, también tendríamos que referir a una posición marginalizante por parte de la crítica, la academia y el mercado contemporáneos. Es así como estos textos no pudieron tener una visibilidad que trascendiera los meros círculos que rodean a un autor y así aproximarse a una posición canonizante, y quedaron en un olvido marginalizante. De allí que consideramos importante una tarea de exhumación y rescate como la que proponemos en nuestro trabajo.

VII.5. Proyección de lo fantástico en Uruguay

Durante el período de nuestro estudio, como ya se indicó, se presentó una coyuntura sociocultural y literaria distinta a la de etapas anteriores (Rodríguez Monegal, 1966; Englekirk y Ramos, 1967; Rama, 1972; Cosse, 1989, 2008; Verani, 1992, 1996), sumada al influjo de un ambiente regional próspero en relación al desarrollo de la veta de lo fantástico literario. Si bien hubo diversos elementos que influyeron en el olvido y la marginalización de obras y autores de nuestro corpus, también se trató de un período de germinación y de propulsión de otros escritores; los factores antes señalados coadyuvaban en una mayor visibilidad de sus textos y, años después, en el acceso a espacios centrales o próximos al centro.

El desarrollo histórico de la narrativa uruguaya, por lo menos hasta mediados del siglo XX, muestra dos grandes tendencias: la que se produce en el marco de la cotidianeidad y se apoya en constituyentes en exclusivo naturales, y la que, de un modo evidente u opaco, expone componentes insólitos o sobrenaturales. La primera ha tenido una presencia permanente y casi innúmera, y la segunda se ha desplegado a través de manifestaciones inconstantes y escasas. No obstante, hacia el medio siglo XX la figuración de lo fantástico en la literatura uruguaya reveló un impulso mayor que en etapas anteriores.

Teniendo en cuenta la concepción puntualizada al final del capítulo sobre teorías de lo fantástico y considerando solo los textos dados a conocer en libro,³³⁴ de acuerdo con nuestra labor investigativa, detectamos que en las décadas entre 1911 y 1950 se publicaron menos de veinticinco cuentos vinculados con lo fantástico literario, mientras que entre 1951 y 1960 se dieron a conocer treinta y dos.

A esta presencia mayoritaria durante los años cincuenta, se le adicionan otros factores, algunos ya mencionados en el capítulo que refiere a la presentación y descripción de las narraciones.

Numerosos cuentos habían sido aceptados para publicarse, antes y durante los años cincuenta, en varias publicaciones periódicas de Argentina, Francia y Uruguay; por otra parte, diversos textos obtuvieron premios en Concursos: “El solitario” de Pérez Gadea, Segundo Premio por la revista *Número* (Julio-dic. 1951); *Cuentos mínimos* de María de Montserrat, premiado por el Ministerio de Instrucción Pública (1952); *El derrumbamiento* de Somers, Primer Premio por el Ministerio de Instrucción Pública (1953); *Por vínculos sutiles* de Zani, Primer Premio por la editorial Emecé de Buenos Aires (1957), por el Ministerio de Instrucción Pública y por el Municipio de Montevideo. Incluso otros cuentos habían recibido premiaciones pocos años antes.³³⁵

Varios relatos fueron incluidos en antologías uruguayas durante la década inmediata posterior: *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (A. S. Visca, 1962) incluye “Rodríguez” de Espínola, “El cocodrilo” de Hernández, “La casa de la calle del Socorro” de Zani y “Mi hermano Daniel” de Silva Vila; *Aquí cien años de raros* (Á. Rama, 1966) recoge “El acomodador” de Hernández; *Antología del cuento humorístico uruguayo* (G. Saad y H. Raviolo, 1967), alista “Rodríguez” de Espínola; *Antología del cuento uruguayo. III. Los*

³³⁴ Recordar que las pesquisas realizadas con relación al período anterior a 1947 no tuvieron en cuenta las publicaciones periódicas y, por consiguiente, solo se relevaron libros. Asimismo, no contaron con la misma exhaustividad que los años en que se concentra nuestro estudio.

³³⁵ “El espejo de dos lunas”, Mención especial por *Marcha* (1946); “La muerte tiene mi altura”, Primer Premio por la Asociación Cristiana de Jóvenes (1948); y “La mano de nieve”, Mención especial por *Asir* (1949), los tres de Silva Vila. Y “La mano derecha del teniente Callamán” de Bolón, Mención publicación por *Asir* (1949).

criollistas del veinte (A. S. Visca, 1968) contiene “Rodríguez” de Espínola; *Antología del cuento uruguayo. IV. Urbanos y camperos* (A. S. Visca, 1968) incluye “El balcón” de Hernández y “La broma” de Zani; *Narradores uruguayos. Antología* (R. Cotelo, 1969) recoge “El cocodrilo” de Hernández, “El derrumbamiento” de Somers, “El gato” de Arregui y “El espejo de dos lunas” de Silva Vila. Asimismo, se publicaron sendas recopilaciones de Espínola, *Cuentos* (1961) y *Raza ciega y otros cuentos* (1967); y Hernández, *El cocodrilo y otros cuentos* (1968). En contraposición, en las antologías publicadas con anterioridad al período de nuestro estudio resulta muy exigua la presencia de relatos conexos con lo fantástico.³³⁶

Si bien la publicación de reseñas críticas —contemporáneas o hasta fines de los años sesenta— en que se señalan aspectos fantásticos de cuentos de nuestro corpus fue reducida, se presentó como prominente en relación con las décadas previas —en que se destacan, fundamentalmente, los escritos sobre Horacio Quiroga—; a este respecto, se distinguen algunos artículos sobre textos de Hernández (Latham, 1959; Mercier, 1960; Rama, Nov. 1960; Benedetti, 1961; Martínez Moreno, 1964), Luisi (Rodríguez Monegal, Dic. 1953; Castro, 1954-55), Silva Vila (Benedetti, 1961; Rama, Mayo 1965), Somers (Rama, Dic. 1963) y Zani (Benedetti, 1958); y las notas panorámicas de Rama (Nov. 1958; 1966). Por otra parte, resulta interesante apuntar que Benedetti, en “Una experiencia de lector. También la memoria hace su antología” (1961), presenta una antología personal de cuentos uruguayos contemporáneos y, entre los catorce textos referidos, como ya se mencionó, incluye “El balcón” de Hernández y “El espejo de dos lunas” de Silva Vila.

En suma, teniendo en cuenta los datos antes expuestos, la producción de cuentos vinculados con lo fantástico en Uruguay, durante los años cincuenta del siglo pasado, habría presentado el empuje más significativo hasta ese momento. En este sentido, lo fantástico literario uruguayo logró una visibilidad que lo proyectó —debido a las distinciones, preferencias y notas críticas de que fue objeto— dentro del campo intelectual vernáculo, superando las medianías y relegamientos de décadas anteriores, y constituyéndose como una expresión artística que reveló, a través de sus particularidades, nuevas facetas del país y del mundo.

No obstante, en la articulación y la simultaneidad de tendencias dominantes y marginales, lo fantástico no alcanzó a desplegar una gravitación mayoritaria en el contexto

³³⁶ En las escasas antologías de narrativa uruguaya que se publicaron entre fines del siglo XIX y los años cuarenta del siglo pasado (Englekirk y Ramos, 1967; Rela, 1968), solo aparecen seleccionados los siguientes cuentos afines con lo fantástico: “La ciudad de los espejos” de Ildelfonso Pereda Valdés en *Siete cuentos uruguayos* (1929), “La vencedura” de Javier de Viana en *Antología de narradores del Uruguay* (J. M. Filartigas, 1930) y *Panorama del cuento nativista del Uruguay* (S. J. García, 1943), y “Salomé” de Luis Giordano en *Antología de narradores del Uruguay* (J. M. Filartigas, 1930).

general de la literatura publicada en el país –dominada tradicionalmente por los relatos que no transgreden ninguna ley natural o que no presentan sucesos insólitos–; condición que se constata al comparar, por ejemplo, la cantidad de libros que incluyen narraciones de una y otra tendencia publicada durante los años cincuenta. En efecto, entre 1951 y 1960, de acuerdo con nuestro registro, se publicaron sesenta y nueve libros de narrativa breve, de los cuales solo trece incluyen relatos que se vinculan con la conceptualización de lo fantástico que orienta nuestra investigación.

VIII. LO FANTÁSTICO LITERARIO. PERSPECTIVAS

VIII.1. Introducción

A partir de lo señalado en los capítulos precedentes, en cuanto a la concepción de lo fantástico literario del período, de los marcos intertextuales y de tópicos detectados, se puede agrupar a los textos en, por lo menos, dos conjuntos.

Las narraciones que se muestran como epígonos de los cánones de la narrativa universal que inauguran fundamentalmente los románticos y que alcanzan a las visiones aplicadas hasta los iniciales años del siglo XX –por medio de resabios espiritualistas vinculados con algunas supersticiones populares o con determinadas creencias religiosas–, a través de una estructura narrativa medianamente simple que refleja cierta linealidad y previsibilidad en relación con su desarrollo y desenlace, y que no ofrece una riqueza interpretativa demasiado amplia. Y los cuentos que revelan y posibilitan la vinculación con algunos enfoques desde perspectivas diversas y más contemporáneas, en función de una absorción de las modificaciones socioculturales que se estaban produciendo y del empuje de una situación regional propicia en cuanto a lo fantástico literario. En otras palabras, la oposición entre lo continuo y lo complejo, lo corriente y lo creativo, lo previsible y lo imprevisible (Lotman, [1993] 1999). El primer grupo está integrado por los relatos, principalmente, de Ataliva Alves Pérez, Viriato Bautista Alcaraz, María Crosa de Roxlo, Pedro Leandro Ipuche, Carlos María Martínez, Julián Silva Serrano y Juan R. Stagno. Y en el segundo, sobresalen varios de los cuentos de Felisberto Hernández, María Inés Silva Vila y Armonía Somers.

A este último respecto, Ángel Rama (1966) indica que los inicios de los años cuarenta marcan en el medio cultural de Uruguay

una de las irrupciones experimentales más considerables que haya conocido el país, tanto (sobre todo) en poesía como en prosa, la que puede atribuirse a tres factores concurrentes: la incorporación a la lengua española de las grandes creaciones del vanguardismo de entre ambas guerras, de Eliot a Kafka, de Joyce a Faulkner; la actitud de violenta ruptura que adoptan los nuevos escritores con la estética de sus mayores; el retiro de la plena convivencia social que caracteriza a la nueva generación en sus comienzos, su retracción y su desconfianza por los órdenes oficiales, que la condena a la oposición, a la heterodoxia, al marginalismo también. (“Raros y” 31)

Sin la intención de agotar, obviamente, la diversidad de conexiones que puedan revelar los relatos, a continuación se les pondrá foco desde perspectivas teóricas diversas a las

consideradas hasta el momento. En este sentido, se presentarán las posibles vinculaciones de algunos cuentos de nuestro corpus con, en primer lugar, el concepto de realidad desde un enfoque actual –en el marco de las problemáticas sobre el realismo literario–; y, en segundo término, con la noción freudiana de lo ominoso, a través de una visión que pone énfasis en la otredad.

VIII.2. Fronteras del realismo y de la realidad

Desde el enfoque de nuestro estudio sobre lo fantástico, acordamos que la conceptualización del realismo literario es uno de los principales problemas teóricos de la actualidad. Se destacan varios jalones en cuanto a su significación a lo largo de la historia.

Una somera síntesis se inicia con el principio de mimesis presentado por Aristóteles (1989) en su *Poética*, en que plantea que las obras literarias son “reproducciones por imitación” (*La poética* 131),³³⁷ y que “los imitadores reproducen por imitación hombres *en acción*” (133).³³⁸ Una línea que se conecta de forma directa con las primeras propuestas sobre el realismo hacia mediados del siglo XIX y que subsistieron, fundamentalmente, hasta las primeras décadas del siglo XX –aunque todavía posee seguidores en la actualidad–. Como indica Darío Villanueva (1992): “la tradición del racionalismo, sensualismo y empiricismo que desde Descartes, Locke y Berkeley llega hasta la escuela del «common sense» de Thomas Reid y se prolonga en el positivismo decimonónico no representa a estos efectos ninguna ruptura sustancial con la filosofía aristotélica, pues tiende a fortalecer la realidad de los objetos perceptibles en sí mismos, fuera de la mente perceptora” (*Teorías del* 23). Esta concepción de un “realismo genético” (Villanueva, 1992) asimismo se continúa, según Villanueva (1992), en el llamado naturalismo, en la medida que este “todo lo fia a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello dará como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio de la literatura, el lenguaje, y a la «sinceridad» del artista” (32).

Una idea próxima a la sostenida por Georg Lúkacs ([1955] 1966) en cuanto que la literatura resulta

³³⁷ Énfasis en el original.

³³⁸ Destacado en el original.

una forma particular del reflejo de la realidad objetiva, le importa captar esta realidad tal como es efectivamente, y no limitarse a reproducir lo que directamente parece. Si el escritor persigue una captación y una representación de la realidad tal como ésta es efectivamente, es decir, si el escritor es verdaderamente realista, entonces el problema de la totalidad objetiva de la realidad juega un papel decisivo, independientemente en absoluto de cómo el escritor la formule mentalmente. (*Problemas del 293*)

De esta forma, se concibe un realismo que tiende a la objetividad, pero que a la vez resulta una operación compleja ante la necesidad de una acción totalizadora que intenta, para conocer algo, captar y examinar todos sus aspectos y vinculaciones.

Otro mojón trascendente en cuanto al realismo es el que jerarquiza el factor creativo de la representación de la realidad. En alguna medida, Guy de Maupassant ([1887-88] 1902), en el siglo en que resultaba dominante el realismo genético y en el prefacio de su novela *Pierre et Jean* –Pedro y Juan–, ya sostenía:

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.

Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.

*Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.*³³⁹ (“Le roman” xv-xvi)

Un realismo que tiene su momento de auge, principalmente, hacia mediados del siglo XX y que propugna la existencia de un yo cognoscente como el germen para la producción de

³³⁹ El expresar la verdad, por tanto, consiste en presentar la ilusión completa de lo verdadero, de acuerdo con la lógica ordinaria de los hechos, no transcribir ciegamente en el desorden de su sucesión.

Llego a la conclusión de que los realistas con talento deberían ser llamados con más propiedad: ilusionistas.

Qué infantilismo es creer en la realidad, ya que cada uno lleva la suya en su pensamiento y en su cuerpo. Nuestros ojos, nuestros oídos, nuestro olfato, nuestro gusto, diversos, crean tantas verdades como hombres hay en la tierra. Y nuestras mentes, que reciben las instrucciones a través de esos órganos, impresionados de diversas maneras, comprenden, analizan y juzgan como si cada uno de nosotros perteneciera a otra raza.

De este modo, cada uno de nosotros se forja simplemente una ilusión del mundo, ilusión poética, sentimental, alegre, melancólica, turbia o lúgubre de acuerdo a su naturaleza. Y el escritor no tiene otra misión que la de reproducir fielmente esta ilusión por medio de todos los procedimientos del arte que haya aprendido y de los que pueda disponer. [La traducción es nuestra.]

realidad. En este sentido, varios autores (Sörbom, 1966; Grant, 1970)³⁴⁰ conciben un realismo formal e inmanente que encuentra su centro en el autor y su vinculación con la obra; que realiza una construcción de la realidad y no una reproducción traslúcida de un entorno preexistente. En suma, una concepción que interpreta la creación “desde parámetros específicamente artísticos, más acordes por ello con su naturaleza esencial de lo que lo estarían otras referencias externas” (Villanueva, *Teorías de* 65-66). Si el realismo decimonónico basaba su concepción en los vínculos entre el autor y el mundo exterior, el realismo que se concibe a mediados del siglo XX se centra en la literariedad en cuanto que es a través del texto que se establece una realidad.

Pasado el medio siglo XX, según Villanueva (1992), el enfoque sobre el realismo literario se ve atravesado por un nuevo cambio de paradigma; en este caso, el que pone énfasis en el receptor. De todos modos, Jan Mukarovsky ([1936] 2000), en los años treinta, ya estaba reflexionando que “el objeto directo de cada acto particular de valoración estética no es el artefacto artístico «material», sino el objeto estético, que representa el correlato de aquél en la conciencia del receptor” (“Función, norma” 198); y más adelante señala que “el valor estético objetivo del artefacto artístico depende en todos los aspectos de la tensión cuya resolución es tarea del receptor” (201). Y Hans-Georg Gadamer ([1960] 1999), a inicios de los años sesenta, estaba discutiendo sobre el sentido de una obra:

A través de su actualización en la comprensión los textos se integran en un auténtico acontecer. [...] Lo transmitido, cuando nos habla —el texto, la obra, una huella—, nos plantea una pregunta y sitúa por lo tanto nuestra opinión en el terreno de lo abierto. Para poder dar respuesta a esta pregunta que se nos plantea, nosotros, los interrogados, tenemos que empezar a nuestra vez a interrogar. Intentamos reconstruir la pregunta a la que lo transmitido podría dar respuesta. Sin embargo, no podríamos hacerlo si no superamos con nuestras preguntas el horizonte histórico que con ello queda perfilado. [...] La estrecha relación que aparece entre preguntar y comprender es la que da a la experiencia hermenéutica su verdadera dimensión. (*Verdad* y 451-453)

Gadamer plantea que una obra no se presenta como un acervo ordenado y concluido, sino que está en el interrogado —el lector—, mediante la búsqueda de respuestas, trascender el contenido de sus sentidos yendo más allá de su horizonte histórico, a través de la hermenéutica como fenómeno de lectura.

En los años setenta, Paul Ricoeur ([1975] 2001) refiere al concepto de *epojé* de Edmund Husserl (1913, 1925) en relación con la lectura y expresa “que, al dejar en suspenso

³⁴⁰ Citados por Villanueva (1992): *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary* de Göran Sörbom (Uppsala: Svenska Bokförlaget Bonniers, 1966) y *Realism* de Damian Grant (London: Methuen & Co., [1970] 1978).

cualquier posición de realidad natural, libera el derecho original de todos los *data*; la misma lectura es una suspensión de lo real” (*La metáfora* 279)³⁴¹ y una disposición vital e intensa hacia el texto.

Asimismo, Wolfgang Iser ([1976] 1987), en el marco de los postulados de la Escuela de Constanza y la llamada Estética de la recepción, señala que

el sentido del texto no se encuentra ni en las expectativas, ni en las sorpresas o decepciones, ni mucho menos en las frustraciones que hemos vivido en el proceso de la constitución de la figura. Éstas representan más bien reacciones que tienen efecto a través de la irrupción, la perturbación y la encrucijada de las figuras que hemos construido en la lectura. Esto quiere decir que en la lectura reaccionamos sobre lo que nosotros mismos hemos producido, y este modo de reacción sólo hace esto plausible porque somos capaces de experimentar el texto como un acontecimiento real. No lo captamos como un objeto dado ni tampoco como un hecho objetivo que queda determinado por medio de juicios predicativos; más bien se nos hace presente mediante nuestras reacciones. El sentido de la obra gana también con ello el carácter de acontecimiento y porque nosotros lo producimos como correlato de la conciencia del texto experimentamos su sentido como realidad. (*El acto* 208)

Y más adelante expresa que “en el lenguaje del texto, a través de las secuencias de sus esquemas, sólo se dan aspectos que implican dos clases de realidades: 1.º La necesaria constitución de un horizonte de sentido, que en lo dado de los esquemas sólo posee sus aspectos. 2.º La necesaria constitución de un punto de visión del lector, que ciertamente se sitúa «en el lado de acá de toda visión», y esto significa que se halla fuera del texto” (226-227).

A partir de esta perspectiva, se registra una tendencia que concibe al realismo no como una reproducción o una construcción inherente al texto, sino como el resultado de una intervención por parte del receptor o lector que concibe al texto como una “obra abierta” (Eco, [1962] 1984), mediante un “principio cooperativo” (Grice, [1975] 1991) y en el marco de “*interpretive communities*” –“comunidades interpretativas”– (Fish, 1980). A través de este enfoque de un realismo pragmático surgen las semánticas de los “mundos posibles” (Eco, [1979] 1987; Doležel, [1988] 1997) y de los “campos de referencia” (Harshaw, [1984] 1997), y de los diversos tipos de lector, como el “archilector” (Riffaterre, [1971] 1976), el “lector implícito” (Iser, [1975] 1987) y el “lector modelo” (Eco, [1979] 1987), entre otras propuestas teóricas.

Desde otro punto de vista, nos interesa también aproximarnos a la significación de lo real o de la realidad desde un enfoque actual, independientemente de sus conexiones con el quehacer literario.

³⁴¹ Cursiva en el original.

A través de algunos postulados de la neurociencia se desprende la idea de que los objetos que forman parte de la realidad exterior, tal como son percibidos por los seres humanos, son el resultado de una construcción del cerebro. Antonio Damasio ([2003] 2009) sostiene: “Los patrones neurales y las imágenes mentales correspondientes de los objetos y acontecimientos fuera del cerebro son creaciones de éste relacionadas con la realidad que provoca su creación, y no imágenes especulares pasivas que reflejen dicha realidad. [...] La imagen que vemos se basa en cambios que ocurren en nuestros organismos, en el cuerpo y el cerebro, cuando la estructura física de aquel objeto concreto interactúa con él” (*En busca* 189); de esta forma, “las imágenes que experimentamos son construcciones cerebrales provocadas por un objeto, y no reflejos especulares del objeto. No hay una representación del objeto que se transmita ópticamente desde la retina hasta la corteza visual. La óptica termina en la retina” (190).

Del mismo modo, cuando una emoción comienza a manifestarse, el cerebro puede construir anticipadamente los cambios que esa afectividad provoca en el cuerpo, y de hecho sustituirlos; desde esta perspectiva, y siguiendo a Damasio (2010), “el cerebro puede *simular*, dentro de las regiones somatosensoriales, ciertos estados corporales como si en realidad ocurrieran; y dado que la percepción de cualquier estado corporal se halla enraizada en los mapas corporales de las regiones somatosensoriales, percibimos el estado corporal como algo que realmente ocurre, aunque no sea así” (*Y el* 165).³⁴² Asimismo, una serie de proyecciones del pensamiento sobre un asunto que todavía no acaeció, y que incluso puede no acontecer nunca, no tiene “una naturaleza diferente de las imágenes que tenemos de algo que sí ha sucedido. Antes que recuerdo del pasado que fue, son la memoria de un futuro posible” (Damasio, *El error* 118).

En una línea similar, cuando una misma construcción conductual o de pensamiento se repite en varias oportunidades, se produce un fenómeno de estampación en la medida que, como observa Rupert Riedl ([1981] 1994), “«se estima» que esa coincidencia continuará repitiéndose y que el individuo podrá aprovecharse de ella con ventaja. [...] Esta es la simple «experiencia» que recoge y reúne el programa biológico. [...] Nosotros los seres humanos, según puede demostrarse, hemos heredado gran cantidad de esos viejos programas” (“Las consecuencias” 66-67). De esta manera, las personas construyen su saber con el fin de ordenar el flujo de experiencias de sucesos repetidos y repetibles de las conexiones que surgen a través de ellos; en consecuencia, y según Ernst von Glasersfeld ([1981] 1994):

³⁴² Énfasis en el original.

Las posibilidades de construir semejante orden están determinadas por los pasos previos de la construcción y esto quiere decir que el mundo «verdadero» se manifiesta exclusivamente cuando nuestras construcciones naufragan. Pero como sólo podemos describir y explicar el naufragio con precisamente esos conceptos que hemos empleado para construir las estructuras fallidas, nunca nos será dada una imagen del mundo a la cual podamos culpar del naufragio. (“Introducción al” 36)

Puede apuntarse, entonces, que la mayor parte de la realidad no se encuentra visible, y que lo que se puede observar o percibir a través de los instrumentos disponibles y de los sentidos es solo la punta de un iceberg (Deutsch, [1997] 1999).

Por otra parte, los avances en la física, fundamentalmente a partir de los descubrimientos de Albert Einstein y la concepción de una física cuántica, presentan nuevas e impensadas visiones en comparación con los postulados de la física newtoniana tradicional – en la que los fenómenos físicos están estudiados desde una visión macroscópica, en que se describen “solamente ciertos rasgos globales del comportamiento del sistema. [...] Que las teorías clásicas de la física no poseen una validez universal es algo que ha quedado establecido de modo convincente en virtud de muchos experimentos realizados” (Wichmann, *Física cuántica* 3-4).³⁴³

Einstein ([1916] 1999), a inicios del siglo XX, demostró que no existe una separación entre la imagen del espacio como un volumen tridimensional y el tiempo como una secuencia lineal, sino que hay una combinación llamada espacio-tiempo. Como consecuencia de esto y de otros factores, se descubrió que las reglas de la mecánica clásica sobre la “inercia” y las “fuerzas”, que había formulado Isaac Newton, no pueden aplicarse en un contexto microscópico como el de los átomos. De este modo, se llegó a la conclusión de que no es posible adelantarse y prever con exactitud lo que puede acontecer en un proceso físico, solo se consigue apreciar una probabilidad estadística de lo que va a ocurrir. La física cuántica, entonces, describe el comportamiento de la materia a escala atómica y demuestra que en ese nivel las cosas operan de una forma distinta a la convencional y conocida (Feynman, [1963] 1998; Wichmann [1971] 1986; Hawking y Mlodinow, 2010). Stephen Hawking (2010), con la colaboración de Leonard Mlodinow, señala que la física cuántica, en comparación con la física newtoniana, “implica un esquema conceptual completamente diferente, en el cual la posición, la trayectoria e incluso el pasado y el futuro de los objetos no están determinados con precisión” (*El gran 77*).

³⁴³ No somos expertos en física cuántica; no obstante, es un tópico que desde hace algunos años nos viene interesando. En este sentido, nos basamos en determinados conceptos básicos que resultan pertinentes para el presente enfoque.

Siguiendo el enfoque de la física cuántica, Hawking señala que la percepción de la realidad “no es directa, sino más bien está conformada por una especie de lente, a saber, la estructura interpretativa de nuestros cerebros humanos” (55). Si la teoría newtoniana proponía que el tiempo estaba compuesto por una serie determinada y sucesiva de hechos, la física cuántica sostiene que la “observación del presente, el pasado (no observado) y el futuro son indefinidos y sólo existen como un espectro de posibilidades. Según la física cuántica, el universo no tiene un solo pasado o una historia única” (94). Es así que, según estos postulados, el universo posee historias alternativas en las que cada una de sus potenciales versiones opera de forma paralela a las otras, mediante lo que se denomina una “superposición cuántica” (Hawking y Mlodinow, 2010). En función de esto, y teniendo en cuenta la llamada Teoría M, “el espacio-tiempo tiene diez dimensiones espaciales y una dimensión temporal. La idea es que siete de las dimensiones espaciales están curvadas en un tamaño tan pequeño que no las advertimos, cosa que nos produce la impresión de que lo único que existe son las tres dimensiones extensas remanentes con las que estamos familiarizados” (161). No obstante, Brian Greene (2011) subraya la multiplicidad de visiones a este respecto:

En algunas, los universos paralelos están separados de nosotros por enormes extensiones de espacio o de tiempo; en otras, se ciernen a pocos milímetros; y en otras, la propia noción de su localización se muestra pueblerina, carente de significado. Una gama de posibilidades similar se manifiesta en las leyes que gobiernan los universos paralelos. En algunos, las leyes son las mismas que en el nuestro; en otros parecen diferentes, pero tienen una herencia compartida; y en otros, las leyes tienen una forma y una estructura diferente de cualquier cosa que hayamos encontrado nunca. (*La realidad* 15)

En la medida que los postulados recientes de la física cuántica no afectan –o parecen no afectar– el devenir de la cotidianeidad –la realidad–, la amplia mayoría de los seres humanos continúan pensando y procediendo como si las cosas y los hechos se desarrollaran de acuerdo con los cánones de la física tradicional. Del mismo modo, se continúan encarando e interpretando las obras conexas con lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción. Si no fuera de esta forma, a numerosas producciones no se las vincularía con dichas categorías o géneros y serían calificadas de “realistas”, y gran parte de las propuestas teóricas al respecto dejarían de tener sentido. En la medida que la dimensión de los fenómenos propuestos por la neurociencia y la física cuántica se encuentra “más allá” de las experiencias diarias vinculadas con el espacio y el tiempo, la gente común manifiesta una tendencia a considerar determinados axiomas tradicionales como inamovibles y, por consiguiente, muestra una resistencia a aceptar nuevos preceptos. Una resistencia que se suspende ante la “inmersión

ficcional” (Schaeffer, [1999] 2002), como resultado del pacto ficcional, que un lector o espectador realiza frente a un relato de acuerdo a su “horizonte de expectativas” (Jauss, [1977] 1992); el “proceso de semantización” (Mignolo, 1986) de la esfera ficcional de la enunciación que “produce la «ilusión» (o nos invita al juego) de un discurso «verdaderamente ficcional» en el que aceptamos la «verdad» de los enunciados del narrador; pero sabemos, al mismo tiempo, que el autor nos invita a interpretarlo en conformidad a la convención de ficcionalidad” (*Teoría del 169*).

Lo fantástico literario –tal como se plantea en la amplia mayoría de las propuestas teóricas– implica una concepción que conlleva la transgresión del orden establecido. Un ámbito realista que se encuentra gobernado por las leyes de la física tradicional, y que, en definitiva, son las que se perciben y se aceptan a través de la interacción natural y cotidiana con los objetos y las personas. Un fantástico que se presenta como un ataque a la realidad, pero que necesita de ella para contextualizarse y hacerse visible. Como sostiene Susana Reisz de Rivarola (1979),

la inclusión de un fenómeno dado en el ámbito de la realidad o de la irrealidad varía igualmente de una comunidad cultural a otra y de una época a otra, lo que incide de manera sustancial en el éxito de la comunicación literaria ficcional. Este sólo está garantizado cuando el receptor –ya sea porque es coetáneo y miembro de la misma comunidad cultural del productor, ya sea por haber realizado un esfuerzo por acortar la distancia hermenéutica que lo aparta de él– está en condiciones de manejar una noción de realidad análoga a la del productor y dispone de una competencia literaria que le permite reconocer la ficción como tal así como la poética particular en que ella se sustenta. (“Ficcionalidad, referencia” 143-144)

En consecuencia, la presencia de lo fantástico se encuentra supeditada a que este implique un quebrantamiento de la representación de la realidad que el lector o el espectador posean, y que dependan de sus creencias, ideología y modelo de mundo.

El problema surge cuando, desde los nuevos paradigmas, la realidad ya no es una concepción inteligible, única y organizada, sino que es el producto de una construcción que puede admitir oscilaciones, multiplicidades y superposiciones; en suma, una realidad entendida como una combinación de elementos insólitos, como los que se manifiestan en las obras conexas con lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción, en las que pueden presentarse universos paralelos, mundos virtuales, realidades simuladas, inconsistencias espaciales y temporales, etcétera.³⁴⁴

³⁴⁴ Sin ahondar demasiado, entre algunos ejemplos en narrativa se pueden citar a los clásicos *Alice's Adventures in Wonderland* –*Alicia en el país de las maravillas*– (1865) y *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* –*A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*– (1872) de Lewis Carroll; además de “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) de Jorge Luis Borges; *La trama celeste* (1948) de Adolfo

Jerome Bruner ([1986] 1996) expresa que cada una de las formas con que concebimos y enfrentamos al mundo “produce diferentes estructuras o representaciones o, en realidad, «realidades». A medida que nos volvemos adultos (por lo menos en la cultura occidental) nos hacemos cada vez más expertos en ver el mismo conjunto de sucesos desde perspectivas o posturas múltiples y en considerar los resultados como, por decirlo así, mundos posibles alternativos” (*Realidad mental* 115).

En función de algunos de los postulados antes referidos, consideramos que determinadas obras de nuestro corpus presentan aspectos que permiten visualizar “posibles mundos alternativos”; espacios y estados que revelan la fragilidad de ciertas fronteras del realismo y problematizan la concepción tradicional de realidad. Fronteras que limitan y conectan, alteran y sistematizan, disgregan y centralizan, excluyen e involucran; y que, en algunos casos, también establecen ámbitos intersticiales que hacen posible la articulación o desarticulación de los componentes.

En “El balcón” de Felisberto Hernández, durante una de las noches en la casa del anciano y su hija, el protagonista se encuentra en su dormitorio preparándose para dormir. Se percibe saciado por haber comido y bebido demasiado y decide desnudarse y “pasear descalzo por la habitación” (29); acto continuo se acuesta y, luego de preguntarse qué estaba haciendo con su vida en esos días, se deslizó “con tristeza y con cierta impudicia por algo que era como las tripas del silencio” (30). Una sucesión de acciones que pueden interpretarse como un rito hierático por el que se interna en una especie de conducto secreto –“tripas del silencio”–, como un pasaje al territorio de los sueños u otra dimensión. Un procedimiento que sirve de introducción a lo que se manifiesta durante la mañana del día siguiente, al escuchar un diálogo entre la muchacha y su padre:

—Ahora Úrsula sufre más; no sólo quiere menos al marido, sino que quiere más al otro.

El anciano preguntó:

—¿Y no puede divorciarse?

—No; porque ella quiere a los hijos, y los hijos quieren al marido y no quieren al otro.

Entonces el anciano dijo con mucha timidez:

—Ella podría decirle a los hijos que el marido tiene varias amantes.

Bioy Casares; “La noche boca arriba” (1956) de Julio Cortázar; *Ubik* (1969) de Philip K. Dick; *The Gods Themselves –Los propios dioses–* (1972) de Isaac Asimov; la denominada trilogía victoriana compuesta por *El mapa del tiempo* (2008), *El mapa del cielo* (2012) y *El mapa del caos* (2014) de Félix J. Palma; y la trilogía *1Q84* (2009-10) de Haruki Murakami. Asimismo, en lo que respecta a representaciones audiovisuales, están películas como *Strange Days* (Dir. Kathryn Bigelow, 1995), *eXistenZ* (Dir. David Cronenberg, 1999), la saga de *Matrix* (Dir. Andy Wachowski y Larry Wachowski, 1999-2003), *Avatar* (Dir. James Cameron, 2009), *Another Earth* (Dir. Mike Cahill, 2011) y *Transcendence* (Dir. Wally Pfister, 2014); y series como *The Prisoner* (17 episodios, 1967-68; 6 episodios, 2009), algunos episodios de *Star Trek*, y *Fringe* (5 temporadas, 2009-13), entre otras.

La hija se levantó enojada:

—¡Siempre el mismo, tú! ¡Cuándo comprenderás a Úrsula! ¡Ella es incapaz de hacer eso! (30)

El narrador logra acceder a unos episodios –incluso más adelante se plantea conjeturas al respecto, como si fuera partícipe– desencadenados por las visiones de la joven percibidas a través del balcón, como si hubiese ingresado a un mundo paralelo (Hawking y Mlodinow, 2010) en que Úrsula, sus hijos, su esposo y su amante “realmente existieran” (33). Una configuración que se presenta de forma similar en “Una pluma de pájaro”, de María Inés Silva Vila, mediante el procedimiento en que se produce la superposición entre el mundo de la narradora y el que acaece en la vereda en frente de su habitación, a través de ese universo constituido por “casas transparentes y antiguas, de escaleras crujientes y miradores milagrosos. Allí hay relojes que dan otra hora y calendarios que marcan otros días distintos a los nuestros y que, sin embargo, se les parecen; hay abuelas que duermen la siesta en los sillones y acuestan un gato al sol para dormir mejor” (77-78). Desde otro punto de vista, advertir el cómo en el cerebro de las jóvenes de estos cuentos se hubiesen podido procesar determinados pensamientos que poseen una naturaleza análoga a imágenes de hechos que verdaderamente acontecieron en la trama de los relatos (Damasio, [1994] 1999).

En “El balcón”, ante el cuestionamiento de su propia vida y la angustia que eso le provoca, el protagonista alcanza una sensibilidad que le permite cruzar un límite y así conocer los “desbordes” de la realidad de la muchacha y el anciano. Un universo seguramente inducido por el enfrentamiento con un espacio urbano conmovido por la modernidad y sus crecientes efectos modernizadores, factores desencadenantes de fobias o ansiedades suscitadas por los diversos vínculos con los otros, como los padecidos por la joven y convalidados por su padre. Elementos que, dependiendo del contexto, pueden desplegarse de diversos modos.

Por ejemplo, “Muebles «El Canario»”, de Hernández, puede leerse como un desarticulador de la modernidad desde dentro de la modernidad. La modernidad se impone a través de un mecanismo producto de la modernización –una aguja hipodérmica– y genera el efecto de un instrumento también vinculado con la modernidad –la radio y, principalmente, la publicidad–; pero la acción produce un resultado adverso en cuanto que se manifiesta un rechazo explícito a la recepción radial y a la propaganda.³⁴⁵ Un desprecio por sentirse acosado

³⁴⁵ Resulta interesante lo que Ana Inés Larre Borges (2015), en un concienzudo artículo sobre la publicidad en la literatura uruguaya y especialmente en la obra de Hernández, señala en cuanto a que el origen de la publicidad en Uruguay “se ha fijado en 1909, cuando se funda la agencia Capurro y Cía., pero hay consenso entre los cronistas en que hubo un renacimiento en las décadas del 30 y el 40, pautado por la instalación en el país de agencias como Walter Thompson (1936) y McCann Erickson (1946). [...] Entre 1940 y 1946, se crean 9

por la información y los anuncios publicitarios y por la pérdida de su intimidad. No obstante, el narrador protagonista no puede excluirse de la masa en la medida que, cuando observa la marca escrita en el tubo, le da vergüenza preguntar de qué se trata y decide enterarse “al otro día por los diarios” (160). Se muestra entonces con nitidez el peso de los medios de comunicación sobre los ciudadanos y el modo en que, como portadores de la “verdad”, sus lectores y oyentes se conectan con su entorno. Esto también se trasluce en el gesto de extrañeza del último promotor, cuando el narrador protagonista le pregunta cómo puede anular el efecto de la inyección, y cuando le expresa: “Señor, en todos los diarios ha salido el aviso de las tabletas” (163), como asombrándose de que alguien pudiera no estar enterado y, por consiguiente, hallarse externo a esa sociedad consumista.

Roland Barthes ([1968] 1994), aludiendo al Mayo de 1968, señala que la “palabra radiofónica (la de las emisoras llamadas periféricas) ha seguido de cerca el acontecimiento a medida que se iba produciendo, de una manera anhelante, dramática, imponiendo la idea de que el conocimiento de la actualidad ya no es competencia de la palabra impresa sino de la palabra hablada. La historia en «caliente», en el momento de hacerse, es una historia auditiva” (“La escritura” 189);³⁴⁶ y más adelante sostiene que la palabra radiofónica promueve “una fusión del signo y su escucha, una reversibilidad de la escritura y de la lectura que es, por otra parte, lo que reclama la revolución de la escritura que la modernidad intenta llevar a cabo” (190). De este modo, en “Muebles «El Canario»” se está dejando en evidencia la magnitud y el alcance que ha ido cobrando la radio.

Asimismo, el relato deja en evidencia un cuestionamiento a las producciones mediáticas que se dieron durante e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial; en comunión con esto, Carlos Quijano (1945), desde las páginas del semanario montevideano *Marcha*, observaba:

El pan de cada día, un pan sin levadura y desnutrido, lo dió aquí donde no abundaban otros elementos de cultura, una propaganda standard que galopaba por las radios y por diarios. El país ha vivido así en estado hipnótico y al fin, al empezar a despertar por sus propios medios, ha desembocado en el disgusto, el hartazgo y la confusión, bajo el peligro real y no supuesto de entrar en un proceso de desintegración. Los floripondistas y los snobs, y los frívolos [...] pierden ahora que la guerra acaba, el pretexto para continuar su obra. (“En la” 5)

nuevas agencias en Uruguay, de ellas solo en 1946. En noviembre de ese año nace la Asociación Uruguaya de Agencias de Propaganda (AUDAP)” (“Felisberto avisado” 319). Justo en el momento en que Hernández escribe y publica “Muebles «El Canario»” se está produciendo un fuerte empuje de las empresas publicitarias en el país.

³⁴⁶ Destacado en el original.

Desde otra perspectiva, no es un dato menor que durante aquellos años todavía estuviera vigente, desde las prácticas sociológicas y comunicacionales, la llamada “teoría hipodérmica”, impulsada por Harold D. Lasswell –fundamentalmente a través de *Propaganda Technique in the World War* ([1927] 1938)–; un estudio sobre los efectos de la publicidad en la opinión pública, durante la Primera Guerra Mundial, que impulsó una teoría sobre cómo los medios de comunicación pueden manipular la información creando un mensaje tan potente que pueda “inyectarse”, sin intermediación alguna, en las personas como si se realizara mediante una aguja hipodérmica –por eso su título de “teoría hipodérmica”–. De esta manera, “Muebles «El Canario»” exhibe de una forma bastante explícita contactos con esta teoría, en la medida que el narrador protagonista es inyectado, sin su autorización, con una dosis excesiva de publicidad.³⁴⁷

Mike Featherstone ([1991] 2000) especifica que una de las posiciones centrales sobre la cultura de consumo está relacionada con “la cuestión de los placeres emocionales del consumo, los sueños y deseos celebrados en la imaginaria de la cultura consumista y en determinados lugares de consumo, que suscitan de distintas maneras una excitación corporal directa y placeres estéticos” (*Cultura de* 38). En este sentido, el acceso a la publicidad y a los productos que se promocionan a través de la emisión radial producirían un placer aparentemente estético que promueve en los oyentes y usuarios, al sentirse formando parte de una acción colectiva e innovadora, una mayor autoestima.

Se destacan dos corrientes disímiles que, a través de los impulsos de la modernidad, se movilizan entre el centro y la periferia, al tiempo que se produce un cuestionamiento del concepto de progreso (Le Goff, [1977] 2005). Un movimiento que desde el centro aplica una lógica consumista y de reproducción de pautas y modelos a la periferia; y una operación que surge en la resistencia, desde la periferia, que adopta un rol desarticulador del centro. Y, entre ambos, una superficie intersticial de conflictos y contradicciones, como se refleja en el cuento de Hernández.

En “Las Hortensias”, de Hernández, antes de acceder a la primera escena, Horacio se prepara de un modo particular: se dirigió solo a la sala contigua al gran salón en que estaban instaladas las dos habitaciones vidriadas y comenzó

a beber el café y a fumar; no iría a ver sus muñecas hasta no sentirse bastante aislado. Al principio puso atención a los ruidos de las máquinas y los sonidos del piano; le parecía que venían mezclados con agua, y él los oía como si tuviera puesta una escafandra. Por último se despertó y empezó a darse cuenta de que algunos de los ruidos deseaban insinuarle algo; como si alguien hiciera un llamado especial entre los

³⁴⁷ Desconocemos si Hernández tuvo acceso a información relacionada con la teoría hipodérmica.

ronquidos de muchas personas para despertar sólo a una de ellas. [...] De pronto se extrañó de no verse sentado en el sillón: se había levantado sin darse cuenta; recordó el instante, muy próximo, en que abrió la puerta, y en seguida se encontró con los pasos que daba ahora: lo llevaban a la primera vitrina. (59)

El protagonista se instala en un ámbito a través del cual se autoexige un aislamiento del resto del mundo, “como si tuviera puesta una escafandra”, que le impone un grado mayúsculo de concentración en los sonidos de las máquinas de la fábrica lindera y de la música; una situación que lo introduce en un estado de letargo en la medida que, luego de unos instantes, “se despertó”. De inmediato, comenzó a percibir “un llamado especial” en medio de una diversidad de sonidos. Y, unos minutos después, se percató que “sin darse cuenta” se había levantado de su asiento y se encontraba dirigiéndose hacia la primera habitación. Un episodio que puede caracterizarse como si hubiese atravesado por un proceso de trance arcano que lo hubiera transportado a un estado alternativo. Una condición que le permitiera introducirse de un modo incólume y estricto dentro de la primera escena vidriada y que sirviera de salvoconducto para acceder a las siguientes vitrinas de su casa, como si fueran otras dimensiones. Una serie de espacios en los que entra en contacto con una novia abandonada y suicida; una mujer embarazada moradora de un faro adyacente al mar, “alejado del mundo” (61); dos jóvenes disfrazadas en carnaval; una mujer que “es una enferma mental” (78); “la comisión directiva de una sociedad que protegía a jóvenes abandonadas” (90); una mujer viuda y pobre; un conjunto de brazos y piernas sueltas flotando en una piscina; y una reina muerta cortejada por tres monjas. Un conjunto de maniqués-personas caracterizadas por el abandono, la soledad y la muerte. En algunos casos, residentes de lugares distantes o inaccesibles. Y, en los episodios de la mujer viuda y de la piscina, en entornos significados por la multiplicidad de miembros, como si hubiera una superposición de individuos. Asimismo, algunos recintos son invadidos por agentes externos, como María, representando además superficies intersticiales entre dos ámbitos distintos. Todos los episodios bajo el telón de fondo de, fundamentalmente, los sonidos de los motores provenientes de la fábrica próxima a la casa; como si todo formara parte de diversos mecanismos invisibles que distribuyeran las posibles realidades alternativas de las personas.

Por otra parte, cuando se encuentra conversando con los encargados de armar las exposiciones, Horacio expresa:

Cuando miro una escena me parece que descubro un recuerdo que ha tenido una mujer en un momento importante de su vida; es algo así –perdonen la manera de decirlo– como si le abriera una rendija en la cabeza. Entonces me quedo con ese recuerdo como si le robara una prenda íntima; con ella imagino y deduzco muchas cosas y hasta

podría decir que al revisarla tengo la impresión de violar algo sagrado; además, me parece que ése es un recuerdo que ha quedado en una persona muerta; yo tengo la ilusión de extraerlo de un cadáver; y hasta espero que el recuerdo se mueva un poco... (73)

De esta forma, el protagonista percibe que, al conectarse con una coyuntura, logra acceder a una evocación de otra persona. Esta articulación con ese otro individuo se produce como si ingresara dentro de su cerebro y de esa forma violara “algo sagrado”; de modo que le fuese lícito, a través de una atribución o una capacidad enigmática, comunicarse con ese otro y penetrar en sus asuntos íntimos como si estos tuvieran energía propia –incluso si ese otro estuviese muerto–. Una concesión o una facultad que sería solo posible por medio del ingreso a una dimensión distinta que transcurre fuera del tiempo, o en otro espacio-tiempo –como expusiera Einstein ([1916] 1999).

Y en “La muerte tiene mi altura”, de Silva Vila, se presenta el modo en que una mujer es perseguida por otra. En el transcurrir del relato, una narradora logra reconocer fisonomías próximas a la suya en momentos y espacios diversos. Durante la vivencia del encuentro con una niña, unos años antes en una iglesia, “que se parecía a ella, a sus propios retratos de hacía algún tiempo; era como si el aire se hubiera convertido en un espejo que retuviera aún su imagen” (67). En el presente en la tienda, cuando se encuentra probándose el vestido de novia: “surgió otra imagen en el espejo, detrás de la tuya. Casi antes de mirarla te diste cuenta que era otro reflejo tuyo, pero de milagro. Sabías desde el primer momento que era tu propia cara la que se acercaba, tras el espejo, a tu imagen verdadera” (73). Más adelante, hacia el final de la persecución, distingue con nitidez que otros pasos se detienen en la calle junto a ella, sabe que la otra “está allí” (75), a su lado. Y unos instantes después, se percata: “en una vidriera, a mi derecha, está mi imagen y la imagen de mi perseguidora. Pablo entra en el cristal y camina hacia nosotras dos. Cuando me abraza, ella nos queda mirando” (75-76). En los encuentros se manifiesta una vaga impresión de que todas son una misma persona –en esencia a través del nombre, todas se llaman Andrea–; no obstante, puede observarse que las figuras están consideradas como ajenas, como si fueran solo el reflejo de otras personas parecidas a la narradora inicial. Habitantes de una probable dimensión paralela, aunque próxima y visible (Greene, 2011).

Iser ([1990] 1997) señala que “las ficciones no son el lado irreal de la realidad ni, desde luego, algo opuesto a la realidad, como todavía las considera nuestro «conocimiento tácito»; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse” (“La ficcionalización” 45). En este sentido, los diversos mundos y personas –parciales, duales, plurales– que se manifiestan en estos cuentos

posibilitan múltiples enfoques, y modos de aprehender una realidad, por medio de concepciones del realismo y del fantástico literarios sustentadas desde un punto de vista hermenéutico.

VIII.3. Ominoso y otredad

Literatura y psicoanálisis se entrecruzan en un bastidor de locuciones y silencios, de sentidos y sinsentidos, impulsando imágenes, símbolos, mitos, más allá de sí mismos, revelando la fragilidad de sus límites.

Las exposiciones de Sigmund Freud y el psicoanálisis tuvieron una amplia repercusión a partir de los años veinte del siglo pasado.³⁴⁸ Estas propuestas le otorgaron otro enfoque al análisis e interpretación de los textos literarios, fundamentalmente dentro del ámbito occidental.³⁴⁹ En Uruguay, hacia el medio siglo XX, varios críticos literarios se valieron de recursos derivados del psicoanálisis, como son los casos de Emir Rodríguez Monegal y Rubén Cotelo, entre otros.³⁵⁰

Entre los trabajos en que Freud vincula la clínica con la literatura, se destaca el artículo “Das Unheimliche” (1919).³⁵¹ Freud ha mostrado una tendencia a presentar sus textos referidos, por ejemplo, a casos clínicos, a través de una perspectiva más próxima al texto narrativo que al ensayo científico; además de exponer una gran erudición sobre autores y textos literarios a lo largo de su obra. De este modo, se sirvió del relato “Der Sandmann” –“El hombre de la arena”– de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann para ejemplificar y desarrollar el

³⁴⁸ Por iniciativa de José Ortega y Gasset, a partir de 1922 se empezaron a publicar las *Obras completas* de Freud en español, traducidas en sus inicios por Luis López-Ballesteros y de Torres para Biblioteca Nueva; posteriormente, Ludovico Rosenthal completó la traducción de los textos faltantes; y, finalmente, José Luis Etcheverry realizó una nueva traducción al español para la Editorial Amorrortu desde 1978. Asimismo, entre 1939 y 1945, Alberto Hidalgo –con el seudónimo del Dr. J. Gómez Nerea– publicó la colección *Freud al alcance de todos* (Buenos Aires: Tor), a través de una reescritura simplificada de algunos textos de Freud.

³⁴⁹ Son numerosas las propuestas que vinculan las psicopatologías o determinados conceptos de la psicología con los textos literarios, como los planteos de Freud, Otto Rank, Georg Groddeck, Carl Jung y otros. Para un panorama mayor sobre el tema, ver: *Psicoanálisis, literatura, crítica* (1976) de Anne Clancier, *Psicoanálisis de la experiencia literaria* (1994) y *Literatura y psicología* (1995) de Isabel Paraíso, y *Psicología y literatura. El viaje de la psicoterapia a la ficción* (2000) de Irvin D. Yalom, entre otros.

³⁵⁰ Por ejemplo, Rodríguez Monegal (1957) se interesó por reseñar, entre otros trabajos, *El lenguaje olvidado* de Erich Fromm (ver: “Una introducción al lenguaje de los sueños”, la nota está acompañada por una caricatura de Freud). Por otra parte, Pablo Rocca (2006) sostiene, refiriéndose también a Rodríguez Monegal, que “en sus investigaciones de mayor calado, prefirió la inquisición de las «raíces» o, en otros términos, las fuentes de los textos en contacto con la biografía del autor –con amplia tendencia hacia la interpretación psicoanalítica– y el mundo entero de la cultura” (*Ángel Rama* 216).

³⁵¹ Publicado originariamente en *Imago*, N° 5-6, en 1919. Se tradujo por primera vez al español en 1943 por Rosenthal, como “Lo siniestro”, en el volumen XVIII de las *Obras completas* de aquel entonces; y posteriormente como “Lo ominoso” por Etcheverry. Nos guiaremos por esta última traducción. Para un listado completo de los trabajos en que Freud relaciona la clínica con la obra artística o la expresión del autor ver: “Apéndice. Escritos de Freud que versan predominantemente o en gran parte sobre arte, literatura o estética” (213-214) en el Vol. XXI (1992) de la colección de *Obras completas* publicada por Amorrortu.

concepto de lo ominoso a partir de algunos planteos realizados por Ernst Jentsch y Friedrich Schelling. Freud ([1919] 1992) se valió de este cuento para interpretar la fobia de Nathaniel – el protagonista de la historia de Hoffmann– a las figuras de Coppelius y de Coppola, asociados al personaje del arenero –el hombre malévolo que a los niños que no quieren irse a dormir les lanza puñados de arena a los ojos para que se les salgan y así colocarlos en una bolsa para dárselos de alimento a sus hijos–;³⁵² una fobia vinculada con la consternación inconsciente que constituye el complejo de castración. Pero un trabajo que, asimismo, hacia el final, introduce algunas consideraciones sobre lo ominoso y lo literario.

Freud parte de la base de que los vocablos *heimlich* y *unheimlich*, aunque se presenten como opuestos, muestran un matiz coincidente; *heimlich* está vinculado a dos órbitas de representaciones diversas: la de lo familiar y acogedor, y la de lo furtivo o recóndito; en este sentido, y siguiendo una observación de Schelling, lo *unheimlich* “es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (“Lo ominoso” 225). Si desde el punto de vista psicoanalítico la teoría plantea que el sentimiento de una moción de afectividad se convierte en angustia por efecto de la represión,

entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto. [...] Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso, comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo “*Heimliche*” (lo “familiar”) a su opuesto, lo “*Unheimliche*”, pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de la represión.³⁵³ (240-241)

Cuando surge lo ominoso se revelan representaciones y dispositivos pertenecientes a etapas pretéritas del desarrollo del ser psíquico –vinculadas con la infancia o con los pueblos primitivos– que se consideraban sobrepuestas por el común de las personas adultas, cuestión que promueve una intensa liberación de angustia. Factores que están vinculados con lo que Freud en parte había desarrollado en un trabajo anterior, “Tótem y tabú” ([1912-13] 1991), y que en este caso relaciona con diversas situaciones y vivencias. Destacamos las siguientes. Los casos en que la línea divisoria entre fantasía y realidad, o entre animado e inanimado – muñecos, autómatas, espíritus, etcétera– se difumina. La repetición de circunstancias o de

³⁵² Versión próxima al relato homónimo del folclore celta; para nuestra cultura, una figura cercana al llamado “hombre de la bolsa”.

³⁵³ Émile Benveniste ([1966] 1997) realiza un interesante estudio acerca de los usos del lenguaje por parte de Freud. Ver: “Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano” en *Problemas de lingüística general I*.

estados en condiciones similares a la originaria, imponiéndose la sensación de lo ineludible o fatídico; una compulsión a la repetición capaz de neutralizar al principio de placer al mismo tiempo que su índole demoníaca –mecanismo que será desplegado en un trabajo cercanamente posterior, “Más allá del principio de placer” ([1920] 1992). Y las imágenes que refieren a laceraciones o escisiones de órganos y que se vinculan con el complejo de castración.

En este sentido, Freud señala: “Hoy ya no creemos en ello, hemos *superado* esos modos de pensar, pero no nos sentimos del todo seguros de estas nuevas convicciones; las antiguas perviven en nosotros y acechan la oportunidad de corroborarse. Y tan pronto como en nuestra vida *ocurre* algo que parece aportar confirmación a esas antiguas y abandonadas convicciones, tenemos el sentimiento de lo ominoso” (247).³⁵⁴

La mayoría de los elementos antes referidos se encuentran fuertemente emparentados con la literatura fantástica. Es más, Freud expresa que lo ominoso en la ficción se presenta de un modo más profuso que en la realidad, “lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar” (248).³⁵⁵ Asimismo, el creador literario tiene la libertad de que su prosa se aproxime a elementos que parezcan familiares o que se alejen de ellos; en este último caso, el universo de los cuentos tradicionales –consumación de deseos, humanización de animales, etcétera–, según Freud, ha “abandonado de antemano el terreno de la realidad y profesa abiertamente el supuesto de las convicciones animistas” (249), no alcanzando el proceso de lo ominoso, “pues ya sabemos que para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible, problema este que las premisas mismas del universo de los cuentos excluyen por completo” (249). Con su noción de lo ominoso –al realizar un paralelismo con lo fantástico y separarlo de los cuentos tradicionales (lo maravilloso)– Freud plantea cuestiones que décadas después serán puestas en contacto en gran parte de las conceptualizaciones contemporáneas de lo fantástico; no en vano, numerosos teóricos del tema lo aluden (Todorov, [1970] 1999; Bellemin-Noél, 1972; Bessière, 1974; Belevan, 1976; Jackson, [1981] 1986; Bravo, 1987; y otros). De este modo, en varios relatos, lo fantástico, en lugar de exteriorizar algo desconocido, deja en evidencia algo sabido, pero que debía continuar encubierto, latente; en la medida que la realidad aparenta mostrarse como apaciblemente familiar, lo fantástico articulado con lo ominoso descubre una dimensión velada existente debajo de lo habitual.

³⁵⁴ Énfasis en el original.

³⁵⁵ Harry Belevan (1976) propone el concepto de “dejà vu” como homólogo al de ominoso de Freud, expresando que “este engaño de la memoria, si se lo juzga como una paramnesia, es también, a nuestro criterio, una suerte de *unheimliche*, una dubitación o fluctuación de la intuición que se da con frecuencia en la percepción de lo fantástico” (*Teoría de 90*).

A partir del referido postulado freudiano, en cuanto a los relatos en que los límites entre lo animado y lo inanimado se desfiguran, sobresalen “Las Hortensias” de Hernández, “El mirador de las niñas” de Silva Vila y “El derrumbamiento” de Armonía Somers.

En “Las Hortensias”, durante la segunda escena preparada, el hecho de que Horacio quede “paralizado” (61) ante el movimiento inesperado de la muñeca y que se retire del lugar de modo precipitado, se puede interpretar como el padecimiento de un sentimiento ominoso (Freud, [1919] 1992) vinculado con un aspecto reprimido en cuanto a su figura materna, situación que se subvierte en angustia ante la asociación entre esa muñeca y María –la esposa con la que no pudo tener hijos y que representaría a su madre–. Al final del cuento, ante una nueva animación de uno de los supuestos maniqués producto de otra “broma” de su esposa, se desencadena la descompensación terminal de Horacio a través de un episodio psicótico. Freud ([1920] 1992) expresa que “las pulsiones yoicas provienen de la animación de la materia inanimada y quieren restablecer la condición de inanimado” (“Más allá” 43); y, en su ensayo “El yo y el ello” ([1923] 1992), se refiere a “una *pulsión de muerte*, encargada de reconducir al ser vivo orgánico al estado inerte” (“El yo” 42).³⁵⁶ El descontrol que invade al personaje y que lo impulsa hacia el sonido de las máquinas, es como el avasallamiento de la pulsión de muerte que lo impele a fusionarse con esos mecanismos que estarían conectados, según Horacio, con las muñecas.

Por otra parte, resulta sugestivo indicar que hacia el inicio de “El cocodrilo”, el vendedor de medias se encuentra dentro de una tienda “llena de trapos y chucherías hasta el techo. Sólo había un maniquí desnudo, de tela roja, que en vez de cabeza tenía una perilla negra” (42);³⁵⁷ después de esta visión, observa el modo en que “se quedaron un rato en fila, el maniquí, la niña y el niño” (42), y ante este último se manifestará el primer llanto de los muchos que se describen a lo largo del cuento.

Resulta interesante lo que Masahiro Mori ([1970] 2012) sostiene: “*I have noticed that, in climbing toward the goal of making robots appear human, our affinity for them increases until we come to a valley, which I call the uncanny valley. [...] One might say that the prosthetic hand has achieved a degree of resemblance to the human form, perhaps on a par with false teeth. However, when we realize the hand, which at first site looked real, is in fact artificial, we experience an eerie sensation*”.³⁵⁸ En este sentido, cuando un humanoide o robot

³⁵⁶ Cursiva en el original.

³⁵⁷ En “Tierras de la memoria”, un relato que se publicara pocos años después de fallecido Hernández, también aparece un maniquí que en lugar de cabeza tiene una perilla negra.

³⁵⁸ “He notado que, cuando se intensifica el objetivo de hacer que los robots parezcan humanos, nuestra empatía por ellos aumenta hasta alcanzar un nivel, al que yo llamo el *nivel ominoso*. [...] Se podría decir que la prótesis de la mano ha conseguido un grado de semejanza con la forma humana, tal vez a la par que los dientes

logra fabricarse de un modo que supera determinado límite y lo asemeja demasiado a un ser humano, aunque no deje de percibirse como una creación artificial y mecánica, resulta ominoso.

En “El mirador de las niñas”, la narradora se muestra perturbada ante las visitas de los amigos de su padre: “Siempre los vi como enemigos y creo que a mi madre le pasaba lo mismo porque cuando yo sentía miedo me iba a su cama y la sentía temblar como yo” (23). Y se siente especialmente afectada por uno de esos amigos: el hombre llamado Cazal, residente un tiempo en la casa. El carácter en extremo taciturno del padre y del pintor los muestra como seres con características análogas y, ante la falta de comunicación de la joven con su progenitor, las niñas pintadas por Cazal –y en especial la nominada Angélica– se presentarían como un modo de acercarse y alcanzar una comunicación con algo, en alguna medida, próximo a esa figura paterna distante. A la tribulación padecida por las visitas y la estadía en la casa del pintor, a partir de un día, se suma la inquietud que le provoca el advenimiento de una joven contratada como empleada doméstica y el temor que “de pronto se convirtiera en un dibujo más, milagrosamente caído del mirador” (30). Una muchacha que, al pasar el tiempo, va sufriendo un proceso de deshumanización: “estaba más pequeña pero los brazos se le habían alargado y tenía la cara desencajada; la cara pálida que asomaba entre aquel pelo negro, con los ojos tan abiertos que daban ganas de entornárselos para librarla de aquella cosa tan triste que parecía estar mirando siempre” (34-35). La presencia de una joven muy similar a una de las niñas dibujadas por Cazal –con el mismo nombre que la narradora la había bautizado y que, al final, termina su vida de una forma idéntica a la representada en la acuarela: “sobre el suelo, y una herida fina y roja sobre la frente” (36)–, promovería en especial dos efectos sobre la protagonista. Por un lado, el inferir de modo progresivo una equivalencia entre la Angélica inanimada y la real; y, por otro, el identificarse con algunos aspectos de ambas. Una amalgama que le pudiese inducir un sentimiento ominoso que se transmuta en angustia mediante el retorno de un episodio reprimido vinculado con su figura materna, en cuanto al relacionamiento con ese padre-esposo apenas presente.

Y en “El derrumbamiento”, se destaca el momento en que la figura de la virgen se desprende de su estatismo y se dirige hacia Tristán:

Allí arriba, él la había visto pequeña como una muñeca; pequeña, dura y sin relieve. Pero a medida que descendía, iba cobrando tamaño, plasticidad carnal, dulzura viva. El negro hubiera muerto. El miedo y el asombro eran más grandes que él, lo trascendían. [...] El negro quiso incorporarse. Tampoco. Su terror, su temblor, su

postizos. No obstante, cuando nos damos cuenta que la mano, que en primera instancia parecía real es de hecho artificial, experimentamos una sensación extraña”. [Énfasis en el original. La traducción es nuestra.]

vergüenza, lo habían clavado de espaldas en el suelo. Entonces fué cuando oyó la voz de la niña. (13-14)

La animación y la corporización de la imagen de la virgen ocasionan un profundo desasosiego en el personaje, que se relacionaría con la idealización atávica que un occidental posee sobre la Virgen María –y todo lo que simboliza desde el punto de vista religioso y cultural–. Es el resultante de la construcción de una figura familiar, pero enaltecida y sagrada; por lo que, al encontrarse ante la presencia de un personaje venerado –hecho acaecido solo en algunas revelaciones testimoniadas por presuntos elegidos o en supuestos encuentros en el más allá cargados de misticismo–, puede generar una impresión ominosa. Desde otra óptica, la liberación de angustia que revela Tristán podría vincularse con una situación aciaga y lejana en contacto con alguna figura femenina.

En relación con los cuentos en que se presenta la reiteración de situaciones o de individuos, se distinguen “El cocodrilo” de Hernández, y “El espejo de dos lunas” y “La muerte tiene mi altura” de Silva Vila.

En “El cocodrilo”, el narrador protagonista expresa: “Pronto se supo que a mí me venía «aquello» que al principio era como un recuerdo. Yo lloré en otras tiendas y vendí más medias que de costumbre” (47). La referencia a los llantos como “aquello” vinculado con un “recuerdo” hace posible una conexión directa entre los sollozos –a través de una especie de “compulsión de repetición” (Freud, [1920] 1992)– con un episodio reprimido de su pasado que retorna transformado en angustia. Una congoja que, por momentos, conduce a una manifestación de deseos agresivos que se reprimen; como sucede unos instantes después de que el protagonista le hiciera una demostración de su llanto al gerente de la empresa: “Tal vez todos estuvieron desilusionados. Y yo me sentía como una botella vacía y chorreada; quería reaccionar, tenía mal humor y ganas de ser malo” (48-49). El estar inserto en espacios que desarrollan un mayor contacto con los demás –con los otros–, en el marco de los efectos de la modernidad –trasegar por zonas urbanas en busca de comercializar cada vez más medias a través de un entorno competitivo y gobernado por las oscilaciones del mercado–, se establece como un terreno proclive para el encuentro con lo extraño.

Hacia el final del cuento, luego de haber impartido el concierto y estando en su habitación del hotel, el narrador profiere:

... cuando estuve solo en mi pieza, me ocurrió algo inesperado: primero me miré en el espejo; tenía la caricatura en la mano y alternativamente miraba al cocodrilo y a mi cara. De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. [...] Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando; las lágrimas resbalaban por la nariz y caían por la almohada. Y así me dormí. Cuando me desperté

sentí el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo. (55)

A las innumerables reproducciones de los llantos durante meses y a lo largo y ancho de la región, se le adiciona la duplicación de su imagen en el espejo. Un reflejo de sí mismo que le causa un nuevo llanto –involuntario, inesperado e incontrolable–. Un sollozo que lo escolta mientras alcanza el sueño y se muestra ausente ante el despertar; pero esa ausencia es solo física, en la medida que persiste de un modo simbólico transmutándose en la reiteración del efecto ominoso que promueve esa sensación angustiosa de temor ante la posibilidad de que el llanto pudiera acometerlo una vez más, como un episodio reprimido de su pasado que pudiese retornar.

En “El espejo de dos lunas”, la narradora, ante el recuerdo de su estadía en la casa de sus tías de gestos iguales, expresa: “Hoy para mí, no hay más que una sola tía muerta y un solo día donde el horror creciente se ha acumulado, sobre los hechos iguales, repetidos. Con la muerte de Claudia entré en el único período fatalista de mi existencia. Sentí que todo aquello estaba predeterminado desde mucho tiempo antes” (17-18). De este modo, se revela una intención de agrupar las figuras y los acontecimientos análogos y reiterados, por medio de la concentración y condensación de todos en uno solo. Los sucesos padecidos se manifiestan en el marco de un “horror creciente”, como una serie repetida impulsada por una energía imprecisa e ingobernable, que podría interpretarse como la consecuencia de algo originado “mucho tiempo antes” –un episodio reprimido vinculado con una figura femenina–, y que se revela ahora como ominoso.

Y en “La muerte tiene mi altura”, la presencia de esa igual, que desde el otro lado del espejo se abalanza, es descripta por la segunda narradora como la vivencia de que “había llegado la hora de tu muerte” (73). El desencadenante de lo ominoso se proyecta a partir de la presencia del otro a través del espejo, en el lugar donde habitan los temores y los remordimientos vinculados con algún episodio pretérito. El reflejo en el espejo provoca una duplicación y la amenaza de un remplazo, tocando la esencia misma del yo; en consecuencia, lo familiar se torna en ajeno, lo que debió permanecer en el olvido se ha hecho presente tornándose ominoso. Otto Rank ([1925] 1976) señala: “El síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar ya la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble, que es personificado” (*El doble* 122). De esta forma, se deja en evidencia una problemática relativa a la unicidad del Yo a través del enfrentamiento con Otro, pero que

también puede ser uno mismo.³⁵⁹ Como expresa Louis Vax ([1965] 1987): “*L'étrange est une tentation: en souffrir c'est en jouir. Voilà bien son ambivalence. Conscience de l'étrange, séduction de l'étrange et horreur de l'étrange, c'est tout un. L'étrange est donc étranger, mais un étranger qui serait, paradoxalement, nous-mêmes*” (*La séduction* 13).³⁶⁰ Y como indica Edgar Morin ([2001] 2003): “La relación con el otro está inscrita virtualmente en la relación con uno mismo: el tema arcaico del doble, tan profundamente enraizado en nuestra psique, muestra que cada uno lleva en sí un *ego alter* (yo mismo otro), a la vez ajeno e idéntico a sí. (Sorprendidos ante un espejo, nos sentimos ajenos a nosotros mismos al tiempo que nos reconocemos)” (*El método* 85).

La transposición de una y otra narradora –que, en realidad, son una misma persona– despliega un efecto de palimpsesto en el que se produce una dialéctica entre Yo y Otro, sujeto y reflejo, dominador y dominado. Desde esta perspectiva, puede señalarse la existencia de una alteración entre la interioridad y la exterioridad del individuo, pudiéndose producir un efecto de “extimidad” (Lacan, [1960] 1990), como una especie de “exterioridad íntima” (*El seminario* 7 171). Jacques-Alain Miller (2010), a partir del término planteado por Lacan, registra que la “extimidad” se erige sobre la “intimidad” en la medida que conlleva una paradoja del otro interior “que implica como tal una fractura de la identidad personal, íntima” (*Extimidad* 26), como si no existiera una articulación entre el interior y el exterior en la medida de “que hay precisamente un afuera en el interior” (31). En este sentido, se trata de un espacio donde se produce una grieta en el núcleo de la identidad consigo misma, y que ocasiona el retorno de un episodio reprimido que se torna inquietante, ominoso, y provoca desasosiego.

Y con respecto a los episodios que aluden a heridas o escisiones de órganos, se destacan “Las Hortensias” de Hernández y “La mujer desnuda” de Somers.

En “Las Hortensias”, frente a la sexta escena presentada en la casa, Horacio

³⁵⁹ Freud ([1919] 1992) refiere, en una nota al pie, a una escena similar:

Como también lo ominoso del doble es de este género, será interesante averiguar el efecto que nos produce toparnos con la imagen de nuestra propia persona sin haberla invocado e insospechadamente. [...] Yo puedo referir una aventura parecida: Me encontraba solo en mi camarote cuando un sacudón algo más violento del tren hizo que se abriera la puerta de comunicación con el toilette, y apareció ante mí un anciano señor en ropa de cama y que llevaba puesto un gorro de viaje. Supuse que al salir del baño, situado entre dos camarotes, había equivocado la dirección y por error se había introducido en el mío; me puse de pie para advertírselo, pero me quedé atónito al darme cuenta de que el intruso era mi propia imagen proyectada en el espejo sobre la puerta de comunicación. Aún recuerdo el profundo disgusto que la aparición me produjo. Por tanto, en vez de aterrorizarnos ante el doble, ambos –Mach y yo– simplemente no lo reconocimos. ¿Y el disgusto no sería un resto de aquella reacción arcaica que siente al doble como algo ominoso? (“Lo ominoso” 247)

³⁶⁰ “Lo extraño es una tentación: sufrir es un disfrute. Qué gran ambivalencia. La conciencia de lo extraño, la seducción de lo extraño y el horror de lo extraño, es todo uno. Lo extraño resulta extranjero, pero un extraño que es, paradójicamente, nosotros mismos”. [La traducción es nuestra.]

vió una muñeca de luto sentada al pie de una escalinata que parecía del atrio de una iglesia; miraba hacia el frente; debajo de la pollera le salía una cantidad impresionante de piernas: eran como diez o doce; y sobre cada escalón había un brazo suelto con la mano hacia arriba. «Qué brutos –decía Horacio– no se trata de utilizar todas las piernas y los brazos que haya». Sin pensar en ninguna interpretación abrió el cajoncito de las leyendas. [...] Se fué a acostar, rabioso; y ya a punto de dormirse veía andar la viuda con todas las piernas como si fuera una araña. (91)

Ante la visión de las piernas y los brazos desmembrados, Horacio se muestra molesto y turbado, al punto de que ni siquiera se detiene a conjeturar con respecto a la significación del episodio. La fragmentación de cuerpos y la multiplicación de miembros le provocan, entonces, un efecto chocante que lo impele en seguida a irse a dormir. La línea de interpretación sustentada por Freud posibilita entender que la imagen de las piernas y los brazos desprendidos junto a la mujer le produjo al protagonista la evocación de un suceso reprimido vinculado con su madre y el complejo de castración que deriva en un sentimiento ominoso. Como expresa Freud ([1919] 1992): “Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo, como en un cuento de Hauff; pies que danzan solos, [...] contienen algo enormemente ominoso, en particular cuando se les atribuye todavía [...] una actividad autónoma. Ya sabemos que esa ominosidad se debe a su cercanía respecto del complejo de castración” (“Lo ominoso” 243).

A continuación, y en el límite entre la vigilia y el sueño, el desasosiego conduce a una ilusión –¿alucinación?– de la mujer asociada a una araña. A este último respecto, Freud ([1933] 1991) señala: “Según Abraham (1922*b*), la araña en el sueño es un símbolo de la madre, pero de la madre fálica de quien uno siente miedo; por tanto, la angustia frente a la araña expresa el terror al incesto con la madre y el horror a los genitales femeninos” (“29ª conferencia” 23). En este sentido, como corolario de su condición y dentro de un estado de somnolencia, la apreciación de una mujer confluyente con una araña estaría vinculada con la fantasía pretérita y amenazadora de una madre fálica y castradora; efecto que redundaría en una prolongación del efecto ominoso.

En la siguiente escena –séptima y penúltima dentro de la casa– se presenta un episodio similar:

en una gran piscina, donde el agua se movía continuamente, aparecían, en medio de plantas y luces de tonos bajos, algunos brazos y piernas sueltas. Horacio vio asomarse, entre unas ramas, la planta de un pie y le pareció una cara; después avanzó toda la pierna; parecía un animal buscando algo; al tropezar con el vidrio quedó quieta un instante y en seguida se fué para otro lado. Después vino otra pierna seguida de una mano con su brazo; se perseguían y se juntaban lentamente como fieras aburridas entre

una jaula. Horacio quedó un rato distraído viendo todas las combinaciones que se producían entre los miembros sueltos, hasta que llegaron, juntos, los dedos de un pie y de una mano; de pronto la pierna empezó a enderezarse y a tomar la actitud vulgar de apoyarse sobre el pie; esto desilusionó a Horacio. (99)

En esta ocasión, se presenta una serie continua de movimientos de los miembros. En primer lugar, Horacio realiza una asociación de una planta de un pie con un rostro y, de inmediato, cuando la pierna portadora de ese pie se revela por entera es parangonada con una alimaña. De este modo, al enlazamiento con una cara humana le sigue una extremidad inferior análoga a un “animal buscando algo”; una bestia de forma alargada que podría corresponderse, y simbolizar, con un falo. La fantasía de ese órgano sexual masculino de aquella madre fálica y castradora que ya se había manifestado en la escena inmediatamente anterior.

Acto seguido, a otra pierna y a un brazo se los asemeja a “fieras aburridas” que se persiguen, se juntan y se combinan –para utilizar las mismas acciones que describe el narrador– como si estuviesen realizando una especie de cortejo sexual. Y hacia el final, el movimiento de la pierna comenzando “a enderezarse” podría otra vez articularse con un falo, en esta postura, en proceso de erección. Una maniobra que no alcanza a concretarse porque Horacio se desilusiona y se retira, como si las conexiones con algunos episodios reprimidos enlazados con su figura materna le hubiesen hecho sentir un efecto ominoso que lo angustiara. Todo enmarcado en un ámbito dominado por el agua, como si se tratara de una conexión simbólica con un estado prenatal rodeado de líquido amniótico.

Como se expresó con anterioridad –en el apartado relativo al análisis de este cuento desde la perspectiva de lo fantástico y en el espacio dedicado a inicios de esta sección–, la observancia de los miembros disgregados, ahora sumada a los efectos ominosos acaecidos, se despliegan como impulsos decisivos para que el protagonista desencadene una fragmentación psicótica que lo incita a dirigirse hacia las máquinas aledañas a su casa. De esta forma, Horacio se ha transformado en una máquina que funciona como retorno de lo reprimido, instituyéndose en una especie de “máquina deseante” (Deleuze y Guattari, ([1972] 1998), en la medida que las “máquinas deseantes no funcionan más que estropeadas, estropeándose sin cesar” (*El Anti* 17). Ha llegado el punto en que la imposibilidad de superar los complejos y de elaborar de modo adecuado la angustia provocada por los efectos ominosos desembocan en una superficie ininteligible y oclusiva. Solo queda, en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari ([1972, 1980] 1998, 2002), un “cuerpo sin órganos” a través del cual se desea. “No sólo porque es el plan de consistencia o el campo de inmanencia del deseo, sino porque, incluso cuando cae en el vacío de la desestratificación brutal, o bien en la proliferación del

estrato canceroso, sigue siendo deseo. El deseo va hasta ese extremo: unas veces desear su propio aniquilamiento, otras desear lo que tiene el poder de aniquilar” (*Mil mesetas* 169). Cuando ya no se puede ser un sujeto organizado, articulador del cuerpo e intérprete fidedigno de las perturbaciones padecidas, se es “un depravado [...] un desviado” (164).

Y en “La mujer desnuda” se destaca con nitidez el episodio de la escisión de la cabeza. Como se señala en el apartado referido al estudio de este relato, es por medio de la acción autónoma de una daga que se produce el corte. Esta pieza, como sostiene la voz narrante, es capaz de realizar “de por sí lo que otras no saben, puesto que no tienen historia” (76); de este modo, se alude a que esa daga posee un pasado, un tiempo pretérito que la determina como objeto real y simbólico. Un instrumento, además, que se instituye como el medio por el cual se acomete la cisura y separación nada menos que de una cabeza: “El filo penetró sin esfuerzo, a pesar del brazo muerto, de la mano sin dedos. Tropezó con innumerables cosas – venas, cartílago, huesos articulados, sangre viscosa y caliente– con todo menos con el dolor, que entonces ya no existía. La cabeza rodó pesadamente, como un fruto. Rebeca Linke vio caer aquello sin alegría ni pena. Empezó entonces a acaecer el nuevo estado” (76). Freud ([1922, 1940] 1992), basándose en el mito de la gorgona llamada Medusa, advierte que “decapitar” es sinónimo de “castrar”; y añade que el “terror a la Medusa es entonces un terror a la castración, terror asociado a una visión. [...] La visión de la cabeza de Medusa petrifica de horror, transforma en piedra a quien la mira. ¡El mismo origen en el complejo de castración y el mismo cambio del afecto!” (“La cabeza” 270). La descripción da cuenta de una mutilación efectiva, pero la protagonista no se muestra sentimentalmente conmovida por la situación. No obstante, de inmediato se indica la instauración de un “nuevo estado”, más allá de las circunstancias relativas a la ausencia de la cabeza; como el inicio de un período inédito, a partir de la llegada de un momento clave de su vida –su aniversario treinta– que podría interpretarse como el enfrentamiento ante un complejo de castración (Freud, [1908] 1992) aún prevaleciente. Un complejo vinculado con determinados sentimientos de inferioridad, la percepción de algunas relaciones interpersonales como amenazantes y la inseguridad para enfrentar desafíos nuevos; todos síntomas que se reflejan en episodios de angustia. André Green ([1990] 1996) expresa: “La amenaza de castración es el freno, el sacrificio necesario para que individuo y sociedad sobrevivan y se desarrollen. Castración, incesto, ley y sociedad son pues solidarios” (*El complejo* 146). Un complejo de castración, entonces, que deviene en angustia, desilusión o incertidumbre ante la percepción de que existen límites impuestos por los otros y por los sistemas que rigen a una sociedad; límites a los que hay que respetar, pero también enfrentar.

Si bien la protagonista revela en un inicio una ausencia de respuesta emotiva que significaría la inexistencia de un efecto ominoso –aunque la situación sí provoca una impresión extraña en el lector–, la voz narrante pone énfasis en el modo en que “la mujer comenzó, de pronto, a vivir el fenómeno, [...] Se hacía necesario, pues, apoderársela, reconquistar su forma, su calor, su estilo” (77). O sea, la convalidación de que la mujer se ha percatado de que se encuentra inmersa en un estado excepcional y del que urge salir o sobrepasar; un escape que le permita alcanzar una condición similar a la pretérita, aunque con puntos sustanciales de disidencia. Esta cuestión se concretiza con la acción de la protagonista restaurándose la cabeza en su lugar –operación no exenta de “terror” (78)–, el que se sienta “livianamente liberada de algo” (78) y en su actitud durante el resto de la historia, factores que se constituirían como indicios de ese enfrentamiento ante el complejo de castración y su posible superación.

Desde otra perspectiva, la mujer se encuentra en un proceso en que está tomando conciencia de su situación como individuo en el mundo; siguiendo a Martin Heidegger ([1925] 2006), la “angustia no es otra cosa que la experiencia por antonomasia del ser, en el sentido del estar-siendo-en-el-mundo” (*Prolegómenos para* 365); de esta forma, el trance por el que atraviesa puede vincularse con una angustia desde el nivel ontológico, además de lo que simboliza desde el punto de vista psicológico el extraerse la cabeza.

Por otra parte, interesa señalar el vínculo que se produce entre la Rebeca decapitada y su cabeza sin cuerpo. A partir de unos primeros contactos, el encuentro entre el yo de la joven y la “otra” converge en la percepción de un rostro: “De sus mejillas rosadas como las de una vaquera, de sus ojos inmóviles y duros, agrandados por la enormidad de los sucesos, fluía una realidad sin tiempo y sin medida, inédita en la historia de las formas. Había quedado la boca levemente entreabierta, y una tierna redondez de lengua le confería al conjunto la ingenuidad remota de una infancia perdida” (77). La imagen se presenta, a su vez, como si fuera la descripción de dos caras distintas en lugar de una. Por un lado, los “ojos inmóviles y duros” y “la boca levemente entreabierta” proporcionarían al rostro un aire lúgubre y de muerte; Julia Kristeva ([1987] 1997) expresa que “lo femenino-imagen de la muerte es, no sólo una pantalla de mi miedo a la castración, sino también un freno imaginario de la pulsión matricida que, sin esta representación, me pulverizaría en melancolía o me empujaría al crimen” (*Sol negro* 30). Y por otro, las “mejillas rosadas” y la “tierna redondez de lengua” transmitirían cierto candor y aliento. Se manifiesta, entonces, una ambivalencia de la alteridad, como si hubiese la intención de dejar en evidencia la exterioridad de la “otra” que está inerte y que hace constatable el temor a la castración; y, al mismo tiempo, la interioridad de la que palpita.

Y unos instantes después: “Una especie de dulzura perversa comenzó a asaetearle la sangre. Se arrodilló, quedó a la altura de la otra. «Amada, quiero besarte», logró decirle sordamente mientras se le aproximaba. Pero no pudo lograr el acto. Su boca irreal no alcanzaría para tanto” (78). De este modo, se revela con claridad la apreciación de la existencia de “otra” a través de un desdoblamiento de sí misma; como si se hubiese efectuado un cambio y en ese momento la otra se percibiese próxima, tal la simbolización de un deseo largamente reprimido y ahora asequible. No obstante, la concreción del hecho no puede producirse porque la otra se encuentra en el límite de lo representable. Y esta imposibilidad es la que, a través de la conexión con un episodio reprimido en cuanto a una figura femenina o a su modelo de mujer, despliega el umbral donde acaece lo ominoso.

Independientemente de que los autores hayan tenido la intención de incorporar elementos relacionados con los postulados derivados del psicoanálisis, en estos cuentos se manifiesta una tendencia a problematizar la diferencia entre el sujeto y el objeto, entre las partes y un todo, entre un yo y un otro. La posibilidad de consolidar la unicidad de la persona se encuentra desplazada hacia una disposición que intensifica la alteridad por medio de una ambigüedad entre lo simbólico y lo real, y a través del dominio de lo que desequilibra ante lo que armoniza, del deseo de lo prohibido ante lo permitido, de la pulsión sexual ante la represión, de la apacibilidad del yo ante la intrusión de otro. Siempre hay un otro que retorna y que se presenta para vulnerar una presumible serenidad y desencadenar lo ominoso.

IX. CONCLUSIONES GENERALES

Las expresiones literarias proyectan elementos destinados a representar formas de relacionarse con aspectos de la sociedad y de la cultura en donde se inscriben. Por consiguiente, establecen un modo de dejar una serie de marcas y de símbolos que posibiliten, a través de la perspectiva que otorga la distancia temporal, su análisis y puesta en crisis.

Tal como se ha podido comprobar, en Uruguay, la denominada “literatura fantástica” – o lo fantástico en la literatura, como hemos preferido, en base a fundamentos teóricos explicitados (Vax, [1979] 1980, Barrenechea, 1991 y 1996; Ceserani, 2008)–, había sido una categoría literaria escasamente investigada.

El punto de partida de la presente investigación se relaciona, justamente, con esta comprobación, la ausencia de estudios que releven, analicen y proporcionen visibilidad a una zona de la literatura uruguaya poco frecuentada. Por tal razón, ha puesto su foco en el análisis crítico y teórico sobre lo fantástico en la narrativa breve uruguaya comprendida, fundamentalmente, entre 1947 y 1960. Como hemos señalado, hacia el medio siglo XX, y en el marco de un ambiente sociocultural con características muy diferentes a las vivenciadas en períodos anteriores, los cuentos relacionados con lo fantástico desplegaron múltiples modos de expresión, en el contexto de los encuentros y desencuentros entre las producciones de escritores maduros y el surgimiento de jóvenes que comenzaron a publicar en el marco de un ambiente regional favorable en cuanto a la escritura de este tipo de narrativa.

Este trabajo, a través de una labor investigativa que demandó un largo proceso de rastreo bibliográfico en bibliotecas escasamente frecuentadas por estudiosos, y menos aún por lectores, ha podido reunir un grupo importante de textos. Su inclusión en nuestro estudio espera otorgarles la visibilización que hasta el momento no han tenido y, de esta manera, procura también modificar la idea largamente arraigada de que en la literatura uruguaya el fantástico o los textos conexos con lo fantástico habían tenido una presencia en extremo escasa y marginal.

La reflexión crítica que permitió establecer los fundamentos a partir de los cuales se orientó la búsqueda y la selección bibliográfica de los textos de nuestro corpus, hizo pie en el recorrido por distintos autores que, a lo largo de décadas de “pensar lo fantástico”, acuñaron denominaciones, categorizaciones, características que permitieron generar diferentes perspectivas y corrientes teóricas. Tras una revisión detallada de las propuestas más destacadas, hemos puesto énfasis en que lo fantástico resulta de una alteración en el orden cotidiano que provoca la superposición entre dos esferas incompatibles, o en la manifestación

de sucesos en demasía detallistas, repetitivos o excepcionales, que derivan en algo insólito; elementos que fundaron la perspectiva crítica elegida y que sentaron las bases para la búsqueda del material en las bibliotecas y la conformación del corpus.

Con esta plataforma de sustentación, comenzamos a desplegar el campo que, a primera vista, parecía casi desierto y a abonarlo con los resultados de nuestros relevamientos. En este contexto, fue necesario realizar una reseña de los relatos que antecedieron al medio siglo XX, lo que se presentó en el capítulo de antecedentes. Allí nos referimos a los orígenes de lo fantástico en la narrativa de la región (Rossiello, 1990, 1994; Verdevoye, 1991), el papel fundamental de la prensa y los cenáculos (Zum Felde, [1930] 1967; Rodríguez Monegal, 1950; Martínez Moreno, 1968) y el influjo de diversos modos de pensamiento y de expresión (Zum Felde, [1930] 1967; Real de Azúa, 1950; Ardao, 1968; Rama, 1973, 1982, 1985; Achugar, 1996; Verani, 1996; y otros). De esta forma –además de la mención a textos ya referenciados antes de Adolfo Agorio, Enrique Amorim, José Pedro Bellan, Víctor Dotti, Felisberto Hernández, María de Montserrat, Adolfo Montiel Ballesteros, Horacio Quiroga y Javier de Viana; algunos solo nombrados de forma escueta–, se han exhumado cuentos no citados con anterioridad de Rafael Barrett, Viriato Bautista Alcaraz, Otto Miguel Cione, María E. Crosa de Roxlo, Guillermo Cuadri, Lorenzo D’Auria, Luis Giordano, Pedro Leandro Ipuche, Alberto Lasplaces, Leoncio Lasso de la Vega, Santiago Maciel, Manuel Otero, Ildefonso Pereda Valdés, Víctor Pérez Petit, Nino Perrone, Manuel Rodríguez Romero y Vicente Salaverri, entre otros.³⁶¹

En el capítulo “El entorno sociocultural uruguayo del medio siglo XX” se realizó una descripción del momento sociocultural en que se estaban escribiendo y publicando los cuentos que conforman el corpus de nuestra investigación. En este sentido, se reseñaron someramente los acontecimientos políticos más trascendentes (Nahum et al, [1988] 1998; Reyes Abadie y Melogno, 2001; Oddone, 2004; Finch, 2005; Caetano y Rilla, 2005; y otros) y se detallaron los eventos y los debates más destacados en cuanto a lo social y cultural –la creación de numerosas instituciones, el surgimiento de un conjunto de escritores con algunas ideas en común en cuanto a una nueva concepción de la crítica literaria y de la escritura, la situación editorial, las polémicas sobre los nuevos Programas de Literatura para Liceo y Preparatorios y sobre los Concursos literarios oficiales, la importancia del semanario *Marcha* y de varias revistas, etcétera– (Rama, 1959, 1960, 1966, 1972 y otros; Rodríguez Monegal, 1959, 1966 y otros; Englekirk y Ramos, 1967; Cosse, 1989; Bayce, 1989; da Rosa, 1996; y otros). Esto con el fin de dar cuenta, en forma acotada y destacando los rasgos más representativos del contexto, del modo en que los mecanismos y los constituyentes de la literatura uruguaya

³⁶¹ Algunos relatos de estos autores están indicados en un artículo de mi autoría (2014).

estuvieron transitando, en consonancia con los cambios socioculturales, en el marco de una coyuntura particular que demanda, también, un modo distintivo de relacionarse.

Al margen de la presencia de diversos trabajos que se detienen en lo fantástico en la obra particular de algunos autores –fundamentalmente, Felisberto Hernández y Armonía Somers, entre pocos más–, en el capítulo relativo al estado de la cuestión hemos demostrado que los escritos dedicados o que han hecho referencia a lo fantástico literario en Uruguay no fueron lo suficientemente exhaustivos ni abarcadores (Rama, 1958, 1963, 1966, 1972, 1982; Zum Felde, 1959; Rodríguez Monegal, 1966; Aínsa, 1968, 1993, 2002 y otros; Verdevoye, 1980, 1991; da Rosa, 1996; Olivera, 2005; Marauda, 2010). Por otra parte, no abordaron el período de nuestra investigación, lo que nos permitió fortalecer nuestra decisión de delimitar un recorte temporal aún no trabajado con detenimiento.

Para establecer la perspectiva teórica orientadora, analizamos el concepto de la literatura vinculada con lo fantástico a partir de diversos planteos y debates múltiples y con varios protagonistas. Por tal razón, en el capítulo sobre teorías de lo fantástico se desplegó un extracto de las propuestas que consideramos de mayor solidez y alcance en el medio rioplatense (Bioy Casares, 1940 y otros; Borges, 1940, 1967 y otros; Caillois, [1958] 1967, [1966] 1970; Vax, [1960] 1965, [1979] 1980; Todorov, [1970] 1999; Barrenechea, 1972, [1979-80] 1996, 1991; Bessière, 1974; Campra, [1981] 2001, 2008 y otros; Alazraki, 1983, [1990] 2001). En algunos casos expusimos también inconsistencias que, a nuestro juicio, denotan las teorías presentadas. Además, y con el fin de deslindar los campos, se propuso un acercamiento a las nociones de ciencia ficción (Suvin, [1979] 1984; Moreno, 2009, 2010, 2013; Cano, 2006; y otros) y de realismo mágico y de real maravilloso (Uslar Pietri, 1948, 1969, [1985] 1986; Carpentier, 1949, [1967] 1987 y [1975] 1987; y otros) con el objetivo de diferenciarlos de lo fantástico. Se desarrolló un análisis crítico a la propuesta teórica sobre lo fantástico de David Roas (2001, 2009, 2011), dejando en evidencia que, si bien su obra resulta una contribución en cuanto que rescata estudios desatendidos y no traducidos al español, es, en general, la reiteración de una nómina de consideraciones que ya habían sido exteriorizadas por otros autores con anterioridad. Al final, se indicaron los parámetros fundamentales del concepto de lo fantástico, en base a un análisis de los planteamientos de los autores reseñados que han tenido mayor acogida en la crítica actual y que son los que rigieron el desarrollo de nuestras pesquisas.

La investigación aludida dio como resultado la conformación del corpus de cuentos que se publicó en las principales revistas, el semanario *Marcha* y las primeras ediciones de libros. Dada la nula difusión de muchos de los textos que conforman dicho corpus, en el capítulo que especifica la producción de los cuentos entre 1947 y 1960, nos vimos en la

necesidad metodológica de realizar una descripción de su contenido con el fin de identificar claramente los sucesos que promueven lo fantástico y que avalan la razón de la inclusión de los cuentos en el corpus delimitado. Además de registrar los textos de autores ya señalados en trabajos previos –en algunos casos, solo escasamente atendidos– a esta Tesis, como los de Mario Arregui, Ricardo Baliñas, Mario Benedetti, Francisco Espínola, Felisberto Hernández, Clotilde Luisi, María Inés Silva Vila, Armonía Somers y Giselda Zani, entre otros, este capítulo incluyó la exhumación de relatos conexos con lo fantástico que por primera vez ingresan a un trabajo de investigación. Muchos de ellos nunca antes fueron mencionados en las historias literarias vernáculas, en los libros de crítica ni en numerosas revistas, tanto de aquellos años como actuales. De este modo, se presentó el estudio de cuentos de Ataliva Alves Pérez, Viriato Bautista Alcaraz, María Crosa de Roxlo, Julián Silva Serrano y Juan R. Stagno. En cuanto a los textos de Hugo Bolón,³⁶² José Enrique Etcheverry, Carlos María Martínez y Saúl Pérez Gadea,³⁶³ solo habían sido examinados antes en un artículo de mi autoría (2009) y en el marco de los avances preliminares del presente trabajo.

En el escenario de la publicación del corpus de los autores antes referidos, y como modo de contextualizar el momento y las condiciones en que se escribieron y se dieron a conocer los textos, en el siguiente capítulo se desplegaron varios análisis y significaciones. Se dio cuenta de algunas controversias, reflejadas en la prensa –y hasta en algún cuento–, entre lo fantástico y el realismo, y entre literatura comprometida y de evasión (Cristóbal, 1948; Rodríguez Monegal, 1952; Viniars, 1953; Zani, 1957, 1958; Rama, 1965; y otros). Se expuso un acercamiento a los posibles antecedentes e intertextos que revelan los cuentos. Se refirieron las razones por las cuales consideramos que la noción de lo fantástico literario predominante en el Río de la Plata hacia el medio siglo XX estuvo muy cercana a lo expresado por Adolfo Bioy Casares en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y a los paradigmas de los textos que la integraron, así como a los relatos que Bioy Casares y Jorge Luis Borges estaban publicando en Argentina y Uruguay. Se observó que hacia el medio siglo XX se manifestaron diversas opiniones sobre la forma de visualizar una Literatura nacional y sobre los contrastes entre literatura rural y urbana (Onetti, 1939; Dotti, 1952; Morosoli, 1953; Visca, 1954; Porta, 1954; Rama, 1955, 1960); y se examinaron los relatos en función de determinados movimientos centrípetos o centrífugos (Bajtín, [1934-35] 1989), estableciéndose que solo un sector minoritario de los relatos que integran nuestro corpus despliegan componentes identitarios conectados con sectores sociales y culturales de

³⁶² Salvo la muy exigua referencia en la sección de la revista *Asir* (Oct. 1949) dedicada a los juicios sobre los cuentos mencionados con publicación.

³⁶³ Excepto la escueta mención a “la felicidad de su clima fantástico” (Areán et al 406) en el fallo del Concurso de cuentos publicado en la revista *Número* (Julio-dic. 1951).

Uruguay, y dejando en evidencia que la mayoría de los autores tendieron a concebir una narrativa de porte universal. En el marco de la problemática sobre el canon (Lotman y Uspenski, [1971] 2000; Kermode, [1979] 1998; Mignolo, [1991] 1998; Bourdieu, [1992] 1995; Pozuelo Yvancos, [1995] 1998; Zanetti, 2000), y ante la presencia de elementos de tensión que situaron determinados textos y escritores en un área central, otros en una región intermedia y otros en un territorio periférico, se realizó un diagnóstico sobre las causas que determinaron la posición de estos últimos, constatándose su estado marginal y una disposición marginalizante por parte de la academia y el mercado, lo que avala la necesidad de la labor de rescate de la presente investigación. Por último, se significó cómo en la década del cincuenta, a través de la exposición de diversos factores, lo fantástico literario en Uruguay alcanzó un impulso y una visibilidad mayor que en períodos anteriores; aunque, en la articulación de corrientes dominantes y marginales, lo fantástico no consiguió exteriorizar un dinamismo mayoritario en el ámbito general de la literatura divulgada en el país –tradicionalmente con prevalencia de las narraciones que no infringen ningún precepto natural o que no revelan eventos insólitos.

Y en el capítulo “Lo fantástico literario. Perspectivas” se seleccionaron algunos cuentos del corpus en función de sus conexiones, en primer término, con algunos postulados acerca de la idea de realidad que consideramos importante atender. Teniendo en cuenta que la magnitud de los fenómenos planteados por la neurociencia y la física cuántica se encuentra “más allá” de las experiencias cotidianas de las personas, lo formulado por estas disciplinas cuestionarían el enfoque de la amplia mayoría de las propuestas teóricas sobre lo fantástico literario sustentadas en la contravención del orden instituido y regido por las leyes de la física newtoniana. Desde esta perspectiva, se presentaron algunos cuentos –clásicamente vinculados con un fantástico tradicional– que posibilitan la visualización de ámbitos que exteriorizan la inestabilidad de ciertos límites del realismo y problematizan la idea tradicional de realidad. Y, en segundo lugar, a través de la noción freudiana de lo ominoso y la trascendencia de la figura del otro, se puso foco en relatos en que las fronteras entre fantasía y realidad o animado e inanimado se diluyen, las repeticiones se manifiestan como azarosas y neutralizantes, y las escisiones de órganos se pueden relacionar con el complejo de castración; narraciones en que se muestra una propensión a desarticular la desigualdad entre el sujeto y el objeto, entre el yo y un otro. Consideramos que estas aproximaciones pueden ser otro de los aportes de nuestra tesis dado que el enfoque desde la perspectiva de la realidad, hasta donde hemos pesquisado, no había sido aplicado a los cuentos referidos. En relación a lo ominoso, específicamente, los trabajos críticos relevados que han tenido en cuenta dicha perspectiva, se han remitido a observar los aspectos terroríficos o de desasosiego que presentan los relatos, sin profundizar

en otros aspectos psicoanalíticos. En alguna medida, estos textos pueden leerse como metáforas de su contemporaneidad, por medio de la aplicación de una lógica diversa a la utilizada por la mayoría de sus coterráneos.

Esta Tesis se complementa con un anexo al que titulamos: “Índice de la narrativa breve uruguaya (1947-1960)”. En él se detallan los libros de cuentos publicados y relevados durante el período en que se concentra la investigación.

Todo nos lleva a concluir que el trabajo investigativo deja en evidencia que la producción de cuentos uruguayos vinculados con lo fantástico no era tan “tan tímida y opaca” (Rama, “Los fantasmas” 22).

El medio siglo XX se instituyó como un tiempo de cambios, tanto a nivel nacional como internacional, que sirvió de cartabón propicio para una evolución de los recursos y de las formas en la obra de varios autores uruguayos, y favoreció también para que lo fantástico literario se pronunciara con un impulso diverso a períodos anteriores. En el marco de una coyuntura gobernada por el capitalismo, y en un mundo en que los acontecimientos que articulan la cotidianeidad, en muchas ocasiones, son cada vez más dificultosos de catalogar y comprender, un conjunto significativo de las expresiones vinculadas con lo fantástico resultó –y resulta– en “una literatura subversiva” (Jackson, *Fantasy: literatura* 188). En este sentido, lo fantástico literario uruguayo expuso, a través de sus singularidades, aspectos inéditos del país y del mundo.

De este modo, los autores que incursionaron en lo fantástico hacia mediados del siglo pasado marcaron el camino, a través de la proyección de sus obras, para los que se iniciaron en las letras a continuación, como Gley Eyherabide, Héctor Galmés, Mario Levrero, Cristina Peri Rossi y Mercedes Rein, entre muchos otros.

Como toda investigación, por más que hemos cerrado la tarea propuesta con estas conclusiones, son varios y diversos los caminos que se abren a partir de las indagaciones realizadas y que quedan abiertas para futuros trabajos.

X. BIBLIOGRAFÍA

X.1. Fuentes utilizadas

X.1.1. *Fuentes bibliográficas y hemerográficas*

- Arregui, Mario, y Sergio Faraco. *Correspondencia Mario Arregui Sergio Faraco 1981-1985*. Pról. Martín Arregui. Intr. Álvaro Barros-Lémez. Montevideo: Monte Sexto, 1990.
- Barité, Mario y María Gladys Ceretta. *Guía de revistas culturales uruguayas 1895-1985*. Montevideo: El Galeón, 1989.
- Barrios Pintos, Aníbal. *De tierra adentro. Escritores, músicos y artistas plásticos del interior uruguayo*. Montevideo: Planeta, 2011.
- Barros-Lémez, Álvaro, y Carina Blixen. *Cronología y Bibliografía de Ángel Rama*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1986.
- Block de Behar, Lisa, A. Rodríguez Peixoto, y S. Sánchez Castro. "Emir Rodríguez Monegal: Bibliografía." *Autores del Uruguay*. Internet. 9 Agosto 2010.
<http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/indice/ind_01.htm>
- Bollo, Sarah. *Literatura uruguaya 1807-1975*. Montevideo: Universidad de la República, 1976.
- Dalmagro, María Cristina. "Armonía Somers: Bibliografía." *Orbis Tertius* [La Plata:] viii 9 (2002). Internet. 1º Abril 2014.
<<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv08n09d04/3759>>
- Der Agopian, Nicolás, Nicolás Gropp y Claudio Paolini (Pablo Rocca, dir.). "Revistas culturales uruguayas (1942-1964). Base de datos." Cd-rom que acompaña a *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República / Banda Oriental, 2009.
- Englekirk, John, y Margaret Ramos. *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico*. Valencia: University of California Press, 1967.
- Fernández Saldaña, José M. *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*. Montevideo: Amerindia, 1945.
- Lyonnet, Gabriel. "Índice de revistas culturales uruguayas (1940-1970)." *Hispanamérica* [Maryland:] 102 (2005): 61-94.
- Maggi, Carlos, et al., dirs. *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968-69. [45 fascículos.]
- Musso Ambrosi, Luis Alberto. *Medio siglo de artes, ciencias y letras en el Suplemento Dominical del diario El Día. Índice general alfabético 1932-1985*. Pról. Dora Isella Russell. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1997.
- Paganini, Alberto, Alejandro Paternain, y Gabriel Saad. *Cien autores del Uruguay*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1969.
- Penco, Wilfredo, et al. *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*. Dir. Téc. Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental / Alberto Oreggioni, 2001. [2 tomos.]
- Rama, Ángel, plan y dir. *Enciclopedia Uruguaya. Historia ilustrada de la civilización uruguaya*. Montevideo: Editores Reunidos y Arca, 1968-70. [60 fascículos.]
- Raviolo, Heber, y Pablo Rocca, dirs. *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Montevideo: Banda Oriental, 1996-1997. [Tomo I: *La narrativa del medio siglo*; y Tomo II: *Una literatura en movimiento (Poesía, teatro y otros géneros)*.]
- Rein, Mercedes, et al. *Diccionario de literatura uruguaya. Tomo III. Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales*. Dir. y pról. Alberto Oreggioni. Montevideo: Arca, 1991.

- Rela, Walter. *Fuentes para el estudio de la literatura uruguaya. 1835-1968*. Montevideo: Banda Oriental, 1968.
- . *Horacio Quiroga. Repertorio bibliográfico anotado 1897-1971*. Montevideo: Casa Pardo, 1972.
- . *Felisberto Hernández. Bibliografía anotada*. Montevideo: Ciencias, 1979.
- . *Diccionario de escritores uruguayos*. Montevideo: de la Plaza, 1986.
- . *Literatura uruguaya. Tablas cronológicas. 1935-1985. Índice de publicaciones periódicas. 1838-1986*. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 1986.
- . "Bibliografía activa." Felisberto Hernández. *Felisberto Hernández. Narraciones fundamentales*. Pról. Ana María Hernández. Montevideo: Relieve, 1993: 179-200.
- Rocca, Pablo. "La narrativa uruguaya (1920-1955): Una cronología." *Fragmentos* [Florianópolis:] 19 (2002): 109-117.
- , ed., pról. y notas. *Un proyecto latinoamericano: Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia*. Montevideo: Estuario, 2016.
- Scarone, Arturo. *Uruguayos contemporáneos. Nuevo diccionario de datos biográficos y bibliográficos*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1937.
- . *Diccionario de seudónimos del Uruguay*. Pról. Ariosto D. González. Montevideo: Claudio García, 1942.
- Verani, Hugo. "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 160-161 (Julio-dic. 1992): 777-806.
- Welch, Thomas L. *Bibliografía de la literatura uruguaya*. Pról. Val T. McComie. Washington D.C.: Biblioteca Colón / Organización de los Estados Americanos, 1985.
- Zum Felde, Alberto. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Tomo II. La narrativa*. México: Guaranía, 1959.

X.1.2. *Ficheros cronológicos de Bibliotecas consultados*

- Biblioteca Nacional de Montevideo. Fichero Cronológico de la Sala Uruguay.
- Biblioteca del Palacio Legislativo. Ficheros clasificados por autores.
- Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - UdelaR. Ficheros clasificados por autores y por temas.

X.1.3. *Publicaciones periódicas relevadas*

- Semanario *Marcha* (Montevideo: 1939-1974, 1.676 números).
- Clinamen* (Montevideo: 1947-48, 5 números).
- Sin Zona* (Montevideo: 1947-48, 2 números).
- La Licorne* (París: 1947-48, 3 números).
- Escritura* (Montevideo: 1947-52, 10 números).
- Marginalia* (Montevideo: 1948-49, 6 números).
- Asir* (Mercedes-Montevideo: 1948-59, 39 números).
- Resalto* (Montevideo: 1949-51, 6 números).
- Número* (Montevideo: 1ª época, 1949-1955, 27 números; 2ª época, 1963-64, 4 números).
- Clima* (Montevideo: 1950, 3 números [la última entrega doble]).
- Mito* (Montevideo: 1951-52, 2 números).
- La Gaceta Uruguaya* (Montevideo: 1953, 8 números).
- Azul* (Montevideo: 1953-54, 2 números).
- Entregas de la Licorne* (Montevideo: 1953-61, 16 números).
- Nombre* (Montevideo: 1954, 2 números [una entrega doble]).

X.1.4. *Fuentes documentales*

- “Colección Ema Risso Platero”, en Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Montevideo.
- “Colección Felisberto Hernández”, en Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (S.A.D.I.L.), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR.
- “Colección Giselda Zani”, en Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Montevideo.
- “Colección Ruben Cotelo”, en Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (S.A.D.I.L.), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR.

X.2. **Corpus 1896-1946**

- Agorio, Adolfo. *La Rishi Abura (Viajes al país de las sombras)*. Buenos Aires: Atlántida, 1919.
- Amorim, Enrique. “Quemacampo.” *Horizontes y bocacalles*. Buenos Aires: El Inca, 1926: 23-27.
- . “Los dichosos.” *Del 1 al 6*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1932: 37-66.
- . “Control.” *Del 1 al 6*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1932: 113-131.
- . “Estrenaron «El amor». Comedia en 6 actos.” *Del 1 al 6*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1932: 133-150.
- Barrett, Rafael. “De cuerpo presente.” *Cuentos breves*. Montevideo: O. M. Bertani, 1911: 5-8.
- . “La puerta.” *Cuentos breves*. Montevideo: O. M. Bertani, 1911: 13-15.
- . “La visita.” *Cuentos breves*. Montevideo: O. M. Bertani, 1911: 27-30.
- . “El hijo.” *Cuentos breves*. Montevideo: O. M. Bertani, 1911: 65-67.
- . “El pozo.” *Cuentos breves*. Montevideo: O. M. Bertani, 1911: 85-87.
- Bautista Alcaraz, Viriato. “El doctor X.” *Facetas. Relatos, leyendas, cuentos*. Montevideo: Minerva, 1935: 15-21.
- . “Ivraim el peregrino, y la estrella.” *Facetas. Relatos, leyendas, cuentos*. Montevideo: Minerva, 1935: 22-27.
- . “La invasión de Tiberiades.” *Facetas. Relatos, leyendas, cuentos*. Montevideo: Minerva, 1935: 78-81.
- Bellan, José Pedro. “Mi ruina.” *Huerco*. Montevideo: O. M. Bertani, 1914: 5-7.
- . “La imagen.” *Huerco*. Montevideo: O. M. Bertani, 1914: 19-25.
- . “La bestia.” *Huerco*. Montevideo: O. M. Bertani, 1914: 65-70.
- . “Una nota cómica.” *Huerco*. Montevideo: O. M. Bertani, 1914: 79-84.
- . “¿Un suicidio?” *Huerco*. Montevideo: O. M. Bertani, 1914: 85-102.
- . “La realidad.” *El pecado de Alejandra Leonard*. Montevideo: 1926: 68-142.
- Cassinetta, Casimiro [seudónimo de Héctor Urdangarín]. “La llegada al Paraíso.” *6 cuentos cortos*. Mercedes, 1931: 13-23.
- . “La importancia del ombligo.” *6 cuentos cortos*. Mercedes, 1931: 25-28.
- . “La gallina verde.” *6 cuentos cortos*. Mercedes, 1931: 31-35.
- . “El estanciero.” *6 cuentos cortos*. Mercedes, 1931: 39-53.
- . “El crítico bombero.” *6 cuentos cortos*. Mercedes, 1931: 57-59.
- . “El hombre de la oreja colorada.” *6 cuentos cortos*. Mercedes, 1931: 63-76.
- Cione, Otto Miguel. “El médico de las fieras.” *¡Maula!... y otras novelas*. Montevideo: Máximo García, 1920: 51-61.
- . “En el fondo del espejo.” *¡Caraguatá!... y otros cuentos cortos*. Montevideo: Claudio García, 1920: 119-123.
- . “La Dionea Gigantea.” *¡Caraguatá!... y otros cuentos cortos*. Montevideo: Claudio García, 1920: 163-169.

- . "Misterios de la subconciencia." *Chola se casa*. Montevideo: Claudio García Editor, 1924: 51-105.
- . "Impregnación (Novela del más allá)." *La Pluma* [Montevideo:] Enero 1928: 117-127.
- Crosa de Roxlo, María E. "La guerra civil." *A través de la vida. Cuentos*. Montevideo: O. M. Bertani, 1913: 105-113.
- . "Cinta cinematográfica." *A través de la vida. Cuentos*. Montevideo: O. M. Bertani, 1913: 128-135.
- . "Visión rápida." *A través de la vida. Cuentos*. Montevideo: O. M. Bertani, 1913: 137-142.
- Cuadri, Guillermo. *Leyendas minuanas*. Montevideo: Antonio Chechi, 1938.
- D'Auria, Lorenzo. "La mejor familia." *Chispazos (cuentos relámpagos)*. Montevideo: Tip. La Liguria, 1921: 5-9.
- Dotti, Víctor. "El lobizón." *Los alambradores*. Montevideo: Albatros, 1929: 87-96.
- . "La estancia asombrada." *Los alambradores*. Montevideo: Albatros, 1929: 97-106.
- Giordano, Luis. "El rosal." *El rosal seguido de otros cuentos y un diálogo de Giorgio Vicarini*. Montevideo: La Cruz del Sur, 1926: 3-7.
- . "Fra Jacopone." *El rosal seguido de otros cuentos y un diálogo de Giorgio Vicarini*. Montevideo: La Cruz del Sur, 1926: 9-14.
- . "La despedida." *El rosal seguido de otros cuentos y un diálogo de Giorgio Vicarini*. Montevideo: La Cruz del Sur, 1926: 23-30.
- . "Los dos banqueros de Siena." *El rosal seguido de otros cuentos y un diálogo de Giorgio Vicarini*. Montevideo: La Cruz del Sur, 1926: 39-46.
- . "Tammuz." *El rosal seguido de otros cuentos y un diálogo de Giorgio Vicarini*. Montevideo: La Cruz del Sur, 1926: 69-75.
- . "Salomé." *Luciano y los violines*. Montevideo: La Cruz del Sur, 1930: 79-98.
- Hernández, Felisberto. Prólogo. 1929. *Obras completas. Tomo I*. Intr., orden. y notas José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1981: 79-84.
- . "Acunamiento." 1929. *Obras completas. Tomo I*. Intr., orden. y notas José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1981: 85-87.
- . "La piedra filosofal." 1929. *Obras completas. Tomo I*. Intr., orden. y notas José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1981: 88-91.
- . "El vestido blanco." 1929. *Obras completas. Tomo I*. Intr., orden. y notas José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1981: 92-93.
- . "Historia de un cigarrillo." 1929. *Obras completas. Tomo I*. Intr., orden. y notas José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1981: 97-98.
- . "La casa de Irene." 1929. *Obras completas. Tomo I*. Intr., orden. y notas José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1981: 99-102.
- . "La envenenada." *La envenenada*. Florida: 1931: 1-15.
- Ipuche, Pedro Leandro. "Los muertos no quieren mudarse." *Cuentos del fantasma*. Montevideo: Ceibo, 1946: 59-65.
- Lasplaces, Alberto. "El automóvil." *El hombre que tuvo una idea*. La Cruz del sur, 1927: 109-129.
- Lasso de la Vega, Leoncio. "La vara mágica." *El ahijado del diablo*. Montevideo: O. M. Bertani, 1913: 67-75.
- . "El juez insoportable." *El ahijado del diablo*. Montevideo: O. M. Bertani, 1913: 77-86.
- Maciel, Santiago. "La guitarra del abuelo." *La estirpe brava*. Pról. José Enrique Rodó. Buenos Aires: 1922: 61-65.
- María de Montserrat [seudónimo de María Albareda Roca]. "Al saltar la ventana." *Tres relatos*. Montevideo: 1942: 3-83.
- Montiel Ballesteros, Adolfo. "Los rayos X." *Cuentos uruguayos*. Florencia: Tipografía Giuntina, 1920: 36-41.
- . "32.584.007." *Cuentos uruguayos*. Florencia: Tipografía Giuntina, 1920: 51-56.

- . "El fotopsicomentógrafo." *Cuentos uruguayos*. Florencia: Tipografía Giuntina, 1920: 106-111.
- . "La picada asombrada." *Cuentos uruguayos*. Florencia: Tipografía Giuntina, 1920: 127-131.
- . "Un gusano." *Los rostros pálidos (Cuentos europeos)*. Montevideo: Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1924: 46-52.
- Otero, Manuel B. *Erasmus*. Montevideo: Al Libro Inglés, 1902.
- Pereda Valdés, Ildefonso. "La rebelión de los sombreros." *El sueño de Chaplin*. Montevideo: Río de la Plata, 1930: 23-29.
- . "La derrota de Voronoff." *El sueño de Chaplin*. Montevideo: Río de la Plata, 1930: 39-45.
- . "El inventor fracasado." *El sueño de Chaplin*. Montevideo: Río de la Plata, 1930: 87-97.
- . "La muerte de los ojos." *El sueño de Chaplin*. Montevideo: Río de la Plata, 1930: 117-122.
- . "Una excursión interplanetaria." *El sueño de Chaplin*. Montevideo: Río de la Plata, 1930: 123-129.
- . "La ciudad de los espejos." *El sueño de Chaplin*. Montevideo: Río de la Plata, 1930: 131-137.
- Pérez Petit, Víctor. "La música de las flores." *La música de las flores y otros cuentos*. Buenos Aires: Tor, 1924: 6-20.
- Piria, Francisco. *El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de 200 años*. Montevideo: Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes, 1898.
- Quiroga, Horacio. "Los buques suicidantes." *Cuentos de amor de locura y de muerte*. 1917. Buenos Aires: Cooperativa Editorial "Buenos Aires", 1918: 87-91.
- . "El almohadón de plumas." *Cuentos de amor de locura y de muerte*. 1917. Buenos Aires: Cooperativa Editorial "Buenos Aires", 1918: 93-98.
- . "La llama." *El salvaje*. Buenos Aires: Cooperativa Limitada / Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920: 139-152.
- . "Miss Dorothy Phillips, mi esposa." *Anaconda*. 1921. Buenos Aires: Losada, 1972: 141-169.
- . "El espectro." *El desierto*. Buenos Aires: Babel, 1924: 103-121.
- . "El síncope blanco." *El desierto*. Buenos Aires: Babel, 1924: 123-140.
- . "Más allá." *Más allá*. Estudio preliminar. Alberto Zum Felde. Buenos Aires-Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1935: 23-42.
- . "El vampiro." *Más allá*. Estudio preliminar. Alberto Zum Felde. Buenos Aires-Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1935: 43-87.
- . "El puritano." *Más allá*. Estudio preliminar. Alberto Zum Felde. Buenos Aires-Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1935: 161-175.
- . "El hombre artificial." 1910. *Novelas cortas. Tomo I (1908-1910)*. Dir. Ángel Rama. Pról. Noé Jitrik. Notas Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1967: 95-132.
- Rodríguez Romero, Manuel. "La casa de los duendes." *Audacias literarias de una pobre pluma*. Montevideo: Claudio García, 1928: 76-87.
- . "La venganza." *Audacias literarias de una pobre pluma*. Montevideo: Claudio García, 1928: 127-135.
- Salaverri, Vicente. "Misterio de dolor." *La vida humilde*. Buenos Aires: Germen, 1912: 19-22.
- . "La locura del fauno." *La locura del fauno*. Montevideo: O. M. Bertani, 1914: 13-26.
- . "El terror de un héroe." *La locura del fauno*. Montevideo: O. M. Bertani, 1914: 179-184.
- . "Peringaminita." *La locura del fauno*. Montevideo: O. M. Bertani, 1914: 185-190.
- Silva Valdés, Fernán. "Leyenda del Paso de la Cruz." *Leyenda (Tradiciones y costumbres uruguayas)*. Montevideo: Imprenta Nacional, 1936: 23-32.
- . "Leyenda del caserón de la muerta." *Leyenda (Tradiciones y costumbres uruguayas)*. Montevideo: Imprenta Nacional, 1936: 53-62.

- . "Una noche del diablo." *Leyenda (Tradiciones y costumbres uruguayas)*. Montevideo: Imprenta Nacional, 1936: 89-101.
- . "Yaguareté." *Cuentos del Uruguay (Evocación de mitos, tradiciones y costumbres)*. 1945. Madrid: Espasa Calpe, 1966: 77-83.
- . "El freno de plata." *Cuentos del Uruguay (Evocación de mitos, tradiciones y costumbres)*. 1945. Madrid: Espasa Calpe, 1966: 96-102.
- . "La carreta asombrada." *Cuentos del Uruguay (Evocación de mitos, tradiciones y costumbres)*. 1945. Madrid: Espasa Calpe, 1966: 103-108.
- . "Palabra cumplida." *Cuentos del Uruguay (Evocación de mitos, tradiciones y costumbres)*. 1945. Madrid: Espasa Calpe, 1966: 109-114.
- Viana, Javier de. "La vencedura." *Campo*. Montevideo: A. Barreiro y Ramos, 1896: 93-116.
- . "Gurí." *Gurí*. Montevideo: A. Barreiro y Ramos, 1901: 5-122.
- . "El alma del padre." *Ranchos*. Montevideo: C. García, 1920: 5-8.

X.3. Corpus 1947-1960

- Alves Pérez, Ataliva. "El capitán Muringa." *Madriguera. Cuentos*. Montevideo: Imp. García, 1954: 45-71.
- Arregui, Mario. "El gato." *Noche de San Juan y otros cuentos*. Montevideo: Número, 1956: 11-19.
- . "Mis amigos muertos." *Noche de San Juan y otros cuentos*. Montevideo: Número, 1956: 21-26.
- . "El viento del sur." *Noche de San Juan y otros cuentos*. Montevideo: Número, 1956: 61-68.
- . "Burbuja." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 28 Dic. 1956: 29-30 y 38.
- Baliñas, Ricardo. "El perro desollado." *El perro desollado y otros relatos*. Montevideo: Salamanca, 1955: 9-15.
- Bautista Alcaraz, Viriato. "Tres encuentros con el más allá." *Los hombres de arena y otros cuentos breves*. Montevideo: 1951: 17-24.
- . "El misterioso Sr. de la ciénaga." *Los hombres de arena y otros cuentos breves*. Montevideo: 1951: 37-41.
- . "El oculto poder de los ojos verdes." *Los hombres de arena y otros cuentos breves*. Montevideo: 1951: 47-50.
- . "Los incorpóreos." *Los hombres de arena y otros cuentos breves*. Montevideo: 1951: 61-63.
- . "Un hombre absurdo." *Los hombres de arena y otros cuentos breves*. Montevideo: 1951: 85-87.
- Benedetti, Mario. "Una sección de cine." *Esta mañana*. Montevideo: 1949: 135-141.
- Bolón, Hugo. "La mano derecha del teniente Callamán." *Asir* [Mercedes:] Oct. 1949: 50-53.
- Crosa de Roxlo, María E. "Noche angustiosa." *Pinceladas. Cuentos*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1948: 49-55.
- . "El resucitado." *Pinceladas. Cuentos*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1948: 57-63.
- . "El fantasma." *Pinceladas. Cuentos*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1948: 89-94.
- Espínola, Francisco. "Rodríguez." *Asir* [Montevideo:] Set. 1958: 81-85.
- . "Rodríguez." *Cuentos*. Montevideo: Universidad de la República, 1961: 203-207.
- Etcheverry, José Enrique. "El gesto irrepentino." *Clinamen* [Montevideo:] Mayo-junio 1948: 12-15.
- Hernández, Felisberto. "El balcón." *Nadie encendía las lámparas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947: 17-39.
- . "El acomodador." *Nadie encendía las lámparas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947: 41-64.

- . "Muebles «El Canario»." *Nadie encendía las lámparas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947: 159-163.
- . "Las Hortensias." Ilustr. Olimpia Torres de Yepes. *Escritura* [Montevideo:] Dic. 1949: 56-100.
- . "El cocodrilo." *Marcha* [Montevideo:] 30 Dic. 1949: 14-16.
- . "La casa inundada." *La casa inundada*. Montevideo: Alfa, 1960: 7-38.
- . "El cocodrilo." *La casa inundada*. Montevideo: Alfa, 1960: 39-55.
- . *El cocodrilo y otros cuentos*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.
- . *Obras completas. Tomo I*. Intr., orden. y notas José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1981.
- . *Obras completas. Tomo II*. Intr., orden. y notas José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1982.
- . *Obras completas. Tomo III*. Intr., orden. y notas José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1983.
- Ipuche, Pedro Leandro. "Don Ernesto." *Caras con alma. Cuentos*. Montevideo: 1957: 107-110.
- Luisi, Clotilde. "Niebla." *Regreso y otros cuentos*. Madrid: Ínsula, 1953: 151-207.
- . "El desconocido." *Regreso y otros cuentos*. Madrid: Ínsula, 1953: 253-264.
- María de Montserrat. "El gallo sin cabeza." *Cuentos mínimos*. Ilustr. Andrés Feldman. Montevideo: 1953: 37.
- . "La luna." *Cuentos mínimos*. Ilustr. Andrés Feldman. Montevideo: 1953: 43.
- Martínez, Carlos María. "La casa." *Asir* [Mercedes:] Agosto-set. 1951: 68-74.
- Pérez Gadea, Saúl. "El solitario." *Número* [Montevideo:] Julio-dic. 1951: 417-421.
- Risso Platero, Ema. "Las manos de cristal." *Arquitecturas del insomnio*. Pról. Jorge Luis Borges. Ilustr. Luis Seoane. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948: 113-124.
- . "La presa de los muertos." *Arquitecturas del insomnio*. Pról. Jorge Luis Borges. Ilustr. Luis Seoane. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948: 125-136.
- Silva de Maggi, Marínés. "El espejo de dos lunas." *La mano de nieve*. Montevideo: Fábula, 1951: 7-20.
- . "El mirador de las niñas." *La mano de nieve*. Montevideo: Fábula, 1951: 21-36.
- . "Último coche a Fraile Muerto." *La mano de nieve*. Montevideo: Fábula, 1951: 37-49.
- . "La mano de nieve." *La mano de nieve*. Montevideo: Fábula, 1951: 50-61.
- . "La muerte tiene mi altura." *La mano de nieve*. Montevideo: Fábula, 1951: 62-76.
- . "Una pluma de pájaro." *La mano de nieve*. Montevideo: Fábula, 1951: 77-93.
- . "Mi hermano Daniel." *La mano de nieve*. Montevideo: Fábula, 1951: 94-119.
- Silva Serrano, Julián. "Las mariposas negras." *Espejismos en el tiempo*. La Paz: Imp. Letras, 1953: 65-73.
- Somers, Armonía. "La mujer desnuda." *Clima* [Montevideo:] Oct.-dic. 1950: 73-126.
- . *La mujer desnuda*. Intr. Carlos Brandy. 2ª ed. Montevideo: Clima, 1951.
- . "El derrumbamiento." *El derrumbamiento*. Montevideo: Salamanca, 1953: 5-24.
- . "El despojo." *El derrumbamiento*. Montevideo: Salamanca, 1953: 59-84.
- . "Saliva del paraíso." *El derrumbamiento*. Montevideo: Salamanca, 1953: 113-138.
- . *La mujer desnuda*. 3ª ed. Montevideo: Tauro, 1966. [Con numerosas variantes frente a la 1ª edición.]
- Stagno, Juan R. "El tenedor marcado." *El tenedor marcado y doce cuentos*. Paysandú: 1958: 21-25.
- Zani, Giselda. "La casa de la calle del Socorro." *Por vínculos sutiles*. Buenos Aires: Emecé, 1958: 73-91.
- . "La broma." *Por vínculos sutiles*. Buenos Aires: Emecé, 1958: 93-102.
- . "Luz de limbo." *Por vínculos sutiles*. Buenos Aires: Emecé, 1958: 103-125.

X.4. Otras obras literarias citadas

- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Pról. Tomas Carlyle. Trad. S. Aranda Sanjuan. Barcelona: Iberia, 1949.
- Amorim, Enrique. "Soliloquio de un caballo." *Horizontes y bocacalles*. Buenos Aires: El Inca, 1926: 47-52.
- . *Los pájaros y los hombres*. Montevideo: Galería Libertad, 1960.
- Anderson Imbert, Enrique. *Vigilia. Fuga*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Arregui, Mario. "La verdadera historia de Adán y Eva." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 26 Junio 1953: 7.
- . *Hombres y caballos*. Montevideo: Alfa, 1960.
- . *La sed y el agua*. Montevideo: Alfa, 1964.
- Arreola, Juan José. *Confabulario*. México: Planeta, 1999.
- Asimov, Isaac. *Los propios dioses*. 1972. Trad. Pilar Giralt. Barcelona: Bruguera, 1984.
- Asquith, Cynthia, sel. *Los mejores cuentos fantásticos*. 1954. Trad. Julieta Mendes Gonçalves. Intro. Elizabeth Bowen. Buenos Aires: Emecé, 1962.
- Baliñas, Ricardo. "Las libras del inglés." *El perro desollado y otros relatos*. Montevideo: Salamanca, 1955: 83-108.
- Bautista Alcaraz, Viriato. "La batalla de los vientos." *Facetas. Relatos, leyendas, cuentos*. Montevideo: Minerva, 1935: 48-50.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Benedetti, Mario. *La muerte y otras sorpresas*. Montevideo: Alfa, 1968.
- Bergerac, Cyrano de. *El otro mundo o los estados e imperios de la Luna / Los estados e imperios del Sol*. Trad. Ramón Cotarelo García. Madrid: Akal, 2011.
- Bester, Alfred. *Las estrellas mi destino*. 1956. Trads. Sebastián Martínez y Cristina Macía. Barcelona: Gigamesh, 1999.
- Bianco, José. *Las ratas. Sombras suele vestir*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Bioy Casares, Adolfo. *La trama celeste*. 1948. Buenos Aires: Losada, 1990.
- . *La invención de Morel*. 1940. Pról. Jorge Luis Borges. Madrid: Alianza, 1993.
- . *El sueño de los héroes*. 1954. Madrid: Alianza, 1999.
- . *Plan de evasión*. 1945. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Borges, Jorge Luis. "Fictions par Jorge Luis Borges. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." Trad. al francés Paul Verdevoye. *La Licorne* [París:] Printemps 1947: 13-26.
- . *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Obras completas 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Burroughs, Edgar Rice. *Una princesa de Marte*. Trad. Antonio Balbín y Villaverde. Madrid: Aguilar, 1989.
- Čapek, Karel, y Josef Čapek. *R. U. R. / El juego de los insectos*. Trad. Consuelo Vázquez de Parga. Madrid: Alianza, 1966.
- Carpentier, Alejo. *Cuentos completos*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. 1865. Trad. y pról. Jaime de Ojeda. Madrid: Alianza, 1983.
- . *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*. 1872. Trad. y pról. Jaime de Ojeda. Madrid: Alianza, 1983.
- Castro, Manuel de. *El enigma del ofidio*. Montevideo: Impr. Libertad, 1955.
- Clarke, Arthur C. *Cita con Rama*. 1973. Trad. Aurora C. de Merlo. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos / 1 (1945-1966)*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *Cuentos completos / 2 (1969-1982)*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Darío, Rubén. *Cuentos y crónicas. Obras Completas Vol. XIV*. Ilustr. Enrique Ochoa. Madrid: Mundo Latino, 1918.
- Díaz, José Pedro. *El habitante*. Montevideo: La Galatea, 1949.

- . *Tratado de la llama*. Montevideo: La Galatea, 1957.
- . *Ejercicios antropológicos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1967.
- . *Nuevos tratados y otros ejercicios*. Montevideo: Arca, 1982.
- Dick, Philip K. *Ubik*. 1969. Trad. Manuel Espín. Madrid: La Factoría de Ideas, 2000.
- . *El hombre en el castillo*. 1964. Trad. Manuel Figueroa. Buenos Aires: Minotauro, 2002.
- Diego, Eliseo. *La sed de lo perdido*. Madrid: Siruela, 1993.
- . *Cuentos escogidos*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
- Dostoyevski, Fiodor. *El doble*. 1846. Trad. Juan López-Morillas. Madrid: Alianza, 2005.
- Espínola, Francisco. *El rapto y otros cuentos*. Montevideo: Número, 1950.
- Fabregat Cúneo, Roberto. *El inca de la Florida*. Montevideo: Alfa, 1967.
- Fernández, Macedonio. *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.
- Fuentes, Carlos. *Los días enmascarados*. México: Era, 1982.
- . *Aura*. México: Era, 1992.
- García Saiz, Valentín. *Leyendas y supersticiones del Uruguay. Cuentos*. Montevideo: Gráf, 1957.
- Garmendia, Julio. *La tienda de muñecos y otros textos*. Sel., pról. y cronol. Oscar Sambrano Urdaneta. Bibl. Lola Lli-Albert. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2008.
- Gorriti, Juana Manuela. *Obras completas*. Salta: Fundación del Banco del Noroeste, 1994. [3 tomos]
- Green, Julien. *El viajero en la Tierra*. Trad. Juan Luis González Caballero. Madrid: Valdemar, 1988.
- Hernández, Felisberto. "Lucrecia." *Entregas de la Licorne* [Montevideo:] Nov. 1953: 73-85.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Cuentos, I*. Trad. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Alianza, 1985.
- . *Cuentos, 2*. Trad. Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Alianza, 1986.
- Holmberg, Eduardo. *Cuentos fantásticos*. Estudio prel. Antonio Pagés Larraya. Buenos Aires: Librería Hachette, 1957.
- . *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*. 1875. Estudio prel. Pablo Crash Solomonoff. Buenos Aires: Colihue / Biblioteca Nacional, 2006.
- Horn, Holloway. "Los ganadores de mañana." *Antología de la literatura fantástica*. Comps. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Pról. Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Sudamericana, 1940: 122-126.
- Huxley, Aldous. *Un mundo feliz*. Trad. Ramón Hernández. Buenos Aires: Orbis, 1984.
- James, Henry. *Otra vuelta de tuerca. Los papeles de Aspern*. Trad. Soledad Silió y José María Valverde. Intr. Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 2000.
- James, Phyllis Dorothy. *Hijos de los hombres*. Trad. María S. Cristoff. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- Kafka, Franz. *El proceso*. Trad. Vicente Mendivil. Buenos Aires: Losada, 1970.
- . *Relatos completos I*. Trad. Francisco Zanutigh Núñez, Nélica Mendilaharsu de Machain y Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Losada, 1996.
- La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*. Antigua ver. Casiodoro de Reina (1569), rev. Cipriano de Valera (1602), y otras revs. Londres: Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.
- Lautréamont. *Obra completa*. Trad. Manuel Álvarez Ortega. Pról. Maurice Sallet. Madrid: Akal, 1988. [Edición bilingüe.]
- Leverero, Mario. *El lugar*. 1982. Pról. Helena Corbellini. Montevideo: Banda Oriental, 1991.
- . *La máquina de pensar en Gladys*. 1970. Montevideo: Arca, 1998.
- . *París*. 1979. Montevideo: Arca, 1998.
- . *La ciudad*. 1970. Pról. Antonio Muñoz Molina. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.
- Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. 3ª ed. Pról. Leopoldo Lugones (hijo). Buenos Aires: Centurión, 1948.

- Luisi, Clotilde. "Regreso." *Regreso y otros cuentos*. Madrid: Ínsula, 1953: 7-150.
- Márquez, Selva. "El daimón de la casa López." *Asir* [Mercedes:] Dic. 1951-Enero 1952: 7-17.
- Maupassant, Guy de. *Cuentos esenciales*. Trad. José Ramón Monreal Salvador. Barcelona: Mondadori, 2008.
- Medeiros, Paulina. *Corazón de agua*. Montevideo: 1948.
- . *Un jardín para la muerte*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1951.
- . *Bosque sin dueño*. Montevideo: Galería Libertad, 1955.
- . *Miedo, su servidor*. Montevideo: Banda Oriental, 1969.
- Mérimée, Prosper. *Las ánimas del purgatorio. La Venus de Ille. Carmen. Lokis*. Intr., trad. y notas María Badiola Dorronsoro. Madrid: Gredos, 2003.
- Montiel Ballesteros, Adolfo. *La jubilación de Dios*. Montevideo: La Industrial Gráfica Uruguaya, 1951.
- Mujica Láinez, Manuel. *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- Murakami, Haruki. *1Q84. Libros 1 y 2*. 2009. Trad. Gabriel Álvarez Martínez. Buenos Aires: Tusquets, 2011.
- . *1Q84. Libro 3*. 2010. Trad. Gabriel Álvarez Martínez. Buenos Aires: Tusquets, 2011.
- Niven, Larry. *Mundo anillo*. 1970. Trad. Mirela Bofill. Barcelona: Martínez Roca, 1976.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Orwell, George. *1984*. Trad. Rafael Vázquez Zamora. Barcelona: Destino, 1996.
- Palma, Félix J. *El mapa del tiempo*. 2008. Madrid: Alianza, 2009.
- . *El mapa del cielo*. 2012. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- . *El mapa del caos*. 2014. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- Papini, Giovanni. *Palabras y sangre*. Pról. y trad. Mario Verdaguer. Barcelona: Apolo, 1949.
- Pérez Petit, Víctor. "La venganza de las rosas." *La música de las flores y otros cuentos*. Buenos Aires: Tor, 1924: 55-58.
- Perrault, Charles. *Cuentos*. Trad. María Luz Huidobro. Intr. Armando Roa. Santiago de Chile: Universitaria, 1999.
- Perrone, Nino. "Un can de bigote afeitado." *La verdad disfrazada*. Montevideo: C. Magliocca, 1921: s/n.
- . "La doble personalidad." *La verdad disfrazada*. Montevideo: C. Magliocca, 1921: s/n.
- Poe, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias*. Trad. Carlos del Pozo. Barcelona: Castell, 1981.
- . *La caída de la Casa Usher y otros cuentos*. Sel., trad., pról. y notas Roberto Appratto. Montevideo: Banda Oriental, 1997.
- . *Narración de Arthur Gordon Pym*. 1838. Pról. y trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1971.
- Portillo, Julián Manuel del. *Lima de aquí a cien años*. 1843. Ed. y estudio prel. Marcel Velázquez Castro. Lima: San Marcos, 2014.
- Potocki, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. 1804-05. Trad. José Bianco. Pról. Roger Caillois. Buenos Aires: Minotauro, 1967.
- Quiroga, Horacio. "La insolación." *Cuentos de amor de locura y de muerte*. 1917. Buenos Aires: Cooperativa Editorial "Buenos Aires", 1918: 117-126.
- . "Juan Darién." *El desierto*. Buenos Aires: Babel, 1924: 187-206.
- . "El potro salvaje." *El desierto*. Buenos Aires: Babel, 1924: 153-160.
- . "La patria." *El desierto*. Buenos Aires: Babel, 1924: 169-184.
- . "El león." *El desierto*. Buenos Aires: Babel, 1924: 161-168.
- . "La señorita Leona." *Más allá*. Estudio prelim. Alberto Zum Felde. Buenos Aires-Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1935: 149-159.
- Ramírez, Mercedes. "El caballero don Gaíferos. (Cuento de títeres)." *Asir* [Mercedes:] Oct. 1949: 19-21.

- Risso Platero, Ema. "Lógica y absurdo." *Arquitecturas del insomnio*. Pról. Jorge Luis Borges. Ilustr. Luis Seoane. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948: 13-33.
- . "El pescador de ilusiones." *Arquitecturas del insomnio*. Pról. Jorge Luis Borges. Ilustr. Luis Seoane. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948: 35-43.
- . "Viviendo momentos histórico." *Arquitecturas del insomnio*. Pról. Jorge Luis Borges. Ilustr. Luis Seoane. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948: 45-63.
- . "Presencias del silencio." *Arquitecturas del insomnio*. Pról. Jorge Luis Borges. Ilustr. Luis Seoane. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948: 65-71.
- . "Fines y principios" *Arquitecturas del insomnio*. Pról. Jorge Luis Borges. Ilustr. Luis Seoane. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948: 73-83.
- . "El próximo testamento." *Arquitecturas del insomnio*. Pról. Jorge Luis Borges. Ilustr. Luis Seoane. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948: 85-112.
- . "Última confesión." *Arquitecturas del insomnio*. Pról. Jorge Luis Borges. Ilustr. Luis Seoane. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948: 137-204.
- Salterain Herrera, Eduardo de. *Rostro y destino. Cuentos*. Montevideo: Monteverde, 1959.
- Samosata, Luciano de. *Relatos fantásticos*. Trad. Carlos García Gual, Jaime Curbera, Marisa del Barrio y Jorge Bergua. Intr. Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2008.
- Selves Stirling, Jorge. "Historia felina." *Hojas caídas*. Paysandú: Tipografía Vilanova, 1915: 1-5.
- . "Historia de una palmera." *Hojas caídas*. Paysandú: Tipografía Vilanova, 1915: 11-15.
- Shelley, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. 1818. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza, 1993.
- Sheridan Le Fanu, Joseph. *Un extraño suceso en la vida de Schalken el pintor y otros relatos*. Trad. Rafael Llopis. Madrid: El País, 2009.
- Stevenson, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. 1886. Trad. Carmen García Trevijano. Madrid: Cátedra, 1995.
- Twain, Mark. *El príncipe y el mendigo*. 1881. Trad. Martí Camprubí. Barcelona: La Galera, 1991.
- Verne, Julio. *De la Tierra a la Luna*. Trad. Carlos Martín Cañellas. Madrid: Edaf, 1966.
- Viacava, Héctor E. *En la noche*. Paysandú: Tall. Gráf. Nicolini, 1957.
- Voltaire. *Micromegas*. Trad. abate Marchena. Pról. Fernando Savater. Madrid: Legasa, 1981.
- Wells, Herbert George. *La puerta en el muro*. Trad. Gianni Mion. Recop. Jorge Luis Borges. Madrid: Siruela, 1984.
- . *La máquina del tiempo*. 1895. Trad. Iván Hernández Arbeláez. Bogotá: Norma, 1991.
- Wilde, Eduardo. *Prometeo y Cía*. Estudio prel. Guillermo Korn. Buenos Aires: Colihue / Biblioteca Nacional, 2005.
- Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. 1890. Trad. José Sastre. Pról. Luis Antonio de Villena. Madrid: Edaf, 1969.
- Williamson, Jack. *La legión del espacio*. 1934. Trad. Eduardo Goligorsky. Barcelona: Martínez Roca, 1976.
- Zani, Giselda. "Verano." *Por vínculos sutiles*. Buenos Aires: Emecé, 1958: 13-60.
- . "Soliloquio de Kaftaar." *Por vínculos sutiles*. Buenos Aires: Emecé, 1958: 61-72.
- . "Persona desplazada." *Por vínculos sutiles*. Buenos Aires: Emecé, 1958: 127-151.
- . "Los altos pinos." *Por vínculos sutiles*. Buenos Aires: Emecé, 1958: 153-194.

X.5. Textos teóricos sobre lo fantástico y su entorno

- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1968.
- . *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.

- . “¿Qué es lo neofantástico?” 1990. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 265-282.
- Altamiranda, Daniel. “Campo designativo de la expresión «literatura fantástica».” *Escritos* [Puebla:] 21 (Enero-junio 2000): 59-75.
- Amis, Kingsley. *El universo de la ciencia-ficción*. 1960. Trad. Juan Antonio Méndez. Madrid: Ciencia Nueva, 1966.
- Arán, Pampa Olga. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba: Narvaja, 1999.
- . “Lo unido y lo enhebrado. Para una teoría del fantástico literario contemporáneo.” *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*. Comps. Luigi Volta y Cristina Elgue-Martini. Córdoba: Del Copista - Universidad Nacional de Córdoba, 2009: 15-29.
- Asimov, Isaac. *Sobre la Ciencia Ficción*. Trad. Salvador Benesdra. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica.” *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 80 (Julio-set. 1972): 391-403.
- . “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos.” *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 118-119 (Enero-jun. 1982): 377-381.
- . “El género fantástico entre los códigos y los contextos.” *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 75-81.
- . “La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso.” 1979-1980. *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo 1. Inventarios, invenciones y revisiones*. Sel., estudio prel. y notas Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996: 30-39.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- Bellemin-Noël, Jean. “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques.” *Littérature* [Paris:] 2 (1971): 103-118.
- . “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier).” 1972. Trad. David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 107-140.
- Benítez, Hebert. “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas.” [sic] [Montevideo:] 10 (Dic. 2014): 8-13.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Librairie Larousse, 1974.
- . “El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza.” 1974. Trad. David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 83-104.
- Bioy Casares, Adolfo. Prólogo. *Antología de la literatura fantástica*. Comps. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Sudamericana, 1940: 7-15.
- . Postdata. *Antología de la literatura fantástica*. Comps. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. 2ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1965: 15-17.
- Borges, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Culturales Olivetti, 1967.
- Bozzetto, Roger. “¿Un discurso de lo fantástico?” 1990. Trad. Emilio Pastor Platero. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 223-242.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Ávila, 1987.
- . *Magias y maravillas en el continente literario: para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*. Caracas: La Casa de Bello, 1988.
- . “Realismo mágico y real maravilloso revisitados.” *El señor de los tristes y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 2007: 149-164.
- Brion, Marcel. *L'art fantastique*. Verviers: Gérard & C°, 1968.

- Caillois, Roger, sel. Prefacio. Trad. Ricardo I. Zelarayán. *Antología del cuento fantástico*. 1958. De Charles Dickens et al. Buenos Aires: Sudamericana, 1967: 7-19.
- . *Imágenes, imágenes...* 1966. Trads. Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Barcelona: Edhasa, 1970.
- Campra, Rosalba. "Los silencios del texto en la literatura fantástica." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 49-73.
- . "Más allá del horizonte de expectativas. Fantástico y metáfora social." *Casa de las Américas* [La Habana:] 213 (Octubre-dic. 1998): 17-23.
- . "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión." 1981. Trad. Luigi Giuliani. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 153-191.
- . "Un espacio para los fantasmas." *Quimera* [Barcelona:] Julio-agosto 2002: 30-34.
- . *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Cano, Luis C. *Intermitente recurrencia: la Ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Capanna, Pablo. *El sentido de la Ciencia ficción*. Buenos Aires: Columba, 1966.
- Carpentier, Alejo. Prologo. *El reino de este mundo*. México: Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, 1949: 7-17.
- . "De lo real maravilloso americano." 1967. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987: 66-77.
- . "Lo barroco y lo real maravilloso." 1975. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987: 103-119.
- Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1951.
- , sel. Introducción. *Antología del cuento fantástico francés*. De Jacques Cazzote et al. Trad. Manuel Lamanna. Buenos Aires: Corregidor, 2007: 7-10.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. 1996. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.
- . "De nuevo sobre lo fantástico." Trad. Claudia Magos. *ConNotas* [Sonora:] 11 (2008): 155-166.
- Chiampí, Irlemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1983.
- Díez, Julián. "Secesión." *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa* 10 (Set. 2008): 5-11.
- Ferreras Savoye, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar Allan Poe a Freddy Krueger*. 1995. Madrid: ACVF, 2014. [Edición corregida, revisada y aumentada.]
- Ferrini, Franco. *Qué es verdaderamente la Ciencia ficción*. Trad. Dolores Fonseca. Madrid: Dorcel, 1971.
- Flores, Ángel. "El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana." 1955. *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Tomo III. Comp. Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997: 504-512.
- García, Patricia. "La «frase umbral», desliz al espacio fantástico." *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: e.d.a. libros, 2013: 27-38.
- Goligorsky, Eduardo. "La realidad de la Ciencia ficción." Eduardo Goligorsky y Marie Langer. *Ciencia ficción. Realidad y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1969: 9-133.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. 1981. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. 2005. Trad. Cristina Piña Aldao. Madrid: Akal, 2009.
- Langer, Marie. "Psicoanálisis y Ciencia ficción." Eduardo Goligorsky y Marie Langer. *Ciencia ficción. Realidad y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1969: 135-185.

- Lovecraft, Howard P. *El horror en la literatura*. 1927. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza, 1984.
- Maupassant, Guy de. "Le fantastique." 1883. *Maupassantiana*. Internet. 4 Mayo 2011. <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>>
- . "Le roman". 1887-88. *Pierre et Jean. Ouvres complètes de Guy de Maupassant*. Paris: Louis Conard, 1902: v-xxvi.
- Mignolo, Walter. "El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso." *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986: 115-160.
- Moore, Patrick. *Ciencia y ficción*. 1957. Trad. Victoriano Gil Pascual. Madrid: Taurus, 1965.
- Morales, Ana María. "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas." *Escritos [Puebla:]* 21 (Enero-jun. 2000): 23-36.
- . "Las fronteras de lo fantástico." *Signos literarios y lingüísticos [México:]* 2 (Julio-dic. 2000): 47-61.
- Moreno, Fernando Ángel. "La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción." *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno. Madrid: Asociación Cultural Xatafi - Universidad Carlos III de Madrid, 2009: 65-93.
- . "Sobre la naturaleza ficcional de la ciencia ficción: aportaciones teóricas para su estudio." *Revista de Literatura Hispanoamericana [Maracaibo:]* 59 (Julio-diciembre 2009): 65-91.
- . *Teoría de la literatura de Ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Pról. Julián Díez. Vitoria-Gasteiz: PortalEditions, 2010.
- . "Hard y Prospectiva: dos poéticas de la ciencia ficción. Desarrollo del contrato ficcional en dos subgéneros de la ciencia ficción." *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa* 2 Vol. II (Junio 2013): 5-16.
- Nandorfy, Martha. "La literatura fantástica y la representación de la realidad." 1991. Trad. Gonzalo Pontón Gijón. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 243-261.
- Nodier, Charles. "Sobre lo fantástico en literatura." 1830. *Cuentos visionarios*. Sel. y trad. Javier Martín Lalanda y Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Siruela, 1989: 445-474.
- Paolini, Claudio. "Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos." *Tenso Diagonal [Montevideo:]* 01 (Abril 2016): 9-29. Internet. 29 Abril 2016. <<http://www.tensodiagonal.org/TD01/TensoDiagonal01-TU-Paolini.pdf>>
- Passos, Carlos Alberto. "Sobre «La literatura fantástica», disertó ayer Jorge Luis Borges." 1949. *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos (1925-1974)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Linardi y Risso, 2002: 181-187. [Versión taquigráfica de conferencia de Jorge Luis Borges.]
- Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*. 1952. 2ª ed. New York: Humanities Press, 1965.
- Rabkin, Eric. *The Fantastic in Literature*. New Jersey: Princeton University, 1976.
- . "Otra (fantástica)." *Escalera al cielo. Utopía y Ciencia ficción*. Comp. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 1994: 23-30.
- Reisz de Rivarola, Susana. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria." *Lexis [Lima:]* III 2 (Dic. 1979): 99-170.
- . "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales." *Teoría y análisis del texto*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1989: 132-151.
- Risco, Antonio. *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982.
- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico." *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001: 7-46.

- . "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición." *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2009: 94-120.
- . *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- Sartre, Jean-Paul. "Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje." 1947. *El hombre y las cosas*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 1960: 95-110.
- Steimberg, Alejo Gabriel. "Literaturas de la certeza y de la duda ontológica. Propuesta clasificadora para ficción distanciada." *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* [Barcelona:] 1 (Primavera 2013): 115-134.
- Suvin, Darko. *Metamorfosis de la Ciencia Ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. 1979. Trad. Federico Patán López. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Tacconi de Gómez, María del Carmen. *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1995.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 1970. Trad. Silvia Delpy. 4ª ed. México: Coyoacán, 1999.
- Uslar Pietri, Arturo. "El cuento venezolano." *Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948: 154-163.
- . "De Amadís de Gaula a Miguel Ángel Asturias." *En busca del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969: 48-59.
- . "Realismo mágico." 1985. *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Seix Barral, 1986: 133-140.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. 1960. Trad. Juan Merino. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- . *Las obras maestras de la literatura fantástica*. 1979. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Taurus, 1980.
- . *La séduction de l'étrange*. 1965. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- Viñas Piquer, David. "Presencia de lo fantástico fuera de lo fantástico." *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: e.d.a. libros, 2013: 149-171.

X.6. Otros textos teóricos

- Adorno, Theodor. "La posición del narrador en la novela contemporánea." 1954. *Notas sobre Literatura. Obra completa, 11*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003: 42-48.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 1983. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- Aristóteles. *La poética*. Ver., intr., y notas Juan David García Bacca. México: Mexicanos Unidos, 1989.
- Asensi Pérez, Manuel. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos, 2011.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. 1942. Trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1957. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. 1942. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

- Bajtín, Mijaíl. “La palabra en la novela.” 1934-35. *Teoría y estética de la novela*. Trads. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989: 77-236.
- . *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Trads. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1998.
- . *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1999.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1979. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. 1980. Trad. Javier Franco. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos.” Roland Barthes et al. *Análisis estructural del relato. Comunicaciones N° 8*. 1966. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972: 9-43.
- . “El efecto de realidad.” Roland Barthes et al. *Lo verosímil. Comunicaciones N° 11*. 1968. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970: 95-101.
- . “La escritura del suceso.” 1968. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994: 189-195.
- . *Mitologías*. 1957. Trad. Héctor Schmucler. México: Siglo Veintiuno, 1999.
- . *S/Z*. 1970. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.
- Bartra, Roger. *El salvaje en el espejo*. 1992. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1998.
- . *Territorios del terror y la otredad*. 2007. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. 1957. Trad. Lourdes Munárriz. Madrid: Taurus, 1971.
- . *El erotismo*. 1957. Trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets, 1997.
- . *La felicidad, el erotismo y la literatura*. 1988. Sel., trad. y pról. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. 2000. Trad. Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Pról. y trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- . *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Intr. y sel. Eduardo Subirats. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2001.
- . *Libro de los pasajes*. 1982. Trads. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I*. 1966. Trad. Juan Almela. México, Siglo Veintiuno, 1997.
- . *Problemas de lingüística general II*. 1974. Trad. Juan Almela. México: Siglo Veintiuno, 1999.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1989.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. 1955. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Nacional, 2002.
- Bloom, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. 1994. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador.” 1966. Trad. Alberto de Ezcurdia. Jean Pouillon et al. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo Veintiuno, 1967: 135-182.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 1992. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Cosas dichas*. 1987. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1996.

- Bremond, Claude. "La lógica de los posibles narrativos." Roland Barthes et al. *Análisis estructural del relato. Comunicaciones N° 8*. 1966. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972: 87-109.
- Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles*. 1986. Trad. Beatriz López. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Bruno, Giordano. *De la magia. De los vínculos en general*. Trad. Ezequiel Gatto. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. 1974. Trad. Jorge García. Pról. Helio Piñón. Barcelona: Península, 2000.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. 1987. Trad. María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991.
- Candido, Antonio. "O escritor e o público." *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literaria*. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1976: 73-88.
- Castoriadis-Aulagnier, Piera. "La perversión como estructura." Piera Castoriadis-Aulagnier et al. *La perversión*. Trad. Irene M. Agoff. Buenos Aires: Trieb, 1978: 25-49.
- Cixous, Hélène. "La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud." *Poétique* [Paris:] 10 (1972): 199-216.
- Clancier, Anne. *Psicoanálisis, literatura, crítica*. 1973. Trad. María José Arias. Madrid: Cátedra, 1976.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Damasio, Antonio. *El error de Descartes. La razón de las emociones*. 1994. Trad. Pierre Jaquet. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1999.
- . *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. 2003. Trad. Joandomènec Ros. Barcelona: Crítica, 2009.
- . *Y el cerebro creó al hombre*. Trad. Ferran Meler Orti. Barcelona: Destino, 2010.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. 1967. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago de Chile: Naufragio, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. 1969. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *El pliegue. Leibniz y el barroco*. 1988. Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós, 1998.
- . *Diferencia y repetición*. 1968. Trads. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. 1975. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1990.
- . *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. 1972. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1998.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre." *Glyph* [Baltimore:] 7 (1980): 202-229.
- Deutsch, David. *La estructura de la realidad*. 1997. Trad. David Sempau. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Trad. Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós, 2008.
- Doležel, Lubomir. "Mimesis y mundos posibles." 1988. *Teorías de la ficción literaria*. Comp., intr., y bibl. Antonio Garrido Domínguez. Trad. Mariano Baselga. Madrid: Arco Libros, 1997: 69-94.
- . "Verdad y autenticidad en la narrativa." 1980. *Teorías de la ficción literaria*. Comp., intr., y bibl. Antonio Garrido Domínguez. Trad. Mariano Baselga. Madrid: Arco Libros, 1997: 95-122.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Trad. Sara Vasallo. Buenos Aires: Librería Hachette, 1984.

- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. 1979. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Taurus, 1981.
- . *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. 1996. Trad. Sylvie Nante. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. 1962. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, 1984.
- . *Lector in fábula*. 1979. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1987.
- . *Los límites de la interpretación*. 1990. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 1992.
- Eichenbaum, Boris. "Sobre la teoría de la prosa." 1925. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. Trad. Ana María Nethol. México: Siglo Veintiuno, 1978: 147-157.
- Einstein, Albert. *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. 1916. Trad. Miguel Paredes Larrucea. Madrid: Alianza, 1999.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. 1955. Trad. Carmen Castro. Madrid: Taurus, 1979.
- . *Mito y realidad*. 1963. Trad. Luis Gil Fernández. Barcelona: Labor, 1991.
- . *Lo sagrado y lo profano*. 1957. Trads. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona: Paidós, 1998.
- Even-Zohar, Itamar. "Les règles d'insertion des «réalèmes» dans la narration." *Littérature* [Paris:] 57 (Février 1985): 109-118.
- Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. 1991. Trad. Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.
- Feynman, Richard. *Seis piezas fáciles. La física explicada por un genio*. 1963. Trad. Javier García Sanz. Barcelona: Crítica, 1998.
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. 1959. Trad. Jordi Solé-Tura. Barcelona: Península, 1978.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University, 1980.
- Forster, E. M. *Aspectos de la novela*. 1983. Trad. Guillermo Lorenzo. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. 1966. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1968.
- . *El orden del discurso*. 1970. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets, 1979.
- . *La arqueología del saber*. 1969. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo Veintiuno, 1979.
- . "Prefacio a la transgresión." 1963. *Entre filosofía y literatura*. 1994. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999: 163-180.
- . "La locura, la ausencia de obra." 1964. *Entre filosofía y literatura*. 1994. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999: 269-278.
- . "La locura y la sociedad." *Estética, ética y hermenéutica*. 1994. Intro. trad. y ed. Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999: 73-95.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 1975. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- . *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. 1984. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.
- Freud, Sigmund. *Cartas Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1994.
- . "Sobre los recuerdos encubridores." 1899. *Obras completas* Vol. III. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 291-315.
- . "La interpretación de los sueños." 1900. *Obras completas* Vol. IV. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 1-117.
- . "El trabajo del sueño." 1900. *Obras completas* Vol. IV. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 285-343.

- . "El trabajo del sueño (continuación)." 1900-01. *Obras completas* Vol. V. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 345-503.
- . "Psicopatología de la vida cotidiana." 1901. *Obras completas* Vol. VI. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 1-270.
- . "Tres ensayos de teoría sexual." 1905. *Obras completas* Vol. VII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 109-224.
- . "El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen." 1907. *Obras completas* Vol. IX. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 1-79.
- . "Acciones obsesivas y prácticas religiosas." 1907. *Obras completas* Vol. IX. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 97-109.
- . "El creador literario y el fantaseo." 1908. *Obras completas* Vol. IX. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 123-135.
- . "Sobre las teorías sexuales infantiles." 1908. *Obras completas* Vol. IX. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 183-201.
- . "Cinco conferencias sobre psicoanálisis." 1910. Vol. XI. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 1-52.
- . "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico." 1911. Vol. XII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 217-231.
- . "Tótem y tabú." 1912-13. *Obras completas* Vol. XIII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 1-164.
- . "Materiales del cuento tradicional en los sueños." 1913. *Obras completas* Vol. XII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 293-302.
- . "Recordar, repetir, reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)." 1914. *Obras completas* Vol. XII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 145-157.
- . "Introducción al narcisismo." 1914. *Obras completas* Vol. XIV. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 65-98.
- . "La represión." 1915. *Obras completas* Vol. XIV. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 135-152.
- . "Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños." 1917. *Obras completas* Vol. XIV. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 215-233.
- . "20ª conferencia. La vida sexual de los seres humanos." 1916-17. *Obras completas* Vol. XVI. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 277-291.
- . "Una dificultad del psicoanálisis." 1917. *Obras completas* Vol. XVII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 125-135.
- . "Lo ominoso." 1919. *Obras completas* Vol. XVII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 215-251.
- . "Más allá del principio de placer." 1920. *Obras completas* Vol. XVIII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 1-62.
- . "Psicología de las masas y análisis del yo." 1921. *Obras completas* Vol. XVIII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 63-136.
- . "La cabeza de Medusa." 1922, 1940. *Obras completas* Vol. XVIII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 270-271.
- . "El yo y el ello." 1923. *Obras completas* Vol. XIX. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 1-66.
- . "Una neurosis demoníaca en el siglo XVII." 1923. *Obras completas* Vol. XIX. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 67-106.
- . "Inhibición, síntoma y angustia." 1926. *Obras completas* Vol. XX. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 71-161.
- . "Fetichismo." 1927. *Obras completas* Vol. XXI. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 141-152.

- . "El humor." 1927. *Obras completas* Vol. XXI. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 153-162.
- . "El malestar en la cultura." 1930. *Obras completas* Vol. XXI. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 57-140.
- . "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. 29ª conferencia. Revisión de la doctrina de los sueños." 1933. *Obras completas* Vol. XXII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 7-28.
- . "Esquema de psicoanálisis." 1940. *Obras completas* Vol. XXIII. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991: 133-209.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Vol. I. 1960. Trads. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 1999.
- García Berrio, Antonio, y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Genette, Gérard. "Fronteras del relato." Roland Barthes et al. *Análisis estructural del relato. Comunicaciones N° 8*. 1966. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972: 193-208.
- . "Géneros, «tipos», modos." 1986. *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Ángel Garrido. Madrid: Arco Libros, 1988: 183-233.
- . *Figuras III*. 1972. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- . *Umbrales*. 1987. Trad. Susana Lage. México: Siglo Veintiuno, 2001.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. 1972. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. 1978. Trad. Carlos Thiebaut. Madrid: Visor, 1990.
- . *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. 1976. Trad. Jem Cabanes. Madrid: Paidós, 2010.
- Green, André. *El complejo de castración*. 1990. Trad. Marta Vasallo. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Greene, Brian. *La realidad oculta. Universos paralelos y las profundas leyes del cosmos*. Trad. Javier García Sanz. Barcelona: Crítica, 2011.
- Grice, H. Paul. "Lógica y conversación." 1975. Trad. Juan José Areco. *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*. Ed. Luis Ml. Valdés Villanueva. Madrid: Tecnos / Universidad de Murcia, 1991: 511-530.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. 1985. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Santillana, 1993.
- . *Identidades nacionales y postnacionales*. 1988. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Tecnos, 2007.
- Harshaw, Benjamin. "Ficcionalidad y campos de referencia." 1984. *Teorías de la ficción literaria*. Comp., intr., y bibl. Antonio Garrido Domínguez. Trad. Eugenio Contreras. Madrid: Arco Libros, 1997: 123-157.
- Hawking, Stephen, y Leonard Mlodinow. *El gran diseño*. Trad. David Jou i Mirabent. Buenos Aires: Crítica, 2010.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. 1927. Trad., pról. y notas Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Universitaria, 1997.
- . *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*. 1925. Trad. Jaime Aspiunza. Madrid: Alianza, 2006.
- Herrera Guido, Rosario. *Poética del psicoanálisis*. Pról. Néstor A. Braunstein. México: Siglo Veintiuno, 2008.
- Horney, Karen. *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*. 1937. Trad. Ludovico Rosenthal. Buenos Aires: Paidós, 1963.

- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. 1913. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- . "El artículo «Fenomenología» de la *Enciclopedia Británica*." 1925. *Invitación a la fenomenología*. Intr. Reyes Mate. Trad. Antonio Zirión. Barcelona: Paidós, 1992.
- Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico." 1975. *Estética de la recepción*. Comp. y bibl. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros, 1987: 215-243.
- . *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. 1976. Trad. J. A. Gimbernat. Madrid: Taurus, 1987.
- . "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias." 1990. *Teorías de la ficción literaria*. Comp., intr., y bibl. Antonio Garrido Domínguez. Trad. Paloma Tejada Caller. Madrid: Arco Libros, 1997: 43-65.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form. Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*. New Jersey: Princeton University, 1974.
- . *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. 1977. Madrid: Taurus, 1992.
- Jitrik, Noé. *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria*. México: Premiá, 1987.
- . "Canónica, regulatoria y transgresiva." *Orbis Tertius* [La Plata:] 1 (1996). Internet. 2 Agosto 2013.
<<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n01a11/4302>>
- . *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Jung, Carl G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. 1934-1946. Trad. Miguel Mermis. Barcelona: Paidós, 2003.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 1948. Trads. M. D. Mouton y V. G. Yebra. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1958.
- Kermode, Frank. "El control institucional de la interpretación." 1979. *El canon literario*. Comp. Enric Sullà. Madrid: Arco Libros, 1998: 91-112.
- Klein, Melanie. "El destete." 1936, 1952. *Obras completas. Vol. I. Amor, culpa y reparación*. Trad. Hebe Friedenthal. México: Paidós, 2011: 296-309.
- Kristeva, Julia. "La productividad llamada texto." Roland Barthes et al. *Lo verosímil. Comunicaciones N° 11*. 1968. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970: 63-93.
- . *El texto de la novela*. 1970. Trad. Jordi Llovet. 2ª ed. Barcelona: Lumen, 1981.
- . *Historias de amor*. 1983. México: Siglo Veintiuno, 1987.
- . *Sol negro. Depresión y melancolía*. 1987. Trad. Mariela Sánchez Urdaneta. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- . *Poderes de la perversión*. 1980. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo Veintiuno, 2004.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto*. 1956-1957. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- . *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. 1959-1960. Trad. Diana S. Rabinovich. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- . *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La angustia*. 1962-1963. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- . *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. 1964. Trads. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- . *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16. De un Otro al otro*. 1968-1969. Trad. Nora González. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Lasswell, Harold D. *Propaganda Technique in the World War*. 1927. New York: Peter Smith, 1938.

- Lázaro Carreter, Fernando. *Estudios de poética (La obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1979.
- Le Goff, Jacques. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. 1977. Trad. Marta Vasallo. Barcelona: Paidós, 2005.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. 1955. Trad. Noelia Bastard. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- . *El pensamiento salvaje*. 1962. Trad. Francisco González Arámburo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Lotman, Iuri M. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1982.
- . "Sobre el contenido y la estructura del concepto de «literatura artística»." 1973. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996: 162-181.
- . "El arte canónico como paradoja informacional." 1973. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996: 182-189.
- . "La semiótica de la cultura y el concepto de texto." 1981. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996: 77-82.
- . "Acerca de la semiosfera." 1984. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996: 21-42.
- . "Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura." 1989. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996: 237-248.
- . *Cultura y explosión*. 1993. Trad. Delfina Muschietti. Pról. Jorge Lozano. Barcelona: Gedisa, 1999.
- . "Los muñecos en el sistema de la cultura." 1978. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000: 97-102.
- Lotman, Iuri M., y B. A. Uspenski. "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura." 1971. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000: 168-193.
- Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín, y Gonzalo Abril. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Lukács, Georg. *Problemas del realismo*. 1955. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- . *Significación actual del realismo crítico*. 1958. Trad. María Teresa Toral. México: Era, 1984.
- Marías, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Madrid: Alianza, 1989.
- Marina, José Antonio. *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Mérigot, Bernard. "L'inquiétant étrangeté. Note sur l'unheimliche." *Littérature* [Paris:] 8 (1972): 100-106.
- Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- . "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)." 1991. Trad. Ariadna Esteve Miranda. *El canon literario*. Comp. Enric Sullà. Madrid: Arco Libros, 1998: 237-270.
- Miller, Jacques-Alain. *Extimidad*. Trad. Nora González. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Mori, Masahiro. "The Uncanny Valley." 1970. Trad. Karl F. MacDorman y Norri Kageki. *Ieee Spectrum*. 2012. Internet. 10 Dic. 2016.
<<http://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>>
- Morin, Edgar. *El hombre y la muerte*. 1970. Trad. Abraham Vélez de Cea. Barcelona: Kairós, 1974.
- . *El método V. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. 2001. Trad. Ana Sánchez. Madrid: Cátedra, 2003.

- Mukarovsky, Jan. "El arte como hecho sgnico." 1934. *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte*. Intr. y notas Jarmila Jandov y Emil Volek. Trad. Jarmila Jandov. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Universidad de Los Andes / Plaza & Janes, 2000: 88-95.
- . "Función, norma y valor estticos como hechos sociales." 1936. *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte*. Intr. y notas Jarmila Jandov y Emil Volek. Trad. Jarmila Jandov. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Universidad de Los Andes / Plaza & Janes, 2000: 127-203.
- . "Puede el valor esttico tener validez universal?" 1939. *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte*. Intr. y notas Jarmila Jandov y Emil Volek. Trad. Jarmila Jandov. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Universidad de Los Andes / Plaza & Janes, 2000: 220-232.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. 1982. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza, 1981.
- Paraíso, Isabel. *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Literatura y psicología*. Madrid: Síntesis, 1995.
- Pavel, Thomas. "Las fronteras de la ficción." 1983. *Teorías de la ficción literaria*. Comp., intr., y bibl. Antonio Garrido Domínguez. Trad. Mariano Baselga. Madrid: Arco Libros, 1997: 171-179.
- Pcheux, Michel. *Hacia el análisis automático del discurso*. Trad. Manuel Alvar Ezquerro. Madrid: Gredos, 1975.
- Pineda Botero, Álvaro. *Teoría de la novela*. Bogotá: Plaza y Jans, 1987.
- Platón. *Diálogos IV. República*. Intr., trad. y notas Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- . *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . "I. Lotman y el canon literario." 1995. *El canon literario*. Comp. Enric Sull. Madrid: Arco Libros, 1998: 223-236.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. 1928. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Putnam, Hilary. *Las mil caras del realismo*. 1987. Trad. Margarita Vázquez Campos y Antonio Manuel Liz Gutiérrez. Intr. Miguel ngel Quintanilla. Barcelona: Paidós, 1994.
- Rank, Otto. *El doble*. 1925. Trad. Floreal Maza. Pról. Harry Tucker. Buenos Aires: Orión, 1976.
- Rest, Jaime. *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. 1990. Trad. Agustín Neira. México: Siglo Veintiuno, 1996.
- . *Historia y narratividad*. Trad. Gabriel Aranzueque Sahuquillo. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *La metáfora viva*. 1975. Trad. Agustín Neira. Madrid: Cristiandad / Trotta, 2001.
- . *Tiempo y narración. Tomo I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. 1983. Trad. Agustín Neira. México: Siglo Veintiuno, 2004.
- . *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. 1976. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo Veintiuno, 2006.
- . *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. 2004. Trad. Agustín Neira. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. 2004. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

- Riedl, Rupert. "Las consecuencias del pensamiento radical." *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* 1981. Trad. Nélica M. de Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Báez. Comp. Paul Watzlawick. Barcelona: Gedisa, 1994: 62-81.
- Riffaterre, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. 1971. Trad. Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Sartre, Jean-Paul. *La imaginación*. 1940. Trad. Carmen Dragonetti. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Schaeffer, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* 1999. Trad. José Luis Sánchez-Silva. Madrid: Lengua de Trapo, 2002.
- . *¿Qué es un género literario?* 1989. Trads. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. Madrid: Akal, 2006.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. María Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica, 1985.
- Starobinski, Jean. *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Trad. Carlos Rodríguez Sanz. Madrid: Taurus, 1974.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. 1976. Trad. Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 2003.
- . *Pasión intacta*. 1996. Trads. Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 1997.
- Sullà, Enric. "El debate sobre el canon literario." *El canon literario*. Comp. Enric Sullà. Madrid: Arco Libros, 1998: 11-34.
- Sypher, Wylie. *Literatura y tecnología. La visión enajenada*. 1968. Trad. Mercedes Arnal Arnal. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Talens, Jenaro, J. Romera Castillo, A. Tordera, y V. Hernández Esteve. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Todorov, Tzvetan. *Literatura y significación*. 1967. Trad. Gonzalo Suárez Gómez. Barcelona: Planeta, 1971.
- . *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. 1968. Trad. Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Losada, 1975.
- . *Teorías del símbolo*. 1977. Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- . *Los géneros del discurso*. 1978. Trad. Jorge Romero León. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- . *La conquista de América. El problema del otro*. 1982. Trad. Flora Botton Burlá. México: Siglo Veintiuno, 1998.
- Tomachevski, Boris. "Temática." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 1965. Trad. Ana María Nethol. Pres. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Signos, 1970: 199-232.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- von Glasersfeld, Ernst. "Introducción al constructivismo radical." *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* 1981. Trad. Nélica M. de Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Báez. Comp. Paul Watzlawick. Barcelona: Gedisa, 1994: 20-37.
- Watzlawick, Paul. "Profecías que se autocumplen." *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* 1981. Trad. Nélica M. de Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Báez. Comp. Paul Watzlawick. Barcelona: Gedisa, 1994: 82-98.
- Wellek, René, y Austin Warren. *Teoría literaria*. 1948. Trad. José María Gimeno. Pról. Dámaso Alonso. Madrid: Gredos, 1985.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1992.
- Wichmann, Eyvind H. *Física cuántica*. 1971. Trad. Ramón Ortiz Fornaguera. Barcelona: Reverté, 1986.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. 1977. Trad. Pablo di Masso. Pról. J. M. Castellet. Barcelona: Península, 2000.

- Yalom, Irvin D. *Psicología y literatura. El viaje de la psicoterapia a la ficción*. Trad. José Bayo Margalef. Barcelona: Paidós, 2000.
- Žižek, Slavoj. *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. 2004. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2006.

X.7. Textos críticos y testimoniales

- A. B. C. “Entre libros nuestros. *Esta mañana*, por Mario Benedetti.” *Asir* [Mercedes:] Julio-agosto 1950: 23-24.
- Abella, Manuel Antonio, et al. “Los escritores nacionales a la opinión. Manifiesto.” *Marcha* [Montevideo:] 24 Junio 1955: 22.
- Abraham, Carlos. *Borges y la Ciencia ficción*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.
- . *Estudios sobre literatura fantástica*. Buenos Aires: Quadrata, 2006.
- Achugar, Hugo. “Modernización, europeización, cuestionamiento. El lirismo social en Uruguay entre 1895 y 1911.” *Revista Iberoamericana* [Pittsburg] 114-115 (Enero-junio 1981): 7-32.
- . “El poder de la antología / la antología del poder.” *Cuadernos de Marcha* [Montevideo:] 1989: 55-63.
- . “Archivo, monumento, vanguardia y periferia (A propósito de Julio Garmendia).” *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Comp. Noé Jitrik. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996: 321-331.
- . “El museo de la vanguardia: Para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana.” *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ed. Hugo Verani. Sel. y próls. Hugo Achugar y Hugo Verani. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996: 7-40.
- . “La fundación por la palabra.” *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Comp. Hugo Achugar. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Universidad de la República, 1998: 5-37.
- . “Paisajes y escenarios de la vida privada, literatura uruguaya entre 1920 y 1990.” *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*. Dirs. José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski. Montevideo: Santillana, 1998: 209-237.
- . *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Trilce, 2004.
- . “¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas.” *Cahiers de LI.RI.CO.* [París:] 5 (2010). Internet. 23 Febr. 2014. <<http://lirico.revues.org/376>>
- . “*Rashomon* en clave uruguaya, o acerca de la pregunta de si es posible construir una historia de la escritura nacional.” *Revista de la Biblioteca Nacional* [Montevideo:] 3ª Época 6-7 (2012): 105-115.
- Aínsa, Fernando. “La narración y el teatro en los años veinte.” *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 19 (Marzo 1968): 289-304.
- . “Los novelistas del 45.” *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 33 (Oct. 1968): 513-528.
- . “Catarsis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea.” *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 160-161 (Julio-dic. 1992): 807-826.
- . *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo: Trilce, 1993.
- . “Marginales y marginalizados en la narrativa uruguaya contemporánea.” *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas* Tomo 2. Coord. Joaquín

- Manzi. París: Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos - C.N.R.S. - Université de Poitiers, 1999: 438-476.
- . *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2002.
- . "Los nuevos centros de la periferia." *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid:] 632 (Febrero: 2003): 29-40.
- . "Una narrativa desarticulada desde el sesgo oblicuo de la marginalidad." *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana, 2008: 35-50.
- . "Miradas desde el subsuelo: La metamorfosis del punto de vista." *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana, 2009: 19-38.
- . "Los refugios del cuerpo desarticulado." *Hermes Criollo* [Montevideo:] 13 (Primavera-verano 2009): 63-83. [Recogido con mínimas variantes en *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya* (Montevideo: Trilce, 2011: 120-142).]
- Aldiss, Brian W., y David Wingrove. *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. London: Atheneum, 1986.
- Alsina Thevenet, Homero. "Con el permiso de «La mar en coche»." *Marcha* [Montevideo:] 2 Julio 1948: 13.
- Álvarez, Juan Carlos. "Mario Benedetti. *Esta mañana*." *Clima* [Montevideo:] Julio 1950: 71.
- Ambrosetti, Juan B. *Supersticiones y leyendas*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1976.
- Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- Andreu, Jean L. "«Las Hortensias» o los equívocos de la ficción." *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Dir. Alain Sicard. Caracas: Monte Ávila, 1977: 9-31.
- Antúnez, Rocío. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Katún, 1985.
- Areán, Rubén, et al. "Fallo del Concurso de cuentos." *Número* [Montevideo:] Julio-dic. 1951: 406-407.
- Arregui, Mario. Prólogo. *Noche de San Juan y otros cuentos*. Montevideo: Número, 1956: 7-9.
- . Prólogo. *Hombres y caballos*. Montevideo: Alfa, 1960: 7-8.
- . *Ramos generales*. Montevideo: Arca, 1985.
- Badano, Ariel. "El derrumbamiento. 5 relatos, por Armonía Somers." *La Gaceta Uruguaya* [Montevideo:] 5 Agosto 1953: 3.
- Balderston, Daniel. "De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores." *Casa de las Américas* [La Habana:] Oct.-dic. 2002: 104-110. [Recogido en el Vol. 9 de *Historia crítica de la Literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2004: 217-227.]
- Ballesteros Rosas, Luisa. *La escritora en la sociedad latinoamericana*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 1997.
- Barella, Julia. "La literatura fantástica en España." *Anthropos* [Barcelona:] Marzo-abril 1994: 11-20.
- Barfod, Einar. "La literatura de ficción científica. (Un síntoma para el diagnóstico de nuestro tiempo)." *Número* [Montevideo:] Marzo 1955, 35-72.
- . "Las crónicas marcianas según Ray Bradbury. Una obra maestra de la ficción científica." *Marcha* [Montevideo:] 2 Dic. 1955: 20-23.
- . "Postulación de Jorge Luis Borges." *Marcha* [Montevideo:] 21 Junio 1957: 21.
- Barrenechea, Ana María. Introducción. *La literatura fantástica argentina*. De Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero. México: Imprenta Universitaria, 1957: ix-xiv.

- . "Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández." 1976. *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 1978: 159-194.
- . "Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: «La cara de Ana»." *Escritura* [Caracas:] 13-14 (Enero-dic 1982): 57-68.
- Barrera, Trinidad. "Uruguay, la narrativa de la otra orilla." *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*. Coord. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 2008: 437-452.
- Barros-Lemez, Álvaro. "La larga marcha de lo verosímil: Narrativa uruguaya del siglo XX." *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Ed. Hernán Vidal. Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1985: 469-486.
- Bayce, Julio. "Revistas en el Uruguay." *Escritura* [Montevideo:] Set. 1948: 117-121.
- . *Una institución cultural de hace medio siglo. María V. de Muller y "Arte y Cultura Popular"*. Montevideo: Linardi y Risso, 1987.
- Becerra, Eduardo. "Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975." *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*. Coord. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 2008: 15-31.
- Benedetti, Mario. *Peripécia y novela*. Montevideo: Prometeo, 1948.
- . "Comentarios a una literatura." *Marcha* [Montevideo:] 9 Abril 1948: 15.
- . "Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea." *Marcel Proust y otros ensayos*. Montevideo: Número, 1951: 67-106.
- . "Tres géneros narrativos. Cuento, «nouvelle» y novela." *Número* [Montevideo:] Enero-marzo 1953: 82-92.
- . "Armonía Somers. *El derrumbamiento*." *Número* [Montevideo:] Enero-marzo 1953: 102-103.
- . "Observaciones sobre el manifiesto." *Marcha* [Montevideo:] 22 Julio 1955: 22-23.
- . "Combate y fantasía de Giselda Zani." *Marcha* [Montevideo:] 11 Abril 1958: 23.
- . *El país de la cola de paja*. Montevideo: Asir, 1960.
- . "Una experiencia de lector. También la memoria hace su antología." *La Mañana* [Montevideo:] 18 Febr. 1961: 6.
- . "Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico." 1961. *Literatura uruguaya, siglo XX*. 1963. 4ª ed. Montevideo: Seix Barral, 1997: 154-157. [Edición ampliada.]
- . "La literatura uruguaya cambia de voz." 1962. *Número* [Montevideo:] Julio-set. 1963: 164-191. [Publicado inicialmente en la *Revista de la Universidad de México* (1962) y después recogido en todas las ediciones de *Literatura uruguaya, siglo XX*.]
- . "Testimonio y creación de Mario Arregui." 1965. *Literatura uruguaya, siglo XX*. 1963. 4ª ed. Montevideo: Seix Barral, 1997: 262-265. [Edición ampliada.]
- . "Armonía Somers y el carácter obscuro del mundo." *Literatura uruguaya, siglo XX*. 1963. 4ª ed. Montevideo: Seix Barral, 1997: 266-269. [Edición ampliada.]
- . "María Inés Silva Vila, de la niebla a la transparencia." 1961. *Literatura uruguaya, siglo XX*. 1963. 4ª ed. Montevideo: Seix Barral, 1997: 348-355. [Edición ampliada.]
- Benvenuto, Carlos. "Felisberto Hernández. Algunos datos biográficos." *Boletín Informativo de AGADU* [Montevideo:] Enero-julio 1943: 26-28.
- Berenguer, Amanda. *El monstruo incesante (Expedición de caza)*. Montevideo: Arca, 1990.
- . "Carta a María Inés Silva Vila." 1991. María Inés Silva Vila. *Antología*. Montevideo: Signos, 1992: 85-91.
- Bioy Casares, Adolfo. "Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*." *Sur* [Buenos Aires:] Mayo 1942: 60-65.
- Blanco, Ángeles. "El extraño caso de Giselda Zani." *Brecha* [Montevideo:] 22 Junio 2012: 22-24.

- Blixen, Carina. Prólogo. *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*. De Alfredo Alzugarat et al. Sel. Lauro Marauda, Juan E. Fernández y Julio Varela. Montevideo: Arca, 1991: 5-16.
- . "Armonía Somers: fantasía, mito y escritura." *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Dirs. Heber Raviolo y Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 1996: 191-211.
- . "Variaciones sobre lo raro." *Cahiers de LI.RI.CO*. [París:] 5 (2010). Internet. 23 Febr. 2014. <<http://lirico.revues.org/394>>
- Bordoli, Domingo Luis. "Felisberto Hernández." *Asir* [Mercedes:] Set. 1949: 30-31.
- . "Juicios sobre las menciones especiales. «La mano de nieve»." *Asir* [Mercedes:] Oct. 1949: 43.
- . [Introducción a "Mi hermano Daniel" de María Inés Silva Vila]. *Asir* [Mercedes:] Dic. 1949: 39.
- . Prólogo. *Selección de prosas*. Tomo I. De Pedro Leandro Ipuche. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1968: vii-xxx.
- . Prólogo. *Selección de cuentos*. De Adolfo Montiel Ballesteros. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1970: vii-xxi.
- Borges, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia." *Sur* [Buenos Aires:] Verano 1932: 172-179.
- . "Cuando la ficción vive en la ficción." *El Hogar* [Buenos Aires:] 2 Junio 1939: 6.
- . "El tiempo y J. W. Dunne." *Sur* [Buenos Aires:] Set. 1940: 74-77.
- . Prólogo. *La invención de Morel*. 1940. De Adolfo Bioy Casares. Madrid: Alianza, 1993: 9-12.
- . "Leslie D. Weatherhead: *After death*." *Sur* [Buenos Aires:] Julio 1943: 83-85.
- . "José Bianco: *Las ratas*." *Sur* [Buenos Aires:] Enero 1944: 76-78.
- . "Anotación al 23 de agosto de 1944." *Sur* [Buenos Aires:] Oct. 1944: 24-26.
- . Prólogo. *Arquitecturas del insomnio. Cuentos fantásticos*. De Ema Risso Platero. Buenos Aires: 1948: 7-11.
- . "El tiempo circular." *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1953: 91-97.
- . "L'illusion comique." *Sur* [Buenos Aires:] Nov.-dic. 1955: 9-10.
- . "Pedro Leandro Ipuche." *Ficción* [Buenos Aires:] Enero-febr. 1957: 166.
- . "Posdata de 1956." *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974: 483.
- . "La flor de Coleridge." *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974: 639-641.
- . "Magias parciales del Quijote." *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974: 667-669.
- . "Los caminos de la imaginación." *Minotauro* [Buenos Aires:] [2da. época] Nov. 1984: 9.
- . *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Pról. Viviana Dreidemie. Buenos Aires: Agalma, 1993.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares, comps. Nota preliminar. *Cuentos breves y extraordinarios. Antología*. De Wu Ch'eng-en et al. Buenos Aires: Raigal, 1955: 9.
- Borges, Jorge Luis, y Osvaldo Ferrari. *En diálogo II*. México: Siglo Veintiuno, 2005.
- Brando, Oscar. "Los cuentos de Mario Arregui." *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Dirs. Heber Raviolo y Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 1996: 239-256.
- . "Modernismo: Paralelo 35." *El 900*. Coord. Oscar Brando. Montevideo: Cal y Canto, 1999: 99-109.
- . "La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997)." *Papeles de Montevideo* [Montevideo:] 2 (Oct. 1997): 10-33.
- . *Fantasmas latinoamericanos*. Montevideo: Técnica, 2004.
- . Prologo. *Un cuento con un pozo y otros escritos*. De Mario Arregui. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2009: vii-xxxv.

- Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- . “El imaginario del vampiro.” *El mundo es una fábula y otros ensayos*. Mérida: Puerta del Sol, 2004: 11-19.
- . “Terror y fascinación del monstruo.” *El mundo es una fábula y otros ensayos*. Mérida: Puerta del Sol, 2004: 21-35.
- . *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- . “El miedo y la literatura.” *El señor de los tristes y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 2007: 21-27.
- Brazeiro Diez, Héctor. *Supersticiones y curanderismo. Ensayo crítico y valorativo*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1975.
- Cáceres, Esther de. Prólogo. *Raza ciega y otros cuentos*. De Francisco Espínola. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1967: vii-xxxii.
- . “Testimonio sobre Felisberto Hernández.” *Felisberto Hernández. Notas críticas*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1970: 5-13
- Calvino, Italo. “Nota introduttiva.” Felisberto Hernández. *Nessuno accendeva le lampade*. Trad. Umberto Bonetti. Torino: Einaudi, 1974: v-viii. [Recogida y traducida al español en el número 18 de la revista *Crisis* (Buenos Aires: Oct. 1974: 12-13).]
- , comp. Introducción. Trad. Julio Martínez Mesanza. 1983. *Cuentos fantásticos del XIX*. De Jan Potocki et al. Tomo 1. Madrid: Siruela, 1988: 9-23.
- . *Seis propuestas para el próximo milenio*. 1988. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 1989.
- . *Por qué leer a los clásicos*. 1991. Trad. Aurora Bernárdez. México: Siruela, 1994.
- Campodónico, Miguel Ángel. “Rodríguez Monegal: «Me habían sacado del país, pero ahora es mío otra vez».” *Aquí* [Montevideo:] 5 Nov. 1985: 24.
- . “Homenaje a Armonía Somers. Diálogo.” *Revista de la Biblioteca Nacional* [Montevideo:] 24 (1986): 45-61. [Recogido posteriormente en *Armonía Somers. Papeles críticos*. Coord. Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1990: 225-245.]
- Carilla, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova, 1968.
- Casal, Julio J., comp. *Exposición de la poesía uruguaya*. Montevideo: Claridad, 1940.
- Castany Prado, Bernat. “Monstruosidad e infinito en la literatura fantástica española contemporánea.” *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: e.d.a. libros, 2013: 123-145.
- Castillo, Guido. “La Literatura y nuestro tiempo.” *Asir* [Mercedes:] Set. 1949: 2-3.
- . “Juicios sobre las menciones especiales. «La mano de nieve».” *Asir* [Mercedes:] Oct. 1949: 42-43.
- . “Entre libros nuestros. *El rapto y otros cuentos*, por Francisco Espínola (h.)” *Asir* [Mercedes:] Abril 1951: 51-52.
- . [Introducción a “La casa” de Carlos María Martínez]. *Asir* [Mercedes:] Agosto-set. 1951: 68.
- Castro, Manuel de. “*El regreso*. Cuentos fantásticos.” *Alfar* [Montevideo:] 1954-55: s/n.
- Cerminatti, Claudia. “Una lectura de *Las Hortensias*.” *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid:] 625-26 (Jul.-agosto 2002): 109-115.
- Ciocchini, Héctor. “Brujas, estatuas animadas, misterios.” Héctor Ciocchini y Luigi Volta. *Monstruos y maravillas*. Buenos Aires: Corregidor, 1992: 29-132.
- Claps, Manuel. “El pensamiento uruguayo en la década del 20.” Manuel Claps et al. *Vida y cultura en el Río de la Plata*. Tomo I. (XVII Cursos Internacionales de Verano). Montevideo: Universidad de la República. 1987: 65-85.
- Cócaro, Nicolás. “La corriente literaria fantástica en la Argentina.” *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 1960: 11-39.

- Collazo Ramos, Leticia. "Isidore Ducasse Conde de Lautréamont: la poética del mal como antecedente del simbolismo." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 18. Julio-oct. 2001. Universidad Complutense de Madrid. Internet. 27 marzo 2011.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/maldoror.html>>
- Conteris, Hiber. "Clave para F. Hernández." *Marcha* [Montevideo:] 18 Marzo 1966: 30.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento." *Casa de las Américas* [La Habana:] Nov. 1962-febr. 1963: 3-14.
- . "Del sentimiento de lo fantástico." *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1967. 4ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1968: 43-47.
- . "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica." *Julio Cortázar: la isla final*. Eds. Jaime Alazraki et al. Madrid: Ultramar, 1983: 66-67.
- . "Carta en mano propia." Felisberto Hernández. *Novelas y cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985: ix-xiv.
- . "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata." *Obra crítica. Volumen 3*. Ed. Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara, 1994: 77-87.
- . "Segunda clase. El cuento fantástico I: el tiempo." *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Santillana, 2013: 43-69.
- . "Tercera clase. El cuento fantástico II: la fatalidad." *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Santillana, 2013: 71-105.
- Cosse, Rómulo. *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*. Montevideo: Monte Sexto, 1989.
- . "Modelos y fracturas en la narrativa uruguaya." *Graffiti* [Montevideo:] Oct. 1990: 10-14.
- . "El cuento uruguayo actual, sus modelos culturales y la modernidad." Juan Carlos Onetti et al. *70/90 Antología del cuento uruguayo*. Sel. y notas Walter Rela. Montevideo: Linardi y Risso, 1991: 9-27.
- . *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya: Levrero, Onetti, Zorrilla de San Martín, Acevedo Díaz, Rodó, Dossetti*. Montevideo: Biblioteca Nacional / Linardi y Risso, 2008.
- Cotelo, Ruben. "La casa inundada." *El País* [Montevideo:] 19 Dic. 1960: 36.
- . "Crisis de un escritor." *El País de los Domingos de El País* [Montevideo:] 26 Julio 1964: 3.
- . "Los contemporáneos." *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 2 (Marzo 1968):17-32.
- . Introducción. *Narradores uruguayos. Antología*. De Felisberto Hernández et al. Sel. e intr. Ruben Cotelo. Caracas: Monte Ávila, 1969: 7-30.
- . "Emir Rodríguez Monegal: «el olvido es una forma de la memoria»." *Jaque* [Montevideo:] 7 Nov. 1985: 34-37.
- Couffon, Claude. "Entrevista con Miguel Ángel Asturias." *Hispanoamérica en su nueva literatura*. Trad. José Corrales Egea. Santander: La Isla de los Ratones, 1962: 27-50.
- Crash Solomonoff, Pablo. "Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte." Eduardo Holmberg. *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*. 1875. Buenos Aires: Colihue / Biblioteca Nacional, 2006: 11-25.
- Crispo Acosta, Osvaldo. "Sobre los nuevos programas de Literatura." *El Plata* [Montevideo:] 21 Mayo 1955: 6.
- Cristóbal, Juan. "Crimen y castigo [Carta dirigida al director de la sección literaria]." *Marcha* [Montevideo:] 4 Junio 1948: 15.
- D'Argenio, María Chiara. "El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 215-216 (Abril-set. 2006): 395-414.
- D'Elía, Héctor, Marcos Medina Vidal, y Emir Rodríguez Monegal. "La Sociedad de Escritores Independientes y el problema editorial." *Marcha* [Montevideo:] 9 Set. 1955: 23.

- da Rosa, Juan Justino. "Los narradores entre el realismo y sus fracturas." *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Dirs. Heber Raviolo y Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 1996: 93-144.
- da Rosa, Julio César. *Civilización y terrofobia: apuntes de campo y ciudad*. Montevideo: Diálogo, 1968.
- . *Cuentos criollos*. Montevideo: de la Plaza, 1999.
- Dalmagro, María Cristina. "Armonía Somers y el 60: ¿Una articulación posible?" *Hermes Criollo* [Montevideo:] 5 (Abril-julio 2003): 56-62.
- . *Desde los umbrales de la memoria: Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- Dámaso Martínez, Carlos. "La literatura fantástica. Desde sus comienzos hasta Adolfo Bioy Casares." *Capítulo. Historia de la literatura argentina* [Buenos Aires:] 4 (1980): 409-432.
- . "La irrupción de la dimensión fantástica." *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 9. El oficio se afirma*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2004: 171-193.
- Darío, Rubén. *Los raros. Obras Completas Vol. VI*. Ilustr. Enrique Ochoa. Madrid: Mundo Latino, 1918.
- Dapaz Strout, Lilia. "La rebelión de la flor: la metamorfosis de un ícono en «El derrumbamiento»." 1985. *Armonía Somers. Papeles críticos*. Coord. Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1990: 53-86.
- De Alava, Alex. "Revisión de revistas." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 160-161 (Julio-dic. 1992): 877-889.
- De Certeau, Jean, y Luce Giard. "Al alimón." Michel de Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol. *La invención de lo cotidiano 2: Habitar, cocinar*. 1994. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1999: 133-150.
- Díaz, José Pedro. "Indagación de una literatura." *Escritura* [Montevideo:] Nov. 1947: 31-35.
- . "Los autores y el público." *Marcha* [Montevideo:] 17 Junio 1960: 22.
- . "Una bien cumplida carrera literaria." *Marcha* [Montevideo:] 11 Nov. 1960: 23.
- . *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario I*. Montevideo: Arca, 1991.
- . "Los «cuentos» de Felisberto Hernández: ¿literatura fantástica?" *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Comp. Noé Jitrik. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996: 139-143.
- . "Felisberto Hernández y su matrimonio con la KGB. El escritor y la espía soviética." *Brecha* [Montevideo:] 25 Abril 1997: 28-29.
- . *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.
- . *Diario de José Pedro Díaz*. Ed., pról. y notas Alfredo Alzugarat. Montevideo: Banda Oriental, 2011.
- Dobrinin, Pablo. "Francisco Piria y *El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de 200 años*." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 32. 2006. Universidad Complutense de Madrid. Internet. 28 Abril 2009. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/frpiria.html>>
- . "El carácter político de la Ciencia Ficción uruguaya." *Axxón*. 160. Marzo 2006. Internet. 30 Mayo 2009. <<http://axxon.com.ar/rev/160/c-160ensayo2.htm>>
- . "Historia de la Ciencia Ficción uruguaya (Primera entrega)." *Axxón*. 164. Julio 2006. Internet. 7 Junio 2009. <<http://axxon.com.ar/rev/164/c-164ensayo1.htm>>
- . "Historia de la Ciencia Ficción uruguaya (Segunda entrega)." *Axxón*. 165. Agosto 2006. Internet. 7 Junio 2009. <<http://axxon.com.ar/rev/165/c-165ensayo1.htm>>
- . "Historia de la Ciencia Ficción uruguaya (Tercera entrega)." *Axxón*. 166. Set. 2006. Internet. 7 Junio 2009. <<http://axxon.com.ar/rev/166/c-166ensayo1.htm>>
- . "Historia de la Ciencia Ficción uruguaya (Cuarta entrega)." *Axxón*. 174. Junio 2007. Internet. 7 Junio 2009. <<http://axxon.com.ar/rev/174/c-174ensayo1.htm>>

- Doudchitzky, Pablo. "Una monstruosa deformación y una calificación equivocada." *Gaceta de Cultura* [Montevideo:] Oct. 1955: 18.
- . "Respuesta a E. R. M." *Gaceta de Cultura* [Montevideo:] Nov.-dic. 1955: 18.
- Echavarrén, Roberto. *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- . "Poética y ética (Felisberto Hernández)." *Hermes Criollo* [Montevideo:] 4 (Nov. 2002-marzo 2003): 11-16.
- Elena Hernández, Sergio. "Felisberto Hernández: del músico al escritor." *Fundación Felisberto Hernández*. 2002. Internet. 9 Nov. 2010. <<http://felisberto.org.uy/web/wp-content/uploads/2014/05/MX-2002-SergioElenaHernandez-sitio.doc>>
- Elissalde, Enrique. "Narradores de campo y pueblo. Juan José Morosoli." *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 25 (Oct. 1968): 385-400.
- Espada, Roberto de. "Armonía Somers o el dolor de la literatura." *Maldoror* [Montevideo:] 7 (1972): 62-66.
- Etcheverry, José Enrique. "Dos concursos de cuentos." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 27 Junio 1952: 28-30.
- Ezama, Ángeles. "Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910." *Anthropos* [Barcelona:] 154-155 (Marzo-abril 1994): 77-82.
- Falco, Líber. "Juicios sobre las menciones especiales. «La mano de nieve»." *Asir* [Mercedes:] Oct. 1949: 42.
- Fell, Claude. "La metáfora en la obra de Felisberto Hernández." *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Dir. Alain Sicard. Caracas: Monte Avila, 1977: 103-117.
- Femenías, María Luisa. "Armonía Somers: la difícil andadura de una obra." *Orbis Tertius* [La Plata:] viii 9 (2002). Internet. 7 Set. 2014. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv08n09d02/3757>>
- Fernández, Teodosio. "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 37-47.
- Fernández Moreno, César. "¿Qué es una revista literaria?" *Marcha* [Montevideo:] 19 Julio 1957: 7.
- Ferré, Juan Francisco. "Mutaciones de lo fantástico en la postmodernidad: el simulacro audiovisual en la narrativa contemporánea." *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*. Eds. Marco Kunz, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2006: 265-280.
- Ferré, Rosario. *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Flesca, Haydée. "Estudio preliminar." *Antología de Literatura fantástica argentina. 1. Narradores del siglo XIX*. Sel., estudio preliminar y notas Haydée Flesca. Buenos Aires: Kapelusz, 1970: 9-25.
- Fló, Juan. *Jorge Luis Borges, traductor de "Die Verwandlung"*. Montevideo: Papeles de Trabajo / FHCE / UdelaR, 1993.
- . "La referencialidad específica de la literatura o la caza del Snark." *Papeles de Montevideo* [Montevideo:] 1 (Junio 1997): 121-140.
- Flores, Ángel, sel. y notas. *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología*. Vol. 4. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Flores Mora, Manuel. "Una literatura." *Marcha* [Montevideo:] 19 Marzo 1948: 15.
- Flores Mora, Manuel, y Ángel Rama. "«Recuento» de «discrepancias»." *Marcha* [Montevideo:] 9 Dic. 1949: 15.
- Fombona, Jacinto. "Cuño, cuña, coño: Juegos de Felisberto Hernández." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 190 (Enero-marzo 2000): 25-36.

- Franco, Graciela. "Prólogo. María Inés Silva Vila o lo fantástico como metáfora." María Inés Silva Vila. *Felicidad y otras tristezas*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2011: vii-xlix.
- . *Gradivas del medio siglo: Armonía Somers y Clara Silva ante la crítica*. Montevideo: Rebeca Linke, 2013.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Fumagalli, Laura. "Transgresión y castigo en la narrativa de Giselda Zani." *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Comp. Noé Jitrik. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires, 1996: 315-319.
- Gallinal, Gustavo. *Letras uruguayas*. 1928. Pról. Carlos Real de Azúa. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1967.
- Gamerro, Carlos. "Felisberto Hernández: la sonata despedazada." *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010: 159-199.
- Gandolfo, Elvio. "Prólogo. La ciencia-ficción argentina." *Los universos vislumbrados. Antología de ciencia-ficción argentina*. De Macedonio Fernández et al. Sel. y notas Jorge A. Sánchez. Buenos Aires: Andrómeda, 1978: 13-50.
- . Prólogo. *Introducción a la literatura fantástica*. De Tzvetan Todorov. Trad. Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006: ix-xii.
- Garaudy, Roger. *Hacia un realismo sin fronteras. Picasso, Saint-John Perse, Kafka*. 1963. Trad. Raúl Sciarreta. Pref. Luis Aragón. Buenos Aires: Lautaro, 1964.
- García Ramos, Arturo. "Mimesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano." *Anales de Literatura Hispanoamericana* [Madrid:] 16 (1987): 81-94.
- Gargallo, Juan. "Felisberto en el umbral." *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid:] 625-626 (Julio-agosto 2002): 87-93.
- Gasparini, Sandra. *Espectros de la ciencia: fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2012.
- Gilio, María Esther. "«A cada cual su ración de amor.» Responde Armonía Somers." *Marcha* [Montevideo:] 1º Abril 1966: 31.
- Gilman, Claudia. "Política y crítica literaria: *Marcha* en los años de la revolución mundial." *Río de la Plata* [París:] 17-18 (1996): 217-227.
- Giraldi Dei Cas, Norah. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Banda Oriental, 1975.
- . "Una obra al acecho de la verdad. En el centenario del nacimiento de Felisberto Hernández." *Hermes Criollo* [Montevideo:] 5 (Abril-julio 2003): 40-55.
- . "¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir." *Cahiers de LI.RI.CO*. [París:] 5 (2010). Internet. 23 Febr. 2014. <<http://lirico.revues.org/433>>
- . "Uruguay en territorios literarios en devenir. Por una categorización abierta de lo nacional/americano en literatura." *Revista de la Biblioteca Nacional* [Montevideo:] 3ª Época 6-7 (2012): 87-103.
- Glick, Thomas. *Darwin y el darwinismo en el Uruguay y en América Latina*. Montevideo: Universidad de la República, 1989.
- Goloboff, Gerardo Mario. "Felisberto Hernández o el fin de la representación." *Texto Crítico* [Xalapa:] 6 (Enero-abril 1977): 58-73.
- Gómez Mango, Edmundo. "De Lautréamont a Felisberto Hernández: la poética de la metamorfosis." *Vida y muerte en la escritura. Literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Trilce, 1999: 65-76.
- Gonçalves, David Oscar. "Nuestra literatura." *Marcha* [Montevideo:] 14 Mayo 1948: 15.
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.
- González, María del Carmen. *Felisberto Hernández. Si el agua hablara. Estudio de su obra y de la recepción crítica en la prensa periódica y revistas (1942-1964)*. Montevideo: Rebeca Linke, 2011.

- . "El desvío no fantástico de Felisberto Hernández." [sic] [Montevideo:] 10 (Dic. 2014): 14-22.
- González Lanuza, Eduardo. "J. L. Borges, Silvina Ocampo y A. Bioy Casares: *Antología de la literatura fantástica*." *Sur* [Buenos Aires:] Junio 1941: 78-80.
- Gortázar, Alejandro. "El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas (1930-1966)." *Fragmentos* [Florianópolis:] 19 (2002): 31-45.
- Gramuglio, María Teresa. "Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos." *Punto de Vista* [Buenos Aires:] Julio-set. 1989: 11-16.
- Gravina, Alfredo Dante. "Sobre «Las Hortensias» de Felisberto Hernández." *Justicia* [Montevideo:] 21 Abril 1950: 12.
- Graziano, Frank. "La lujuria de ver: La proyección fantástica en «El acomodador» de Felisberto Hernández." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 160-161 (Julio-dic. 1992): 1.027-1.039.
- Gropp, Nicolás. "Una poética de la mirada intrusa. Maniqués y escaparates en la literatura de Felisberto Hernández." *Fragmentos* [Florianópolis:] 19 (2002): 47-65.
- Guardalá, Rosana. "Silvina Ocampo y Armonía Somers: dos escrituras, un territorio." [sic] [Montevideo:] 10 (Dic. 2014): 52-63.
- Gubern, Román. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Guerra, Víctor. "Aproximación psicoanalítica a «Las Hortensias» de Felisberto Hernández." *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* [Montevideo:] 82 (1995): Internet. 20 Nov. 2016. <<http://www.apuruguay.org/apurevista/1990/1688724719958226.pdf>>
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 27-36.
- . "La literatura hispanoamericana de fin de siglo." *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*. Coord. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 2008: 495-506.
- Hahn, Oscar, sel. Estudio. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*. De Juan Montalvo et al. 1982. México: Coyoacán, 1997: 9-102.
- , sel. y notas. Prólogo. *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*. De Clemente Palma et al. 1990. Santiago de Chile: Universitaria, 2006: 15-26.
- Hernández, Ana María. "Mis recuerdos." *Escritura* [Caracas:] 13-14 (Enero-dic. 1982): 335-344.
- Hernández Carmona, Luis. "La representación de lo falso o los mecanismos de la ficción en dos cuentos de Felisberto Hernández." *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* [Mérida:] 14 (Enero-dic. 2004): 123-137.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha, 2000.
- Ibáñez, Roberto. "La cultura del 900." *Enciclopedia Uruguaya* [Montevideo:] 31 (Mayo 1969): 1-20.
- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1959.
- . *Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Joan, J. [seudónimo de Juan Fló]. "Espada por Santiago." *Mito* [Montevideo:] Enero-marzo 1952: 22-27.
- La Comisión Directiva. "A.U.D.E. declara. Sobre el Manifiesto de los escritores independientes." *Marcha* [Montevideo:] 5 Agosto 1955: 22-23.
- Laddaga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Lafforgue, Jorge. *Cartografía personal. Escritos y escritores de América Latina*. Buenos Aires: Taurus, 2005.

- Lago, Sylvia, Laura Fumagalli y Hebert Benítez Pezzolano, sel, pról. y notas. Prólogo. *Cuentos fantásticos del Uruguay*. De Horacio Quiroga et al. Montevideo: Colihue Sepé, 1999: 5-6.
- Larre Borges, Ana Inés. "Felisberto avisado: publicidad y literatura (y algunos otros desvíos)." *Revista de la Biblioteca Nacional* [Montevideo:] 10 (2015): 315-339.
- Lasplaces, Alberto. *Opiniones literarias. Prosistas uruguayos contemporáneos*. Pról. Víctor Pérez Petit. Montevideo: Claudio García, 1919.
- . *Nuevas opiniones literarias*. Montevideo: Claudio García y Cía. 1939.
- Latcham, Ricardo. "Los relatos de Felisberto Hernández." *El País* [Montevideo:] 9 Agosto 1959: 3.
- Le Breton, David. *Antropología del dolor*. 1995. Trad. Daniel Alcoba. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Legido, Juan Carlos. *El teatro uruguayo*. Montevideo: Tauro, 1968.
- Lespada, Gustavo. *Carencia y literatura: el procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Link, Daniel, comp. Prólogo. *Escalera al cielo. Utopía y Ciencia ficción*. De Marshall McLuhan et al. Buenos Aires: La Marca, 1994: 5-15.
- Lockhart, Washington. "Hacia una Literatura nacional." *Asir* [Mercedes:] Junio 1950: 5-9.
- . *Felisberto Hernández, una biografía literaria*. Montevideo: Arca, 1991.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*. 1992. Trad. Laura Freixas. Barcelona: Península, 1998.
- Loustau, César J. "La tradición de la modernidad." *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid:] 632 (Febr. 2003): 41-52.
- Loustaunau, Fernando. "Borges y yo." *Maldoror* [Montevideo:] 27 (Agosto 2008): 108-113.
- . *Emma. Karma de Borges*. Montevideo: Sudamericana, 2009.
- Luisi, Luisa. *A través de libros y de autores*. Buenos Aires: Nuestra América, 1925.
- Llarena, Alicia. "Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)." *Anales de Literatura Hispanoamericana* [Madrid:] 26 (1997): 107-117.
- . *Realismo mágico y lo Real maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Gaithersburg: Hispamérica, 1997.
- . "De nuevo el Realismo mágico: del mito a la posmodernidad." *Canadian Review of Comparative Literature* [Edmonton:] 30/2 (2003): 313-333.
- Maggi, Carlos. "Nueva literatura uruguaya." *Escritura* [Montevideo:] Oct. 1947: 30-32.
- . "Bueno, yo les dije." *Marcha* [Montevideo:] 25 Junio 1948: 21-23.
- . "Aclaración y tristeza." *Marcha* [Montevideo:] 9 Julio 1948:14.
- . *El Uruguay y su gente*. Montevideo: Alfa, 1963.
- . "La sociedad y literatura en el presente: El «boom» editorial." *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 3 (Marzo 1968): 33-48.
- Mancini, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Mántaras, Graciela. "«¿Dónde estarán tus vagos ojos grises...?»." María Inés Silva Vila. *Antología*. Montevideo: Signos, 1992: 5-11.
- Manzoni, Celina. "Marginales y marginados en la literatura latinoamericana." *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas* Tomo 2. Coord. Joaquín Manzi. París: Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos - C.N.R.S. - Université de Poitiers, 1999: 17-25.
- Marauda, Lauro. "Nueva fantasía uruguaya." *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional* [Montevideo:] 2-3 (Mayo 1993): 129-149.
- . "Para una nueva definición de la fantasía." *Letras-Uruguay*. Internet. 2 Oct. 2009. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/marauda_lauro/para_una_nueva_definicion.htm> [Ponencia presentada en el V Congreso Nacional y IV Internacional organizado por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (2005).]

- . “[Estudio preliminar].” *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*. De Francisco Espínola et al. Montevideo: Rumbo, 2010: 11-110.
- Martínez, José María. “Los motivos del fantasma: la relación de causalidad en los relatos fantásticos.” *Alpha* [Osorno:] 29 (Dic. 2009): 203-216.
- Martínez, Juana. “El cuento hispanoamericano del siglo XIX.” *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*. Coord. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 2008: 229-243.
- Martínez Moreno, Carlos. “Un viajero falsamente distraído.” *Número* [Montevideo:] Mayo 1964: 159-171.
- . “El aura del 900.” *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 11 (Marzo 1968): 161-176.
- . “Las vanguardias literarias.” *Enciclopedia Uruguaya* [Montevideo:] 47 (Set. 1969): 121-140.
- . “Giselda Zani, *in memoriam*.” 1975. *Literatura uruguaya. Tomo I*. Montevideo: Cámara de Senadores, 1993: 265-267.
- Mayol, Pierre. “Habitar.” Michel de Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol. *La invención de lo cotidiano 2: Habitar, cocinar*. 1994. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1999: 3-132.
- Medeiros, Paulina. *Felisberto Hernández y yo*. 1974. 2ª ed. Montevideo: Libros del Astillero, 1982.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del Realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Mercier, Lucien. “El género cuento.” *Marcha* [Montevideo:] 11 Nov. 1960: 22-21.
- Milla, Benito. “Felisberto Hernández.” *Acción* [Montevideo:] 19 Enero 1964: 5.
- Milner, Max. *La fantasmagoría*. 1982. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Minois, Georges. *Historia de los infiernos*. 1991. Trad. Godofredo González. Barcelona: Paidós, 2005.
- Mirza, Roger. “Entrevista a Emir Rodríguez Monegal (1). La literatura como pasión.” *La Semana de El Día* [Montevideo:] 16 Nov. 1985: 9.
- . “Entrevista a Emir Rodríguez Monegal (2). «Eso fue mi vida».” *La Semana de El Día* [Montevideo:] 23 Nov. 1985: 9.
- . “Entrevista a Emir Rodríguez Monegal (Fin). «Las formas de la memoria».” *La Semana de El Día* [Montevideo:] 30 Nov. 1985: 10.
- Molloy, Silvia. “Historia y fantasmagoría.” *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 105-112.
- Moncada, Julio. “Por un Congreso de escritores.” *Marcha* [Montevideo:] 5 Agosto 1955: 22.
- Monné, Mariana. “Ruben Cotelo y la crítica de críticos.” *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República, 2012: 109-133.
- Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo Editor, 1993.
- Montoro Martínez, Noelia. “La mujer desnuda: metamorfosis por decapitación.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* [Madrid:] 34 (2005): 217-234.
- . “Los cuentos de Armonía Somers: Una poética del derrumbamiento.” *Cahiers de L.I.R.I.CO.* [París:] 5 (2010). Internet. 23 Febr. 2014. <<http://lirico.revues.org/403>>
- Montoya Juárez, Jesús. “Introducción al caos a través de una mirilla.” *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana, 2009: 9-15.

- Morales, Ana María. "Lo fantástico en «Las Hortensias» de Felisberto Hernández." *Escritos* [Puebla:] 29 (Enero-junio 2004): 141-156.
- . "Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico." *Hipertexto* [Texas:] 7 (Invierno 2008): 68-76. Internet. 10 Julio 2009.
<<http://www.utpa.edu/DEPT/MODLANG/hipertexto/docs/Hiper7Morales.pdf>>
- Moraña, Mabel. *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto, 1988.
- . "Revistas culturales y mediación letrada en América Latina." *Hermes Criollo* [Montevideo:] 5 (Abril-julio 2003): 33-39.
- Moreno, Fernando. "Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández." *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Dir. Alain Sicard. Caracas: Monte Ávila, 1977: 187-208.
- Morey, Miguel. *Psiquemáquinas*. Barcelona: Montesinos, 1990.
- Morillas Ventura, Enriqueta. "Poéticas del relato fantástico." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 93-103.
- . "El relato fantástico y el fin de siglo." *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Ed. Jaume Pont. Lleida: Milenio, 1997: 31-40.
- . "Identidad y literatura fantástica." *Anales de Literatura Hispanoamericana* [Madrid:] 28 (1999): 311-321.
- . "Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX." *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Ed. Jaume Pont. Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1999: 269-277.
- Morosoli, Juan José. "Algo sobre la soledad y la creación literaria." *Revista Nacional* [Montevideo:] 170 (Febr. 1953): 202-209. [Texto recogido en *La soledad y la creación literaria* (Montevideo, 1971).]
- Mouralis, Bernard. *Las contraliteraturas*. Trad. Eddy Montaldo. 1975. Buenos Aires: Librería El Ateneo, 1978.
- Moure, José Luis. "La lengua gauchesca en sus orígenes." *Olivar* [La Plata:] 14 (2010): 33-47.
- Negrón, María. "La adivinanza imposible o explicación falsa de un cuento. Felisberto Hernández: «Las Hortensias»." *Galería fantástica*. México: Siglo Veintiuno, 2009: 25-31.
- Núñez, María G. Prólogo. *Dos relatos*. De Giselda Zani. Montevideo: Banda Oriental / Socio Espectacular, 2000: 5-10.
- Olivera, Jorge. "Mario Levrero, narrador de lo inverosímil." *Tranvías & Buzones* [Montevideo:] 1988: 15-16.
- . "Mario Levrero: ¿un marginal en la periferia?" *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional* [Montevideo:] 2-3 (Mayo 1993): 105-116.
- . "El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa." *Anales de Literatura Hispanoamericana* [Madrid:] 34 (2005): 43-69.
- . "La alteridad de lo real en la narrativa de Mario Levrero." *Hermes Criollo* [Montevideo:] 10 (Otoño 2006): 85-93.
- . *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid (2008). Internet. 12 Marzo 2013.
<<http://eprints.ucm.es/8631/>>
- Olivera, Jorge, e Ignacio Acosta. "Una metafísica de la escritura (Entrevista a Mario Levrero)." *Hermes Criollo* [Montevideo:] 10 (Otoño 2006): 137-148.
- Olivera-Williams, María Rosa. "La mujer desnuda como manifestación de la narrativa imaginaria." *Armonía Somers, papeles críticos*. Coord. Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1990: 159-171.
- Onetti, Juan Carlos. "Señal." *Marcha* [Montevideo:] 23 Junio 1939: 2. [Sin firma. Texto recogido en *Réquiem por Faulkner y otros artículos* (Montevideo, 1975), *Periquito El*

- Aguador y otros textos 1939-1984* (Montevideo, 1994) y *Cuentos, artículos y misceláneas* (Barcelona, 2009), entre otros.]
- . “Una voz que no ha sonado.” *Marcha* [Montevideo:] 30 Junio 1939: 2. [Bajo la firma de Uno. Texto recogido en *Réquiem por Faulkner y otros artículos* (Montevideo, 1975), *Periquito El Aguador y otros textos 1939-1984* (Montevideo, 1994) y *Cuentos, artículos y misceláneas* (Barcelona, 2009), entre otros.]
- . “La piedra en el charco.” *Marcha* [Montevideo:] 25 Agosto 1939: 2. [Bajo la firma de Periquito El Aguador. Texto recogido en *Réquiem por Faulkner y otros artículos* (Montevideo, 1975), *Periquito El Aguador y otros textos 1939-1984* (Montevideo, 1994) y *Cuentos, artículos y misceláneas* (Barcelona, 2009), entre otros.]
- . “La piedra en el charco. Propósitos de Año Nuevo.” *Marcha* [Montevideo:] 29 Dic. 1939: 4. [Bajo la firma de Periquito El Aguador. Texto recogido en *Réquiem por Faulkner y otros artículos* (Montevideo, 1975), *Periquito El Aguador y otros textos 1939-1984* (Montevideo, 1994) y *Cuentos, artículos y misceláneas* (Barcelona, 2009), entre otros.]
- . “Felisberto, el naif.” *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid:] 302 (Agosto 1975): 257-259. [Texto recogido en *Felisberto Hernández. Valoración crítica* (Montevideo, 1982) y *Cuentos, artículos y misceláneas* (Barcelona, 2009), entre otros.]
- Ortiz, Julia. “Prácticas traductoras en el Río de la Plata: El caso T. S. Eliot.” *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República, 2012: 85-108.
- Ostria González, Mauricio. “Los heterodoxos latinoamericanos.” *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas* Tomo 2. Coord. Joaquín Manzi. París: Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos - C.N.R.S. - Université de Poitiers, 1999: 7-16.
- Paganini, Alberto. “Mundo y afán de Mario Arregui.” *Marcha* [Montevideo:] 18 Enero 1957: 23.
- . “Los cuentistas del 45.” *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 34 (Oct. 1968): 529-544.
- . “Los críticos del 45.” *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 35 (Enero 1969): 545-560.
- Pagés Larraya, Antonio. “Estudio preliminar.” Eduardo Holmberg. *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1957: 7-98.
- Pallares, Ricardo. “«Rodríguez»: la más alta expresión de la maestría de Espínola.” *Narradores y poetas contemporáneos*. Montevideo: Aldebarán / Academia Nacional de Letras, 2000: 9-20. [Versión corregida de la publicada en el número 8 de la *Revista de la Biblioteca Nacional* (Montevideo: dic. 1974).]
- . “La escritura océano de Felisberto Hernández. Texturas, formas y lenguajes.” *Narradores y poetas contemporáneos*. Montevideo: Aldebarán / Academia Nacional de Letras, 2000: 47-97.
- Pallares, Ricardo, y Reina Reyes. *Otro Felisberto?* 1983. 2ª ed. Montevideo: Banda Oriental, 1994. [Edición ampliada.]
- Paolini, Claudio, intr., sel. y notas. “Correspondencia Juan José Morosoli - Víctor Dotti e inéditos de V. Dotti.” *Actas de las Jornadas “Narrativa rural en la región (entre los años veinte y cincuenta). Homenaje a Juan José Morosoli en el centenario de su nacimiento”*. Eds. Sylvia Lago y Alicia Torres. Montevideo: Universidad de la República, 2002: 137-145.
- . “Felisberto Hernández: escritor maldito o poeta de la materia.” *Hermes Criollo* [Montevideo:] 3 (Julio-oct. 2002): 47-58.

- . "V́ctor Dotti y su novela inconclusa (En el centenario de su nacimiento)." *Revista de la Academia Nacional de Letras* [Montevideo:] Cuarta Época 2 (Enero-junio 2007): 139-166.
- . "Narrativa fantástica uruguaya en las revistas culturales (1947-1958): un espacio sobre los bordes." *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República / Banda Oriental, 2009: 33-57.
- . "Lo fantástico argentino en Uruguay y sus embates velados contra el poder (1946-57)." *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República, 2012: 57-84.
- . "Narrativa fantástica uruguaya del 900. Entre insignes y marginados, positivistas y espiritualistas, ortodoxos y eclécticos." *Anales del Instituto de Profesores "Artigas"* [Montevideo:] 2da. época 5 [Años 2012-2013] (Junio 2014): 421-431.
- . "Intersticios en el borde entre el Yo y el Otro en la obra temprana de María Inés Silva Vila." *Tenso Diagonal* [Montevideo:] 02 (Nov. 2016): 61-72. Internet. 29 Nov. 2016. <<http://www.tensodiagonal.org/TD02/TensoDiagonal02-TU-Paolini.pdf>>
- . "Un espectáculo fantástico: muñecas, erotismo y ominosidad." *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Eds. Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade. Montevideo / New York: Tenso Diagonal / Díaz Grey, 2017: 87-108.
- Paolini, Claudio, y Gabriel Lyonnet. "Alberto Zum Felde, la vanguardia uruguaya y el modernismo brasileño." *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Eds. Pablo Rocca y Genêse Andrade. Alicante: Universidad de Alicante, 2006: 225-254.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Penco, Wilfredo. "La poesía en los años cuarenta." *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo II: Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*. Dirs. Heber Raviolo y Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 1997: 61-100.
- Pendle, George. "Tres revistas rioplatenses." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 29 Dic. 1951: 20-21.
- Pereira Rodríguez, José. *Ensayos*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965. [2 tomos.]
- Perera San Martín, Nicasio. "Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández." *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Dir. Alain Sicard. Caracas: Monte Ávila, 1977: 229-247.
- . "Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle." *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Dir. Alain Sicard. Caracas: Monte Ávila, 1977: 421-428.
- . "Armonía Somers: una trayectoria ejemplar." *Armonía Somers. Papeles críticos*. Coord. Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1990: 17-37.
- . "Un equilibrista: L. S. Garini." *Locos, excéntricos y marginales de las literaturas latinoamericanas*. Tomo 2. Coord. Joaquín Manzi. Francia: Centre de Recherches Latino-Américaines / Université de Poitiers, 1999: 455-476.
- Pérez de Medina, Elena. "Sobre Armonía Somers." *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Comp. Noé Jitrik. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996: 27-35.
- Petrucci, Armando. "Leer por leer: un porvenir para la lectura." *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dirs. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid: Santillana, 2004: 591-625.

- Picon Garfield, Evelyn. “«Yo soplo desde el páramo». La muerte en los cuentos de Armonía Somers.” *Texto Crítico* [Xalapa:] 6 (Enero-abril 1977): 113-125.
- . “La metaforización de la soledad en los cuentos de Armonía Somers.” 1987. *Armonía Somers. Papeles críticos*. Coord. Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1990: 41-52.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo, 1999.
- . *El último lector*. 2005. 2ª ed. Buenos Aires: Anagrama, 2006.
- Poe, Edgar Allan. “Hawthorne.” 1847. *Ensayos y críticas*. Trad., intr. y notas Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1973: 125-141.
- Porta, Eliseo Salvador. “A propósito de una nueva literatura autóctona.” *Asir* [Mercedes-Montevideo:] Oct. 1954: 50-55.
- Porzecanski, Teresa. “Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras.” *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*. Comp. Saúl Sosnowski. Montevideo: Universidad de Maryland / Banda Oriental, 1987: 221-237.
- . “Felisberto Hernández: un estudio del régimen de la mirada.” *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid:] 625-626 (Julio-agosto 2002): 81-86.
- Prego Gadea, Omar. “Una literatura de crisis.” *Marcha* [Montevideo:] 9 Set. 1955: 22. [Sobre *El perro desollado y otros relatos* de Ricardo Baliñas.]
- . “En las revistas está la nueva literatura del Uruguay.” *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 30 Dic. 1955: 32-33.
- Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- . “«¡Realmente fantástico!»: Notas sobre distopía y ciencia-ficción en el Río de la Plata.” *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana, 2009: 57-76.
- Quereilhac, Soledad. *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.
- Quijano, Carlos. “En la nueva etapa.” *Marcha* [Montevideo:] 11 Mayo 1945: 5-4.
- Quiroga, Horacio. “El manual del perfecto cuentista.” 1925. *Sobre literatura* Tomo VII. Pról. Roberto Ibáñez. Notas Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1970: 60-65.
- . “Los trucos del perfecto cuentista.” 1925. *Sobre literatura* Tomo VII. Pról. Roberto Ibáñez. Notas Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1970: 65-69.
- . “Decálogo del perfecto cuentista.” 1927. *Sobre literatura* Tomo VII. Pról. Roberto Ibáñez. Notas Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1970: 86-88.
- . “La retórica del cuento.” 1928. *Sobre literatura* Tomo VII. Pról. Roberto Ibáñez. Notas Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1970: 114-117.
- . “Ante el tribunal.” 1931. *Sobre literatura* Tomo VII. Pról. Roberto Ibáñez. Notas Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1970: 135-138.
- Rama, Ángel. “Generación va y generación viene.” *Clinamen* [Montevideo:] Mayo-junio 1948: 52-53.
- . “«El habitante» por José P. Díaz.” *Marcha* [Montevideo:] 4 Nov. 1949: 14.
- . “Observaciones a un proyecto de la A.U.D.E.” *Marcha* [Montevideo:] 9 Dic. 1949: 14.
- . “Crisis editorial en América.” *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 30 Dic. 1949: 5.
- . “Gaceta.” *Marcha* [Montevideo:] 10 Marzo 1950: 14.
- . “Reseña de Revistas. *Escritura* Nº 8. «Las Hortensias de Felisberto Hernández».” *Marcha* [Montevideo:] 28 Abril 1950: 15.
- . “Sobre el manifiesto de los escritores.” *Marcha* [Montevideo:] 15 Julio 1955: 31.
- . “Temas tradicionales.” *Entregas de la Licorne* [Montevideo:] Set. 1955: 135-144.
- . “Los cuentos del absurdo.” *El País* [Montevideo:] 8 Junio 1957: 5.
- . “Los fantasmas montevidianos.” *Marcha* [Montevideo:] 14 Nov. 1958: 22.

- . "La narrativa uruguaya. Elija y compre." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 26 Dic. 1958: 53-54.
- . "Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 3 Julio 1959: 16b-30b.
- . "Alberto Zum Felde juzga la Literatura actual." *Marcha* [Montevideo:] 12 Febr. 1960: 23.
- . "La enseñanza de la Literatura. En este país." *Marcha* [Montevideo:] 18 Marzo 1960: 21.
- . "El primer montevidiano." *Marcha* [Montevideo:] 15 Julio 1960: 23.
- . "Profecía envejecida. A. Huxley." *Marcha* [Montevideo:] 21 Oct. 1960: 21.
- . "Otra imagen del país." *Marcha* [Montevideo:] 11 Nov. 1960: 22.
- . "¿Qué leen los uruguayos? Una encuesta de Ángel Rama." *Marcha* [Montevideo:] 9 Dic. 1960: 22-23.
- . "La púdica dama «literatura»." *Marcha* [Montevideo:] 23 Dic. 1960: 21.
- . "La construcción de una literatura." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 30 Dic. 1960: 24-26.
- . "Cuatro narradores uruguayos, 1960." *Marcha* [Montevideo:] 3 Febr. 1961: 22-23.
- . "Las narraciones del campo uruguayo." *Marcha* [Montevideo:] 3 Marzo 1961: 20-21.
- . "Las narraciones del campo uruguayo II." *Marcha* [Montevideo:] 10 Marzo 1961: 30-31.
- . "Un país sin libros." *Marcha* [Montevideo:] 9 Junio 1961: 29.
- . "Los escritores y el público. En este país." *Marcha* [Montevideo:] 29 Set. 1961: 23.
- . "Francisco Espínola (I). El cuento nativista." *Marcha* [Montevideo:] 6 Oct. 1961: 23.
- . "Francisco Espínola (II). Caridad soterrada." *Marcha* [Montevideo:] 13 Oct. 1961: 21-22.
- . "Una cultura independiente. Uruguay." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 29 Dic. 1961: 12.
- . "Literatura y sociedad. Los caminos de la crítica (I)." *Marcha* [Montevideo:] 4 Mayo 1962: 30-31.
- . "La sociología del conocimiento y las letras. Los caminos de la crítica literaria (II)." *Marcha* [Montevideo:] 11 Mayo 1962: 30-31.
- . "Generación va y generación viene." *Marcha* [Montevideo:] 6 Julio 1962: 31.
- . "Vaivén generacional." *Marcha* [Montevideo:] 13 Julio 1962: 29.
- . "Los monstruos están en casa. Universo de la Ciencia Ficción (I)." *Marcha* [Montevideo:] 19 Abril 1963: 30-31.
- . "Visiones proféticas del mundo. Universo de la Ciencia Ficción (II)." *Marcha* [Montevideo:] 26 Abril 1963: 30-31.
- . "Del cielo baja el buen rey. Universo de la Ciencia Ficción (III)." *Marcha* [Montevideo:] 3 Mayo 1963: 30.
- . "Para qué sirven las revistas." *Marcha* [Montevideo:] 21 Junio 1963: 30.
- . "La fascinación del horror. La insólita literatura de Somers." *Marcha* [Montevideo:] 27 Dic. 1963: 30.
- . "Bienvenida a los jóvenes." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 27 Dic. 1963: 1.
- . "Los nuevos compañeros." *Marcha*. [Montevideo:] [2ª sección] 27 Dic. 1963: 2-6.
- . "Burlón poeta de la materia." *Marcha*. [Montevideo:] 17 Enero 1964: 30-31.
- . "Lo que va de ayer a hoy." [Montevideo:] [2ª sección] 28 Agosto 1964: 2-9.
- . "Una cosmovisión creadora. Plenitud de Arregui." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 19 Febr. 1965: 16 y 12.
- . "M. I. Silva Vila: Fantasía, alienación, femineidad." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 14 Mayo 1965: 3-4.
- . "Del provincianismo cultural. En este país." *Marcha* [Montevideo:] 2 Julio 1965: 29-30.
- . "La generación de la crisis." *Marcha* [Montevideo:] 19 Nov. 1965: 30-31.
- . "La generación de la crisis II. 1955, poetas, narradores, críticos, dramaturgos." *Marcha* [Montevideo:] 27 Nov. 1965: 28-29.
- . "La generación de la crisis III. Simpatías y diferencias." *Marcha* [Montevideo:] 3 Dic. 1965: 28-29.

- . "Raros y malditos en la literatura uruguaya." *Marcha* [Montevideo:] 2 Set. 1966: 30-31. [Recogido como prólogo en la antología *Aquí. Cien años de raros* (Montevideo: Arca, 1966: 7-12).]
- . "Origen de un novelista y de una generación literaria." Juan Carlos Onetti. *El pozo*. Montevideo: Arca, 1967: 47-100.
- . "Felisberto Hernández." *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 29 (Oct. 1968): 449-464.
- . "Mario Arregui: interrogación ética del hombre." Mario Arregui. *Tres libros de cuentos*. Montevideo: Arca, 1969: 205-222. [Es una versión actualizada y con modificaciones de la publicada en *Marcha* el 19 de febrero de 1965. Recogida, a posteriori, en *Cuentos completos (I)* (Montevideo: Arca, 1992).]
- . "La conciencia crítica." *Enciclopedia Uruguaya* [Montevideo:] 56 (Nov. 1969): 101-120.
- . *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972.
- . *Diez problemas para el novelista latinoamericano*. Caracas: Síntesis Dos Mil, 1972.
- . "Las dos vanguardias latinoamericanas." *Maldoror* [Montevideo:] 9 (Nov. 1973): 58-64.
- . "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana." *Revista de Literatura Hispanoamericana* [Maracaibo:] 5 (Abril 1974): 7-38.
- . *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- . "Transformaciones culturales en el modernismo." *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil / Laia, 1985: 35-48.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. 1982. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1989.
- . *La ciudad letrada*. 1984. Pról. Hugo Achugar. Montevideo: Arca, 1998.
- . *Ángel Rama. Diario 1974-1983*. Pról., ed. y notas Rosario Peyrou. Montevideo: Trilce, 2001.
- Rama, Ángel, Gonzalo de Freitas, y Mario Trajtenberg. "Los premios literarios 1960." *Marcha* [Montevideo:] 10 Nov. 1961: 29-31.
- Ramela, Carlos. "Vida literaria." *Marcha* [Montevideo:] 2 Abril 1948: 15.
- . "Cuentos de Felisberto Hernández." *Marcha* [Montevideo:] 9 Abril 1948: 14.
- . [Respuesta a carta de Juan Cristóbal "Crimen y castigo"]. *Marcha* [Montevideo:] 4 Junio 1948: 15.
- . "Revista de Revistas." *Marcha* [Montevideo:] 23 Julio 1948: 15.
- . "Influencia e imitación de Jorge Luis Borges." *Marcha* [Montevideo:] 8 Oct. 1948: 14-15.
- Ramela, Carlos, y Homero Alsina Thevenet. "El jurado que falló." *Marcha* [Montevideo:] 10 Dic. 1948: 15.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Real de Azúa, Carlos. "Mario Benedetti. *Esta mañana*." *Escritura* [Montevideo:] Dic. 1949: 135-136.
- . "Ambiente espiritual del novecientos." *Número* [Montevideo:] Enero-junio 1950: 15-36.
- . "Los nuevos Programas de Literatura y un censor." *Marcha* [Montevideo:] 27 Mayo 1955: 20-21.
- . "Método y significado de una Literatura hispanoamericana." *Marcha* [Montevideo:] 28 Oct. 1955: 20-23.
- . "La historia literaria de América como compromiso." *Marcha* [Montevideo:] 11 Nov. 1955: 20-22.
- . "La historia del ensayo: El juicio y el lenguaje." *Marcha* [Montevideo:] 25 Nov. 1955: 20-22.
- . "Uruguay: el ensayo y las ideas en 1957." *Ficción* [Buenos Aires:] Enero-febr. 1957: 72-98.

- . “¿A dónde va la cultura uruguaya?” *Marcha* [Montevideo:] 25 Oct. 1957: 22-23.
- . “¿A dónde va la cultura uruguaya?” *Marcha* [Montevideo:] 1º Nov. 1957: 21-23. [Segunda y última parte]
- . “Problemas de la enseñanza literaria: La elección de autores.” *Anales del Instituto de Profesores “Artigas”* [Montevideo:] 3 (1958): 33-58.
- . “Pensamiento y literatura en el siglo XIX: Las ideas y los debates.” *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 8 (Marzo 1968): 113-128.
- . “Prosas del mirar y del vivir.” *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya* [Montevideo:] 9 (Marzo 1968): 129-144.
- Renaud, Maryse. “«El acomodador», texto fantástico.” *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Dir. Alain Sicard. Caracas: Monte Ávila, 1977: 257-277.
- Ricci, Julio. “L. S. Garini, un creador olvidado.” L. S. Garini. *Obra completa*. Montevideo: Yoea, 1994: 5-12.
- Ricci Della Grisa, Graciela N. *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.
- Risso, Álvaro J. “Un retrato para Armonía (cronología y bibliografía).” *Armonía Somers. Papeles críticos*. Coord. Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1990: 247-299.
- Risso Platero, Ema. “La magia eterna.” *Entregas de la Licorne* [Montevideo:] Nov. 1953: 145-150.
- Rivera, Jorge B. “Años encantados. La peripecia porteña de Felisberto Hernández.” *El País Cultural* [Montevideo:] 24 Marzo 1995: 8-9.
- . “Felisberto Hernández, una escritura de vanguardia.” *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Dirs. Heber Raviolo y Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 1996: 39-67.
- . *El periodismo cultural*. 1995. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Roas, David. “Mutaciones posmodernas: Del vampiro depredador a la naturalización del monstruo.” 2012. *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: e.d.a. libros, 2013: 91-111.
- Rocca, Pablo. “(Más)caras de Felisberto Hernández: Biografías ocultas.” *Revista de la Biblioteca Nacional* [Montevideo:] 25 (Dic. 1987): 67-97.
- . *35 años en Marcha (Crítica y Literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1992.
- , sel. Prólogo. *Los mejores cuentos*. De Mario Arregui. Montevideo: Banda Oriental, 1996: 5-14.
- , sel. y notas. Prólogo. “Las transacciones imaginarias de María Inés Silva Vila.” *El visitante y otros cuentos*. De María Inés Silva Vila. Montevideo: Banda Oriental, 1996: 7-14. [Reproducido con algunas variantes en: *Último coche a Fraile Muerto y otros cuentos*. De María Inés Silva Vila. Montevideo: Banda Oriental / Socio Espectacular, 2001: 5-8.]
- . “Las rupturas del discurso poético. (De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940).” *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo II: Una literatura en movimiento (Poesía, teatro y otros géneros)*. Dirs. Heber Raviolo y Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 1997: 9-59.
- . “La crítica literaria y un esbozo del ensayo (1939-1968).” *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo II: Una literatura en movimiento (Poesía, teatro y otros géneros)*. Dirs. Heber Raviolo y Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 1997: 221-250.
- , sel. Prólogo. *El cuento rural (1920-1940)*. De Adolfo Montiel Ballesteros et al. Montevideo: Banda Oriental / Socio Espectacular, 1998: 3-8.
- , sel. Prólogo. *El cuento urbano (1920-1930)*. De Horacio Quiroga et al. Montevideo: Banda Oriental / Socio Espectacular, 2000: 5-9.

- . Prólogo. *Equilibrio*. De L. S. Garini. Montevideo: Banda Oriental / Socio Espectacular, 2000: 5-12.
- . "El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)." *Fragmentos* [Florianoópolis:] 19 (2002): 7-29.
- . "Historias nacionales de un diálogo complejo." *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos (1925-1974)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Librería Linardi y Risso, 2002: 11-42.
- . *El 45. Entrevistas / Testimonios*. Montevideo: Banda Oriental, 2004.
- . *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo: Banda Oriental, 2006.
- . *Horacio Quiroga. El escritor y el mito. Revisiones*. Montevideo: Banda Oriental, 2007.
- . "Las revistas rioplatenses: encrucijadas (1942-1959)." *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República / Banda Oriental, 2009: 9-32.
- . "Las revistas: Invención y construcción de lectores (Un dilema a dos orillas, 1947-1962)." *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República, 2012: 13-56.
- Rocca, Pablo, et al. "Entrevista a Omar Prego Gadea." *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República / Banda Oriental, 2009: 203-216.
- Rodríguez Barilari, Elbio. Prólogo. "Las doradas peras del olmo." De Raúl Benzo et al. *Más vale nunca que tarde*. Montevideo: Banda Oriental, 1990: 7-10.
- Rodríguez Monegal, Emir. "J. L. Borges, poeta." *Marcha* [Montevideo:] 31 Marzo 1944: 15.
- . "Nota sobre Felisberto Hernández." *Marcha* [Montevideo:] 15 Junio 1945: 15.
- . "Jorge Luis Borges." *Marcha* [Montevideo:] 15 Junio 1945: 15.
- . "Revista de Revistas." *Marcha* [Montevideo:] 15 Agosto 1947: 15.
- . "Dos cuentistas argentinos." *Clinamen* [Montevideo:] Julio-agosto 1947: 50-52.
- . "Panorama bibliográfico de 1947." *Marcha* [Montevideo:] 26 Dic. 1947: 20-22.
- . "Nadie encendía las lámparas." *Clinamen* [Montevideo:] Mayo-junio 1948: 51-52.
- . "Discusión en torno a uno de los Borges posibles." *Marcha* [Montevideo:] 25 Febr. 1949: 14,13.
- . "La crítica literaria en el siglo XX: El aporte de George Orwell." *Número* [Montevideo:] Set.-oct. 1949: 295-304.
- . "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica." *Número* [Montevideo:] Nov.-dic. 1949: 448-455.
- . "José Pedro Díaz. *El habitante*." *Número*. [Montevideo:] Nov.-dic. 1949: 476.
- . "La generación del 900." *Número* [Montevideo:] Enero-junio 1950: 37-61.
- . "Objetividad de Horacio Quiroga." *Número* [Montevideo:] Enero-junio 1950: 208-226.
- . "Sobre las generaciones literarias." *Marcha* [Montevideo:] 5 Oct. 1951: 14-15.
- . "Tres narradores noveles." *Marcha* [Montevideo:] 21 Marzo 1952: 15.
- . "Borges, el memorioso." *Marcha* [Montevideo:] 18 Abril 1952: 14-15.
- . "Adolfo Bioy Casares & Jorge Luis Borges (Recopiladores). *Los mejores cuentos policiales*." *Marcha* [Montevideo:] 30 Mayo 1952: 15,12.
- . "Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo." *Número* [Montevideo:] Abril-junio 1952: 171-183.
- . "La narrativa hispanoamericana. Tendencias actuales." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 27 Junio 1952: 25-26.
- . "Nacionalismo y literatura. Un programa a posteriori." *Marcha* [Montevideo:] 4 Julio 1952: 14-15.

- . "Una literatura de minoristas." *Marcha* [Montevideo:] 5 Dic. 1952: 14.
- . "La nueva literatura nacional." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 26 Dic. 1952: 25-27.
- . "La A.U.D.E. opina sobre gremialismo y crítica literaria." *Marcha* [Montevideo:] 9 enero 1953: 14-15.
- . "La A.U.D.E. reincide." *Marcha* [Montevideo:] 23 Enero 1953: 14.
- . "El escritor y el problema editorial en nuestro país." *Marcha* [Montevideo:] 13 Febr. 1953: 14-15.
- . "Situación actual de nuestra narrativa." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 26 Junio 1953: 1-2.
- . "Onirismo, sexo y asco." *Marcha* [Montevideo:] 17 Julio 1953: 14.
- . "Los cuentos de Clotilde Luisi." *Marcha* [Montevideo:] 4 Dic. 1953: 14.
- . "Fantasmas modernos." *Marcha* [Montevideo:] 20 Agosto 1954: 14.
- . "Un programa a posteriori (II)." *Marcha* [Montevideo:] 1º Oct. 1954: 14-15.
- . "¿Adónde va la Literatura Nacional? Reflexiones de fin de año." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 31 Dic. 1954: 17-18.
- . "Los nuevos Programas de Literatura." *Marcha* [Montevideo:] 17 Junio 1955: 23.
- . "Sobre la declaración de A.U.D.E." *Marcha* [Montevideo:] 12 Agosto 1955: 23.
- . "Los avatares de un Jurado." *Marcha* [Montevideo:] 26 Agosto 1955: 22.
- . "Literatura y demagogia." *Marcha* [Montevideo:] 4 Nov. 1955: 22.
- . "Borges: teoría y práctica." *Número* [Montevideo:] Dic. 1955: 124-157.
- . "Diálogo de sordos." *Marcha* [Montevideo:] 23 Dic. 1955: 23.
- . "Situación del cuento uruguayo en 1956. Una antología." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 28 Dic. 1956: 25-26 y 28.
- . *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*. Buenos Aires: Deucalión, 1956.
- . "Horacio Quiroga: Una perspectiva." *Ficción* [Buenos Aires:] Enero-febr. 1957: 99-112. [Versión ampliada de la publicada en *Número* (Enero-junio 1950) y recogida posteriormente en *Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos* (1961).]
- . "Un deslinde cronológico." *Marcha* [Montevideo:] 1º Marzo 1957: 23.
- . "Una introducción al lenguaje de los sueños." *Marcha* [Montevideo:] 6 Dic. 1957: 22.
- . "El meridiano intelectual de Hispanoamérica." *Marcha* [Montevideo:] 28 Marzo 1958: 21-22.
- . "Veinte años de Literatura nacional." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 3 Julio 1959: 32b-31b.
- . "El universo cataléptico de Samuel Beckett." *Marcha* [Montevideo:] 27 Nov. 1959: 22-23.
- . "Uno de nuestros escritores malditos." *El País* [Montevideo:] 16 Enero 1961: 8.
- . *Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos*. Montevideo: Asir, 1961.
- . *Narradores de esta América. Ensayos*. Montevideo: Alfa, circa 1962.
- . "Un escritor original." *El País* [Montevideo:] 26 Enero 1964: 8.
- . *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.
- . *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: EUDEBA, 1967.
- . *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- . *Narradores de esta América*. Tomo 1. Montevideo: Alfa, 1969.
- . *El boom de la novela hispanoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.
- . *Narradores de esta América*. Tomo 2. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.
- . "Borges: una teoría de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana*. [Pittsburgh:] 95 (Abril-junio 1976): 177-189. [Recogido en *Obra selecta* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003: 330-346).]
- . *Las formas de la memoria. Los magos (I)*. México: Vuelta, 1989.
- . *Borges. Una biografía literaria*. Trad. Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

- . *La obra crítica de Emir Rodríguez Monegal. I Uruguay y sus letras (Del Novecientos a la generación del 45)*. Recop. y notas Homero Alsina Thevenet y Pablo Rocca. Montevideo: de la Plaza, 1994.
- Rodríguez Urruty, Hugo. "Ricardo Baliñas o el tema de la violencia." *Agón* [Montevideo:] Nov. 1955: 13-14.
- Rodríguez Villamil, Ana María. *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*. Montevideo: Banda Oriental, 1990.
- . "Realismo y fantástico en el universo de Enrique Amorim." *Actas de las Jornadas "Narrativa rural en la región (entre los años veinte y cincuenta). Homenaje a Juan José Morosoli en el centenario de su nacimiento"*. Eds. Sylvia Lago y Alicia Torres. Montevideo: Universidad de la República, 2002: 117-123.
- Romero Gorski, Sonia. "Felisberto Hernández: Excentricidades al borde del agua." *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Comp. Noe Jitrik. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996: 115-129.
- Rosa, Sofia. "Tejido místico, arquitectura fantástica en los primeros cuentos de María Inés Silva Vila." *Tenso Diagonal* [Montevideo:] 01 (Abril 2016): 49-68. Internet. 29 Abril 2016. <<http://www.tensodiagonal.org/TD01/TensoDiagonal01-TU-Rosa.pdf>>
- Rosario-Andújar, Julio A. "Más allá del espejo: La división del sujeto en la narrativa de Felisberto Hernández." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 190 (Enero-marzo 2000): 37-45.
- Rossal, Marcelo, y Ruben Tani. "Francisco Piria: Etnógrafo del futuro. La novela de anticipación *El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de 200 años.*" *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Nordan, 2002-2003: 73-82.
- Rossiello, Leonardo, recop., pról. y notas. *Narraciones breves uruguayas (1830-1880)*. Montevideo: Instituto Iberoamericano - Gotemburgo / TAE, 1990.
- . "Prensa y narrativa breve durante el período fundacional." *Las otras letras. Literatura uruguaya del siglo XIX*. Comp. Leonardo Rossiello. Montevideo: Graffiti, 1994: 117-141.
- Ruffinelli, Jorge. "Paraíso infernal, celeste infierno." *Marcha* [Montevideo:] 10 Nov. 1967: 31.
- . *Palabras en orden*. 1974. 2ª ed. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985. [Edición ampliada.]
- . "Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal. Notas para un paralelo imposible." *Brecha* [Montevideo:] 10 Enero 1986: 30-31.
- S/firma. "Un llamado de *Marcha*." *Marcha* [Montevideo:] 26 Febr. 1943: 15.
- . "Libros. Libros recibidos." *Alfar* [Montevideo:] 1949: s/n.
- . "Gaceta." *Marcha* [Montevideo:] 10 Febr. 1950: 14.
- . "Gaceta." *Marcha* [Montevideo:] 10 Marzo 1950: 14.
- . "Regreso y otros cuentos de Clotilde Luisi." *Justicia* [Montevideo:] 12 Set. 1953: 7.
- . "Estimado literato." *Marcha* [Montevideo:] 1º Abril 1955: 14.
- . "Un caso de simbiosis cultural." *Marcha* [Montevideo:] 6 Mayo 1955: 23.
- . "Noticias del manifiesto." *Marcha* [Montevideo:] 29 Julio 1955: 23.
- . "Qué pasó en 1960? La cultura nacional." *Marcha* [Montevideo:] 30 Dic. 1960: 32 y 26. [Opiniones de Mario Benedetti, Esther de Cáceres, José Pedro Díaz, Jesualdo Sosa, Daniel Vidart y Arturo Sergio Visca.]
- . "Dos uruguayos entre los mejores." *La Mañana* [Montevideo:] 15 Mayo 1963: 3.
- . "Libros para despedir el año. *Felicidad y otras tristezas* por María Inés Silva Vila." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 31 Dic. 1964: 31.
- Saad, Gabriel. "Justas nupcias de la memoria con la fantasía." *Marcha* [Montevideo:] 14 Oct. 1967: 31.

- . "Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández." *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Dir. Alain Sicard. Caracas: Monte Ávila, 1977: 279-290.
- Saer, Juan José. "Kuranos: los límites de lo fantástico." *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997: 220-227.
- Sáinz de Medrano, Luis. "Cien años de literatura fantástica." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 17-25.
- Sánchez Riva, Arturo. "Nadie encendía las lámparas." *Sur* [Buenos Aires:] Nov. 1947: 132.
- Sardeña, Gloria M. "Las Hortensias de Felisberto Hernández: escenario de lo siniestro, espe(ctá)culo de lo fantástico." *[sic]* [Montevideo:] 10 (Dic. 2014): 23-33.
- Sardiñas, José Miguel. "El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2008)." *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*. La Habana: Letras Cubanas, 2010: 249-288.
- Sardiñas, José Miguel, y Ana María Morales, sel., bibl. y notas. Prólogo. "Literatura fantástica, o fantasmal." *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*. De Gertrudis Gómez de Avellaneda et al. La Habana: Casa de las Américas, 2003: 7-31.
- Sarlo, Beatriz. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica." *América* [París:] 9-10 (1992): 9-16.
- . *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- . *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. 2ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.
- . *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- . *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Sierra, Germán. "Materializar el realismo: de cómo la interferencia recíproca entre ciencia, tecnología y literatura está dando lugar a nuevos estilos de narrativa fantástica." *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*. Eds. Marco Kunz, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2006: 281-300.
- Silva Delgado, Adolfo. "¿Una literatura?" *Marcha* [Montevideo:] 30 Abril 1948: 15.
- Silva Vila, María Inés. "Transacción con el mundo. Contesta María Inés Silva Vila." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 19 Febr. 1965: 15.
- . *Cuarenta y cinco por uno*. Montevideo: Fin de Siglo, 1993.
- Solla, Horacio. *Mitos y supersticiones populares del Uruguay*. Pról. Renzo Pi Hugarte. Montevideo: Retta Libros, 1996.
- Somers, Armonía. *Educación de la adolescencia. El adolescente de novela y su valor de testimonio*. México: Herrero, 1957. [Firmado como Armonía Etchepare de Henestrosa.]
- . "En la morgue con mis personajes. Encuesta. Responde: Armonía Somers." *Marcha* [Montevideo:] 17 Julio 1964: 29-30.
- . "Diez relatos a la luz de sus probables vivenciales." Miguel Ángel Campodónico et al. *Diez relatos y un epílogo*. Montevideo: Fondo de Cultura Universitaria, 1979: 113-154.
- . "Carta abierta desde Somersville." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 160-161 (Julio-dic. 1992): 1.155-1.165.
- Sosnowski, Saúl. "Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas." *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo I. Inventarios, invenciones y revisiones*. Sel., estudio prel. y notas Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996: ix-xc.
- Speck, Paula. "Las fuerzas extrañas. Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 96-97 (Julio-dic. 1976): 411-426.

- Speratti Piñero, Emma Susana. "Realismo e imaginación en la obra de Horacio Quiroga." Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero. *La literatura fantástica en Argentina*. México: Universitaria, 1957: 17-36.
- Supervielle, Jules. "Un juicio de J. Supervielle sobre la obra de Felisberto Hernández, «Por los tiempos de Clemente Colling»." *El País* [Montevideo:] 12 Enero 1943: 5.
- Svensson, Anna. "Borges en Gotemburgo: sobre su conferencia «La literatura fantástica» y sus contactos con el Instituto Iberoamericano." *Anales* [Gotemburgo:] 11 (2008): 25-47.
- Tani, Rubén. *Pensamiento y utopía en Uruguay*. Varela, Rodó, Figari, Piria, Vaz Ferreira y Ardao. Montevideo: HUM, 2011.
- . *Etapas del pensamiento en Uruguay 1910-1960*. Roxlo, Figari, Oribe, Torres García, Quiroga, Morosoli, F. Hernández. Montevideo: HUM, 2013.
- Trajtenberg, Mario. "Vida literaria." *Marcha* [Montevideo:] 6 Agosto 1954: 15.
- . "Borges a la luz." *Marcha* [Montevideo:] 29 Julio 1955: 23.
- Trajtenberg, Mario, y Alberto Paganini. "El proveedor de ficciones." *Marcha* [Montevideo:] 7 Dic. 1956: 21-22.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. 1981. Madrid: Ariel, 2001.
- Trillo Pays, Dionisio, et al. "Juicio sobre los cuentos mencionados con publicación." *Asir* [Mercedes:] Oct. 1949: 63.
- Ucar, Emilio. "Esta mañana." *Resalto* [Montevideo:] Febr. 1950: 59-62. [Reseña sobre *Esta mañana* de Mario Benedetti.]
- Ulla, Noemí. *Identidad rioplatense 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1990.
- . Prólogo. *El país secreto*. De María de Montserrat. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1999: vii-xxviii.
- . *Variaciones rioplatenses*. Buenos Aires: Simurg, 2007.
- Vázquez, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. 1977. Caracas: Monte Ávila, 1980. [Segunda edición corregida y aumentada.]
- Verani, Hugo. "Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 243-250.
- . "La narrativa hispanoamericana de vanguardia." *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ed. Hugo Verani. Sel. y próls. Hugo Achugar y Hugo Verani. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996: 41-73.
- . *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Trilce / Linardi y Risso, 1996.
- Verdevoye, Paul. "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata." *Anales de Literatura Hispanoamericana* [Madrid:] 9 (1980): 283-303.
- . "Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX." *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991: 115-126.
- . "Naissance et orientation de la littérature fantastique dans le Río de la Plata jusque vers le milieu du XXe siècle." *América. Cahiers du Criccal* [Paris:] 17 (1997): 11-28.
- Viciano Fernández, Sergi. "El zombi como cuestionamiento de los límites de lo fantástico." *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Eds. David Roas y Patricia García. Málaga: e.d.a. libros, 2013: 113-121.
- Villaverde, Rodrigo. "Lo fantástico cotidiano: los cuentos de Casimiro Cassinetta." [sic] [Montevideo:] 10 (Dic. 2014): 34-39.
- Viniars, Marisa. "Regreso y otros cuentos, por Clotilde Luisi." *La Gaceta Uruguaya* [Montevideo:] 19 Agosto 1953: 3.
- Viñas, David. *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.

- . *Literatura argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.
- Visca, Arturo Sergio. "Juicios sobre las menciones especiales. «La mano de nieve»." *Asir* [Mercedes:] Oct. 1949: 42.
- . "Narrativa uruguaya 1949." *Asir* [Mercedes:] Dic. 1949: 19-21.
- . "El falso realismo. Resonancias de un Concurso." *Asir* [Mercedes-Montevideo:] Mayo-junio 1952: 35-40.
- . "Literatura y nacionalidad." *Asir* [Mercedes-Montevideo:] Abril 1954: 5-21.
- . "Panorama de la actual narrativa uruguaya." *Ficción* [Buenos Aires:] Enero-febr. 1957: 120-126.
- . *Un hombre y su mundo*. Montevideo: Asir, 1960.
- . "Giselda Zani (1909)." *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Universidad de la República, 1962: 290-295.
- . "Mario Arregui (1917)." *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Universidad de la República, 1962: 370-374.
- . "Marinés Silva de Maggi (1929)." *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Universidad de la República, 1962: 486-491.
- . "Felisberto Hernández." *El País* [Montevideo:] 19 Enero 1964: 8.
- . *Aspectos de la narrativa criollista*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1972.
- . "La mirada crítica." *La mirada crítica y otros ensayos*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1979: 7-46.
- . "Un mundo narrativo fantasmagórico y real." 1989. *Armonía Somers. Papeles críticos*. Coord. Rómulo Cosse. Montevideo: Linardi y Risso, 1990: 11-15.
- . "Francisco Espínola, narrador." *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh:] 160-61 (Julio-dic. 1992): 975-999.
- . "Francisco Espínola." Francisco Espínola. *Sombras sobre la tierra*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2001: xxix-lix.
- Volonté, Luis. "Perspectivas de la narrativa de ambiente rural. La visión de los otros." *Actas de las Jornadas "Narrativa rural en la región (entre los años veinte y cincuenta). Homenaje a Juan José Morosoli en el centenario de su nacimiento"*. Comps. Sylvia Lago y Alicia Torres. Montevideo: Universidad de la República, 2002: 41-46.
- Volta, Luigi. "Ocuparse de lo fantástico, hoy." Héctor Ciocchini y Luigi Volta. *Monstruos y maravillas*. Buenos Aires: Corregidor, 1992: 11-28.
- . "El cuerpo, la muerte, la imagen." Héctor Ciocchini y Luigi Volta. *Monstruos y maravillas*. Buenos Aires: Corregidor, 1992: 133-253.
- Weiss, Alfredo J. "Un premio para Giselda Zani." *Marcha* [Montevideo:] 13 Set. 1957: 9.
- Willson, Patricia. *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.
- Yurkievich, Saúl. "Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández." *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus, 1978: 62-76.
- Yurman, Fernando. "La antimateria de la historia: lo siniestro en lo fantástico." *Crónica del anhelo. Ensayos sobre literatura, cultura y psicoanálisis*. Caracas: Monte Ávila, 2005: 123-174.
- Zanetti, Susana. "¿Un canon necesario? Acerca del canon literario latinoamericano." *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* [Mérida:] 10 (2000): 227-241.
- . "El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers." *Orbis Tertius* [La Plata:] viii 9 (2002). Internet. 7 Set. 2014.
<<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv08n09d01/3756>>
- Zani, Giselda. "Jorge Luis Borges.- *El jardín de senderos que se bifurcan*." *Alfar* [Montevideo:] 1943: s/n.
- . "Una aventura en la narrativa." *Revista Nacional* [Montevideo:] 193 Tomo II (Julio-set. 1957): 361-371.

- . "Encuesta literaria de *Marcha*. Contesta Giselda Zani." *Marcha* [Montevideo:] [2ª sección] 8 Abril 1960: 14.
- Zum Felde, Alberto. *Crítica de la Literatura uruguaya*. Montevideo: Maximino García, 1921.
- . "El misterio del más allá." *El Día (Edición de la tarde)* [Montevideo:] 1º Febr. 1923: 1.
- . *Estética del Novecientos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1927.
- . "La «Cuarta dimensión» en la actual narrativa uruguaya." *Asir* [Mercedes:] Nov. 1948: 251-254.

X.8. Textos de historia y sociedad de Uruguay y América Latina

- Achugar, Hugo. "Uruguay, el tamaño de la utopía." Hugo Achugar et al. *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce, 1992: 149-163.
- Alfaro, Hugo. *Navegar es necesario. Quijano y el semanario "Marcha"*. Montevideo: Banda Oriental, 1984.
- . *Por la vereda del sol*. Montevideo: Brecha, 1994.
- Alonso Eloy, Rosa, y Carlos Demasi. *Uruguay 1958-1968. Crisis y estancamiento*. Montevideo: Banda Oriental, 1986.
- Ardao, Arturo. *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*. 1950. Montevideo: Universidad de la República, 1968. [Edición actualizada.]
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay Tomo 2. El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Banda Oriental / Facultad de Humanidades y Ciencias, 1990.
- Barrán, José Pedro, Gerardo Caetano, y Teresa Porzecanski, dirs. *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo: Santillana, 1998.
- Bayce, Rafael. *Cultura política uruguaya. Desde Batlle hasta 1988*. Montevideo: Fondo de Cultura Universitaria, 1989.
- Bertolotti, Virginia, y Magdalena Coll. *Retrato lingüístico del Uruguay. Un enfoque histórico sobre las lenguas en la región*. Montevideo: Facultad de Información y Comunicación - Universidad de la República, 2014.
- Caetano, Gerardo. "Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario." Hugo Achugar et al. *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce, 1992: 75-96.
- Caetano, Gerardo, y José Rilla. *Historia contemporánea del Uruguay. De la Colonia al siglo XXI*. Montevideo: CLAEH / Fin de Siglo, 2005. [Segunda edición corregida y aumentada.]
- Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. 1982. México: Siglo Veintiuno, 1998.
- D'Elía, Germán. *El Uruguay neo-batllista. 1946-1958*. Montevideo: Banda Oriental, 1982.
- Elizaincín, Adolfo, comp. *Estudios sobre el español del Uruguay (I)*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias - Universidad de la República, 1981.
- . *Estudios sobre el español del Uruguay (II)*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1993.
- Finch, Henry. "Uruguay, 1930-c. 1990." *Historia de América Latina. Vol. 15. El Cono Sur desde 1930*. 1991. Ed. Leslie Bethell. Trad. Jordi Beltran. Barcelona: Crítica, 2002: 156-186.
- . *La economía política del Uruguay contemporáneo. 1870-2000*. Montevideo: Banda Oriental, 2005.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- González Stephan, Beatriz. "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público al privado." *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y*

- sociedad en América Latina*. Comps. Beatriz González Stephan et al. Caracas: Monte Ávila, 1994: 431-455.
- González Laurino, Carolina. *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo: Universidad Católica / Taurus, 2001.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. 1969. 3ª ed. Madrid: Alianza, 1972.
- Méndez Vives, Enrique. *El Uruguay de la modernización 1876-1904*. Montevideo: Banda Oriental, 1998.
- Nahum, Benjamín. *Manual de historia del Uruguay 1903-1990*. Tomo II. Montevideo: Banda Oriental, 2000.
- Nahum, Benjamín, et al. *Crisis política y recuperación económica (1930-1958)*. 1988. Montevideo: Banda Oriental, 1998.
- . *El fin del Uruguay liberal*. 1990. Montevideo: Banda Oriental, 1998.
- Oddone, Juan. *Uruguay entre la depresión y la guerra 1929-1945*. Montevideo: Fondo de Cultura Universitaria, 1990.
- . comp., intr. y notas. *Vecinos en discordia. Argentina, Uruguay y la polémica hemisférica de los Estados Unidos. Selección de documentos 1945-1955*. Montevideo: El Galeón, 2004. [Segunda edición corregida.]
- Peluffo, Gabriel. "Crisis de un inventario." Hugo Achugar et al. *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce, 1992: 63-73.
- Rama, Germán. *La democracia en el Uruguay*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1987.
- Real de Azúa, Carlos. *El impulso y su freno*. Montevideo: Banda Oriental, 1964.
- . *Uruguay: ¿una sociedad amortiguadora?* Montevideo: Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay / Banda Oriental, 1984.
- Reyes Abadie, Washington, y Tabaré Melogno. *Crónica general del Uruguay. Tomo VII. El siglo XX. Volumen 2*. Montevideo: Banda Oriental, 2001.
- Rodríguez, Susana, y Rodolfo González. *En busca de los orígenes perdidos*. Montevideo: Planeta, 2010.
- Trigo, Abril. *Caudillo, Estado, Nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay*. Maryland: Hispamérica, 1990.

X.9. Historias literarias, diccionarios e índices

- Aira, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. [2 tomos.]
- Barbagelata, Hugo. *Una centuria literaria (Poetas y prosistas uruguayos) 1800-1900*. París: Biblioteca Latino-americana, 1924.
- Barrera, Trinidad, coord. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.
- Caillava, Domingo. *Literatura gauchesca en el Uruguay. Sinopsis histórica*. Pról. Mario Falcao Espalter. Montevideo: Claudio García, 1921.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. 1969. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 1968. Barcelona: Labor, 1992.
- Coluccio, Félix. *Diccionario de creencias y supersticiones (Argentinas y americanas)*. Buenos Aires: Corregidor / Culturales Argentinas, 1990.
- Couture de Troismonts, Roberto. "Índice de la revista *Sur*. 1931-1966 (Números 1 al 302 inclusive)." *Sur* [Buenos Aires:] Nov. 1966-abril 1967: 39-342.

- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1976.
- Flores Arroyuelo, Francisco. *Diccionario de supersticiones y creencias populares*. Madrid: Alianza, 2000.
- Granada, Daniel. *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1896.
- Henríquez Ureña, Pedro. "Las corrientes literarias en la América hispánica." Trad. Joaquín Díez-Canedo. *Obras completas. Tomo X. 1945-1946*. Recop. y pról. Juan Jacobo de Lara. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980: 41-307.
- . "Historia de la cultura en la América hispánica." *Obras completas. Tomo X. 1945-1946*. Recop. y pról. Juan Jacobo de Lara. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980: 325-448.
- Iñigo Madrigal, Luis, coord. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Laplanche, Jean, y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Trad. Fernando Cervantes Gimeno. Pról. Fernando Ángulo. Barcelona: Labor, 1983.
- Lastra, Pedro. *El cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Santiago de Chile: Universitaria, 1972.
- Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. México: De Andrea, 1971.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza, 1997.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza, 2001.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2002.
- Rela, Walter. *Historia del teatro uruguayo 1808-1968*. Montevideo: Banda Oriental, 1969.
- Reyles, Carlos, comp. *Historia sintética de la literatura uruguaya*. Montevideo: Alfredo Vila, 1931. [3 tomos]
- Rocca, Pablo, y Luis Volonté. "Bibliografía uruguaya de Borges." *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos (1925-1974)*. Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Linardi y Risso, 2002: 73-90.
- Roxlo, Carlos. *Historia crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1912-16. [7 tomos.]
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura* Tomo I. 1930. 3ª ed. Montevideo: Nuevo Mundo, 1967. [Edición actualizada.]
- . *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura* Tomo II. 1930. 3ª ed. Montevideo: Nuevo Mundo, 1967. [Edición actualizada.]
- . *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura* Tomo III. 1930. 3ª ed. Montevideo: Nuevo Mundo, 1967. [Edición actualizada.]

X.10. Antologías de narraciones uruguayas hasta el medio siglo XX

- Acevedo Díaz, Eduardo, et al. *5 cuentos uruguayos*. Montevideo: Universidad de la República, 1965.
- Cotelo, Ruben, sel., intr. y notas. *Narradores uruguayos. Antología*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- Fernández y Medina, Benjamín, sel. y pról. *Uruguay. Cuentos y narraciones de autores uruguayos contemporáneos*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1895.
- Filartigas, Juan M., sel. y notas. *Antología de narradores del Uruguay*. Montevideo: Albatros, 1930.

- García, Serafín J., sel., pról. y notas. *Panorama del cuento nativista del Uruguay*. Ilustr. Julio E. Suárez. Montevideo: Claridad, 1943.
- Lago, Sylvia, Laura Fumagalli, y Hebert Benítez Pezzolano, sel., pról. y noticia sobre los autores. *Cuentos fantásticos del Uruguay*. Montevideo: Colihue Sepé, 1999.
- Lasplaces, Alberto, sel., pról. y notas. *Antología del cuento uruguayo. Tomo I*. Montevideo: Claudio García, 1943.
- . *Antología del cuento uruguayo. Tomo II*. Montevideo: Claudio García, 1943.
- Marauda, Lauro, est. y sel. *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*. Montevideo: Rumbo, 2010.
- Rama, Ángel, sel. y pról. *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.
- Ramírez de Rossiello, Mercedes, sel. *La nueva narrativa (antología)*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Rela, Walter, sel. y notas. *20 cuentos uruguayos magistrales*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.
- Rodríguez Monegal, Emir, sel. e intr. *El cuento uruguayo. De los orígenes al modernismo*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- Rossiello, Leonardo, recop., pról. y notas. *Narraciones breves uruguayas (1830-1880)*. Montevideo: Instituto Iberoamericano - Gotemburgo / TAE, 1990.
- Saad, Gabriel, y Heber Raviolo, sel. y notas. *Antología del cuento humorístico uruguayo*. Montevideo: Banda Oriental, 1967.
- Salaverri, Vicente, sel. y pról. *Florigerio de prosistas uruguayos*. Valencia: Cervantes, 1918.
- Silva, Arturo S., et al. *Siete cuentos uruguayos*. Montevideo: Mural, 1929.
- Visca, Arturo Sergio, sel. y notas. *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Universidad de la República, 1962.
- sel. y notas. *Antología del cuento uruguayo. Vol. I. El fin de siglo*. Montevideo: Banda Oriental, 1968.
- sel. y notas. *Antología del cuento uruguayo. Vol. II. Los del novecientos*. Montevideo: Banda Oriental, 1968.
- sel. y notas. *Antología del cuento uruguayo. Vol. III. Los criollistas del veinte*. Montevideo: Banda Oriental, 1968.
- sel. y notas. *Antología del cuento uruguayo. Vol. IV. Urbanos y camperos*. Montevideo: Banda Oriental, 1968.
- sel. y notas. *Antología del cuento uruguayo. Vol. V. Los del cuarenta y cinco*. Montevideo: Banda Oriental, 1968.
- sel. y notas. *Antología del cuento uruguayo. Vol. VI. Los nuevos*. Montevideo: Banda Oriental, 1968.
- sel. y notas. *Nueva antología del cuento uruguayo*. Montevideo: Banda Oriental, 1976.

XI. ANEXO

XI.1. ÍNDICE DE LA NARRATIVA BREVE URUGUAYA (1947-1960)

Introducción

El presente índice se preparó en el marco de las investigaciones iniciales para la Tesis de Doctorado “La narrativa fantástica uruguaya (1947-1960)”, como modo de contar con un corpus que refiera a los libros de narrativa breve publicados durante el período estudiado.³⁶⁴

Para la producción de este repertorio se han considerado a los autores uruguayos y a los extranjeros que hayan tenido una extensa residencia en Uruguay. En cuanto a los volúmenes, se incluyen las primeras ediciones de aquellos publicados en el país, y los impresos en el exterior pero que hayan tenido difusión en Uruguay. Asimismo, se han tenido en cuenta solo los compuestos por cuentos o prosas y los integrados por más de una novela breve; en este sentido, se han excluido los constituidos por una novela o relato únicos, también los que explícitamente –en la tapa o portadilla– están dirigidos a un público infantil o juvenil.

Las fuentes principales para esta investigación han sido: *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico* de John E. Englekirk y Margaret M. Ramos [Berkeley & Los Ángeles: University of California, 1967], *Fuentes para el estudio de la literatura uruguaya 1835-1968* de Walter Rela [Montevideo: Banda Oriental, 1968], *Bibliografía de la literatura uruguaya* de Thomas Welch [Washington D.C.: Biblioteca Colón / Organización de los Estados Americanos, 1985], los dos tomos del *Nuevo diccionario de literatura uruguaya* [Penco, Wilfredo, et al. Montevideo: Banda Oriental / Alberto Oreggioni, 2001] y *De tierra adentro. Escritores, músicos y artistas plásticos del interior uruguayo* de Aníbal Barrios Pintos [Montevideo: Planeta, 2011].³⁶⁵

³⁶⁴ El índice se organizó a partir de todos los libros existentes en las bibliotecas y fuentes relevadas; no obstante, es posible que haya volúmenes que no figuren en nuestro corpus porque no se encuentran en los reservorios bibliográficos (por no haber sido donados o entregados de acuerdo al Depósito legal que deben realizar las editoriales e imprentas) y no están nombrados en las fuentes consignadas.

³⁶⁵ También se consultaron: la cronología desde los años 30 hasta los 60 realizada por Carlos Maggi [en “Sociedad y literatura en el presente: El «boom» editorial” *Capítulo Oriental* N° 3, Marzo 1968: 42-48], *Cien autores del Uruguay* de Alberto Paganini, Alejandro Paternain y Gabriel Saad [Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1969], *Literatura uruguaya 1807-1975* de Sarah Bollo [Montevideo: Universidad de la República, 1976], *Diccionario de escritores uruguayos* de Walter Rela [Montevideo: de la Plaza, 1986] y “La narrativa uruguaya (1920-1955): Una cronología” de Pablo Rocca [*Fragmentos*. Florianópolis: 19 (2002): 109-117]; aunque se trata de listados en suma exigua y que seguramente no tuvieron una intención de exhaustividad.

Asimismo, se examinaron los libros referidos en los ficheros de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República), así como el fichero cronológico de la Sala Uruguay de la Biblioteca Nacional de Montevideo.³⁶⁶

El Índice presenta los libros –con sus datos bibliográficos correspondientes– ordenados por año de publicación e internamente por orden alfabético del apellido del autor. Por otra parte, los volúmenes que contienen textos vinculados con lo fantástico están acompañados por una letra “F” entre paréntesis rectos. Estos son los que constituyen parte del corpus de la presente investigación.

1947:

Cenoz, Modesto. *Campanas... de Navidad. Cuentos*. Montevideo: Impr. El Siglo Ilustrado, 1947.

2 cuentos.

Hernández, Felisberto. *Nadie encendía las lámparas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947. [F]

10 cuentos.

Wimpi [seudónimo de Arthur García]. *Los cuentos de Don Claudio Machin*. Montevideo: Independencia, 1947.

1 poema y 62 cuentos breves.

1948:

Crosa de Roxlo, María E. *Pinceladas. Cuentos*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1948. [F]

17 cuentos.

Medina Bentancort, Manuel. *Cuentos de la tarde*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1948.

10 cuentos y 1 ensayo sobre literatura de vanguardia.

Contiene juicios sobre *Beatriz*, obra anterior del autor.

Risso Platero, Ema. *Arquitecturas del insomnio. Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948. [F]

Prólogo de Jorge Luis Borges.

9 cuentos.

Souza, Juan José de. *El primer pleito y otros cuentos*. Montevideo: 1948.

Prólogo de Ovidio Fernández Ríos.

18 cuentos.

³⁶⁶ Agradezco la atención y eficiencia dispensada por los funcionarios de las Bibliotecas mencionadas.

1949:

Bajac de Borges, Isaura. *Horas amigas*. Montevideo: 1949.

Prólogo de la autora.

36 prosas.

Contiene, al inicio, juicios sobre la obra anterior y distinciones de la autora.

Benedetti, Mario. *Esta mañana*. Montevideo: 1949. [F]

11 cuentos.

Geille Castro, Amadeo. *¿Amor? Cuentos cortos*. Montevideo: Ceibo, 1949.

19 cuentos y una prosa de cierre.

Miranda, Paula. *Momentos de ensueño y realidad*. Montevideo: Independencia, 1949.

63 textos, entre prosas, cuentos y poemas, presentados en formato de diario personal.

Stagno, Juan R. *Cuentos aldeanos*. Paysandú: 1949.

11 cuentos.

1950:

Bajac de Borges, Isaura. *Pozo de Jacob*. Montevideo: Florensa & Lafon, 1950.

Prólogo de Félix B. Visillac.

63 textos, entre prosas breves, cuentos y semblanzas.

Contiene, al final, juicios sobre *Horas amigas*.

Espínola, Francisco. *El rapto y otros cuentos*. Montevideo: Número, 1950.

4 cuentos.

Foti, Antonino. *Rasgos humanos, ensayo literario*. Montevideo: Tall. Gráf. Diario Rural, 1950.

10 cuentos.

García, Serafín J. *Las aventuras de Juan el Zorro. Fábulas criollas*. Montevideo: Ciudadela, 1950.

26 cuentos.

Ipuche Riva, Rolina. *Arroja tu pan sobre las aguas*. Montevideo: 1950.

4 cuentos.

1951:

Armas, A[ndrés] M. de. *Luces de posición. Narraciones breves*. Montevideo: Impr. Central, 1951.

10 cuentos breves.

Bautista Alcaraz, Viriato. *Los hombres de arena y otros cuentos breves*. Montevideo: Impr. García, 1951. [F]

1 pórtico y 16 cuentos.

Benedetti, Mario. *El último viaje y otros cuentos*. Montevideo: Número, 1951.

4 cuentos.

Gómez Brown, Juan Carlos. *La quinta de los Lara. Los tres diablos*. Montevideo: 1951.

Carta-prólogo de Ovidio Fernández Ríos.

2 cuentos.

Iglesias, Juan Antonio. *El hombre y su reino*. Florida: Gadi, 1951.

3 cuentos.

Montiel Ballesteros, Adolfo. *La jubilación de Dios*. Montevideo: La Industrial Gráfica Uruguaya, 1951.

15 cuentos.

Montiel Ballesteros, Adolfo. *La rosa en la calavera*. Montevideo: Biblioteca Uruguaya De Autores, 1951.

Prólogo del autor.

Numerosas prosas breves.

Onetti, Juan Carlos. *Un sueño realizado y otros cuentos*. Montevideo: Número, 1951.

Prólogo de Mario Benedetti.

4 cuentos.

Porta, Eliseo Salvador. *De aquel pueblo y sus aledaños*. Montevideo: Impr. Letras, 1951.

11 cuentos.

Silva de Maggi, Marinés. *La mano de nieve*. Montevideo: Fábula, 1951. [F]

7 cuentos.

1952:

Da Rosa, Julio César. *Cuesta arriba*. Montevideo: Asir, 1952.

Prólogo de Domingo Luis Bordoli.

16 cuentos.

García, Serafín J. *Agua mansa*. Montevideo: 1952.
17 cuentos.

González Villegas, Maruja. *Yo insólito*. Montevideo: 1952.
7 cuentos titulados con números romanos, de modo secuencial.

Ipuche, Pedro Leandro. *Alma en el aire*. Montevideo: 1952.
Prólogo del autor.
Dividido en 2 partes: "Prosa corrida" (18 prosas y cuentos) y "Prosa en contrapunto"
(18 prosas y cuentos).

Ipuche Riva, Rolina. *El flanco del tiempo*. Montevideo: Impr. L.I.G.U., 1952.
13 cuentos.

Lermitte, Carlos. *En Nahuel Huapi. Relatos. Época actual*. Buenos Aires: Lucania, 1952.
Prólogo del autor.
6 cuentos.

Vázquez, Florencio. *El abismo y otros cuentos*. Montevideo: M. B. A., 1952.
Prólogo del autor.
15 cuentos y 2 crónicas de viaje.

Wimpi [seudónimo de Arthur García]. *El gusano loco*. Buenos Aires: Borocaba, 1952.
Prólogo del autor.
29 cuentos breves.

1953:

Amorim, Enrique. *Después del temporal*. Buenos Aires: Quetzal, 1953.
Dividido en 3 partes, con 5, 4 y 17 cuentos respectivamente.

Ipuche Riva, Rolina. *Infancia*. Montevideo: 1953.
7 prosas.

Luisi, Clotilde. *Regreso y otros cuentos*. Madrid: Ínsula, 1953. [F]
1 novela corta y 4 cuentos.

María de Montserrat [seudónimo de María Albareda Roca]. *Cuentos mínimos*. Montevideo:
1953. [F]
Ilustraciones de Andrés Feldman.
21 cuentos breves.

Montiel Ballesteros, Adolfo. *Elegía florentina*. Madrid: 1953.

12 prosas.

Morosoli, Juan José. *Vivientes*. Montevideo: Impr. Letras, 1953.

18 cuentos.

Silva Serrano, Julián. *Espejismos en el tiempo*. La Paz: Impr. Letras, 1953. [F]

Dividido en tres partes: "Historia de un hermano" (1 cuento), "Otras narraciones" (9 cuentos) y "Tríptico de la emoción" (3 cuentos).

Contiene, al final, juicios sobre la obra anterior del autor.

Somers, Armonía [seudónimo de Armonía Etchepare de Henestrosa]. *El derrumbamiento*. Montevideo: Salamanca, 1953. [F]

5 cuentos.

Wimpi [seudónimo de Arthur García]. *Nuevos cuentos de don Claudio Machín*. Buenos Aires: Carlos y Roberto Nalé, 1953.

60 cuentos breves.

1954:

Alves Pérez, Ataliva. *Madriguera. Cuentos*. Montevideo: Impr. García, 1954. [F]

Prólogo de Manuel Oribe Coronel. Conceptos de Camilo Ureña. Y carta de Pedro P. Berro.

8 cuentos y 5 poemas.

Ipuche, Pedro Leandro. *La Quebrada de los Cuervos*. Montevideo: 1954.

12 cuentos.

1955:

Baliñas, Ricardo. *El perro desollado y otros relatos*. Montevideo: Salamanca, 1955. [F]

8 cuentos.

Castro, Manuel de. *El enigma del ofidio*. Montevideo: Impr. Libertad, 1955.

Prólogo sin firma.

9 cuentos.

Da Rosa, Julio César. *De sol a sol*. Montevideo: Asir, 1955.

Prólogo de Arturo Sergio Visca.

7 cuentos.

Fontán Lemes, Román. *Tizones y astillas. Cuentos criollos*. Montevideo: 1955. [Ed. mimeográfica.]
Introducción del autor y prólogo de Pilar E. Barrios.
19 cuentos.

Navarro, Emma Rufina. *El pago. Cuentos camperos*. Florida: 1955.
Prólogo de la autora dedicado a su madre. Ilustración de tapa de la autora.
28 cuentos.

Salterain y Herrera, Eduardo de. *Las estaciones*. Montevideo: 1955.
21 prosas tituladas con números arábigos, de modo secuencial.

Silva Valdés, Fernán. *Lenguaraz*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1955.
Prólogo del autor.
1 nota sobre la palabra folklore, 29 cuentos y 10 poemas.

Wolf, Rodolfo. *Arte nuevo literario. Cuentos sincopados*. Montevideo: 1955. [Ed. mimeografiada.]
9 cuentos breves.

1956:

Arregui, Mario. *Noche de San Juan y otros cuentos*. Montevideo: Número, 1956. [F]
Prólogo del autor.
7 cuentos.

Capurro, Federico E. *Cuentos cortos sin ton ni son. Ojos celestes*. Montevideo: Florensa & Lafon, 1956.
18 cuentos.

1957:

Aranda Correa, Lino. *Rosario de cristal*. Montevideo: Florensa & Lafon, 1957.
Prólogo de Carlos Sabat Ercasty.
23 prosas y cuentos.

Bobadilla, Simplicio [seudónimo de Serafín J. García]. *Los partes de Don Menchaca*. Montevideo: Ciudadela, 1957.
Introducción del autor.
64 cuentos breves presentados en formato epistolar.

García Sáiz, Valentín. *Leyendas y supersticiones del Uruguay. Cuentos*. Montevideo: Gráf, 1957.

12 cuentos.

Ipuche, Pedro Leandro. *Caras con alma. Cuentos*. Montevideo: 1957. [F]

Prólogo del autor.

18 cuentos. Incluye “El milagro de Montevideo” (publicado por separado en 1958).

Petillo, Mario. *Bajo el cielo de Nápoles y otros cuentos napolitanos. Masaniello, héroe y mártir*. Montevideo: Impr. Letras, 1957.

Prólogo de Humberto Zarrilli.

19 cuentos.

Viacava, Héctor E. *En la noche*. Paysandú: Tall. Gráf. Nicolini, 1957.

1 prosa y 9 cuentos.

1958:

Bobadilla, Simplicio [seudónimo de Serafín J. García]. *Cuentitos fogoneros*. Montevideo: Cisplatina, 1958.

39 cuentos.

Ipuche Riva, Rolina. *...vale una Misa...* Montevideo: Impr. L.I.G.U., 1958.

8 cuentos.

Irigaray, Américo Ramón. *Las alturas de Molalla*. Montevideo: Impr. Libertad, 1958.

Prólogo del autor.

Dividido en cuatro partes: Sin título (1 cuento, 12 poemas y 1 prosa), “Octavas” (3 poemas), “Sonetos” (19 poemas) y “Five English Poems” (5 poemas en inglés).

Stagno, Juan R. *El tenedor marcado y doce cuentos*. Paysandú: 1958. [F]

Un prólogo del autor y varios epígrafes.

13 cuentos, una carta y un discurso.

Contiene, al final, juicios sobre obras anteriores del autor.

Zani, Giselda. *Por vínculos sutiles*. Buenos Aires: Emecé, 1958. [F]

7 cuentos.

1959:

Benedetti, Mario. *Montevideanos*. Montevideo: Alfa, 1959.

Noticia sobre el autor sin firma.

11 cuentos.

Da Rosa, Julio César. *Camino adentro*. Montevideo: Asir, 1959.

8 cuentos.

Fein, María Teresa. *Catorce cuentos*. Montevideo: Impr. Letras, 1959.

14 cuentos.

Morosoli, Juan José. *Tierra y tiempo*. Buenos Aires: Cátedra Lisandro de la Torre, 1959.

29 cuentos.

Salterain Herrera, Eduardo de. *Rostro y destino. Cuentos*. Montevideo: Monteverde, 1959.

6 cuentos.

Simon, Alda. *La amazona lunática*. Montevideo: Impr. Letras, 1959.

Ilustraciones de Nerses Ounanian.

14 cuentos.

Williman, Enrique. *El miedo y otros cuentos*. Montevideo: 1959.

3 cuentos.

1960:

Amorim, Enrique. *Los pájaros y los hombres*. Montevideo: Galería Libertad, 1960.

Una primera parte titulada "Los pájaros y los hombres" (10 cuentos) y 2 cuentos más.

Amorim, Enrique. *Temas de amor*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 1960.

9 cuentos.

Arregui, Mario. *Hombres y caballos*. Montevideo: Alfa, 1960.

4 cuentos.

Castelli, Luis [Domingo Luis Bordoli Castelli.]. *Senderos solos*. Montevideo: Asir, 1960.

12 cuentos.

Díaz, José Pedro. *Ejercicios antropológicos*. Montevideo: La Galatea, 1960.

17 prosas.

Fontan Lemes, Roman. *Trenzas y estacas. Cuentos*. Montevideo: Publicaciones Minerva, 1960.

Prólogo de Elsa Méndez Chiodi.

16 cuentos.

Gómez Brown, Juan. *La quinta de los Lara. Inútil retorno*. Montevideo: Alfa, 1960.

2 cuentos.

Hernández, Felisberto. *La casa inundada*. Montevideo: Alfa, 1960. [F]
2 cuentos.

Martínez Moreno, Carlos. *Los días por vivir*. Montevideo: Asir, 1960.
6 cuentos.

Petillo, Mario. *Relatos de un valiente que nunca fue combatiente*. Montevideo: Impr. Letras, 1960.
Prólogo de José Monegal. Ilustración de tapa de Eloy Meneses.
70 cuentos breves cuyo personaje central es el comandante Caramarga.

Rodríguez Castillos, Osiris. *Entierro de Carnaval*. Montevideo: Galería Libertad, 1960.
4 cuentos.

Tuiraiçal, Solcarbo [seudónimo de Carlos A. Bó, según fichero de Sala Uruguay].
Narraciones y cuentos. Montevideo: Surcos, 1960.
Prólogo del autor.
13 cuentos con un hilo conductor.