



## RITUALES INUNDADOS. CONTACTO Y FUGA EN LAS ORILLAS DE LO FANTÁSTICO

Claudio Paolini<sup>i</sup>

Universidad de la República Uruguay (UDELAR)

### RESUMEN

En “La casa inundada” (1960), del escritor uruguayo Felisberto Hernández, se despliega un relato dentro de otro relato a través de una técnica próxima al collage (LAPLANTINE Y NOUSS, 2007). Este trabajo realiza una exégesis deteniéndose en el modo en que el cuento va diseñando líneas de contacto y de fuga entre escuchar pasivamente e interpretar, la realidad y el sueño (FREUD, 1991), el presente y el pasado, y fundamentalmente entre el realismo y lo fantástico literarios (VAX, 1965; JACKSON, 1986; CAMPRA, 2008). Líneas que asimismo se intersectan con rituales (ELIADE, 1998; BACHELARD, 2000, 2003) en el contexto excéntrico de una casa intencionadamente inundada.

**Palabras clave:** Hernández; collage; fantástico; ritualidad.

### RESUMO

Em “La casa inundada” (1960), do escritor uruguaio Felisberto Hernández, uma história se desdobra em outra história através de uma técnica semelhante à colagem (LAPLANTINE Y NOUSS, 2007). Este trabalho realiza uma exegese que foca o modo como o conto projeta linhas de contato e fuga entre escutar passivamente e interpretar, a realidade e o sonho (FREUD, 1991), o presente e o passado, e, fundamentalmente, entre realismo e o fantástico literários (VAX, 1965; JACKSON, 1986; CAMPRA, 2008). Linhas que também se cruzam com rituais (ELIADE, 1998; BACHELARD, 2000, 2003) no contexto excêntrico de uma casa intencionalmente inundada.

**Palavras-chaves:** Hernández; colagem; fantástico; ritualidade.

## Introducción

En la narrativa de Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) se revela una propensión a interpelar los conceptos de sujeto y de objeto, a desarticular el conflicto entre lo cotidiano y lo excepcional, a atenuar la distancia entre lo normal y lo anómalo, a difuminar los límites entre lo existente y lo ilusorio.

En 1960 se publica “La casa inundada”, la última narración dada a conocer en vida por Hernández –a posteriori de su fallecimiento, se edita “Tierras de la memoria” (1967) junto a un trabajo de José Pedro Díaz–.<sup>ii</sup> El autor inicia la producción de este relato durante el usufructo de una beca en Europa (1946-1948), siendo el trabajo que más tiempo le llevó escribir y publicar (GIRALDI, 1975; MEDEIROS, 1982; SILVA VILA, 1993; DÍAZ, 2000).<sup>iii</sup>

Este trabajo, presenta un análisis de “La casa inundada” que pone foco en el modo en que la narración expone un relato dentro de otro por medio de una técnica lindante al *collage* (LAPLANTINE Y NOUSS, 2007) y cómo se van proyectando líneas de contacto y de fuga entre escuchar pasivamente e interpretar, la realidad y el sueño (FREUD, 1991), el presente y el pasado, y principalmente entre el realismo y lo fantástico literarios (VAX, 1965; JACKSON, 1986; CAMPRA, 2008). Líneas que además se vinculan con rituales (ELIADE, 1998;

BACHELARD, 2000, 2003) en un ámbito extravagante como el de una casa intencionadamente inundada.

## Contacto y fuga

El cuento 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” (p. 7).<sup>iv</sup> Desde el principio, entonces, se presenta un pensamiento que le otorga a las plantas un grado de humanización; de este modo, el relato comienza a desplegar el primero de una serie de fugas del realismo y contactos con lo fantástico literario, a través de la presencia de “conflictos entre lo real y lo posible” (VAX, 1965, p. 6); a “reemplazar lo familiar, el confort, *das heimlich*, por el distanciamiento, la incomodidad, lo extraño” (JACKSON, 1986, p. 186); a instalar el “proceso que pone en contacto dos términos contradictorios” (CAMPRA, 2008, p. 29).

El 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 próxima al *collage*, el texto va presentando alternadamente diversos pasajes de la historia de la mujer, al tiempo que el lector los va conociendo de un modo gradual y escalonado. En efecto, esta “sensación” de *collage* se manifiesta a través de la presencia de elementos distantes que generan una discontinuidad en la narración, y mediante la disposición turnada de sus episodios se revela una realidad múltiple (LAPLANTINE Y NOUSS, 2007).

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” (p. 8) –Roberto Echavarren indica que las primeras funciones de

la casa son verosímiles, la “inundación, en cambio es una rareza, una aberración” (1981, p. 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” (p. 11). Determinados elementos inanimados –la casa y los muebles– son comparados o percibidos como organismos vivos; por otra parte, se le confiere una capacidad humana a una parte del cuerpo de un hombre: “sus pelos revueltos parecían desconfiados y apuntaban en todas direcciones” (p. 18). Estos factores le dotan al relato un cariz de extrañeza, en la medida que suma más contactos y fugas entre el realismo y lo fantástico.

26

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” (p. 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” (p. 12). Ana María Barrenechea 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” (1978, p. 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” (p. 18), y una serie de máquinas que, “por medio de los caños, absorbían y vomitaban el agua” (p. 18) por la casa–. Las características de la descripción de la residencia profundizan aún más el contexto extravagante de la narración. 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” (p. 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” (p. 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” (p. 10); expresa que la obesidad de la señora Margarita dentro del bote representa un peso “monstruoso” (p. 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” (p. 15); y al hacer 27 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” (p. 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” (p. 19). Igualmente, en reiteradas ocasiones se destaca la emisión por parte de la señora Margarita de una “carraspera” extraña (pp. 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” (p. 19). La aplicación retórica de apreciaciones enfáticas, el recurrir a palabras ambiguas o extrañas asociaciones de ideas y el dotar de autonomía a partes del cuerpo profundizan el movimiento, ya señalado, de contacto y fuga –y por momentos de superposición– entre el realismo y lo fantástico, otorgándole al discurso una falta de transparencia.

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” (p. 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” (p. 20). De este modo, se establece con énfasis el rol del protagonista como escucha, intérprete y comunicador –por medio de la escritura– de la historia de la mujer.

La señora Margarita había estado de viaje por Europa, y luego de que su esposo desapareciera en un accidente en Suiza 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” (p. 21); una visión que puede relacionarse con el mito de Narciso. Y, como indica Jean Chevalier 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” (1986, p. 1065); estas cuestiones se irán exteriorizando con el avance de la narración.

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. (p. 21-22)

28

En los días siguientes, los encuentros entre la mujer y el agua se fueron sucediendo de diversos modos, y en 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” (p. 23). Y completó

su cavilación: “El agua es igual en todas partes y yo debo cultivar mis recuerdos en cualquier agua del mundo” (p. 24). En una línea similar, Gastón Bachelard 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” (2003, p. 15). Poco después abandonó la ciudad italiana.<sup>v</sup>

En simultáneo con la reseña de la señora Margarita, el personaje –consustanciado con su escucha, interpretación e intermediación 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” (p. 26). La angustia lo acompaña durante su viaje y estaba 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” (p. 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” (p. 27); al tiempo de sentir dentro de él un “resorte celoso” (p. 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 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. (p. 28-29)

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, en la medida que este “es sucesor y subrogador de los progenitores (y educadores) que vigilan las acciones del individuo en su primer período de vida; continúa las funciones de ellos casi sin alteración. Mantiene al yo en servidumbre, ejerce

sobre él una presión permanente” (FREUD, [1940] 1991, p. 113). 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” (p. 9). Más adelante se menciona a “la primera señora Margarita, aquella desconocida más sencilla” (p. 27), y poco después se alude de nuevo a “la primera señora Margarita” (p. 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 cuál, de dos hermanas, debía preferir o traicionar; ni tampoco las podía fundir, para amarlas al mismo tiempo” (p. 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. Por otra parte, se incorpora un

elemento clásico de la literatura relacionada con lo fantástico –como es el tópico del doble–, que se anexa a los otros factores señalados, y que intensifican la serie de contactos y fugas del relato.

En la alternancia de las presentaciones de los barruntos del narrador y de los episodios de la historia de la señora Margarita, la estructura de la narración próxima al *collage* va profundizando su polisemia de significaciones en la línea de un montaje descentrado –o con diversos centros– (LAPLANTINE Y NOUSS, 2007). El relato de la señora Margarita se reanuda con el protagonista de vuelta en la casa inundada. Habiendo salido de la ciudad italiana, se detuvo en España, “donde un arquitecto le 30 vendió los planos para una casa inundada” (p. 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” (p. 32). La llamada comprendía una invitación “para el atardecer a una sesión de homenaje al agua” (p. 32) –esta situación ya había sido anticipada por María, una empleada de la casa, y denominada como “velorio” (p. 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. (p. 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” (p. 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” (p. 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 revelar 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. (p. 35)

Un ritual que posee un fuerte cariz de misticismo, dentro del contexto de ese “sentimiento de una religión del agua” (p. 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” (p. 26)–. Además, los paseos en bote también se pueden incluir entre los rituales adscriptos a esta “religión del agua”. Mircea Eliade 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” (1998, p. 97-98). Conjuntamente, los episodios se presentan mediante una gran espectacularidad, como si se tratara de las escenas de una película –Hernández se había desempeñado años atrás de escribir este relato 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” (p. 36). No obstante, su objetivo principal “era comprender el agua” (p. 36). Asimismo, Bachelard observa que una “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” (2000, p. 30). 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” (p. 37). Como si se produjera un fenómeno de inmersión –dormir– y emersión –despertar– del agua; a este respecto, Eliade 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” (1998, p. 97). Esa relación tan estrecha con el agua está indicando una fuerte tendencia regresiva de la señora Margarita. Sigmund Freud, 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” ([1900-01] 1991, p. 402).

32

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»” (p. 38). La transcripción de la carta conlleva dos circunstancias: por un lado, implica otra fractura

en el desarrollo de la narración, ya que las palabras de la mujer dejan de estar intermediadas por el narrador y pasan a ser declaradas directamente por ella –añadiendo un elemento más al *collage*–; y, por otro, representa el fin del cuento.

### A modo de conclusión

“La casa inundada” presenta una estructura narrativa próxima al *collage*, a través de la alternancia de las exposiciones de los eventos vividos por la señora Margarita y de los pensamientos e interpretaciones del narrador a través de su rol de escucha e intermediario entre el relato y el lector. Un *collage* que se complejiza aún más con la presencia de elementos y situaciones que funcionan como contacto y fuga entre el realismo y lo fantástico literarios. Un fantástico manifestado por medio de diversos factores. 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 intencionadamente inundada. Todo esto matizado con varias adjetivaciones retóricas que insertan la narración en un ámbito extraño, en el que determinados rituales “inundados” describen líneas de contacto y de fuga entre las orillas del realismo y lo fantástico.

### REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **La poética del espacio**. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

\_\_\_\_\_. **El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia**. Trad. Ida Vitale. **33** México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BARRENECHEA, A. M. “Ex-centricidad, divergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”. En: BARRENECHEA, Ana María. **Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy**. Caracas: Monte Ávila, 1978, p. 159-194.

BENEDETTI, M. “Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico”. En: \_\_\_\_\_. **Literatura uruguaya, siglo XX**. Montevideo: Seix Barral, 4ª ed., 1997, p. 154-157. [Edición ampliada.]

CAMPRA, R. **Territorios de la ficción. Lo fantástico**. Sevilla: Renacimiento, 2008.

- CHEVALIER, J. **Diccionario de los símbolos**.\_\_\_\_\_. **Obras completas (3 tomos)**. Intr., orden. y Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 1986.
- COTELO, R. “La casa inundada”. En: **El País**, Montevideo, 19 Dic. 1960, p. 36.
- DÍAZ, J. P. “Una bien cumplida carrera literaria”. En: **Marcha**, Montevideo, 11 Nov. 1960, p. 23.
- \_\_\_\_\_. **Felisberto Hernández. Su vida y su obra**. Montevideo: Planeta, 2000.
- ECHAVARREN, R. **El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández**. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- ELIADE, M. **Lo sagrado y lo profano**. Trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona: Paidós, 1998.
- FREUD, S. “El trabajo del sueño (continuación)”. 1900-01. En: FREUD, Sigmund. **Obras completas Vol. V**. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 345-503.
- \_\_\_\_\_. “Moisés y la religión monoteísta”. 1934-38. En: FREUD, Sigmund. **Obras completas Vol. XXIII**. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 1-132.
- GIRALDI DEI CAS, N. **Felisberto Hernández: del creador al hombre**. Montevideo: Banda Oriental, 1975.
- HERNÁNDEZ, F. “La casa inundada”. En: HERNÁNDEZ, Felisberto. **La casa inundada**. Montevideo: Alfa, 1960, p. 7-38.
- \_\_\_\_\_. **Obras completas (3 tomos)**. Intr., orden. y notas José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1981-1983.
- JACKSON, R. **Fantasy: literatura y subversión**. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- LAPLANTINE, F.; NOUSS, A. **Mestizajes. De Arcimboldo a zombi**. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- MEDEIROS, P. **Felisberto Hernández y yo**. Montevideo: Libros del Astillero, 2ª ed., 1982.
- MERCIER, L. “El género cuento”. En: **Marcha**, Montevideo, 11 Nov. 1960, p. 22-21.
- PERERA SAN MARTÍN, N. “Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle”. En: SICARD, Alain. (dir.). **Felisberto Hernández ante la crítica actual**. Caracas: Monte Ávila, 1977, p. 421-428.
- RAMA, Á. “Otra imagen del país”. En: **Marcha**, Montevideo, 11 Nov. 1960, p. 22.
- \_\_\_\_\_. “¿Qué leen los uruguayos? Una encuesta de Ángel Rama”. En: **Marcha**, Montevideo, 9 Dic. 1960, p. 22-23.
- RAMA, Á; DE FREITAS, G.; TRAJTENBERG, M. “Los premios literarios 1960”. En: **Marcha**, Montevideo, 10 Nov. 1961, p. 29-31.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. “Uno de nuestros escritores malditos”. En: **El País**, Montevideo, 16 Enero 1961, p. 8.

S/FIRMA. “Dos uruguayos entre los mejores”.  
En: **La Mañana**, Montevideo, 15 Mayo 1963, p.  
3.

SILVA VILA, M. I. **Cuarenta y cinco por uno**.  
Montevideo: Fin de Siglo, 1993.

VAX, L. **Arte y literatura fantásticas**. Trad.  
Juan Merino. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

07.

RIVIÈRE, P. “AAE na Amazônia”. **Revista de  
Antropologia**, v. 38, n. 1, p. 191-203.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico:**  
aproximações teóricas. São Paulo: Editora  
UNESP, 2013.

SALISBURY, J. **The beast within:** animals in the  
middle ages. Londres: Routledge, 2010.

SCHMIDT, B. “Mermaids in Brazil: the  
(ongoing) creolization of the water goddesses  
Oxum and Iemanjá”. In: HURN, S. (editor),  
**Anthropology and Cryptozoology:** exploring  
encounters with mysterious creatures. London:  
Routledge, 2017.

SLATER, C. **A festa do boto:** transformação e  
desencanto na imaginação amazônica. Brasília:  
Funarte, 2001.

STORTO, L. & KARITIANA, M. **‘Ej  
Akypisibmim**. Porto Velho, mimeo (inédito),  
1998.

TANNER, A. **Bringing home animals:  
religious ideology and mode of production of  
the Mistassini Cree hunters**. New York: Saint  
Martin, 1976.

VANDER VELDEN, F. “De volta para o  
passado: territorialização e  
‘contraterritorialização’ na história Karitiana”.  
**Sociedade & Cultura**, v. 13, n. 1, p. 55-65,  
2010.

\_\_\_\_\_. **Inquietas companhias:** sobre os  
animais de criação entre os Karitiana. São Paulo:  
Alameda, 2012.

\_\_\_\_\_. “Realidade, ciência e fantasia nas  
controvérsias sobre o Mapinguari no sudoeste  
amazônico”. **Boletim do Museu Paraense  
Emílio Goeldi**, v. 11, n. 1, p. 209-224, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, E. “O nativo  
relativo”. **Mana**, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

YOUNG, D. & GOULET, J.-G. (editors) **Being  
changed by cross-cultural encounters: the** 35  
anthropology of extraordinary experience.  
Peterborough: Broadview Press, 1994.

## NOTAS

<sup>i</sup> Licenciado en Letras y Psicólogo (Universidad de la  
República, Uruguay), y doctorando en Literatura  
(Universidad de Buenos Aires, Argentina). Docente en el  
Instituto de Profesores “Artigas” y en el Centro Regional  
de Profesores del Centro (Consejo de Formación en  
Educación, Uruguay). Director del Grupo de Investigación  
sobre Literatura Fantástica Uruguaya. Publicó el libro  
**Teatro uruguayo y los pliegues del realismo**  
(Montevideo, 2014) y coeditó los libros **Palacio Salvo y  
otros poemas (Poesía, crítica y correspondencia)**  
(Montevideo, 2005) de Juvenal Ortiz Saralegui y  
**Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico  
en la literatura latinoamericana** (Montevideo-New  
York, 2017). Miembro fundador y codirector de la revista  
**Tenso Diagonal**.

<sup>ii</sup> En simultáneo con la publicación del libro se realiza un  
homenaje con motivo de los treinta y cinco años de  
Hernández como escritor –a partir de la presentación de  
**Fulano de tal** (1925)– y se difunden notas sobre su obra  
de Ángel Rama (1960), José Pedro Díaz (1960) y Lucien

Mercier (1960). Igualmente, Rubén Cotelo (1960), Emir Rodríguez Monegal (1961) y Mario Benedetti (1997, en 1961) 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.

<sup>iii</sup> 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”, p. 424). La edición del volumen **La casa inundada** –que incluye el relato homónimo y “El cocodrilo”– 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 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 élites intelectuales. El último libro, al que hago referencia en esta nota, se agotó rápidamente” (1997, en 1961, p. 156-157). Por otra parte, este relato poco tiempo después se traduce al italiano por Enrico Cocogna, para la antología **Le piú 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”).

<sup>iv</sup> Las citas de “La casa inundada” son de la primera edición del libro homónimo (1960).

<sup>v</sup> 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.

Recebido em: 22/10/2017.

Aprovado em: 15/12/2017.

Publicado em: 30/01/2018.