




Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Magíster en literaturas hispánicas



**Coleccionismo y Ritualidad en Felisberto Hernández:
imágenes para una sacralidad secular**

Tesis para optar al grado de magíster en literaturas hispánicas

Pía Carolina Aldana Carrasco
CONCEPCIÓN-CHILE
2015

Profesor Guía: Clicie Nunes
Dpto. de Español Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción



La colección misma, sustituye al tiempo

Jean Baudrillard



Para *Alex*, presencia fundamental y para *Leo*,
compañero felino irrefutable

Índice

Epígrafe	
Introducción	5
Presentación de la propuesta	11
Marco teórico	18
Revisión crítica precedente	26
I. Aproximaciones al coleccionismo: Felisberto Hernández, objetos y espacios de colección	34
I.I. Coleccionismo: etnografía, patrimonio y museología	37
I.II Estudios visuales: arqueología cotidiana y memoria.	
Aproximaciones al coleccionismo doméstico	44
I.III. Coleccionismo doméstico: sacralidad secular, la relicarización intimista	50
II. Morada, colección e identidad: La poética del habitar	53
II.I La construcción de morada como escenario del coleccionar	56

III. Las manifestaciones del coleccionismo en la producción	
hernandeaana: Felisberto Hernández, el coleccionista doméstico	59
III. I. Objetos Simbólicos	62
III. II. Colecciones propiamente tales	75
III.III. Elementos y espacios sacralizados, convertidos en objetos de valor	90
III. IV. Personajes secularmente santificados	105
IV. Felisberto Hernández: Los lugares de la memoria,	
la memoria como colección	112
IV.I. Biografía y reliquia en Felisberto Hernández	114
IV.III. Memoria, espacios propios, espacios ajenos: la colección intangible/memorial	118
Conclusiones	122
Referencias Bibliográficas	124

Introducción

Felisberto Hernández (1902-1964), escritor, compositor y pianista uruguayo, realizó la totalidad de su producción literaria entre 1925 y 1962, publicando tanto en revistas como en editoriales de la época. Para la académica Graciela Monges Nicolau el atractivo de su obra radica “en su capacidad de crear un extraordinario y asombroso universo narrativo en donde no es tan importante el acaecer externo, como el interno, la vivencia anímica y el autoanálisis, desdoblándose siempre el autor en sus personajes” (Monges Nicolau, 1994: 12).

El objeto de estudio para esta investigación será un corpus compuesto por diez relatos de su autoría. Estos son: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943), *Menos Julia* (1947), *El corazón verde* (1947), *El Balcón* (1947), *Mi primer concierto* (1947), *El Acomodador* (1947), *El comedor Oscuro* (1947), *Las Hortensias* (1949) y *La casa inundada* (1960). Según la clasificación que José Pedro Díaz realiza de la obra hernandeano (Monges Nicolau, 1994: 11), el corpus escogido pertenece a la segunda y tercera etapa de la producción del autor. Desde este esquema *El Balcón*, *El comedor Oscuro*, *El corazón verde*, *Menos Julia*, *Mi primer concierto*, *Las Hortensias*, *El Acomodador* y *La casa inundada*, pertenecen a la última etapa conocida como de madurez artística, en tanto *El caballo perdido* y *Por los tiempos de Clemente Colling* forman parte de la segunda etapa de transición también conocida por su carácter autobiográfico y memorialista.

El vínculo entre los relatos propuestos se establece a partir de los objetos y la memoria. Los primeros se presentan como eje y sustento del espacio literario, mientras que la segunda es abordada por el narrador desde la temporalidad y aleatoriedad propia de los recuerdos.

Existe una larga y amplia discusión respecto de la situación de Hernández en la literatura uruguaya y latinoamericana, originada por su posible inscripción en lo fantástico, por sus aproximaciones al surrealismo y por su atmósfera de misterio y extrañeza, es decir, porque su producción resiste o dificulta una definición precisa y definida dentro del panorama literario. Julio Cortázar, quien tradujera sus textos al francés, considera que cualquier nominación o clasificación que se realizase respecto de la obra de Hernández es innecesaria, y aludiendo al vínculo constante que realizaba la crítica entre su producción y lo fantástico manifestaba: “Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este rechazo de la etiqueta “fantástica”; nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el lomo del misterio” (Cortázar, 1974: 5). En tanto, Cecilia Rubio, en su texto *Las im(possibilidades) de lo fantástico y de la "inquietante extrañeza" en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar*, cuestiona que la producción hernandea se inscriba en el territorio de lo fantástico y revisa la aplicación a la obra del concepto de lo “ominoso” o de la “inquietante extrañeza” para referir la producción hernandea. Rubio propone además que sus obras debiesen leerse desde la vanguardia histórica, aun cuando dicha aseveración presente la dificultad de la extensión, en tanto los años de producción en los que

Hernández desarrolló su trabajo escritural superan cronológicamente el periodo de la mencionada vanguardia histórica. De este modo su mirada y la de diversos críticos consideran la narrativa de Felisberto Hernández vanguardista (cf. Rubio, 2012: 73). No obstante, hasta el día de hoy no se define, ni existe un consenso general en el panorama crítico, respecto del lugar preciso dentro de las nominaciones literarias que debiese ocupar la producción hernandeanana.

Hernández, narrador inclasificable, diverso, complejo, nos legó una producción de múltiples posibilidades interpretativas, obras exentas de un significado unívoco, de las que parecen desprenderse aspectos fundamentales de la propia vida del autor. De este modo lo musical, lo objetual y la memoria ocupan gran parte del universo literario construido por él. Considerando las múltiples dimensiones de su trabajo, indagaremos en su producción desde una lectura interpretativa orientada a identificar los elementos propios del coleccionismo que participan de sus relatos.

Los elementos que proponemos se desglosan en dos tipos de colección o niveles de coleccionismo: uno material/objetual y otro intangible/memorial. El primero configurado por objetos simbólicos, colecciones propiamente tales, espacios sacralizados y personajes santificados que habitan las distintas obras que abordaremos. El segundo conformado por una profusión de evocaciones, memorias, ensoñaciones y recuerdos, mediados tanto por lo objetual, como por la ficcionalización.

Para llevar a cabo esta lectura interpretativa plantearemos el desarrollo de cuatro capítulos: en el primero definiremos los territorios del coleccionismo, particularmente el doméstico, estableciendo sus vínculos interdisciplinarios con lo ritual, museológico, patrimonial, etc. En el segundo capítulo definiremos el territorio de morada como escenario de la colección.

Ambos capítulos nos serán atingentes y necesarios para situar los elementos propios del coleccionismo en el corpus escogido. En el tercer capítulo pesquisaremos los elementos propios de la colección material/objetual que habita la producción hernandean. Finalmente, en el cuarto capítulo identificaremos y analizaremos la colección intangible/memorial que participa en los relatos.

Colectar o coleccionar objetos, datarlos, nominarlos y clasificarlos, remite a recuerdos, a acontecimientos diarios y cotidianos de un individuo. Remite a cómo éste se relaciona con su entorno y con su propia historia, pudiendo reflexionar o no sobre la misma. El ser humano al observar un objeto y apropiárselo lo está dotando de múltiples características, lo convierte en ícono palpable, en una imagen significada y significativa, en un símbolo de alguien determinado, en un objeto de valor único y trascendente. Al devenir este objeto en símbolo se idealiza y sacraliza, se le adjudican características difícilmente explicables en el plano de lo racional. Se lo transforma en reliquia por lo que representa para quien lo posee. Estos objetos responden a una memoria, a una circunstancia e inclusive a una ficcionalización de la anécdota original que los llevó a formar parte de una determinada colección como las viejas historias familiares, a veces, inexistentes, pero que de tanto ser contadas se vuelven realidad y recuerdo.

Observado desde el discurso artístico el coleccionismo como disciplina, ha formado constantemente parte del arte moderno. José María Parreño escribe al respecto:

Desde los inicios del arte moderno, en el artista no ha dejado de vislumbrarse al coleccionista. Coleccionista de desechos y nimiedades: un trazo de cuerda, un billete de tranvía, una llave de guitarra, o de objetos íntegros y listos para su uso: un urinario, un botellero. O de absolutamente cualquier cosa en que su mirada descubriera ciertas propiedades. Todo autor de Collages, readymades y objetos encontrados habrá desarrollado por fuerza el ojo cinagético del coleccionista. (Parreño, 1987: 55)

Estas posibilidades de desprendimiento de lo meramente objetual trascendiendo a un plano intangible como parte intrínseca fundamental del coleccionismo, son las que fundamentalmente se abordarán al momento de pesquisar en el corpus de relatos escogidos los elementos propios a la práctica, considerando de forma relevante las variaciones e innumerables diversificaciones que implícitamente posee el acto de coleccionar.

Propuesta de trabajo

Descripción general

El objetivo general de esta tesis es proponer una lectura interpretativa del corpus escogido desde sus posibles vínculos con el coleccionismo (particularmente el doméstico)¹ considerando por una parte los aspectos etnográficos, patrimoniales, museológicos, rituales y simbólicos, intrínsecos a esta actividad. Y por otra, la

¹El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su vigésima quinta edición, define coleccionismo como “conjunto de cosas, por lo común de una misma clase y reunidas por un especial interés o valor”. Por supuesto debemos considerar además del acto mismo de acumulación, que esta actividad está ligada al ser humano desde hace más de siete mil años. En aquella época la disciplina estaba ligada al templo, a los palacios y a las criptas, por lo que se realizaba acompañada de una fuerte carga ritual, que actualmente nos entrega referencias del modo de habitar de diversas culturas. Desde una perspectiva antropológica coleccionar se considera un comportamiento simbólico del ser humano, esto implica fundar una habilidad y posibilidad de crear elementos que no se leen desde una primera asociación. Al incluir un objeto en su colección quien colecciona lleva a cabo un ritual sistemático y paulatino en donde: selecciona, ordena sus objetos-colección, reconoce el valor de cada uno de ellos desde lo inmaterial más que desde lo material y finalmente introduce el objeto. Baudrillard (1969) plantea sobre este acto “Ciertamente existe una amplia gama de variaciones personales entre el tipo de objeto coleccionado, las formas de coleccionarlo y guardarlo, sin embargo, a estas particularidades subyacen prácticas que están ligadas a una particular valoración del objeto, se lo enviste de poderes especiales y se lo convierte en un sustituto simbólico en el que se transfieren deseos que difícilmente podrían explicarse en otros planos.” (Baudrillard, 2003:99)

Esta nota corresponde a un resumen del capítulo 1.3 de nuestra tesis de pregrado, con el que obtuvimos el grado de Licenciada en Artes Plásticas mención Grabado, en la Universidad de Concepción, diciembre de 2008, titulada *Relatos de habitación, espacios de coleccionismo y memoria*.

autoficción literaria², que da paso a la configuración de un segundo nivel de valoración interpretativa alusiva al coleccionismo: la de una colección de recuerdos o memorias.

A partir de esto, nos hemos propuesto cuatro objetivos específicos:

1.- Revisar e introducirnos en la dimensión simbólica implícita al coleccionismo, así como en sus prácticas rituales de almacenamiento, cuidado y tipología de aquello que se colecciona. Esta indagación nos permitirá establecer las relaciones y analogías entre coleccionismo patrimonial y coleccionismo doméstico, lo que a su vez nos permitirá situarnos y poner en funcionamiento atingentemente los aspectos propios del coleccionismo en el corpus que proponemos para esta investigación.

Esto implica detenernos no solamente en la “forma” o en el “acto de coleccionar” (la acumulación de objetos en sí misma), sino que además es necesario introducirnos en los aspectos históricos, etnográficos, museológicos y de arqueología cotidiana que la práctica posee.

2- Nuestro segundo objetivo será situar la dimensión sacra implícita en la construcción de morada³ como escenario de la colección.

² A modo de definición del termino citaré a Manuel Alberca (2007) quien en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la ficción*, señala: “La autoficción dibuja un original espacio autobiográfico y novelesco en el que se comprueba que los relatos que se acogen a esta posibilidad como también un contingente importante de la poesía y otras manifestaciones artísticas actuales, mezclan las fronteras entre lo real y lo inventado.”(Alberca, 2007: 32)

Primero, porque desde nuestra propuesta interpretativa nos introduciremos en el coleccionismo doméstico, precisamente porque el tipo de escenario en el que se desarrollan los relatos del corpus escogido, se constituye en el espacio de lo doméstico. Y, segundo, porque desde la construcción de morada que propone Felisberto Hernández, se fundan los vínculos entre personajes, objetos y autor/narrador⁴.

Según Giraldi de Dei Cas en la obra hernandeano “La tendencia intimista se solaza en la descripción del interior de las casas, de las salas, de los típicos zaguanes montevideanos, de los patios, de los muebles y de los adornos” (Girardi de Dei Cas, 1975: 13). Este carácter intimista que propone Felisberto en la construcción de territorios privados, desde nuestra lectura parece constituir una idea de morada que

³ Comprendiendo morada considerando las dimensiones simbólicas de habitar un espacio, desde los recuerdos hasta los muebles y objetos que permiten nombrar “hogar” a una determinada edificación del tipo habitacional.

⁴ Cecilia Rubio (2010) en su texto “Ciudad moderna y trayectos del deseo en la escritura de Juan Emar”, propone la idea de sujeto vanguardista, para referirse al escritor de vanguardia que participa del relato literario de forma subrepticia a, es decir, de una manera no abiertamente autobiográfica, al respecto ella plantea: “En primer lugar, el protagonista de esta narrativa suele compartir los rasgos más sobresalientes de sus autores, vale decir, del sujeto social que fue el artista de vanguardia. Por ello, prefiero nombrar a ambos como “sujeto vanguardista”, con el fin de enfrentar así el hecho de que existan elementos coincidentes entre la vida del escritor y su obra, lo que no supone siempre el desarrollo de una narrativa de modalidad autobiográfica. No parece aventurado proponer que el personaje de esta obra es un equivalente ficcional” (p.5). Nuestro concepto de autor/narrador deriva de esta propuesta, así como de reflexiones personales sobre la producción hernandeano. Hay que considerar, además, las ideas de Manuel Alberca (2007) respecto de la autoficción en donde señala: “La propuesta y la práctica autoficcional (...) se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción.” (p. 32)

se traduce en un habitar transitorio y ajeno, a la vez que colmado de diversas valoraciones simbólicas, necesarias al momento de analizar los relatos desde sus vínculos con la disciplina de coleccionar.

3- Nuestro tercer objetivo consiste en distinguir y clasificar los vínculos entre el coleccionismo doméstico y el corpus que proponemos.

Habiendo establecido los vínculos y similitudes entre coleccionismo patrimonial y doméstico, trabajaremos directamente con el corpus propuesto reflexionando y pesquisando los elementos que, por sus características y tratamientos literarios, nos acerquen al tema que exploramos. Para ello, realizaremos una clasificación que nos permitirá ordenar y establecer comparaciones. Esta clasificación segmentará los elementos que componen el relato en:

1- **objetos simbólicos:** El alfiler de corbata en *El Corazón Verde*, La muñeca Hortensia en *Las Hortensias*, etc.

2- **Las colecciones propiamente tales:** la colección de sombrillas y cuadritos en *El Balcón*, o la colección de muñecas en *Las Hortensias*, por citar algunas.

3- **Elementos y espacios sacralizados y convertidos en objetos de valor:** el agua en *La casa inundada*, el balcón en *El balcón*, etc.

4- **Personajes secularmente santificados:** las Hortensias en *Las Hortensias*, Julia en *Menos Julia*, Margarita en *La casa inundada*, por nombrar algunos.

4- El cuarto objetivo consiste en revisar los aspectos memorialistas y biográficos que participan en los relatos propuestos, como la expresión de lo identitario, generándose una correlación: coleccionismo-memoria-identidad-arraigo. Nos proponemos distinguir lo auto-ficcional en los textos, observando en el habitar trashumante del autor/narrador una colección de recuerdos. A esto denominamos, “La colección de la colección” o colección intangible/memorialista, articulada por los espacios ajenos y evidentemente por el reservorio de la memoria.

Mientras el personaje colecciona objetos, espacios, elementos, el autor/narrador vuelve sobre aquellos espacios, en tanto los narra, los sacraliza, pasan a formar parte de su memoria y construye anecdotarios en los que nada queda en la superficie, revistiendo los escenarios de un carácter intimista, espiritual y sagrado. Reconocemos en la manera ritual en que autor/narrador se relaciona con dichos espacios, un vínculo similar al que desarrolla un coleccionista frente a su colección material y tangible. La única diferencia es la tipología de lo que se colecciona.

Finalmente y a partir de los objetivos planteados, señalamos la hipótesis que guiará nuestra investigación

Proponemos que el corpus de la producción hernandeano que hemos escogido, considerando las relaciones entre: personajes-objetos, personajes-

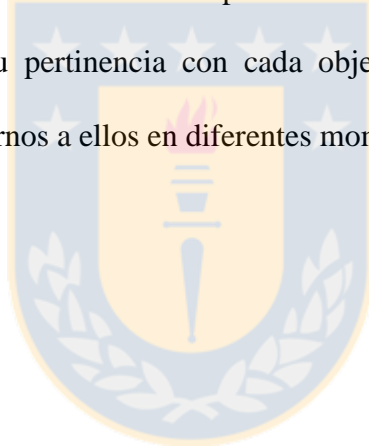
escenarios narrativos, autor/narrador-objetos-recuerdos y autor/narrador-espacios-personajes-recuerdos, se configura como una producción literaria que contiene y proyecta diversos aspectos intrínsecos al coleccionismo doméstico.

Estas manifestaciones del coleccionismo las observamos expresadas en dos niveles. El primero de ellos tangible y material, referido en los objetos, espacios y personajes que habitan los distintos relatos y la valoración simbólica que los mismos realizan con su entorno. El segundo, en tanto, manifestado por medio de la interpelación constante del autor/narrador a sus recuerdos y memorias, exploración que conduce nuevamente a lo objetual estableciéndose una circularidad e interrelación en ambos aspectos que se conectan de forma constante en la relicitación secular que se suscita y que habita de forma transversal los relatos.

Del autor/narrador se desprendería una característica que consideramos fundamental y que en conjunto con lo objetual y la memoria constituyen el hilo conductor de lo que denominamos “la colección de la colección”. En nuestro corpus, esto sería la autoficción. Manuel Alberca (2007) en su texto *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, plantea: “Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador, y personaje del relato.” (Alberca, 2007: 31). Esta aproximación nos permitiría comprender el coleccionismo, por una parte, como una manifestación simbólica y, por otra, como un rasgo etnográfico que constituye patrimonio y arqueología cotidiana. Aspecto que nos sugiere el nivel de desarraigo al que el autor se vio constantemente enfrentado, lo cual desembocaría en la necesidad de vincularse ritualmente a seres inanimados que contienen un alto valor simbólico.

De acuerdo a lo anterior, observamos que se desarrollan dos niveles de coleccionismo en los relatos, que se corresponden y sustentan entre sí: el primero de ellos manifestado en la naturaleza de la relación que se suscita entre los objetos, espacios y personajes del universo literario; mientras que el segundo se expresa en la figura del autor/narrador y los vínculos que establece con dichos objetos y espacios, en tanto existe una tendencia memorialista en la obra.

En relación a la metodología de trabajo con el corpus escogido, proponemos una división atingente a los dos niveles de coleccionismo que exploraremos desde nuestra lectura interpretativa. De este modo seleccionamos los textos de acuerdo a su pertinencia con cada objetivo, sin que ello implique la imposibilidad de remitirnos a ellos en diferentes momentos de nuestra investigación.



Marco Teórico

La estructura de nuestra investigación, debido a sus características inter disciplinarias, requiere necesariamente una introducción teórica que nos permita luego de ello, acceder al corpus propuesto de forma atingente y documentada. Dicha introducción teórica ha sido considerada en los dos primeros objetivos específicos que hemos propuesto para esta investigación. No obstante, es el marco teórico que nos permitirá acceder al coleccionismo como manifestación simbólica, con sus aspectos patrimoniales, museales y etnográficos. Además, nos permitirá vincularnos a la amplitud de la práctica leyéndola desde los estudios visuales. Valorar la configuración secularmente sacra en la construcción de la idea de morada como escenario del coleccionar, también nos ayudara a leer, pesquisar y clasificar los elementos propios del coleccionismo en la selección de relatos de la producción hernandeano que hemos escogido. Es decir, una parte de nuestro marco teórico indefectiblemente participará de forma transversal en nuestro trabajo, en tanto nos permite valorar y sustentar aspectos que son de especial interés a esta investigación. De este modo nuestro tercer objetivo y parte del cuarto serán desarrollados en función del marco teórico que describiremos a continuación.

Para desarrollar el primer objetivo específico de nuestro trabajo, procederemos de la siguiente manera:

En primer lugar revisaremos los textos de Baudrillard (2002) *El sistema de los objetos*, que nos invita a comprender la modificación de se suscita en

los mismos desde el coleccionismo, y a situarnos, para permitir dicha comprensión, desde la “relicarización secular”⁵ que envuelve al objeto coleccionado. Cito: “la posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues este nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto” (p. 97). Baudrillard nos permite explorar nuestro corpus desde las dimensiones simbólicas que adquiere un objeto al ser abordado ya no desde su naturaleza primera y material, sino desde una lectura subjetiva y personal del mismo.

Desde este mismo aspecto valoramos el texto de Walter Benjamin (2004) *Desembalando mi biblioteca*, así como algunos fragmentos de *El libro de los pasajes* (2004) del mismo autor, en donde realiza una serie de aproximaciones al acto de coleccionar, a la forma de llevar a cabo una colección y al valor simbólico que cada coleccionista asigna a la misma. El texto recoge, además, sus experiencias personales al respecto.

Asimismo los textos *Coleccionar, Ordenar, Manipular y re-escribir* de Ondina Rodríguez (2004), *Notas al pie de la vitrina en extinción* de Sergio González Rodríguez (2002) y *El coleccionista y su tesoro: la colección* de Isabel

⁵ El concepto de relicarización secular lo propusimos como tal a partir de la investigación relativa al coleccionismo que realizamos para nuestra tesis de pregrado, al darnos cuenta a través de múltiples entrevistas realizadas a diversas personas asiduas a coleccionar, que en el proceso de construir dicha colección, se generan vínculos estrechos entre quien colecciona y aquellos objetos que escoge para ser sumados a su colección. En estas conexiones que surgen entre objeto y dueño, el coleccionista santifica al objeto, le otorga características particulares que nacen de apreciaciones personales, deviene en símbolo de algo o alguien determinado. Se lo relicariza, transformando su valor original. El término reliquia proviene del latín reliquiae que significa “restos”, por lo tanto, cuando digo relicarización lo hago desde esta noción, desde el valor simbólico de un objeto determinado, no abordamos el concepto desde el dogma religioso, sino como plantea el concepto, desde uno secular.

Pinillos Costa (2006), nos permiten aproximarnos a los aspectos rituales del coleccionismo doméstico más allá de la mera acumulación y comprender las similitudes existentes entre este último y el coleccionismo museal. Ondina Rodríguez (2004) a propósito de lo que comúnmente se cree de lo que denominamos el “acto de coleccionar” escribe: “Coleccionar, suele parecer una de esas cosas que hacemos. Suele parecer un quehacer cotidiano, de casa, de armario y de cofre; un producto de coincidencias...de herencias.” (Rodríguez, 2004: 130)

Por su parte, González Rodríguez (2002) nos invita a comprender las reales dimensiones que esta actividad posee, exponiendo las transformaciones que se suscitan en un objeto al ser incorporado a una colección y con ello vitrinizado, exhibido y protegido del paso del tiempo:

La transformación que se produce, es de tal grado que los objetos ya no son lo que son, pasan a ser abstracciones, travestidos por su nueva función simbólica que ahora se arrogan, ejemplificadora de virtudes. Las paredes, las vitrinas, todo se convierte en página de un nuevo código; los objetos sus párrafos, paradigma tras la superficie acristalada, nuevo plano de refracción. (González, 2002: 19)

Finalmente, en este aspecto de nuestra investigación nos vincularemos a textos relativos a la museología y museografía que nos permitirán establecer los paralelos entre la colección museal y patrimonial y la colección privada. Entre los textos que abordaremos se encuentran: *El museo, la museología y la fuente de información museística* de Juan Carlos Linarez (2008) y *El museo como espacio sagrado* de Daniela Osorio (2002).

El segundo lugar indagaremos en la propuesta que Hal Foster (2001) realiza en el texto *El artista como etnógrafo*, capítulo perteneciente a su libro *El retorno de lo real*, así como en las propuestas que Anna María Guasch (1997) en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995* y José Luis Brea (2006) *Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales* desarrollan desde los estudios visuales⁶ y las nuevas formas de comprender el arte. A través de estos autores podremos valorar la experiencia de los estudios visuales al momento de abordar la arqueología cotidiana presente en el coleccionismo doméstico, así como vincular el mismo como práctica sujeta a múltiples variaciones, interpretaciones y tipologías. Por otra parte, estos textos nos permitirán abordar el coleccionismo como una actividad patrimonial y etnográfica no solamente desde lo mayestático que lícitamente propone el museo, sino adjudicando idéntica solemnidad al ejercicio privado de coleccionar. Lo cual nos permitirá observar y rescatar las variantes no convencionales del coleccionismo en los relatos, es decir, las experiencias contenidas, por ejemplo, en los relatos *El acomodador* y *La Casa Inundada*. En el caso del primero, una colección valorada e interiorizada simbólicamente como tal, no obstante, una colección ajena. En el caso del segundo relato, lo intrínseco al acto de coleccionar se evidencia en la sacralidad secular con la que Margarita construye

⁶ El concepto de “estudios visuales” implica una serie de reflexiones desde y hacia el arte y su visualidad, en manifestaciones artísticas que surgen de lo interdisciplinario y que por lo tanto comienzan a desdibujar las fronteras de la plástica. La académica Anna María Guasch (2005) realiza diversos estudios del arte en la postmodernidad y cómo debe ser entendido. Dentro de este contexto ella plantea doce reglas para leer el arte, la número nueve es “inclusión versus exclusión”, en donde la micro-narración que constituye nuestra historia personal se vuelve lícita, la arqueología cotidiana es validada como seria y se realiza una revaloración de la antropología desde la mirada del individuo, nuestros despojos e historia pasan a constituir una forma de expresión y una posibilidad discursiva.

una casa que se inunda y una colección de plantas en memoria del marido ausente. Esta amplitud de lo que se entiende por colección o de lo que se ha de coleccionar genera la posibilidad de introducirnos en la producción hernandeano valorando la multitud de variaciones simbólicas que recogen los relatos.

En relación al desarrollo de nuestro segundo objetivo, consideramos a Georges Perec, quien en sus textos *Especies de espacios* (2003), *Pensar- Clasificar* (2001) y *Lo infraordinario* (2003) observa y se cuestiona por las diversas formas en que ocupamos los espacios y clasificamos nuestro entorno.

Además, nos introduciremos en las ideas desplegadas por Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (2000), quien en términos fenomenológicos, realiza una propuesta respecto de cómo el hogar constituye un espacio de ensueño y memorias. Cito “la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador [...] y si queremos rebasar la historia o incluso permaneciendo dentro de ella, desprender de nuestra historia, la historia, siempre demasiado contingente de los seres que la han agobiado, nos damos cuenta de que el calendario de nuestra vida sólo puede establecerse en su imaginaria” (Bachelard, 2000: 31). Bachelard al visualizar la casa como espacio de ensueño, de encuentro, de diálogo y de recuerdos, la configura como un lugar sagrado, hierofánico, citando a Mircea Eliade (Eliade, 1998: 22) A partir de la lectura del texto mencionado podemos rescatar el aspecto ficcional, subjetivo y de micro-relatos presente en el coleccionismo, aspectos que profundizan la valoración simbólica y sacra del espacio doméstico como escenario de la colección. Esto nos parece fundamental para acercarnos al

objetivo planteado, ya que delimita o nos señala el valor que el lugar de resguardo de la colección posee en el universo interno de quien colecciona.

Asimismo, recogeremos las ideas Ernesto Sábato respecto de lo que constituye un hogar, particularmente las contenidas en su texto *La resistencia* (2000), en donde se refiere a los vínculos que formamos con aquel espacio que denominamos hogar y lo que éste proyecta de lo que somos:

Uno dice silla o ventana o reloj, palabras que designan meros objetos, y, sin embargo, de pronto transmitimos algo misterioso e indefinible, algo que es como una clave, como un mensaje inefable de una profunda región de nuestro ser. Decimos silla, y nos entienden. O por lo menos nos entienden aquéllos a quienes está destinado el mensaje, Así, aquel par de zuecos, aquella vela, esa silla, no quieren decir ni esos zuecos, ni esa vela macilenta, ni aquella silla de paja, sino Van Gogh, Vincent: su ansiedad, su angustia, su soledad; de modo que son más bien su autorretrato, la descripción de sus ansias más profundas y dolorosas (Sábato, 2000:11).

Si bien estos tres autores construyen de forma muy diversa su legado intelectual, en nuestra investigación nos permiten indagar desde diversas perspectivas, en la construcción de morada como un espacio secularmente sagrado, que se constituye en refugio, vitrina y museo doméstico del coleccionista. Nos parece atingente valorar sus diversas miradas, en tanto, las formas de coleccionar y valorar una colección resultan amplísimas y subjetivas.

Respecto del tercer objetivo, como mencionamos al inicio, será desarrollado en función del marco teórico ya descrito. Y, además, considerando de forma breve los textos *Rito, Espacio y Poder en la Vida Cotidiana* (2006) de J.Finol y *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana* (2005) de Marcel Proust.

Que nos permitirán el primero detenernos en lo ritual de las actividades domésticas y el segundo enfatizar el valor y la carga simbólica de lo objetual mediado por la memoria.

Por último, en relación a nuestro cuarto objetivo, además de ser en parte desarrollado en función de lo expresado anteriormente, nos apoyaremos en el texto *Felisberto Hernández del creador al hombre de Nora Girardi de Dei Cas* (1975), antigua amiga de Hernández que reconstruye la biografía del autor por medio de la recopilación de memorias y material gráfico de sus familiares, amigos y conocidos. A través de sus relatos se pueden rastrear ciertos episodios biográficos que inundan el espacio literario y nos permiten conocer el nivel de itinerancia que tuvo su vida y que lo mantenía en constante movimiento, desarraigo que se manifiesta de manera constante en su producción literaria, inundando de recuerdos los relatos.

Asimismo revisaremos el prólogo que en 1975 Julio Cortázar realizó para el relato *La Casa Inundada*, y los textos de Álvaro Contreras (1997) *Experiencia y Narración. La obra narrativa de Vallejo, Arlt, Palacio y Felisberto Hernández*, de Reinaldo Laddaga *Literaturas Indigentes y Placeres Bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Y de Cecilia Rubio *Las im(posibilidades) de lo fantástico y de la "inquietante extrañeza" en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar* (2012)

Finalmente y en lo relativo a la autoficción que vinculamos en nuestra propuesta a “la colección de la colección” o la colección de carácter

memorial que habita el corpus escogido, revisaremos el texto de Manuel Alberca: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*



Critica precedente

A continuación revisaremos algunos de los abundantes artículos, prólogos y libros que han sido publicados como parte de la vasta bibliografía crítica de Felisberto Hernández. Algunos de los cuales sirven de apoyo en nuestro estudio en tanto identifican la compleja articulación de lo objetual y la memoria en la producción hernandeanana. Nos referiremos a los mismos en orden cronológico.

En primer lugar presentamos los textos *Felisberto Hernández, un escritor distinto* (1974) de Ítalo Calvino y el prólogo a *La casa inundada* que realiza Julio Cortázar (1974). El primero de ellos aparece prologando la edición italiana de *Nadie encendía las lámparas*, siendo además publicado en la desaparecida revista argentina *Crisis*.

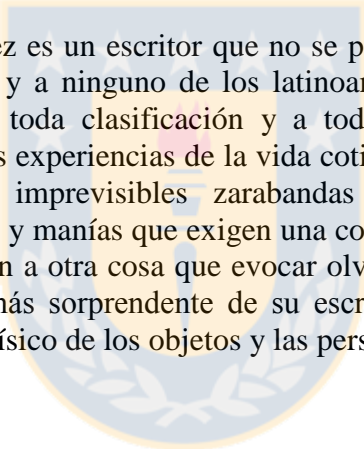
En los textos mencionados los autores aluden y destacan la particularidad del escritor. No obstante desde un opuesto, Calvino situándolo como máximo representante de la literatura fantástica de su país, pero manteniendo pese a ello su peculiaridad, cito: “Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos, es un “francotirador” que desafía toda clasificación y todo marco, pero se presenta como inconfundible al abrir sus páginas” (Calvino, 1974:13).

Y Julio Cortázar asumiendo la imposibilidad de dicha clasificación:

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

nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el lomo del misterio (Cortázar, 1975:5)

Consideramos, además, el texto de Ítalo Calvino: *Zarabandas mentales de Felisberto Hernández* (1985) prólogo de *Felisberto Hernández Novelas y cuentos* de editorial Ayacucho. Con diez años de distancia del primero, Calvino mantiene la idea de un Hernández notable, e inclasificable, pero distanciándose del vínculo entre la producción hernandea y la literatura fantástica, que proponía en la primera entrega:



Hernández es un escritor que no se parece a nadie, a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos; Es un irregular que escapa a toda clasificación y a todo encuadernamiento. Las más habituales experiencias de la vida cotidiana ponen en reconocimiento las más imprevisibles zarabandas mentales, mientras que los caprichos y manías que exigen una compleja y elaborada coreografía, no tienden a otra cosa que evocar olvidadas sensaciones elementales [...] lo más sorprendente de su escritura es la forma de darnos el carácter físico de los objetos y las personas (Calvino, 1985: 4-5)

En segundo lugar nos remitiremos al texto *Felisberto Hernández del creador al hombre* (1975), de la destacada crítica Norah Girardi de Dei-Cas, que nos servirá de apoyo en tanto ofrece un completo panorama biográfico/histórico de Felisberto Hernández en tanto su producción literaria. El texto nos permitirá, además, valorar la perspectiva memorialista de su trabajo.

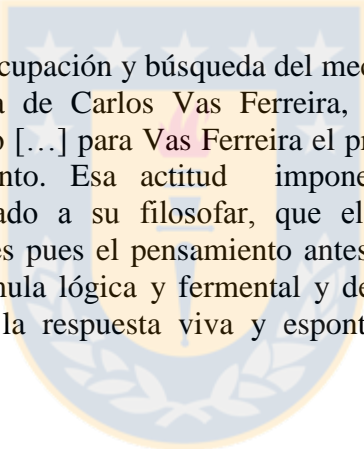
En tercer lugar consideramos el libro *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard* de Graciela Monges Nicolau que realiza el análisis de un corpus de cinco textos: *Explicación falsa de mis*

cuentos, La casa inundada, El Balcón, Menos Julia y El Caballo Perdido. Ella propone situar las coincidencias entre la creación escritural de Hernández y las teorías de la ensoñación y lo fenomenológico de Bachelard, valorando la producción hernandea como un: “extraordinario y asombroso universo narrativo en donde no es tan importante el acaecer externo, como el interno, la vivencia anímica y el autoanálisis, desdoblándose siempre el autor en sus personajes” (Monges Nicolau, 1994:12). La autora intenta además responder al cuestionamiento de cuánto de fantástico y cuánto de maravilloso habita la narración del escritor uruguayo.

El texto se divide en seis capítulos, en el primero se realiza una exploración teórica detallada respecto de lo fantástico, para lo cual revisa y cita diversas definiciones del término. En el segundo se realiza un análisis respecto de las posibles concordancias entre las ideas de Bachelard y las aclaraciones que realiza Felisberto de su construcción literaria en el breve texto *Explicación falsa de mis cuentos* y en los últimos cuatro capítulos se introduce directamente en el análisis interpretativo de los cuentos mencionados, según las directrices antes señaladas y de forma independiente en cada relato. Valoramos el texto de Monges Nicolau en tanto Gastón Bachelard nos ayudará a articular la construcción de morada, como escenario de colección.

En cuarto lugar presentamos el texto *Felisberto Hernández, proceso de una creación* (2003) de Rosario Fraga de León que propone un estudio notable que aborda diversos aspectos de Hernández: humor, universo disociado, erotismo, singularidad, etc. Realiza una contextualización histórico/político/literario/crítico/social para situar el pretexto de un análisis de la producción

hernandeana en un contexto claro y real como punto de partida a su análisis. Fraga de León al igual que otros autores explorados se cuestiona por la participación de lo fantástico y la vanguardia en Felisberto. Deteniéndose además en otro rótulo habitual para referirse al escritor: el surrealismo, indagando para ello en el conocimiento que el autor pudo haber tenido del movimiento. Por último destacamos por ser de nuestro particular interés el cuestionamiento de Fraga de León por las motivaciones escriturales que tuvo Hernández particularmente por las condiciones de su proceso creativo en donde se destaca el hálito evocador: se manipulan, acuden, poseen los recuerdos. Cito:



Esta preocupación y búsqueda del mecanismo creativo responden a la influencia de Carlos Vas Ferreira, filósofo y amigo personal de Felisberto [...] para Vas Ferreira el proceso de pensar es la clave del pensamiento. Esa actitud impone un carácter asistemático y fragmentado a su filosofar, que el denomina “psiqueo” [...] el psiqueo es pues el pensamiento antes de la cristalización, anterior a toda fórmula lógica y fermental y designa el poder generador que estimula la respuesta viva y espontánea (Monges Nicolau, 1994: 119).

En aquel pensamiento antes de su cristalización, al que alude la cita, nos parece, es dónde se presenta la aleatoriedad del recordar o el comienzo inconsciente de la configuración de un recuerdo.

En quinto lugar valoramos del extenso material ofrecido por el centro virtual Cervantes dos artículos breves: *La casa inundada: la geografía de un sonámbulo* de María Ángeles Vázquez trabajo de carácter interdisciplinario y en dónde se sugiere que el agua opera como activador de los recuerdos y la memoria:

Felisberto elabora un metalenguaje propio —una forma de obrar que es característica en su producción—, mediante el cual la música es parte inherente y substancial en la mayoría de sus historias o, como opina la especialista en su obra, Norah Giraldi:

Máscara o metáfora esencial del universo de palabras que él creó, la imagen musical es el pretexto de una búsqueda narrativa que se acerca y se aleja de lo perdido, en cada cuento, dando lugar a un estilo singular y a una preferencia por lo inacabado que hace introducir sucesivas variaciones al tema inicial.

La elección de un marco acuático como escenario de su historia, propone esta sutil y fascinante proximidad a lo musical. Agua y misterio, música y espiritualidad son mundos muy próximos conectados por vasos comunicantes. El mestizaje entre música y literatura se explicita además, en el propio título del relato, cercano a ciertas composiciones de Debussy, músico al que Felisberto admiraba[...]Por otra parte, es el hilo conductor que vincula a los personajes y a sus recuerdos en muecas ceremoniosas y que encadena historias paralelas (Vázquez , cvc. Cervantes. es)

Y el también brevísimo monográfico de Luis Miguel Madrid *Pensamientos largos* que se detiene en el personaje recurrente de Hernández, que se pierde en divagaciones continuas y recupera recuerdos a voluntad en tanto avanza el relato.

Lo que desde nuestra investigación denominamos autor/narrador:

Un pianista del montón, de gira, como si fuera viajante de comercio. La soledad impuesta, las anécdotas y los recuerdos se agrandan creando un universo paralelo que el arte de la literatura hace perdurar en forma de relatos donde los objetos cambian su fisonomía y adquieren actitudes con las que acompañar a los solitarios [...] Pero la aparente sencillez de los relatos posee una magnífica amalgama de referencias filosóficas que los hacen únicos, polémicos a los ojos de la crítica, extraordinarios para el lector. (Madrid, cvc. Cervantes.es)

En sexto artículo que hemos considerado en esta revisión crítica es el texto *Las im (posibilidades) de lo fantástico y de la “inquietante extrañeza” en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar (2012)* de la

doctora Cecilia Rubio en donde cuestiona que Hernández y Emar se inscriban en lo fantástico y propone en su lugar el concepto de “inquietante extrañeza”, para referir la obra de ambos autores. Plantea y demuestra, además, que ambos autores deberían leerse desde las poéticas de la vanguardia histórica:

La vanguardia da estatuto legítimo en la literatura a todo mundo narrado que experimente y juegue con los mundos posibles literarios, con la supremacía de la ficcionalización, con la crisis de la representación realista. Esta poética autonomista del arte, lejos de negar la relación entre la obra literaria y el contexto histórico en el que surge, defiende el carácter autotélico del arte (Rubio, 2012: 101)

Por último valoramos los textos *La transgresión de la narrativa de Felisberto Hernández* (2013) de Jessica Cáliz Montes y la propuesta *Útiles y claves para una revisión de la obra de Felisberto Hernández: introducción a un análisis interdisciplinario músico literario de la cuentística y de la novelística del autor uruguayo* (2013) de Bernat Gari Barceló, ambos textos inscritos como los capítulos VII y VIII respectivamente en el libro *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos* de los editores Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete.

En el primero de los textos anteriormente señalados, Cáliz plantea que la narrativa hernandeanana surge de las rupturas vanguardistas y desemboca en una poética de la extrañeza, al mismo tiempo que defiende una filosofía y un arte del desorden. Para ella Felisberto realiza una transgresión del canon establecido integrando en su obra la extrañeza y el misterio, lo cual permite que el autor se sitúe siempre en el borde de los conceptos, inclusive en los intersticios. Esta poética de lo extraño y la reconstrucción del recuerdo se presentarían en procedimientos constantemente utilizados por el uruguayo: la metonimia, comparaciones, pérdida

del argumento lineal, el absurdo, la personificación de los objetos, la cosificación de las personas, etc. Y precisa:

En sus cuentos emergen sujetos desplazados que se extrañan de objetos tan cotidianos como un vestido, hojas de ventana que denotan erotismo, pelotas de trapo que parecen tener vida, balcones enamorados que se derrumban por celos, acomodadores de teatro cuyos ojos desprenden luz en la oscuridad, hombres que necesitan experimentar con los cinco sentidos en un túnel oscuro, narradores que en otra vida fueron caballos que mataban para defender su libertad, solteronas excéntricas que necesitan escuchar música para olvidar un amor, inyecciones publicitarias a modo de radio cerebral, hombres que coleccionan muñecas del tamaño de una mujer y que se enamoran de ellas, mujeres que construyen una casa inundada porque el agua les permite recordar, etc. Pese a lo fantástico y excéntrico de tales argumentos a primera vista y del extrañamiento que provocan en el lector las técnicas narrativas puestas a su servicio, todo queda insertado en la cotidianidad (Cáliz, 2013:126)

Bernat presenta las influencias interdisciplinarias relativas a lo musical que nutren la escritura y el universo literario de Hernández, sosteniendo además la hipótesis de la importancia trascendental de lo musical en la prosa de Felisberto que, a su juicio, no ha sido valorada adecuadamente por la crítica. Realiza un análisis exhaustivo del peso de lo musical en la producción hernandeano proponiendo para ello cuatro vertientes principales en la que dicho aspecto se manifiesta: la construcción armónica de los espacios, la reiterada adopción de elementos jazzísticos, probablemente derivados de la época en que Felisberto trabajó la improvisación musical en la proyección de películas de cine mudo, el uso reiterado de una temática musical en sus escritos (cuentos sobre conciertos, novelas de aprendizaje musical, confección de personajes cuyo estigma motor es un

instrumento o su afición a la música, etc.) que genera el fenómeno y la introducción de características atonales en el discurso escrito que trabaja el autor.

Estos últimos textos nos parecen atinentes a nuestra investigación en tanto uno de ellos valora lo objetual y la dimensión de los recuerdos en Felisberto como un elemento que permite articular la extrañeza del relato, y el otro nos enfrenta al carácter interdisciplinario que habita la producción hernandeanana, factor que hemos considerado en nuestra investigación, en tanto el coleccionismo se expresa y construye desde territorios interdisciplinarios.



Capítulo I

Aproximaciones al coleccionismo: Felisberto Hernández, objetos y espacios de colección

Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; que fueran puntos de partida, principios:

Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos. (Perec, 2003:139)

Antes de introducirnos directamente en el análisis del coleccionismo como disciplina, expondremos el sentido más básico que define la práctica:

Coleccionismo:

- Afición a coleccionar objetos.
- Técnica para ordenarlos debidamente.

Coleccionar

-Conjunto ordenado de cosas, por lo común de una misma clase y reunidas por un especial interés o valor

- Formar colección. Coleccionar monedas, manuscritos. (DRAE)

Si bien este sentido enfoca correctamente el aspecto material del acto o arte de coleccionar, oferta solamente un brevísimo segmento de todo lo que es

implícito a la disciplina. Que se extiende y diversifica ampliamente tanto en valoraciones simbólicas que trascienden la mera acumulación objetual, como en el carácter interdisciplinario que la práctica posee.

Hal Foster, en su texto *El retorno de lo real* se cuestiona la forma en que artista y obra se expanden indefectiblemente y el modo en que se multiplican y varían las interpretaciones que pueden acudir a estas. Para ello relata la siguiente anécdota:

No hace mucho tiempo, me encontraba yo con un amigo junto a una obra de arte compuesta por cuatro vigas de madera dispuestas en un largo rectángulo, con un espejo colocado detrás de cada esquina de modo que reflejara los otros. Mi amigo, un artista conceptual, y yo conversábamos sobre la base minimalista de aquella obra: su recepción por los críticos entonces, su elaboración por los artistas más tarde, su importancia para los practicantes hoy en día, todos ellos temas de los que este libro también se ocupa. Enfrascados en nuestra charla, perdimos de vista a la hija de mi amigo mientras jugaba entre las vigas. Pero entonces, avisados por su madre, levantamos la vista y vimos a la niña atravesar el espejo. En el interior del salón de espejos, la mise-en-abíme de vigas, cada vez se alejaba más de nosotros, entró en la lejanía y también en el pasado.

Sin embargo, de pronto allí estaba ella justo detrás de nosotros: todo lo que había hecho había sido saltar por entre las vigas en la habitación. Y allí estábamos nosotros, un crítico y un artista informados sobre arte contemporáneo, aleccionados por una niña de seis años, incapaces de encajar nuestra teoría con su práctica. Pues su juego con la obra no sólo llamaba la atención sobre temas específicos del minimalismo -las tensiones entre los espacios que sentimos, las imágenes que vemos y las formas que conocemos-, sino también sobre algunos deslizamientos generales que se han producido en el arte durante las últimas tres décadas, como son las nuevas intervenciones sobre el espacio, las diferentes construcciones de la visión y las definiciones ampliadas del arte. Su acción tenía asimismo una dimensión alegórica, pues describió una figura paradójica en el espacio, una recesión que es también un retorno, cual me hizo evocar la figura paradójica en el tiempo descrita por la vanguardia. (Foster, 2001: 6)

Los deslizamientos generales en el arte a los que alude Foster y las variaciones interpretativas respecto de las obras, han permitido que en el desarrollo de las mismas, disciplinas como el coleccionismo se sitúen en el universo artístico. Diversos autores han propuesto cuerpos de obra cuestionando la naturaleza de la importancia del coleccionismo doméstico (del museal, comprendemos, su valor reside en las piezas que cobija como patrimonio) entre ellos el artista Marck Dion que reconstruye espacios domésticos en los que habitualmente se exhibe una colección: vitrinas, colecciones de estampillas, repisas con loza o el fotógrafo/etnógrafo Richard Ross que ha desarrollado un valioso documento fotográfico configurado por colecciones de imágenes de cárceles, hospitales, salas de estar, museos de historia natural, etc.

Con esto queremos expresar que el coleccionismo doméstico como práctica ha ido introduciéndose de manera natural en territorios como las artes visuales. De allí además, que nos cuestionemos por su participación en lo literario, particularmente en el corpus de Felisberto Hernández que hemos escogido como objeto de estudio para esta investigación.

II Coleccionismo doméstico: etnografía, patrimonio y museología

Observaciones de lo etnográfico

Mencionamos el carácter interdisciplinario del coleccionismo y la etnografía como una de las disciplinas que se vinculan a la práctica. Dicho vínculo se manifiesta en la subjetividad y la consciencia del yo como parte de la interacción simbólica del que “estudia/colecciona”, respecto de lo que está “estudiando/coleccionando”. Subjetividad, además, en la que lo etnográfico intersecta lo artístico o viceversa. El teórico de arte Hal Foster plantea que el artista inevitablemente ha ido mezclando sus labores con las de un etnógrafo, dialogando los oficios a través del tiempo, cada vez con más frecuencia y profundidad:

¿Qué distingue, pues, al giro actual, aparte de su relativa autoconciencia respecto del método etnográfico? En primer lugar, como hemos visto, la antropología es considerada como la ciencia de la alteridad; en este respecto es, junto con el psicoanálisis, la *lingua franca* tanto de la práctica artística como del discurso crítico. En segundo lugar, es la disciplina que toma la cultura como su objeto, y este campo ampliado de referencia es el dominio de la práctica y la teoría posmoderna (también, por consiguiente, la atracción hacia los estudios culturales y, en menor medida, el nuevo historicismo). En tercer lugar, la etnografía es considerada contextual, una característica cuya demanda a menudo automática los artistas y críticas contemporáneos comparten hoy en día con otros practicantes, muchos de los cuales aspiran al trabajo de campo en lo cotidiano. En cuarto lugar, a la antropología se la concibe como arbitrando lo interdisciplinario, otro valor muy repetido en el arte y la crítica contemporáneos (Foster, 2001 :186)

El afán de búsqueda del coleccionista, se asemeja a la búsqueda desahogada y subjetiva del etnógrafo (y del etnógrafo/artista). Se podría decir que de cierto modo el coleccionista doméstico es un etnógrafo de su propia vida, de su

historia personal o la de su comunidad, actividad realizada como oferta, desde su propio hogar o espacio habitado.

Plantear que la actividad de quien colecciona tiene atisbos o fragmentos de la etnografía no se desdice en términos de la actividad etnográfica formal: un área orientada a lo cualitativo y a las actividades y costumbres del ser humano desde una determinada realidad cultural haciendo inferencias o induciendo, considerando que el conocimiento de una sociedad no puede observarse, solamente desde lo etnográfico, sino que pretende que la etnografía se configure, para la colección y el ejercicio de coleccionar en un símil a través del cual poder leer las propias labores, para ser conscientes de ellas, como cuando a través del ensueño de otro somos conscientes del nuestro. Es decir, una proyección a través de la cual reflexionar, como plantea Bachelard:

Tiene sentido decir que en el plano de una filosofía de la literatura y de la poesía en que nos situamos, que se: “escribe un cuarto”, se “lee un cuarto”, se “lee una casa” y así rápidamente, a las primeras palabras, a la primera abertura poética, el lector que “lee un cuarto”, suspende la lectura y empieza a pensar en alguna antigua morada (Bachelard, 2000: 65).

Comprender el fragmento etnográfico que habita en el coleccionismo, nos permite apreciarlo como un gesto que trasciende lo meramente objetual y valorarlo en ideas e ideales, en forma, en hábito, en definitiva desde una perspectiva cargada de significancias, que no tienen que ver con el origen del objeto, ni con lo privado o lo público, sino con investir al objeto de un valor nuevo, recién concebido, para él. Como nos narra Foster en la siguiente cita:

Andrea Fraser llevó a cabo de modo diferente una arqueología de los archivos museísticos y una etnografía de las culturas museísticas. En ¿No son encantadores?, reabrió un legado privado para el museo de arte en la Universidad de California en Berkeley a fin de investigar cómo los heterogéneos objetos domésticos del miembro de una clase específica (desde las gafas a los Renoirs) son sublimados en la homogénea cultura pública de un museo del arte general. Aquí Fraser abordaba la sublimación institucional, mientras que Wilson se centraba en la represión institucional. No obstante, ambos artistas juegan con la museología primero para desenmascarar y luego para rearticular las codificaciones institucionales del arte y los artefactos: cómo los objetos se traducen en pruebas históricas y/o ejemplos culturales, son investidos de valor y catectizados por los espectadores (Foster, 2001: 200).

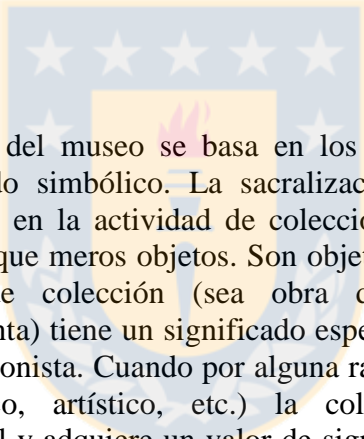
Observaciones de lo museológico

La museología adquiere su nombre en la segunda mitad del siglo XIX en la obra de P. L. Martín, *praxis der Naturgeschichte*, 1869. Dicha nominación se utilizó en aquel momento para la descripción de las actividades del montaje, exhibición y conservación de ciertas colecciones relacionadas con el mundo natural. Actualmente la actividad se presenta no como una disciplina autónoma, sino como una disciplina que se desarrolla paralelamente a otras como la museografía. Mientras la museología define e interpreta toda la actividad teórico conceptual de un museo, la museografía se manifiesta por medio de la forma en que una exposición se exhibe o expresa.

Luis Fernández en su texto *Museología y museografía* (2001) y Francisca Hernández en *Planteamientos teóricos de la museología* (2006), observan lo museológico como agente preservador de las colecciones y el patrimonio:

Ensanchando el horizonte tradicional de los museos y la museología, las innovaciones museográficas han conseguido integrar la complejidad y crecimiento de aquellos en el propio dinamismo de una sociedad que ha terminado por apasionarse con proyectos o concepciones integrales como las del eco-museo o la patrimoniología (Fernández, 2001:23).

Como mencionamos, la museología lleva a cabo el manejo y cuidado de la colección museal. En dicha colección los objetos adquieren un significado simbólico, un sentido que va más allá de si mismos, revestidos por la importancia de la preservación y el valor patrimonial que se les asigna. Daniela Osorio en *El museo como espacio sagrado* expresa al respecto:



El ritual del museo se basa en los objetos que contiene y en su significado simbólico. La sacralización de los objetos museables comienza en la actividad de coleccionar. Los objetos de colección son más que meros objetos. Son objetos cargados de significado. Un objeto de colección (sea obra de arte, antigüedad, insecto, herramienta) tiene un significado especial, en primera instancia, para el coleccionista. Cuando por alguna razón (valor histórico, científico, económico, artístico, etc.) la colección trasciende el ámbito individual y adquiere un valor de significación colectiva, los objetos que la componen se transforman en patrimonio de una comunidad. (Osorio, 2008: 5)

El rito, aislado del dogma religioso, se define como la realización repetida de un acto o ceremonia, al encontrarse un objeto en la circunstancia de la valoración museal se interviene su función primaria y se reviste de significancias. Significancias originadas en el valor simbólico del acto de coleccionar y luego asear y preservar dicha colección. Sergio González Rodríguez plantea:

En el gabinete de curiosidades, la vitrina y las simples estanterías resguardan una colección de objetos del mundo que pretenden

constituirse como un microcosmos observable al tamaño de la escala humana y, al mismo tiempo, llevan algo de verticalidad trascendental, sea sacramental o de cariz racionalista. La mirada devota en el mundo católico que explotó durante la época barroca, tuvo su replica- apunta Luís Gerardo Morales Moreno- en el mundo protestante mediante el auge de los gabinetes de curiosidades o de arte, o bien de los museos (González, 2002: 21).

Desde esta perspectiva todo aquello que se expone cobra cierto sentido ritual y sacramental, de deseo de posesión y de disfrute. De allí que el comercio también “vitrinice” sus productos, no solo se exponen, sino que tras la vitrina cobran un nuevo valor e inmediatamente se convierten en objetos deseables. Analogar, por lo tanto, las labores rituales de limpieza, de clasificación o exhibición en las que incurre el coleccionista doméstico, cuya lógica no guarda otro sentido que el de la preservación, vitrinización y exhibición íntima de los objetos que colecciona, con la actividad de preservación museal, solo mantiene la distancia de lo institucional versus lo doméstico. No obstante dicha brecha, en la práctica doméstica del coleccionar es innegable la semejanza.

El museo doméstico, constituido por la colección privada, dimensiona sus tesoros a partir de un proceso de resignificación personal, y a través de una clasificación formal de lo que se posee, por tipos, por tamaños, por lo que remite una pieza, etc. Un museo íntimo manifiesta una gran cantidad de coincidencias con lo museológico en tanto disciplina que compete al museo: lugar de resguardo de la reliquia.

Observaciones de lo patrimonial

Comprendemos lo patrimonial como una construcción social móvil, subjetiva, variable y determinada por los elementos a partir de los cuales se suscitó. La amplia diversidad de edificios, obras de arte, artesanías, territorios e incluso seres humanos vivos considerados patrimonio, es decir, la pluralidad de orígenes para establecer lo patrimonial hoy, sustenta nuestras reflexiones al momento de trazar por una parte, los vínculos entre coleccionismo institucional y doméstico y, por otra, para observar en el coleccionismo doméstico una expresión que se podría considerar un patrimonio de lo doméstico.

El patrimonialista Llorenç Prats para referirse al coleccionismo como constructo social escribe

Que el patrimonio sea una construcción social quiere decir, en primer lugar, que no existe en la naturaleza, que no es algo dado, ni siquiera un fenómeno social universal, ya que no se produce en todas las sociedades humanas ni en todos los periodos históricos; también significa, correlativamente, que es un artificio, ideado por alguien (o en el curso de algún proceso colectivo) en algún lugar y momento para unos determinados fines, e implica, finalmente que es o puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias. (Prats, 1997, p.19-20).

Prats destaca por una parte lo artificioso del patrimonio y por otra la naturaleza cambiante y circunstancial que intrínsecamente posee. Desde estas lecturas nos parece posible que aquello que un grupo de individuos privadamente construye como un legado familiar, como una necesidad de reconstruir el pasado propio o del grupo social en el que se habita o como una obsesión con capas simbólicas

particulares y privadas si se quiere, podrían llegar a constituir una herencia social, una memoria, que en definitiva es lo que resguarda el patrimonio. Volviendo sobre el texto de Hal Foster *El artista como etnógrafo* nos queremos detener en un caso particular que el autor narra, respecto de una obra de arte específica:

El equipo neoconceptual Clegg & Guttmann pidió a los residentes de la Unité que contribuyeran a una discoteca con cassettes que luego fueron dispuestos, compilados y expuestos según el apartamento y el piso en una maqueta del edificio como un todo. Persuadidos a la colaboración, los habitantes prestaron estos sucedáneos culturales, que les fueron devueltos como exposiciones antropológicas. Y los artistas no cuestionaron la autoridad etnográfica, ni siquiera el aire de superioridad sociológica, que implicaba esta auto representación resultante (Foster, 2001: 201)

En la cita observamos como una obra de arte es concebida y presentada en un determinado museo a partir de los objetos personales de quienes viven en su entorno. Nos queremos detener en el hecho particular de que dichos objetos modifican su valor al ser observados de un modo distinto. Desde las circunstancias y significancias que propone un espacio exhibitivo, dicha modificación es idéntica a la que se suscita en los objetos atesorados por quien colecciona. Se observa en dicha colección además, un valor patrimonial doméstico, privado y particular.

Luis Alegría en el artículo *El patrimonio: desde la patrimoniología a los estudios patrimoniales* puntualiza: El patrimonio es una construcción social [...] que posee historia, tiempos, etapas, que hemos identificado como las de producción, distribución, intercambio y uso” (Alegría, 2013: 21). Desde estas precisiones cabe señalar que cada aspecto habita el coleccionismo. Pesquisar lo patrimonial en la disciplina o definir las colecciones domésticas como un patrimonio de lo doméstico,

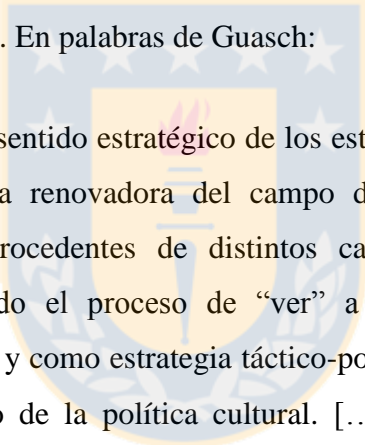
no hacen más que nominar una actividad ya valorada de dicho modo por muchos de sus ejecutantes. Como precisa Benjamin respecto del coleccionista y su colección: Tiene una relación con los objetos que no pone de relieve su valor funcional, su utilidad, ni su destino práctico, sino que los considera y los valora como la escena del teatro de su destino” (Benjamin, 2010: 396)

I.II. Estudios visuales: arqueología cotidiana y memoria. Aproximaciones al coleccionismo doméstico

En las últimas décadas surgen en el arte contemporáneo diversas manifestaciones, muchas de ellas híbridas, intersticiales o bien que desterritorializan el lenguaje plástico y con ello indefectiblemente suscitan discusiones teóricas, nuevas problemáticas, nuevos lenguajes y nuevas nominaciones. En este escenario a principios de la década pasada irrumpen los estudios visuales, que proponen integración, interdisciplina y nuevos valores para lo visual. Anna María Guasch en su texto “Estudios visuales, un estado de la cuestión” (2003) define el concepto como:

Por cultura visual o estudios visuales entendemos un cambio fundamental en el estudio de la historia tradicional del arte en el que, tal como apunta Foster aunque desde una perspectiva negativa, el concepto “historia” es sustituido por el de “cultura” y el de arte por lo “visual” jugando a la vez con la “virtualidad” implícita en lo visual y con la “materialidad” propia del término cultura. (Guasch, 2003:8).

Al proponer esta expansión en los territorios del arte, que evidentemente integran una nueva perspectiva analítica y crítica respecto de lo que concierne al ámbito artístico o bien de lo que es considerado obra de arte, el proyecto de los estudios visuales se vio enfrentado a posturas más radicales y puristas. No obstante, más allá de las primeras críticas Guasch, José Luis Brea, W.J.T. Mitchell, entre muchos otros académicos, han contribuido a la discusión generada por el proyecto, tanto en lo relativo a la interdisciplinariedad que permite nuevas decodificaciones o interpretaciones del objeto artístico, como de las nuevas relaciones que se suscitan entre los “objetos que se miran” (la obra) y el “sujeto que observa” (el espectador). En palabras de Guasch:



El doble sentido estratégico de los estudios visuales: como disciplina académica renovadora del campo de la historia del arte usando teorías procedentes de distintos campos de las humanidades y enfatizando el proceso de “ver” a través de distintas épocas y periodos, y como estrategia táctico-política con un mayor impacto en el ámbito de la política cultural. [...] como sostiene Moxey: “los estudios visuales están interesados en cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron” (Guasch, 2003:16)

Anna María Guasch ha propuesto desarrollar una suerte de cartografía crítica respecto de todo lo que compete a los estudios visuales, estableciendo para ello lo que denomina más un “experimento de laboratorio” que un documento dogmático, que orienta sobre el asunto a partir de doce reglas a la nueva academia, dicho documento participa como capítulo del libro *Estudios*

visuales. *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005) de José Luis Brea bajo el título: *Doce Reglas para una Nueva Academia. La Historia del Arte y los Estudios Visuales*. Para la autora, estas normas surgen de la necesidad de re-ubicar el concepto de “valor” en un mundo que está dominado por la experiencia cotidiana que indefectiblemente requiere repensar las bases de la tradicional historia del arte. Entre las reglas que la autora propone se encuentran, por ejemplo, regla número uno: lo visual versus arte, de lo cual refiere

El desplazamiento del término “arte”, en beneficio del término “visual”, supone la pérdida de fundacionalismo y esencialismo (implícito en la palabra arte), a favor del concepto más “descualificado” de la imagen: imágenes filmicas, televisivas, artísticas, virtuales. (Guasch, 2005: 62)

En tanto la novena regla propuesta por Guasch considera uno de los elementos fundacionales de los estudios visuales, lo interdisciplinario, y se denomina: Inclusión versus exclusión. Es en esta regla en donde además se propone que en el arte no solo debe habitar lo elitista, sino también lo popular, apela a una democratización de la imagen y propone incluir dentro de las categorías artísticas las experiencias personales cotidianas. Abre un espacio a orígenes diversos del material artístico e integrando lo objetual autobiográfico, aquello que denominamos la arqueología cotidiana como una manifestación lícita.

José Luí Brea, por su parte, en su texto “Estética, historia del arte, estudios visuales” escribe

Por lo que se refiere al objeto, hay una dimensión que es difícil no aceptar: la que afecta a la propia extensión del campo y la naturaleza de las prácticas simbólicas. La ampliación del “campo” de las

eventuales “ciencias del arte” vienen en efecto y en primera instancia exigida por la propia extensión de la forma de hacer el trabajo artístico y su desbordamiento de cualquier horizonte formal o material. (Brea, 2006: 9).

Bajo el desborde artístico que menciona Brea y que ya no permite definir ni abordar el arte contemporáneo desde lo tradicionalmente denominado “bellas artes”, devienen manifestaciones artísticas heterogéneas, con lenguajes plásticos híbridos, que construyen estéticas desde diversas áreas del conocimiento, que incluyen, por ejemplo, vestigios materiales de las experiencias personales, es decir, restos y objetos que resultan autobiográfico como parte del universo artístico. Aparecen un sin número de nuevas nominaciones para referirse a estos lenguajes: foto novela abierta, micro- narrativa, novela gráfica, picto-xilografías, instalaciones sonoras, arqueología cotidiana, etc.

La arqueología cotidiana se proyecta desde el arte contemporáneo y los nuevos conceptos que proponen los estudios visuales, como la posibilidad de que la arqueología, disciplina que investiga las sociedades a través de sus restos materiales, y recupera costumbres, comportamientos, oficios, y cosmovisiones de diversos grupos humanos, sea comprendida en lapsos más breves. Aquella distancia temporal que conocemos como característica fundamental de lo arqueológico, se abrevia. Es así como menos años, menos días, menos horas, de las que habitualmente comprendemos para referirnos a lo arqueológico, se abordan precisamente desde este concepto.

Esta “arqueología cotidiana” genera un espacio a través del cual podemos evidenciar y nominar arqueológico aquellos tiempos de vida propios. Los despojos

materiales se convierten en las evidencias de una historia personal, las evidencias material de lo que somos y la ratificación constante de la historia biográfica con sus relaciones, afectos, ideas, imágenes. En definitiva, todo lo lúcido y lúdico que habita nuestra propia historia. En palabras de Bachelard: “Desprender de nuestra propia historia, la historia, siempre demasiado contingente de los seres que la han agobiado” (Bachelard, 2000: 31)

La arqueología cotidiana hace participar al ser humano desde sí, no solo desde un ámbito existencial, sino desde la posibilidad real de su existir diario y doméstico. Al observar la historia propia, el ser humano dimensiona la misma desde una nueva arista y le otorga un innegable nuevo valor. Lo biográfico como parte de la arqueología cotidiana se configura como una fuente lícita de ideas y de manifestaciones visuales. El recorrer y reconocer nuestro reservorio personal y los espacios físicos de nuestra historia con nuevos fines, por ejemplo artísticos, Bachelard lo denomina topo-análisis: “El topo-análisis sería el estudio sistemático de los pasajes de nuestra vida íntima. En ese teatro pasado que es nuestra memoria” (Bachelard, 2000: 31).

El topo-análisis encuentra asidero material en los objetos y espacios que construyen una determinada historia humana desde lo tangible. Esta tangibilidad o materialidad se traduce en lo que llamamos morada y todos aquellos elementos que la conforman: muebles, libros, chucherías. Dando paso en ciertos casos a otra manifestación, también ligada a lo arqueológico y, como vimos en un capítulo anterior a lo museológico y patrimonial, el coleccionismo doméstico. Este coleccionismo no construye necesariamente un imaginario dado por las

convenciones de lo que se entiende por colección: acumulación objetual, usualmente de una misma especie. Por el contrario, amplia dichos márgenes y, de ese modo, diversos tipos de colección y de formas de coleccionar se validan en sus connotaciones simbólicas, desde aquellas que re-construyen la historia de algún familiar por medio de sus despojos, hasta lo que para un

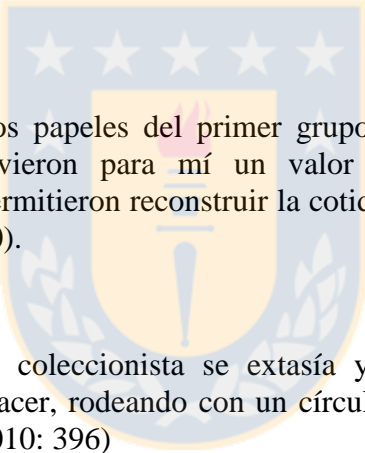


A modo de ejemplo, citamos el caso ficcional de la tremenda instalación de arte con la que se inicia la película *Everything is illuminated*. En la imagen.

coleccionista doméstico puede simbolizar el conocimiento adquirido a través de los años, como su biblioteca. En ambos casos se introduce un factor relevante: la memoria, que como actividad cotidiana vital, se transforma en eje y sustento de la colección, aspecto que otorga identidad y sentido de pertenencia a la mera acumulación objetual: “las vías por las que nosotros recordamos nos definen en el presente. Como individuos integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades” (Guasch, 2005: 159)

En el coleccionismo doméstico, la memoria opera como núcleo de una colección a veces inconsciente en donde imágenes, experiencias, lugares, gastos, etc, cobran sentido. Asimismo, la colección material se traduce en la tangibilización de una colección de recuerdos. Walter Benjamín en el texto *Desembalo mi biblioteca* escribe: “Si es cierto que toda pasión línea con el caos, la del coleccionista roza el caos de los recuerdos” (Benjamín, 2010: 395).

I.III. Coleccionismo doméstico: sacralidad secular, la relicarización intimista



Los papeles del primer grupo, si bien eran intrascendentes, tuvieron para mí un valor arqueológico, en cuanto me permitieron reconstruir la cotidianidad (Gioconda Belli, 2012: 20).

El coleccionista se extasía y en ello encuentra su mayor placer, rodeando con un círculo mágico al objeto (Benjamin, 2010: 396)

El concepto de “sacralidad secular” o como preferimos “relicarización secular”, fue propuesto como tal en la investigación relativa al coleccionismo que realizamos para nuestra tesis de pregrado. Dicho concepto refiere el proceso de atesoramiento que se produce en un determinado individuo al construir una colección, atesoramiento que deviene en un vínculo estrecho entre quien colecciona y aquellos objetos que escoge para ser sumados a su colección.

El vínculo que citamos da paso a una nueva manera de comprender el objeto, de reescribirlo, adjudicándole características que trascienden todo valor material, un estado en donde el coleccionista santifica secularmente el objeto, le otorga características particulares que nacen de apreciaciones personales, deviene el objeto en símbolo de algo o alguien determinado y se convierte en definitiva en un fetiche que trasciende la intangibilidad y fragilidad de la memoria. Se lo relicariza, elevando a categoría sagrada, transformando su valor original, no desde el dogma religioso, sino desde la relectura que se hace de él.

El término reliquia proviene del latín reliquiae o restos, por lo tanto, al nominar relicarización consideramos también esta noción: la de lo que queda de una época pasada o de un episodio pasado en la vida del coleccionista que le otorga o incrementa el valor del objeto por los años que quizá no tiene pero representa. Gustavo Bueno en *Reliquias y relatos*, plantea: “Las reliquias serán entendidas de entrada, (para decirlo en terminología semiótica) como significantes (presentes) de unos significados (pretéritos) que subsisten más allá de ellos. Las reliquias serán signos de un pasado perfecto [...] puesto que los relatos como hemos dicho son “hechos-reliquia” en su contenido de significantes, pero además, relatos por su significado” (Bueno, 1978: 9)

Estos hecho/reliquia en el coleccionista son los objetos en los que se depositan: valores, memoria, emociones e inclusive ficcionalidades (aquello que de tanto ser contado se vuelve real en nuestras psiquis).

El concepto de relicarización secular habitará de forma transversal nuestra investigación alusiva a una lectura interpretativa de los elementos propios del coleccionismo que habitarían la producción hernandeanana.



Capítulo II

Morada, colección e identidad: La poética del habitar

La presencia del hombre se expresa en el arreglo de una mesa, en unos discos apilados, en un libro, en un juguete. El contacto con cualquier obra evoca en nosotros la vida del otro, deja huellas a su paso que nos inclinan a reconocerlo y encontrarlo (Ernesto Sábato, 2000:11).

El concepto de morada, de casa, supone en primer lugar un espacio de protección, de cobijo, de arraigo. Estar en nuestro hogar determina valores que lo distinguen de cualquier otro espacio construido por el hombre. La casa, el lugar al que denominamos morada, constituye el primer universo al que tenemos acceso, en ella se fundan nuestras primeras memorias y se contienen los primeros espacios oníricos, configura de forma precisa y profunda más que cualquier otro sitio, nuestro sentido de pertenencia, de identidad y arraigo. Gastón Bachelard dedica capítulos completos de su texto *La poética del espacio*, a los valores que cobija este espacio vital. Lo considera espacio evocador, espacio de protección, espacio de ensoñación y refiere al respecto:

De los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. [...] la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. (Bachelard, 2000: 35-36)

Lejos de la morada el ser humano se observa a sí mismo ser parcial, en tanto la casa como morada, ya sea la casa actual, la casa de la infancia, la casa del abuelo, remiten indefectiblemente a nuestra historia, nos provee de refugio físico, intelectual y emocional. En la primera frase del relato *Casa tomada* (1951) de Julio Cortázar, leemos: “Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (...) guardaba los recuerdos” (Cortázar, 2004:11) dicho de otra forma la morada constituye parte de lo que somos, define nuestra intimidad y muchos de nuestros recuerdos están ligados a sus paredes.

El pintor Claude Monet una vez que pudo adquirir la casa que consideró su hogar no volvió a incursionar en modelos pictóricos que no fueran su espacio morada, retrató el resto de su existencia los paisajes privados de su jardín, espacio sagrado. La construcción de morada desde la historia del arte no solo da cuenta de la visualidad de un determinado espacio que pudo ser circunstancialmente habitado, contribuye a determinar el universo identitario del artista y lo ubica en un escenario que nos permite conocer qué tipo de vida llevaba y cuál era su nivel de pertenencia con el lugar. Debido a su poder sugestivo e intimista, nos permite conocer en distintas dimensiones el tipo de ser humano que habita el espacio: el retrato que hace Van Gogh de su dormitorio, por ejemplo, no es solo silla y cama, es el propio artista proyectado en la imagen de lo material, en la materia del espacio.

Esta compleja valoración simbólica asociada al habitar el espacio que denominamos morada, despierta indefectiblemente una serie de valoraciones que proponemos, se despliegan en tres capaz o niveles:

El primero de ellos constituido por los actos materiales y tangibles que nos vinculan a un espacio y la forma de utilizarlo: los quehaceres, hábitos y acciones de orden cotidiano, que no obstante, despliegan una serie de condiciones y decisiones que se proyectan como una extensión del universo interno, íntimo y particular de quien habita.

El segundo determinado por los recuerdos, por la historia personal que cobija el espacio y que se traduce en lo material en el mismo, el tercer nivel de valoración, en tanto, concentra lo simbólico aquella proyección idealizada del espacio como un todo.

Esta valoración simbólica del espacio morada/espacio doméstico que observamos, se presenta de forma transversal en los relatos de la producción hernandean que hemos escogido, en donde lo doméstico articula el escenario para lo objetual en su universo narrativo, espacio además en el que se disocian y vuelven a conciliar los objetos y el ensueño. Fraga de León puntualiza respecto de esta compleja articulación del universo narrado:

El universo felisberteano se caracteriza por la presencia constante del yo en una relación directa con los objetos y los seres (...) en el cual los objetos cobran vida propia, autónoma de quienes lo poseen y los seres pierden su aspecto para transformarse en representaciones cosificadas. (Fraga de León, 2003:95)

Así, la única constante que aporta al unísono normalidad y extrañeza a los relatos son las moradas: la casa de Celine en *El caballo perdido*, la casa de Margarita en *La casa inundada*, el balcón y el dormitorio en *El balcón*, la casa negra en *Las Hortensias*, el comedor en *El comedor Oscuro* o la casa del amigo en

Menos Julia permanecen como la única constante en un universo literario móvil, abundante en metonimia y objetualización. La morada y lo doméstico, se configuran como escenario perfecto, que resguarda, protege y enmarca las diversas colecciones y variaciones del coleccionismo que inundan los relatos.

II.I La construcción de morada como escenario del coleccionar

Esta casa en que vivo se asemeja en todo a la mía: disposición de las habitaciones, olor a vestíbulo, muebles, luz oblicua en la mañana, atenuada al mediodía, solapada por la tarde; todo es igual, incluso los senderos y los árboles del jardín y esa vieja puerta semiderruida y los adoquines del patio.

También las horas y los minutos del tiempo que pasa, son semejantes a las horas y a los minutos de mi vida. En el momento en que giran a mi alrededor me digo: “parecen de verás”. ¡Cómo se asemejan a las verdaderas horas que vivo en este momento! (Cortázar, *Rayuela*, 2004: 143).

Para Bachelard la casa o la morada, contiene dimensiones de lo sagrado. Asimismo, posee la capacidad de insuflar sosiego y tranquilidad: “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 distinguir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa” (Bachelard, 2000: 37). En el corpus escogido el espacio de lo doméstico se convierte en “las vitrinas” que exhiben las colecciones que participan en los distintos relatos, de este modo, como hemos mencionado, aportan estabilidad en un despliegue narrativo de desdoblamiento y misterios. Por una parte dichos

escenarios, dada la yuxtaposición de lo real y lo irreal o al menos lo inverosímil en las obras, mantienen un hálito de cotidianidad y, por otro, nos permiten acceder a las memorias domésticas de un autor/narrador siempre preparado para pasear por los recuerdos suyos y ajenos: “yo he vivido cerca de otras personas y me he guardado en la memoria recuerdos que no me pertenecen” (Hernández, 1983: 102).

Del mismo modo que George Perec en *Pensar- Clasificar*, nos entrega un panorama claro de la importancia que para él tenían los lugares donde había dormido (moradas de paso):

Conservo un recuerdo excepcional, incluso creo que prodigioso, de todos los lugares en los que he dormido, salvo los de mi primera infancia – hasta que acabó la guerra – que se confunden todos en la grisalla indiferenciada de un dormitorio de colegio. Para los demás me basta simplemente cuando estoy acostado, con cerrar los ojos y pensar con un mínimo de aplicación de un lugar dado, para que casi instantáneamente todos los detalles de la habitación, el emplazamiento de las puertas y las ventanas, la disposición de los muebles, me vuelvan a la memoria (Perec, 2003:43)

Un coleccionista necesariamente establece un espacio físico y material en el que va organizando, ordenando, clasificando y resguardando su colección. El lugar designado es en modo alguno aleatorio, por el contrario, es asignado desde un estudio previo. En una colección doméstica, no solo se busca resguardar, también se busca exhibir, comúnmente desde una “vitrina” (que puede ser un mueble, un vidrio, una pared, etc.) transformándose el hogar del coleccionista en un museo doméstico. Sergio González Rodríguez en su texto: “Notas al pie de la vitrina en extinción” plantea que las vitrinas forman parte de nuestra imaginaria e iconografía para emular aquello que es deseado, y que asimismo se considera

sagrado. Propone que deseamos exhibir por medio del escaparate para observar sus fragmentos y la forma en que estos nos alteran e inciden en nuestra natural curiosidad, pero sin que podamos alcanzarlos. (cf. González, 2002: 20-21)

Felisberto nos proporciona un panorama de escenarios domésticos y cotidianos, precisos. El autor/ narrador despliega en ellos sus reflexiones, ensoñaciones y recuerdos, que valoramos como una colección intangible/memorial. Despliega, además, una serie de valoraciones simbólicas respecto de lo que se está recordando, la profundidad de la casa de la infancia, de la sala de la maestra de piano en *El caballo Perdido*, la impresión que ha dejado en el recuerdo del autor/narrador la inundada casa de Margarita o la abrumadora soledad del comedor en *El comedor oscuro*, evidencian la compleja interioridad que los recuerdos suscitan, dicha interioridad cobra un hálito sagrado al vincular recuerdo y espacio morada. Dichas escenografías domésticas e íntimas las valoramos como el escenario de la colección: el museo doméstico.

Capítulo III

Las manifestaciones del coleccionismo en la producción

hernandeana: Felisberto Hernández, el coleccionista doméstico

El tiempo que pasa (mi historia) deposita residuos que van apilándose: fotos, dibujos, carcasas de bolígrafos-rotuladores ya secos desde hace tiempo, carpetas, vasos perdidos y vasos no devueltos, envolturas de puros, cajas, gomitas, postales, libros, polvo y chucherías: lo que yo llamo mi fortuna. (Perec, 2003: .49).

En los capítulos anteriores hemos indagado en los vínculos entre arqueología cotidiana y coleccionismo doméstico. Asimismo nos hemos detenido en los aspectos museológicos, simbólicos y etnográficos intrínsecos a la práctica. Además hemos trazado los vínculos entre el coleccionismo doméstico y lo patrimonial con el objetivo de situar dicha disciplina atingentemente en la producción hernandeana.

En el presente capítulo nos ocuparemos del análisis y la lectura interpretativa de nuestro corpus poniendo en funcionamiento nuestras reflexiones relativas al acto de coleccionar, ya que, como hemos señalado en capítulos anteriores, el coleccionismo no comienza ni termina en la mera acumulación objetual. Dicha acumulación está dirigida y sostenida a partir de una serie de procedimientos: buscar el objeto, encontrarlo, poseerlo y reescribirlo, es decir, entregarle nuevas lecturas, significancias, inclusive ficcionalizaciones que responden a la posesión particular de aquel objeto y no de otro, clasificarlo, asignarle físicamente el lugar apropiado, preservarlo y protegerlo del paso del

tiempo. Paralelamente, todo aquello que está en relación con el objeto de colección o con una colección propiamente tal, se modifica: el lugar que habita el objeto o los objetos cobran una nueva dimensión, la casa a la que llegan se ajusta espacial y materialmente, las personas a las que remiten se transforman a los ojos del coleccionista, la limpieza deviene en un rito de preservación, etc. Walter Benjamin a propósito de objeto y colección plantea:

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad [...] integrando (al objeto) en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección (Benjamín, 2005: 223).

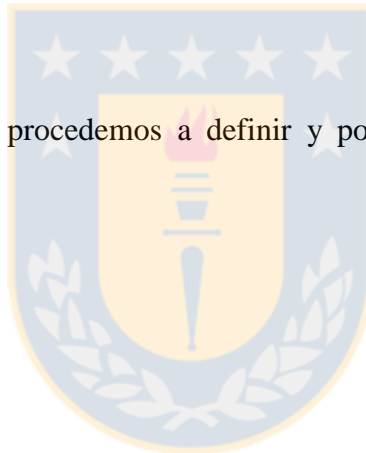
Siendo esta particular, subjetiva e individual relación humano/objetual, constituida de una profusión de impulsos, a la que remite Benjamin, la que permite, lícita y amplía los aspectos intrínsecos al coleccionismo, diversificándose innumerablemente los tipos de colección.

Para Benjamin el coleccionista "se encuentra en una tensión dialéctica entre dos polos: el orden y el desorden. Lógicamente esta existencia depende de muchas otras cosas [...] Todo lo que es memoria, reflexión, consciencia, se convierte en basamento, marco, pedestal, sello de su posesión" (2010:10). A partir de estas reflexiones, y dada la naturaleza de la inclusión presente en los territorios del coleccionismo propongo establecer una clasificación, pesquisando dentro de los relatos que componen el corpus de la obra hernandeano escogida, aquellos elementos que desde diversos aspectos atañen al coleccionismo: características, tratamientos literarios, relaciones narrador/objeto, personaje/objeto,

etc. Esto nos permitirá establecer un orden y comparaciones intertextuales de aquellos elementos que en los relatos, se introduzcan en los territorios del coleccionar. Dicha clasificación la hemos subdividido de la siguiente manera:

- 1- Objetos simbólicos
- 2- Las colecciones propiamente tales
- 3- Elementos y espacios sacralizados convertidos en objetos de valor
- 4- Personajes secularmente santificados

A continuación procedemos a definir y poner en funcionamiento nuestra propuesta.



III.I Objetos simbólicos

Quizá se trate finalmente de fundar nuestra propia antropología: la que hablara de nosotros, la que buscará en nosotros, la que durante tanto tiempo hemos copiado de los demás (Perec, 2009: 23)

Cuando hablamos de *objeto simbólico*, nos referimos a un objeto con que el autor/narrador o bien alguno de los personajes del corpus propuesto, establece un vínculo que sitúa el mismo en un nivel de importancia y reflexión que trasciende una valoración objetiva, es decir trasciende la estimación material y se aprecia desde lo que denominamos: *Sacralidad Secular* o *Relicarización Secular*⁷. Dicho objeto adquiere diversas capas simbólicas y, bajo esta nueva luz la naturaleza funcional y utilitaria del mismo desaparece, surgiendo así dimensiones que devienen en el atesoramiento objetual. La relación que autor/narrador o personaje desarrollan con el *objeto simbólico* durante la extensión del relato, suscita una apertura en la memoria de quien lo posee, permitiéndonos acceder al mundo privado del personaje y a la vorágine de sus recuerdos y reflexiones. El objeto simbólico puede tanto pertenecer al patrimonio de quien metafóricamente toma posesión de él, como puede ser un objeto ajeno, un objeto prestado, característica que no afecta la genuina cercanía en quien establece la sujeción, circunstancia solo explicable debido a la modificación de la naturaleza funcional y material del objeto, trasmutada por una apreciación simbólica. Si bien se considera como colección una acumulación objetual, usualmente de un mismo

⁷ El concepto de relicarización secular lo propusimos como tal, a partir de la investigación relativa al coleccionismo que realizamos para nuestra tesis de pregrado. Ha sido atingentemente referido en el capítulo I. III de esta investigación.

tipo, transgredimos aquella tipología numérica en tanto hemos expresado que el *objeto simbólico* provoca sugestión en quien lo posee, pues al profundizar el contacto el sujeto parece adquirir un nuevo conocimiento, un nuevo saber, una nueva comprensión objetual.

Al introducimos en nuestro corpus dirigiendo nuestra lectura hacia la observación y reconocimiento del *objeto simbólico*, encontramos que particularmente en los textos: *El corazón verde* (1947), *Las hortensias* (1949) y *El caballo perdido* (1943), este aparece de forma constante articulando el relato, operando como detonante de emociones, atesoramientos, recuerdos, memorias y divagaciones continuas. Baudrillard denomina a este tipo de posesión objetual: “objeto pasión”, y señala:

La afición a coleccionar es una suerte de deseo pasional [...]El goce de uno u otro, proviene de lo que la posesión juega, por una parte, sobre la singularidad absoluta de cada elemento, que lo hace equivalente a un ser [...] El objeto- dice Maurice Rheims- es para el hombre una suerte de perro insensible que recibe las caricias y las devuelve a su manera, o más bien las remite como un espejo fiel, no a las imágenes reales, sino a las imágenes deseadas. (Baudrillard, 2003: 99-100).

Baudrillard nos revela una modificación en la naturaleza especular particular del objeto, al relacionarnos con el objeto pasión, vemos una parte de nuestra propia constitución proyectada en él, aunque modificada por la distancia temporal del recuerdo y por el deseo de lo que queremos reconocer en dicha proyección.

De acuerdo con Benjamin "coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis" (Benjamin, 2004: 223). Con esto queremos precisar que la colección o el coleccionismo constituyen una búsqueda constante, un reservorio de infinitas posibilidades y acercamientos a la memoria. En el cuento *El corazón verde* la relación que el autor/narrador establece con el alfiler de corbata, herencia de su abuela materna (que da nombre al relato), constituye un vínculo que como consecuencia deviene en la activación de la memoria del narrador:

Abrí una caja de lápices y saqué mi alfiler de corbata. Al principio mientras yo lo daba vueltas entre mis dedos pensaba en cosas que no tenían nada que ver con él; pero de pronto empezó a traer a mi madre, después un tranvía eléctrico, mi abuela, una señora francesa que se ponía un poco de papel, [...] un ñandú y un poco de café.

Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de persona como en un pueblito perdido [...] esta tarde tuve la sensación de haber ido a descansar a ese pueblito como si la miseria me hubiera dado unas vacaciones (Hernández, 1947: 149).

En la frase "de pronto comenzó a traer a mi madre" observamos cómo el *objeto simbólico* transporta al autor/narrador a la temporalidad propia de los recuerdos en donde la evocación se suscita de improviso, dando paso a un territorio emotivo. Luego el narrador da cuenta de una sucesión de imágenes mentales "un tranvía eléctrico, mi abuela, una señora francesa... un ñandú y un poco de café", que valorados desde lo racional parecieran no ser más que la presencia de la aleatoriedad propia de un recuerdo abrupto. No obstante si leemos la enumeración señalada reconociendo en el corazón verde un objeto de colección- objeto/pasión- objeto simbólico, la superficialidad desaparece mostrándonos una coherencia explicable en el atesoramiento que implica el coleccionar. Puesto que las memorias del

autor/narrador ligadas a aquel objeto construyen un anecdotario que incluso puede contener ficcionalidad, característica abundante de toda colección.

A medida que avanza el relato y se suman anécdotas al corazón verde, que el autor/narrador califica como: "un viejo recuerdo de familia" (Hernández, 1947: 155) a éste, por una parte, se le transfieren cualidades protectoras y por otra se precisa la idea del alfiler de corbata como sinónimo de acceso hacia los recuerdos, como leímos en la cita anterior: "Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido [...] esta tarde (al estar en contacto con el corazón verde) tuve la sensación de haber ido a descansar a ese pueblito como si la miseria me hubiera dado unas vacaciones". Cuando el autor/narrador enuncia el haber estado en el pueblito perdido de sus recuerdos se refiere al momento específico en el que tuvo el alfiler de corbata dando vueltas entre los dedos. El alfiler de corbata es, entonces, una posesión objetual presente en el coleccionismo que, según Baudrillard

Es siempre la del objeto abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto. A este nivel todos los objetos poseídos son objeto de la misma abstracción y se remiten los unos a los otros en la medida en que no remiten más que al sujeto. Entonces se constituyen en un sistema gracias al cual el sujeto trata de reconstruir un mundo una totalidad privada (Baudrillard, 2003:96-97).

Cuando en el relato el autor/narrador recuerda, lo que hace es reconstruir y vivificar fragmentos de un universo privado que, inconscientemente, atesoró y al que solo tiene acceso en tanto esté en contacto con el *objeto simbólico*, representado en este caso por el corazón verde:

Aquella misma mañana mi abuela me regaló el corazón verde; y hace pocos años nuevos hechos vinieron a juntarse a esos recuerdos [...] hacía mucho frío y yo había gastado la mayor parte de mi dinero en comprar diarios viejos: los ponía abiertos encima de una cobija fina y arriba de ellos un sobretodo que me había prestado el encargado de mis conciertos [...] A los pocos días pasaba con tristeza por el centro de la ciudad y de pronto decidí empeñar el corazón verde [...] cuando vino el dinero rescaté el “corazón verde” y me fui a una ciudad vecina. Allí todo fue bien desde el principio y pude hospedarme en un hotel cómodo. (Hernández, 1947: 153-155).

La frase: “Aquella misma mañana mi abuela me regaló el corazón verde; y hace pocos años nuevos hechos vinieron a juntarse a esos recuerdos” permite distinguir como se va configurando una historia objetual, es decir, cómo al paso del tiempo el nivel de atesoramiento y el vínculo entre el objeto y quien lo posee se profundiza en tanto nuevas anécdotas, que valoramos como nuevos lazos, se integran a la historia conjunta. Benjamin en un fragmento de su texto *El libro de los pasajes* plantea que un coleccionista aborda el objeto desde una nueva concepción histórica y que conoce del objeto, su pasado, su origen, sus detalles (cf. 2004: 225). En la frase “hace pocos años nuevos hechos vinieron a juntarse a esos recuerdos” el narrador nos ofrece el momento específico y por tanto relevante en que los recuerdos asociados al objeto se incrementan y en esa incrementación aumenta la valoración simbólica, la nueva concepción histórica a la que alude Benjamin.

En el cuento largo *El caballo perdido* (1947), además de operar el objeto simbólico, como un detonante de la memoria, se manifiestan dos particularidades que enriquecen nuestra lectura. En primer lugar, se presenta un

apropiaciónismo objetual, aquello que denominamos *posesión metafórica*, en tanto el vínculo que establece el autor/narrador con ciertos objetos, es a partir de objetos ajenos: los que se encuentran en la sala de estar de Celine, su primera maestra de piano. Lugar en el que genera cercanía con una silla, el piano, la lámpara, un par de fotos y un lápiz rojo: "tuve bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala. Claro que cuando venía Celina los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado" (Hernández, 1983: 11). En segundo lugar, tenemos que dichos objetos además de ser ajenos, resultan también intangibles puesto que el autor/narrador solo accede a ellos mediante la memoria. Sin embargo, son absorbidos y recuperados por esta a voluntad, permitiéndonos acceder a momentos, anécdotas y aromas de la infancia del autor/narrador, momentos que surgen necesariamente bajo el procedimiento de recordar los objetos y que corresponden al imaginario, a la historia privada de los mismos.

Por medio del recuerdo de aquellos objetos presentes en la sala de Celine con los que generó un vínculo en la infancia, el autor/narrador puede acceder a la misma y recordar como observaba el mundo desde aquella edad, permitiéndose un desdoblamiento que lo hace consciente de su ser adulto y de su ser niño y de cómo recuerdan y observan cada uno:

¿Será que la lámpara y Celina y las sillas y su piano están enojados conmigo porque yo no fui nunca más a aquella casa? Sin embargo yo creo que aquel niño se fue con ellos y todos juntos viven con otras personas y es a ellos a quienes los muebles recuerdan. Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos (Hernández, 1983: 49).

El recuerdo del niño que el autor/narrador fue, se desencadena a través del recuerdo del objeto, evidencia sacralidad secular de manera dual en el recuerdo y en el objeto, en tanto por medio del objeto puede el autor/narrador volver a abordar al niño, niño que recuerda cómo era tener esa edad por medio de lo objetual. Esta compleja retroalimentación le permite al autor/ narrador acceder desde una mezcla lúcida y lúdica a los recuerdos asociados a los objetos simbólicos

Yo sé que la lámpara que Celina encendía aquellas noches, no es la misma que ahora se enciende en el recuerdo. La cara de ella y las demás cosas que recibieron aquella luz, también están cegadas por un tiempo inmenso que se hizo grande por encima del mundo. [...]Por eso es que ellos (los objetos) no se acuerdan de mí. Pero yo los recuerdo a todos y con ellos he crecido y he cruzado el aire de muchos tiempos, caminos y ciudades. Ahora, cuando los recuerdos se esconden en el aire oscuro de la noche y sólo se enciende aquella lámpara (Hernández, 1983: 49).

Walter Benjamin escribe que "los grandes fisonomistas (y los coleccionistas son los fisonomistas del mundo de las cosas). Se convierten en intérpretes del destino. Solo hace falta observar como el coleccionista maneja los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en sus manos, parece inspirados por ellos, parece ver a través de ellos- como un mago- en su lejanía" (Benjamin, 2005: 10) Cuando el autor/narrador por medio de la frase "Yo sé que la lámpara que Celina encendía aquellas noches, no es la misma que ahora se enciende en el recuerdo" (Hernández, 1983: 49), parece manejar los recuerdos de los objetos de su vitrina con una plena consciencia de lo que posee.

En el relato *Las Hortensias* el objeto simbólico lo encontramos en Hortensia, una muñeca de tamaño natural muy parecida físicamente a María Hortensia, esposa de Horacio, que es el adinerado dueño de una mansión denominada "la casa negra" y de una particular colección de muñecas "muñecas un poco más altas que las mujeres normales" (Hernández, 1983: 178) a las que sitúa en vitrinas temáticas. Hortensia no solamente deviene en *objeto simbólico* para el protagonista del relato, sino también para su mujer, presentándose una posesión objetual dual en dos sentidos. El primero, es que la posesión objetual se desarrolla evidentemente en dos individuos: desde el cuestionamiento y fijación personal que Horacio mantiene con la muñeca, hasta la confianza, divertimento, tristeza y búsqueda cómplice que María Hortensia encuentra en ella. Y en segundo lugar, porque a través de dicha posesión se suscita conjuntamente en quien posee: evocación y realidad, calma y desconcierto, alegría y desasosiego.

En el caso particular de Horacio, la conexión que mantiene con la muñeca, se presenta de forma gradual y está determinada primero por el miedo que le produce la muerte de su mujer. Como se observa en la siguiente cita:

María Hortensia no estaba enferma ni había por qué pensar que se iba a morir. Pero hacía mucho tiempo que él tenía miedo de quedarse sin ella y a cada momento se imaginaba cómo sería su desgracia cuando la sobreviviera. Fue entonces que se le ocurrió mandar a hacer la muñeca igual a María. (Hernández, 1983: 185).

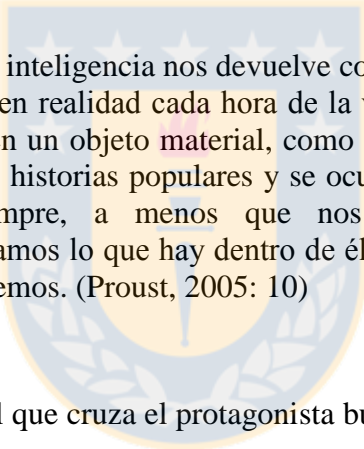
Y en segundo lugar, por el recuerdo de María Hortensia en ella, pues aunque María habita la casa a su lado, Horacio la percibe cada vez más lejana, lejanía mediada por la sugestión de su imaginada muerte, que le hace vislumbrar

una serie de diversos signos premonitorios de este acontecimiento en la muñeca: "él era como un hilo enredado que interceptaba los avisos de otros destinos y recibiera presagios equivocados [...] Hortensia cayendo en sus brazos, cuando él abrió la puerta, como si dijera: Abrázame porque María morirá" (Hernández, 1983: 184). Estas epifanías modifican el valor de la muñeca que ya no es para Horacio solamente un objeto, sino la proyección idealizada de su mujer. El símbolo material y tangible de una futura ausencia y por lo tanto un objeto de valor delicadamente atesorado. Al aumentar la valoración objetual Horacio comienza a observar un hálito vivo en la muñeca, cuestionándose el origen de esa vida en ella:

Después de besar a su mujer, Horacio tomó a la muñeca en sus brazos y la blandura y el calor de su cuerpo le dieron, por un instante, la felicidad que esperaba [...] pensó: ¿necesariamente la trasmigración de las almas se ha de producir solo entre personas y animales? Acaso no ha habido moribundos que han entregado el alma, con sus propias manos en un objeto querido? Además, puede no haber sido por error que un espíritu se haya escondido en una muñeca que se parezca a una bella mujer (Hernández, 1983: 194).

De la cita anterior destacamos en primer lugar la frase: "tomo a la muñeca en sus brazos y la blandura y el calor de su cuerpo le dieron, por un instante, la felicidad que esperaba" en tanto evidencia la búsqueda de humanidad de Horacio en el objeto, pero también la proyección del deseo futuro tras la pérdida de María, es decir, el *objeto simbólico*/muñeca desencadenaría futuramente el encuentro emocional del protagonista y sus recuerdos. En segundo lugar, nos detenemos en la frase: "Acaso no ha habido moribundos que han entregado el alma, con sus propias manos en un objeto querido" precisamente, estas palabras constituyen un aspecto intrínseco de la valoración objetual a la luz del coleccionismo doméstico que, como

hemos mencionado anteriormente, trasciende la racionalidad y se ubica en territorios de valoración simbólica que permiten acceder a la memoria, la emocionalidad y también a la ficcionalidad. Esta valoración objetual recién mencionada consciente el abordar o el ir al encuentro de un objeto en tanto hallamos en él, el consuelo del recuerdo de un alguien o algo determinado, pero además la posibilidad certera de que un poco de ese alguien o algo, habite efectivamente el objeto de valor. Marcel Proust en su obra *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana* escribe a propósito de esta posible conexión entre objeto y alma:



Lo que la inteligencia nos devuelve con el nombre de pasado, no es el pasado...en realidad cada hora de la vida de uno, en cuanto pasa, se encarna en un objeto material, como hacen las almas de los muertos en ciertas historias populares y se oculta allí y sigue cautiva, cautiva para siempre, a menos que nos tropecemos con el objeto, reconozcamos lo que hay dentro de él, lo llamemos por su nombre... y lo liberemos. (Proust, 2005: 10)

El primer umbral que cruza el protagonista buscando algo vivo en Hortensia, es pedir al fabricante de muñecas encontrar en ella calor humano, puesto que quiere encontrar en la muñeca no solo la similitud física con su mujer, sino su aroma, su calidez, su textura: "Después de mucho pensar resolvió llamar a Facundo – el fabricante de muñecas amigo de él – y buscar la manera de que, al acercarse a Hortensia, se creyera encontrar calor humano" (Hernández, 1983: 189). Esta transformación que surge en el *objeto simbólico* provoca que la valoración hacia su mujer también se modifique y busque en su esposa la idea por él concebida e idealizada de lo que ella es: "Él fue a buscar a su mujer al dormitorio y le extraño

encontrarse solamente con ella [...] Miró varias veces a María en silencio y por fin creyó encontrar en ella la idea de Hortensia [...] él podía decir que algunas veces tropezaba en Hortensia para caer en María" (Hernández, 1983: 190-191). Con esto queremos expresar que la transformación vital de las personas en los objetos que nos las recuerdan es de tal importancia que deviene en idealizaciones y ficcionalizaciones. De allí que cuando escuchamos a un coleccionista referirse a su colección, este integre a sus recuerdos objetuales anécdotas y apreciaciones inventadas que, de tanto ser narradas se han vuelto reales para el coleccionista y para quien tiene la posibilidad de acercarse a su mundo interno y escucharle.

Planteábamos en capítulos anteriores, que un aspecto intrínseco al coleccionismo es la ritualidad que puede estar presente en la limpieza, en la conservación y en el contacto cotidiano con los objetos. En el caso de Horacio, dicha ritualidad se manifiesta en la valoración que lo une al objeto simbólico Hortensia, que se traduce en el registro detallado y sistemático en un cuaderno que contiene cada una de las anécdotas en las que María Hortensia, su mujer, hace participar a la muñeca. Esta acción/ritual da cuenta de lo que constituye el objeto en él de manera consciente e inconsciente:

Se detuvo a mitad del camino y abrió la puerta, la que daba a su escritorio; se encerró, sacó de un mueble un cuaderno y se dispuso a apuntar la broma que su señora le dio con Hortensia y la fecha correspondiente. Antes leyó la última nota. Decía: julio 21. Hoy, María (su mujer se llamaba María Hortensia, pero le gustaba que la llamaran María; entonces, cuando su marido mando a hacer aquella muñeca parecida a ella, decidieron tomar el nombre de Hortensia – como se toma un objeto arrumbado- para la muñeca) estaba asomada a un balcón que da al jardín; yo quise sorprenderla y cubrirle los ojos con las manos; pero antes de llegar al balcón, vi que era

Hortensia. María me había visto ir al balcón, venía detrás de mí y soltó una carcajada." Aunque ese cuaderno lo leía solamente él, firmaba las notas, Horacio, con letras grandes y cargadas de tinta (Hernández, 1983: 181).

En el caso de María Hortensia, al igual que ocurre con su marido el vínculo se desarrolla de manera gradual, encontrando ella en primera instancia consuelo y complicidad en la muñeca: " 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" (Hernández, 1983: 190), e incentivando el vínculo que su marido mantiene con la misma: "María le pedía a Horacio que le diera un beso a Hortensia" (Hernández, 1983: 185). Baudrillard plantea: "Todo objeto tiene dos funciones la de ser utilizado y la de ser poseído" (Baudrillard, 2000: 98). Así, en tanto avanza la conexión de María con el objeto simbólico Hortensia y esta comienza a poseerlo, la complicidad de la funcionalidad objetual y la cercanía de compartir espacios domésticos, da paso a la ritualidad. Dicho aspecto ritual se manifiesta en las cotidianas acciones de vestir, peinar, situar a la muñeca a su lado mientras lee o en la acción de situarla en lugares diversos de la casa, en donde pudiese provocar la anécdota de la sorpresa de Horacio al confundirla éste con ella, María Hortensia, su mujer, como se precisa en la siguiente cita:

Al poco tiempo empezó a percibir algo inesperado en las relaciones de María con Hortensia. Una mañana él se dio cuenta que María cantaba mientras vestía a Hortensia y parecía una niña entretenida con una muñeca. Otra vez el llegó a casa y encontró a María y Hortensia sentadas ante una mesa con un libro por delante (Hernández, 1983: 185).

No obstante, así como el vínculo de Horacio con la muñeca está determinado en parte por el temor de perder a su mujer y por la similitud de esta con la misma, en María Hortensia el vínculo transita por espacios de infortunio, pues por una parte emerge el lazo que ella genera con el objeto que le proporciona consuelo y a través del cual visualiza un poco de Horacio y por otra, el temor de lo que el objeto suscita en su marido, es decir, el enamoramiento que surge en Horacio y que María, percibe: "Soy una mujer que ha sido abandonada a causa de una muñeca" (Hernández, 1983: 216).

Esta circunstancia en la que se deconstruye una relación humana debido al vínculo con el *objeto simbólico* refuerza la idea que sostenemos relativa a la importancia de lo objetual y de cómo en múltiples modos el coleccionismo se manifiesta en la producción hernandeana.

Los relatos que examinamos dan cuenta sucesivamente de cómo el plano simbólico ingresa en los universos literarios citados en este capítulo, develándonos por medio de diferentes mecanismos de aproximación, desde y hacia el objeto (el objeto herencia familiar en *El corazón verde*, el atesoramiento en un objeto prestado y los objetos habitando la memoria en *El caballo perdido*, y el vínculo dual en *Las Hortensias*) el aspecto más íntimo de sus personajes, territorio al que se accede, en tanto dichos personajes están en contacto con el objeto de valor.

III.II. Las colecciones propiamente tales

En el cofrecito se encuentran las cosas inolvidables, inolvidables para nosotros y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecito es la memoria de lo inmemorial (Bachelard, 2013: 118).

El coleccionismo doméstico, territorio desde el cual se desprenden nuestras reflexiones, alberga aspectos patrimoniales, museales, etnográficos, rituales y ficcionales. Implícitamente, además, acoge una serie de procedimientos simbólicos subjetivos, particulares y propios de cada coleccionista. Lógicamente en su aspecto material deriva en una acumulación objetual de la más diversa y compleja naturaleza que paulatinamente va modificando el lugar que la cobija. Los espacios domésticos que suelen destinarse a recibir colecciones (armarios, escaparates, bibliotecas, repisas, pasillos, jardines, alacenas, etc) son convertidos en sitios privados de exhibición y conservación. La limpieza deviene en un ritual de preservación de alcances museales. Su existir interrumpe muchas veces el habitar cotidiano y cada objeto es valorado desde connotaciones que superan toda racionalidad. Al respecto Baudrillard plantea

Ciertamente existe una amplia gama de variaciones personales entre el tipo de objeto coleccionado, las formas de coleccionarlo y guardarlo, sin embargo, a estas particularidades subyacen prácticas que están ligadas a una particular valoración del objeto, se lo inviste de poderes especiales y se lo convierte en un sustituto simbólico en el que

se transfieren deseos que difícilmente podrían expresarse en otros planos (Baudrillard, 2003:)

Pinillos también hace mención a esta re-escritura objetual intrínseca a la colección. Escribe: “Los objetos en el coleccionismo parten del sujeto que les otorga un poder que está conectado con una representación simbólica que remite a necesidades o valores propios del sujeto” (Pinillos, 2006: 86).

El hogar del coleccionista se transforma poco a poco en un museo doméstico particular, selectivo, al que se le ha introducido un lenguaje privado. Esta característica o habilidad de apreciar simbólicamente lo objetual, es fácilmente reconocible en la narrativa de Felisberto Hernández, en donde el universo interno de muchos de sus personajes está determinado precisamente en base a lo objetual. Es posible observar a menudo en los relatos personajes que despliegan características objetuales o viceversa, es decir objetos que presentan similitudes con ciertas personas, de este modo, por ejemplo, en el cuento largo *El caballo perdido* el piano adquiere personalidad humana, en tanto la emocionalidad de Celine, primera maestra de piano del autor/narrador, es advertida como un mobiliario cerrado: "Empecé a sentir la presencia de las personas como muebles que cambiaran de posición [...] Celina tenía sus cajones cerrados con llave [...] El piano era una buena persona. Yo me sentaba cerca de él; con unos dedos míos apretaba muchos de los suyos" (Hernández, 1983: 28).

Además de las menciones objetuales anteriores y de la naturalidad con la que tanto autor/narrador como personajes se nutren, recuerdan, observan el mundo a través de la relación que articulan con determinados objetos o espacios

transformados en objeto de valor, en el corpus escogido visualizamos la presencia de diversas colecciones. Nos detendremos de forma particular en las que se presentan en los relatos: *El Balcón* (1947), *El acomodador* (1943) *Las hortensias* (1949) y *Menos Julia* (1947) permitiéndonos en su variedad ingresar desde distintas miradas a los numerosos aspectos que nutren el coleccionismo.

La vitrinización: Escenario de la colección

Citamos a continuación fragmentos contenidos en el relato *El balcón*:

Me sorprendió ver en el corredor un gran número de sombrillas abiertas; eran de distintos colores y parecían grandes plantas de invernáculo. En seguida el anciano me explicó:

–La mayor parte de esas sombrillas se las he regalado yo. A ella le gusta tenerlas abiertas para ver los colores. Cuando el tiempo está bueno elige una y da una vueltita por el jardín. En los días que hay viento no se puede abrir esta puerta porque las sombrillas se vuelan, tenemos que entrar por otro lado (Hernández, 1947: 61).

De la cita anterior rescataremos dos elementos que consideramos fundamentales en una lectura orientada al coleccionismo. Para abordar el primero de aquellos elementos es necesario referir, que en la primera parte de nuestra propuesta valoramos el coleccionismo como una disciplina que dada la importancia de su dimensión simbólica modifica, incluso, ciertos espacios en el hogar del coleccionista, desnaturalizando las funciones de los mismos. De ese modo, cuando el autor/narrador articula la frase: "Me sorprendió ver en el corredor un gran número

de sombrillas abiertas" esta precisando que las sombrillas están "exhibidas" en el corredor, ocupando un espacio vital en el tránsito de la casa y desplazando de esta manera al corredor de su primera utilidad: el traslado eficiente de un lado a otro de la vivienda. Modificando con ello, como queda evidenciado hacia el final de la cita, el habitar cotidiano y la comodidad de todos quienes entran en contacto con la colección, independiente de que mantengan o no un vínculo con la misma: "En los días que hay viento no se puede abrir esta puerta porque las sombrillas se vuelan, tenemos que entrar por otro lado."

Al transformarse el espacio corredor en vitrina, en escaparate atemporal, se reinventa su función, destinada ahora, específicamente, al resguardo de la colección de sombrillas. Precisamente de la modificación funcional del corredor se desprende el segundo punto de nuestro interés referido a la cita, a la que aludíamos en párrafos anteriores: la vitrinización.

Para López lo que ocurre cuando un objeto o un grupo de objetos se exhiben o vitrinizan es lo siguiente:

La transformación que se produce es de tal grado que los objetos ya no son lo que son, pasan a ser abstracciones, travestidos por su nueva función simbólica que ahora se arrogan, ejemplificadora de virtudes. Las paredes, las vitrinas, todo se convierte en página de un nuevo código; los objetos sus párrafos, paradigma tras la superficie acristalada, nuevo plano de refracción (López, 2002: 90).

Destacamos la anterior cita ya que contribuye a percibir como la vitrinización se transforma en un aporte fundamental para el valor simbólico de un determinado objeto. Todo aquello que se exhibe tras una vitrina cobra cierto sentido ritual y

sacramental, surgiendo en quien observa el deseo de posesión y de disfrute. De allí que el comercio disponga sus productos en vitrinas y que los museos presenten las reliquias que resguardan de idéntica manera. En ellas no solo se despliegan apropiadamente, también cobran un nuevo valor. Inmediatamente se convierten en objetos deseables y significados. Sergio González Rodríguez en su texto: “notas al pie de la vitrina en extinción” plantea a propósito del mismo tema que las vitrinas forman parte de nuestro reservorio, imaginaria e iconografía por emular aquello que es deseado, pero también aquello que es sagrado y que además, deseamos exhibir por medio del escaparate, para observar sus fragmentos y la forma en que estos nos alteran e inciden en nuestra natural curiosidad, pero sin que podamos alcanzarlos.

Retomando la cita anterior, deteniéndonos en la frase: "Me sorprendió ver en el corredor un gran número de sombrillas abiertas; eran de distintos colores y parecían grandes plantas de invernáculo." El concepto de vitrina lo analogamos al corredor en el que habitan las sombrillas, transformado de espacio de tránsito a lugar de resguardo y exhibición, exhibición que permite desarrollar contemplación y admiración que se constituyen como el primer vínculo entre quien colecciona y los objetos atesorados. Dicha vitrinización contribuye, además, en la generación de la ritualidad intrínseca a toda colección. Citamos: "A ella le gusta tenerlas abiertas (las sombrillas) para ver los colores. Cuando el tiempo está bueno elige una y da una vueltita por el jardín." Es decir el contacto con las sombrillas se genera en la condición particular del buen clima, momento en el cual se despliega el rito del paseo. El resto del tiempo, ella, la hija parafraseando a González Rodríguez

observa los fragmentos/sombrilla, sus múltiples colores y todo lo que ellos le provocan sin lograr alcanzarlos.

La idea del enaltecimiento que se suscita en los objetos al ser observados tras el escaparate se presenta en diversos relatos de la producción Hernandean. A continuación revisamos a modo de ejemplo, dos fragmentos que nos permiten ilustrar particularidades específicas al respecto, el primero de ellos contenido en el relato *Las Hortensias*: “-Cuando yo miro una escena...-aquí se detuvo de nuevo y en seguida reanudó el discurso con una digresión - : el hecho de ver las muñecas en vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad de recuerdo” (Hernández, 1983: 197). En la cita, es el propio personaje el que refiere de forma directa el efecto del vidrio en su colección, invitándonos, además, a un punto específico de reflexión: la memoria, es decir como el vitrinizar permite evaluar lo que tenemos en frente tal cual si hubiera emergido del reservorio personal de nuestros recuerdos.

En tanto, en el relato *El acomodador*, vemos a un protagonista que de un día para otro ve surgir una luz insólita de sus ojos que le permite, entre otras proezas, observar detenidamente los objetos en la oscuridad hasta apropiárselos con la mirada. La luz, además, suscita en él un ansia de observar idéntico al ansia de conocimiento que vemos en algunos visitantes de las colecciones museales, solo que en este caso la colección es doméstica. No obstante la cita a continuación vuelve a aludir al efecto que los objetos adquieren en una vitrina y como estos modifican tanto su naturaleza, como su valor objetivo:

Empecé a planear la manera de entrar en aquella habitación, pues ya había entrevisto en ella vitrinas cargadas de objetos y había sentido aumentar la luz de mis ojos. [...] Cuando me quedé solo (en la habitación de las vitrinas) y empecé a mirar creí estar en el centro de una constelación. (Hernández, 1983: 80- 83)

Ritualidad y colección

La colección de sombrillas no es la única que aparece articulando la narración en el cuento *El balcón*, en el mismo encontramos otra colección, que sumada a una serie de procedimientos mencionados más adelante, refuerzan la idea de secular ritualidad mediada por lo objetual, presente a lo largo de este y otros relatos:

Nos estábamos sentando en sillas que había a los pies de la cama de ella. Tuve tiempo de ver muchos cuadritos de flores pintadas colocados todos a la misma altura y alrededor de las cuatro paredes como si formaran un friso. (Hernández, 1947: 62)

Referimos, que cuando alguien colecciona establece un espacio físico y material en el que esta colección se va organizando, ordenando, clasificando y que funciona ya sea como espacio de conservación, para que la colección no sufra daño por el paso del tiempo y paralelamente como espacio de exposición/exhibición de la misma que de una u otra manera modifican el hogar del coleccionista. La colección de cuadritos, que se menciona en la cita, aunque de modo menos invasivo, también modifica el espacio que la cobija, las paredes ya no son solo paredes, se transforman en muros que delimitan un espacio doméstico, a la vez que definen espacio público y privado a muro/galería que preserva una colección dispuesta como oferta, a modo

de friso. No obstante, en el caso particular de esta colección, el lugar en que esta habita integra un aspecto relevante e inherente al coleccionismo doméstico: el espacio íntimo. La colección se despliega en las paredes del dormitorio de la chica, lugar privado por excelencia, cargado de connotaciones, pero asimismo el más honesto de las especies de espacios que habitamos. El coleccionista doméstico elige a quien mostrar su colección, por lo tanto el recurso de que en este caso la colección de cuadritos sea parte del dormitorio de la hija constituye un gesto narrativo que nos permite acceder al mundo privado de la joven, a su universo valórico, un universo valórico que habita un mundo material definido por lo objetual. Todo lo relativo a ella, la hija, esta mediado por lo objetual, y por la parsimonia con que ella se moviliza en el mundo, siempre reflexiva, deteniéndose en cada acto, siendo este uno de los procedimientos a los que aludíamos en párrafos anteriores, en dónde se despliega un proceder que refuerza la ritualidad permanente del relato: el no habitar la vida espontáneamente sino por medio del temor y de una serie de cuestionamientos determinados por los objetos que la acompañan. Ella tiene miedo de salir a la calle por lo tanto observa el mundo desde el balcón de su dormitorio (espacio sacro) en tanto el resto del transitar cotidiano por la casa está determinado por lo objetual: el habitar el jardín por sus sombrillas, el habitar de su pieza por el piano que ella misma define: "ya empezaba a explicar porque el piano no era tan amigo suyo como el balcón, cuándo el anciano, salió en puntas de pie. Ella siguió diciendo: - el piano era un gran amigo de mi madre"(Hernández, 1983: 62), el habitar del comedor a la hora de la cena por los recuerdos que provocaban los viejos objetos de la familia, la percepción de lo que otro ser humano es, a partir de una puerta con ventanas de colores, etc.

Otro de los procedimientos que refuerzan lo ritual de la narración es la reflexión a propósito de los objetos en la que el autor/narrador se sumerge de forma paralela a la que también se suscita en la hija. El autor/ narrador transforma el acto de relacionarnos con la vajilla al momento de comer en una serie de alusiones que convierten el momento en una ceremonia. Citamos:

Haría muchos años, unas manos habían obligado a estos objetos de la mesa a tener una forma. Después de mucho andar ellos encontrarían colocación en algún aparador. Estos seres de la vajilla tendrían que servir a toda clase de manos. Cualquiera de ellas echaría los alimentos en las caras lisas y brillosas de los platos; obligarían a las jarras a llenar y a volcar sus caderas; y a los cubiertos, a hundirse en la carne, a deshacerla y a llevar los pedazos a la boca. Por último los seres de la vajilla eran bañados, secados y conducidos a sus pequeñas habitaciones. Algunos de estos seres podrían sobrevivir a muchas parejas de manos; algunas de ellas serían buenas con ellos, los amarían y los llenarían de recuerdos, pero ellos tendrían que seguir viviendo en silencio (Hernández, 1983: 64).

Lo ritual se manifiesta no solamente en el despliegue ideático reflexivo del autor/narrador, claramente referido a lo objetual, sino en el acto de, “sentarse a la mesa”, que tradicionalmente implica relacionarse de cierta manera con los elementos que componen la misma, beber, ingerir alimentos, dialogar con los comensales, etc. El conjunto de acciones se considera un rito cotidiano, un momento de encuentro que implica el despliegue de una serie de hábitos. Para Enrique Finol: "La frecuencia de las prácticas rituales propias de lo cotidiano aparecen ante los mismos grupos que las cumplen como "naturalizadas", parte constitutiva de la actividad diaria, donde se las ve como costumbres o hábitos sin consecuencia alguna" (Finol, 2006:35).

En el relato *El Balcón* aquella naturalidad de los hábitos cotidianos, a la que alude Finol, no restan en modo alguno la ritualidad de la acción, precisamente la consciencia y lucidez con la que el narrador describe los acontecimientos, sumado a la presencia permanente de lo objetual en ellos, nutren los mismos de la ritualidad secular que indefectiblemente encontramos de forma habitual en el coleccionar.

La ficcionalidad como reescritura en el coleccionar

Si desde nuestra lectura relativa al coleccionismo, en el cuento *El balcón* observábamos la ritualidad como hilo conductor del relato, en *Las Hortensias* sumado a lo ritual aparece el aspecto ficcional intrínseco a toda colección articulando el mismo. Dicha ficcionalidad queda evidenciada en la construcción cotidiana de un universo ficticio y variable en el que Horacio hace participar a cada una de sus muñecas configurando para ellas una historia nueva y diversa, sujeta a las percepciones y sugerencias que su estado anímico le brinda, ofreciéndonos por medio de estas lúdicas, privadas y complejas puestas en escena vitrinizadas, una imagen de la dimensión íntima de lo que para él simboliza la colección:

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 componía en las otras habitaciones de vidrio (Hernández, 1949: 178)

En la cita anterior la frase "había hecho construir tres habitaciones de vidrio en la más amplia estaban todas las muñecas que esperaban el instante de ser elegidas" nos permite detenernos en dos conceptos, primero el de "espera", espera al que las muñecas son sometidas para luego ser promovidas de un lugar de almacenamiento a un lugar de protagonismo, una espera que sin embargo se suscita tras la vitrina que como dijimos transforma el objeto, media el contacto entre coleccionista y colección, construye atesoramiento y otorga la posibilidad de observar de lejos resguardar y proteger, hasta el momento preciso de acercarse.

En segundo lugar nos queremos detener en el concepto de "elección", que se constituye en umbral, es decir, el momento en el que Horacio escoge el objeto con el que ansía mantener contacto, ese preciso momento de la elección, se configura en el umbral que abre la puerta hacia la ficcionalidad, elegida esta vez a consciencia por el protagonista del relato que dando paso libre a su imaginación y al conocimiento que él dice tener de sus muñecas: "Mientras tanto recordaba muchas cosas que sabía de las muñecas [...] A él le gustaba pasearse solo entre la penumbra de las salas y mirar las muñecas en la vitrina" (Hernández, 1983: 186). Hacia el final de la anterior cita observamos por una parte al coleccionista Horacio interactuar con sus objetos atesorados por medio de la ritualidad que propone el acto de construir a cada una de sus muñecas/objeto de colección, un mundo particular, único, ficticio y concebido específicamente para cada una de ellas y por otra vemos ingresar en el relato la contemplación, esa mirada derivada del encanto, encanto suscitado por la transformación simbólica de los objetos que se contemplan.

La contemplación del coleccionista

En el caso de *El acomodador*, además de habitar en la narración una gran colección doméstica, diversa, valiosa, abundante, de características casi museales, abundan descripciones objetuales que se manifiestan como un contrapunto especular que equilibra el relato en tanto la presencia de la colección ajena lo inunda todo inclusive los recuerdos y reflexiones del autor/narrador. Los objetos en el relato construyen lo que en artes visuales se denomina: pasaje/pantalla concepto que se utiliza para hablar de una serie de conexiones cromáticas o gráficas que nutren una imagen y facilitan su comprensión. Este recurso visual encuentra analogía literaria en el procedimiento escritural descrito que permite establecer pasadizos en la narración, agudizan la dimensión simbólica presente en el texto y permiten acceder a la ritualidad presente en la misma.

Quando volvía cansado a mi pieza y mientras subía las escaleras y cruzaba los corredores, esperaba ver algo más a través de puertas entreabiertas. Apenas encendía la luz, se coloreaban de golpe las flores del empapelado: eran rojas y azules sobre fondo negro. Habían ajado la lámpara con un cordón que salía del centro del techo y llegaba casi hasta los pies de mi cama. Yo hacía una pantalla de diario y me acostaba con la cabeza hacia los pies; de esa manera podía leer disminuyendo la luz y apagando un poco las flores. Junto a la cabecera de la cama había una mesa con botellas y objetos que yo miraba horas enteras (Hernández, 1983:76).

Mencionamos con anterioridad que la contemplación deriva del atesoramiento y encanto por lo que se observa, no obstante también habita en ella la idea de poseer lo que tenemos en frente, poseer derivado del conocer y del despliegue de una nueva dimensión Gastón Bachelard escribe a propósito del contemplar y la comprensión objetual:

El cofre, sobre todo el cofrecillo del que uno se apropia con más entero dominio, son objetos que se abren. Cuando el cofrecillo se cierra vuelve a la comunidad de los objetos; ocupa su lugar en el espacio exterior; pero ¡se abre! Entonces, este objeto que se abre es, como diría un filósofo matemático, la primera diferencial del descubrimiento [...] las dimensiones del volumen ya no tienen sentido porque acaba de abrirse a otra dimensión: la dimensión de la intimidad (Bachelard, 2013: 119-120).

En vinculación con nuestra investigación las palabras de Bachelard contribuyen a que reconozcamos la dimensión íntima que se despliega en el protagonista de *El acomodador* al apropiarse con la mirada de los objetos que tiene delante. Citamos:

De día había llenado la pared de clavos; y en la noche colgaba objetos de vidrio o porcelana: eran los que se veían mejor. En un pequeño ropero -donde estaban grabadas mis iniciales, pero no las había grabado yo-, 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 (Hernández, 1983: 79).

Irrefutablemente esta experiencia de conocimiento objetual/sensorial/espacial, esta comprensión de lo que le rodea despierta en él acomodador la dimensión íntima a la que alude Bachelard, liberando una multiplicidad de interpretaciones visuales que sitúan al protagonista en un espacio de diálogo constante y empático con los objetos domésticos que le son cercanos, pero además con la colección ajena que está determinado a observar.

Al orientar nuestra lectura en virtud del aspecto que nos convoca en esta etapa de nuestra investigación: las diversas colecciones que habitan la producción hernandean, y la contemplación, ritualidad, vitrinización y ficcionalidad como aspectos fundamentales del atesoramiento y valoración simbólica, a la cual denominamos *Relicarización secular* que participan en el coleccionismo, es que recogimos la cita integrada a continuación. Debemos precisar

la progresión en la comprensión de lo que el protagonista tiene en frente y las sutilezas de la observación que describe:

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. Había un libro de misa con tapas de carey veteadas como el azúcar quemada; pero en una de las esquinas tenía un calado sobre el que descansaba una flor aplastada. Al lado de él, enroscado como un reptil, yacía un rosario de piedras preciosas. Esos objetos estaban al pie de abanicos que parecían bailarinas abriendo sus anchas polleras; mi luz perdió un poco de estabilidad al pasar sobre algunos que tenían lentejuelas; y por fin se detuvo en otro que tenía un chino con cara de nácar y traje de seda. Sólo aquel chino podía estar aislado en aquella inmensidad; tenía una manera de estar fijo que hacía pensar en el misterio de la estupidez. Sin embargo, él fue lo único que yo pude hacer mío aquella noche. (Hernández, 1983: 83).

Como último ejemplo alusivo a las colecciones en los relatos que componen nuestro corpus hemos decidido integrar el caso del relato *Menos Julia*, ya que aunque sus páginas no contemplan una colección propiamente tal, el acercamiento y la valoración de lo objetual, se manifiestan de manera relevante constituyéndose en el eje principal de la narración. En el cuento, el amigo del autor/narrador y quien aparentemente protagoniza el relato, tiene cierta curiosa obsesión: la de ingresar a oscuras en un túnel en el que previamente sus asistentes han desplegado una serie de objetos aleatoriamente escogidos y dispuestos sobre diversas mesas formando un camino que atraviesa el lugar hasta una salida:

A la izquierda habrá un largo y viejo mostrador. Yo tocaré los objetos y trataré de adivinarlos. [...] nosotros estábamos parados en un recodo de la escalera. Y cuando seguimos descendiendo, vimos desde lo alto la penumbra del comedor;

en medio de ella flotaba un inmenso mantel blanco que parecía un fantasma muerto y acribillado de objetos (Hernández, 1983: 96)

Al ingresar al túnel, cada objeto que toca el autor/narrador es el detonante de un recuerdo, los objetos ajenos (en este caso del amigo) se transforman en una colección personal que activa la memoria y de este modo la narración pasa de ser un relato, aparentemente sobre el amigo, a ser un relato en el que el vínculo que el autor/narrador desarrolla con los objetos se vuelve preponderante. Asimismo los objetos desplegados aleatoriamente con los que se relaciona el supuesto protagonista del relato ya no son puramente utilitarios, ahora cobijan tanto para el autor/narrador como para el amigo significancias dadas por la valoración simbólica y la relicarización secular que emerge paulatinamente del relato. Por último debemos mencionar que paralelamente la ritualidad presente en la ceremonia de preparar objetos que se han de tocar en el túnel permite establecer una analogía con el rito de limpieza y conservación entre el coleccionista y su tesoro: la colección.

III.III Elementos y espacios sacralizados, convertidos en objetos de valor

La tela representa una amplia habitación rectangular, sin puertas ni ventanas a la vista, y cuyas paredes visibles están cubiertas enteramente de cuadros [...] más de cien cuadros se encuentran reunidos en esa sola tela, reproducidos con tal fidelidad y meticulosidad que podríamos describirlos todos con absoluta precisión (Perec, 1989: 16-17).

El habitar un espacio no solamente está constituido por el acto material y tangible de “utilizarlo” de forma cotidiana. Paulatinamente, en tanto acumulamos tiempo en el espacio que denominamos “morada”, distintas capas valóricas van sumando aspectos simbólicos al acto de ocupar una casa. Estas capas o niveles de valoración/reflexión se integran al hogar por medio de una serie de elementos todos ellos perceptibles y reconocibles, aunque no todos materiales.

El primer nivel de habitabilidad de una casa, lo constituye el tránsito doméstico cotidiano construido en base a una serie de hábitos que transitan hacia la micro-ritualidad, configurándose como una extensión de nuestro universo interno, subjetivo y particular. El segundo nivel de habitabilidad lo constituyen los recuerdos, la memoria, y la historia personal que se construye en un hogar. En tanto el tercer nivel de valoración se define precisamente por los dos primeros, por la experiencia material y emotiva de habitar una casa: lo simbólico. Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas*, escribía (*parafraseo*): Las casas no son las puertas ni las ventanas, sino los individuos que las habitan y la forma en que las habitan. El autor se extiende sobre dicha idea en otro texto *La resistencia* y expresa:

Es noche de verano, la luna ilumina de cuando en cuando. Avanzo hacia mi casa entre las magnolias y las palmeras, entre los jazmines y las inmensas araucarias, y me detengo a observar la trama que las enredaderas han labrado sobre el frente de esta casa que es ya una ruina querida, con persianas podridas o desquiciadas; y, sin embargo, o precisamente por su vejez parecida a la mía, comprendo que no la cambiaría por ninguna mansión en el mundo (Sábato, 2000:16).

En capítulos anteriores hemos planteado extensamente que, desde el acto de coleccionar, los objetos modifican su naturaleza, es decir, un coleccionista al incluir un objeto en su colección desarrolla un ritual sistemático y paulatino: selecciona, ordena los objetos/colección, los protege y preserva del paso del tiempo, reconoce su valor desde lo simbólico e inmaterial muchas más veces que desde lo material y finalmente introduce el nuevo objeto a su colección. No obstante, las formas de coleccionar y el tipo de colección varían y se amplían sistemáticamente, diversificándose de forma innumerable. Se suscitan en la práctica una serie de variaciones, extensiones y experiencias de coleccionismo. De formas de coleccionar y de tipos de colección. Al respecto, Baudrillard escribe:

Ciertamente existe una amplia gama de variaciones personales entre el tipo de objeto coleccionado, las formas de coleccionarlo y guardarlo, sin embargo, a estas particularidades subyacen prácticas que están ligadas a una particular valoración del objeto, se lo inviste de poderes especiales y se lo convierte en un sustituto simbólico en el que se transfieren deseos que difícilmente podrían expresarse en otros planos. (Baudrillard, 2002:)

Las diversas maneras de abordar una colección, de disponerla en un espacio y de realizar la elección de lo que se ha de coleccionar (que a veces responde a impulsos difícilmente explicables desde un plano racional) amplían de

tal modo la concepción de lo que es coleccionable, lo que es guardable o atesorable, que se suscitan situaciones que trascienden lo objetual, es decir, hay quien intenta poseer seres vegetales o animales: aves, peces, que de forma desnaturalizada se integran al habitar cotidiano del coleccionista siendo valorados desde territorios secularmente sacros. Baricco, por ejemplo, en su obra *Seda* configura un pasaje escritural en el que un líder yakusa ofrece a su amante como obsequio una colección de mil aves de las más diversas y exóticas especies, para las cuales manda construir una jaula de dimensiones descomunales; o Juan Emar que en *Ayer* nos ofrece un escenario literario, en el que el artista Rubén de Loa pinta sus lienzos al óleo, con todos los verdes del mundo, para lo cual ha convertido su taller en una selva, en una colección de innumerables plantas. También a modo de ejemplo, cito nuestra propia experiencia artística, desde las artes visuales, en donde reconstruimos a modo de colección todos los dormitorios que habitamos a lo largo de los años (treinta y cinco hasta el momento en que se llevó a cabo el proyecto, reconstruidos en sus más mínimos detalles por medio del diorama miniatura)⁸, es decir la colección no solamente aborda la chuchería decorativa, u objetos que necesariamente se puedan adquirir en un determinado lugar de venta, por el contrario el coleccionismo investiga y se introduce en vastos, diversos y poco convencionales territorios.

Desde estas variaciones y particularidades en la forma de coleccionar es que nos situamos para identificar, en el corpus que atañe a nuestra investigación, los valores y significancias propias de la colección. Pero desde nuestra lectura

⁸ Proyecto: *Relatos de habitación; Espacios de coleccionismo y memoria*. Año de realización: 2008-2009. Itinerancia: Pinacoteca, casa del arte (2009), Museo de Bellas artes (2010) , Cecal Udec (2010), Museo Nacional de arte contemporáneo (2012), Galería Municipal de Valparaíso (2012), Balmaceda arte Joven (2014), Galería No Lugar, centro histórico de Quito, Ecuador (2015), Galeria Udec sede Los Ángeles (2015), entre otros.

interpretativa respecto del corpus escogido, orientada a una colección espacial. A una valoración de los espacios literarios construidos por Felisberto Hernández y la relación que personajes o autor/narrador establecen con los mismos, desde las concepciones propias de la disciplina del coleccionar - es decir, cómo se enuncia en el título: espacios y elementos sacralizados convertidos en objetos o seres/objetos de valor.

Estos elementos y espacios referidos son comprendidos dentro del relato, por el poseedor/coleccionista desde idénticas connotaciones que las que se suscitan en una colección convencional. Distanciándose de la misma, solamente, por la tipología de lo que se colecciona, atesora y posee, que, volviendo sobre las palabras de Baudrillard constituye la diferencia entre el objeto utilitario y el objeto de colección: la posesión inmaterial que hacemos de él (Baudrillard, 2003: 97)

Los ejemplos que abordaremos en este punto de nuestra investigación son el caso de: el balcón en *El balcón*; el agua en *La Casa Inundada*; la sala de Celine en *El caballo perdido*; y los pasillos y el comedor en *El comedor oscuro*. Queremos precisar que en los distintos relatos que componen nuestro corpus habitan diversas dimensiones de valoración objetual que desde nuestra propuesta interpretativa, se acercan al coleccionismo. Es posible que en un mismo relato se encuentre la presencia de un objeto simbólico, y paralelamente, una valoración sacra del espacio, pues la producción hernandeano emplea una serie de códigos recurrentes respecto de la apreciación del mismo y de lo objetual en él: prosopopeya, metonimia y objetualización son recurrentes en la literatura de Felisberto. Humanizar los objetos, los espacios o los elementos, forma parte del

reservorio y de las estrategias de concreción del autor. En Hernández la “extrañeza”, aparece constantemente relacionada con los objetos, incluso la narración de una anécdota humana se diluye en la apreciación objetual a la que indefectiblemente se dirigen los relatos. Jessica Cáliz Montes en su texto *La transgresión de la narrativa de Felisberto Hernández* menciona: “busca la extrañeza, una mirada desautomatizada y oblicua que aborde lo cotidiano desde perspectivas que liberen la existencia automatizada [...] Felisberto Hernández deriva en una poética de lo extraño dentro de lo cotidiano (Cáliz : 2013, 119-120).

En *El Caballo perdido*, observamos como la presencia del niño que el autor/narrador fue en su infancia, se proyecta en sus recuerdos intensamente unidos a los objetos de la sala de estar de su maestra de piano. Son dichos objetos los que estructuran el recuerdo operando como una totalidad espacial de resguardo, protección y complicidad en la memoria del autor/narrador: “Yo tuve bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala. Claro que cuándo venía Celina los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado” (Hernández, 1983:11)

En la cita no es solo el piano, o la lámpara, es la totalidad del espacio configurado por todos estos seres/muebles lo que provoca la sugestión en quien nos narra, y que precisa que ha tenido el tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que habita la sala. El niño que es el autor/narrador en el recuerdo pesquiza en el espacio *sala de estar* una parte secreta, solo por él descubierta de Celine, la maestra de piano, elevada, relicarizada e idealizada en la valoración simbólica: “En la sala de Celine había muchas cosas que me provocaban el deseo de buscar secretos. Ya el

hecho de estar solo en un lugar desconocido, era una de ellas” (Hernández, 1983:16).

En un capítulo anterior mencionábamos cómo lo humano participa de lo objetual y viceversa, a propósito del modo en el que autor/narrador se expresa sobre diversos objetos presentes en el relato *El caballo perdido*. No obstante, queremos detenernos nuevamente en las analogías humano/objetuales de la narración hernandeaniana presentes en dicho relato, para precisar el modo en que estas analogías inciden en la apreciación del espacio en el que se suscita la acción (la sala de Celine), permitiendo que este se desplace a otra categoría de valoración simbólica, determinada por el recuerdo idealizado de los lugares que se habitan y que permiten valorarlos, no solamente como un espacio físico en el que se cobija un vínculo con determinados objetos, sino como el escenario/territorio de una segunda colección: la de los recuerdos. Según Bachelard: “leer una casa, leer una habitación, tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad” (Bachelard, 2000:71).

Valorar el espacio como contenedor de recuerdos eleva el mismo transformándolo de estructura inerte a reservorio sagrado de lo que somos. El espacio doméstico, trasmutado a sagrado y observado como elemento de colección a la vez que como contenedor de la misma, presenta una dualidad que permite un desdoblamiento interno de los valores simbólicos que recoge, es así como el piano de Celine, símbolo valorado desde nuestra lectura como “objeto simbólico” en un capítulo anterior, es a la vez parte de un espacio sagrado/espacio colección. Es decir

la sala completa de la maestra, se transforma en objeto, objeto por medio del cual el autor/narrador puede detenerse para reconocer lo que había extraviado de sí mismo.

Del mismo modo en *El comedor oscuro* la estructura del espacio, desde la mirada del autor/narrador, se nos narra tal cual este estuviese describiéndonos las características físicas de una persona (nuevamente metonimia y prosopopeya), insuflando el espacio con una valoración precisa e íntima de lo que constituye no solo en términos materiales, sino por medio de estas analogías operando como espejo/puerta de la dimensión íntima y privada de quien habita ese comedor de forma cotidiana: la señora Muñeca, dueña de la casa a la que el autor/narrador ingresa en su calidad de pianista a domicilio.

Al ingresar el pianista a la casa que cobija el comedor oscuro, lo primero que encuentra tras un pasillo son las puertas de ingreso al mismo, de las cuales expresa:

Me miraban los cristales biselados de las puertas que daban al patio; ellas tenían poca madera y parecían damas escotadas o de talle muy bajo; las cortinas eran muy tenues y daban la impresión de que uno sorprendiera a las puertas en ropa interior. Detrás de las cortinas se veía, inclinándose apenas un helecho casi tan alto como una palmera. (Hernández, 1983:133)

La prosopopeya implícita en la cita nos permite observar la valoración del espacio que realiza el pianista desde dos lecturas: dada la humanización que realiza del mismo, comprenderlo como la extensión lógica del sufrimiento y vulnerabilidad disfrazada de dureza y altivez de la dueña de casa; y como proyección de las memorias de la misma, recogidas o contenidas en el comedor valorado, desde

nuestra lectura, como contenedor, objeto en el que se identifica el desaliento y la soledad, pero también el recuerdo de horas felices. El comedor pareciera mantenerse oscuro como una proyección de la propia mujer desencantada, sin embargo en ese desencanto resguarda aquello que tiene para ella un valor simbólico inmenso: su hogar. Los espacios que constituyen el mismo albergan recuerdos y ese atesoramiento se proyecta en el espacio que aún habita: “Aquel comedor oscuro por sus muebles y su poca luz, tenía un silencio propio [...] Aquella casa tenía algo de tumba sagrada que había sido abandonada precipitadamente” (Hernández, 1983: 136-139).

Bachelard explica el habitar un rincón (extrapolemos el espacio rincón a la casa, la morada que cobija, contiene y protege, como el rincón del mundo en el que nos refugiamos):

Y todos los habitantes de los rincones vendrán a dar vida a la imagen, a multiplicar todos los matices de ser del habitante de los rincones. Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío. La dialéctica de lo lleno y lo vacío solo corresponden a dos realidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, sino habitados (Bachelard, 2000:175).

En el relato *El Balcón*, el espacio sacralizado es el que además da nombre al relato: el balcón. En el caso particular de esta narración la fijación que la joven tiene con el espacio, la valoración que realiza del mismo trasciende su necesidad de vincularse con el exterior y el balcón parece constituir plenamente dicha necesidad, del mismo modo que cobija los valores del respecto y la protección. Para Monges Nicolau “el balcón de la hija no es un espacio inerte, es un

recinto mítico y una morada de su alma que nos desplaza hacia una visión ontológica del ser” (Monges Nicolau, 1994: 108). En él ella despliega su universo interno y sus memorias, desarrollando la capacidad de proyectar una valoración simbólica del espacio. Una capacidad que parece recibir como herencia de su madre, quien en vida tuviera una relación cercana con otro objeto que ella preserva íntimamente en su dormitorio, el piano:

La pieza de ella tiene, en una 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 [...] Ella se disculpó por el hecho de no poder salir y señalando al Balcón vacío dijo:

–Él es mi único amigo

Yo señalé al piano y le pregunté:

-Y ese inocente, ¿no es amigo suyo también? [...]

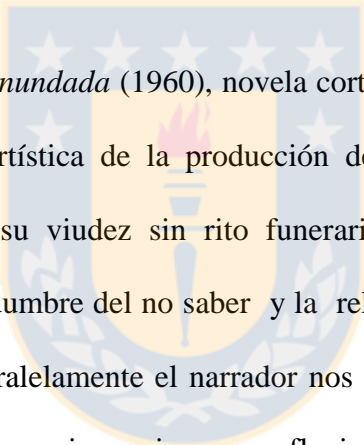
El piano era un gran amigo de mi madre

(Hernández, 1947: 61-62).

Observamos que el espacio balcón recibe un tipo de valoración que modifica la forma en que la joven lo observa: el espacio se transforma de espacio a objeto simbólico, objeto de valor y luego se le percibe vivo y consciente. En la frase “él es mi único amigo”, la muchacha le adjudica la inmensa gama valórica y experiencial que constituye la amistad, se comunica con el espacio balcón atribuyéndole características que solo pueden ser comprendidas desde el afecto y la devoción, supedita su vida al espacio y cuándo este se pierde en la vorágine de un derrumbe imprevisto, ella percibe el vacío de la ausencia desde un territorio de duelo tan personal y profundo como la viudez:

Sentimos un estruendo y en seguida nos dimos cuenta que no era la tormenta. Mi hija corrió para su cuarto y yo fui detrás. Cuando llegue ella ya había abierto las puertas que dan al balcón, y se había encontrado nada más que con el cielo y la luz de la tormenta. Se tapó los ojos y se desvaneció. [...]— ¡Hemos perdido el balcón! ¡El balcón se cayó! [...] Ella levantó los párpados, Después echó a un lado las cobijas y se bajó de la cama en camisón. Iba hacia la puerta que daba al balcón, y yo pensé que se tiraría al vacío. Hice un ademán para agarrarla; pero ella estaba en camisón. Mientras yo quedé indeciso, ella había definido su ruta. Se dirigía a una mesita que estaba al lado de la puerta que daba hacia el vacío. Antes que llegara a la mesita, vi el cuaderno de hule negro de los versos. Entonces ella se sentó en una silla, abrió el cuaderno y empezó a recitar:

—La viuda del balcón... (Hernández, 1947: 75).



La casa inundada (1960), novela corta o cuento largo, corresponde a la etapa de madurez artística de la producción de Felisberto. El texto narra la historia de Margarita, su viudez sin rito funerario, sin cadáver, con un duelo mantenido en la incertidumbre del no saber y la relación simbólica que esta mujer entabla con el agua. Paralelamente el narrador nos cuenta: sus incertidumbres, sus miedos, sus memorias, sus impresiones y reflexiones sobre esta mujer curiosa y monumental, sobre su casa inundada y las diversas formas en que ella y el autor/narrador se van relacionando con este elemento vital.

Desde nuestra lectura interpretativa la participación del agua como manifestación del duelo (el duelo que carga Margarita por su marido ausente y el duelo que descubre el narrador en sí mismo, mientras nos cuenta la historia) se traduce en una objetualización sacra del elemento agua, al que se le otorgan significancias que se traducen en una idealización del mismo que desemboca en una relicarización y ritualidad secular constante a lo largo del relato. Ritualidad en la

que los personajes se involucran al relacionarse con el agua de la inundación, que desde sus percepciones es un agua distinta al agua que se bebe, es un agua que los invita a reflexionar, que los cobija y los hace recordar, en definitiva que los consuela. Tal como nos remite calma el objeto simbólico que nos recuerda a un ser querido ausente.

Desde estas apreciaciones convocamos dos ámbitos independientes del relato que sin embargo se conectan dentro de la narración. El primero de ellos, como mencionamos, es que se puede abarcar este ser/objeto en el que se transforma el agua (procedimiento dual de prosopopeya y objetualización) como la manifestación tangible del duelo de la protagonista, que luego el narrador también en cierto modo comparte. En el caso de Margarita, además, se puede articular el agua como una fortísima imagen de consuelo de este dolor sin cadáver, sin velorio, sin ritos ni lápida donde llorar “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” (Hernández, 1983: 250).

En segundo lugar proponemos que la objetualización, personificación o prosopopeya del elemento agua induce tanto a Margarita como al autor/narrador a una valoración simbólica, a una relicarización secular, símil a la que un coleccionista realiza de su colección. Las reflexiones de Margarita y del narrador respecto del agua van dando cuenta de este valor asignado en base a lo que representa para ellos dicha agua, este nuevo ser/objeto, desde la connotación simbólica que los personajes le adjudican. El agua es manifestación del duelo en el texto en tanto los personajes la abordan de aquella manera, la limpieza se

transforma en un rito, el agua es dispuesta casi en un escenario, en una vitrina cobrando de esta manera un valor nuevo definido por lo que representa, por lo que simboliza. Se museologiza⁹ domésticamente el elemento.

Para Graciela Monges Nicolau, la relación que Margarita tiene con este elemento se traduce a que en el agua, ella da rienda suelta a sus recuerdos y a su vida interior y manifiesta una evocación nostálgica de su difunto marido (Monges Nicolau, 1994: 74). Una evocación que quienes conviven con margarita no alcanzan a comprender “nadie me podrá prohibir que conserve mis recuerdos en el agua” (Hernández, 1983: 249).

El agua en ella es convocada como un homenaje al marido ausente y como la evidencia tangible de una tumba interior (el duelo) que la protagonista del relato construye y habita metafórica y literalmente (la imagen del consuelo). Y que solo en el último párrafo es capaz de verbalizar como producto de aquel dolor: “si al final se le ocurriera escribir todo lo que he contado, cuente con mi permiso. Solo le pido que al final ponga estas palabras: esta es la historia que margarita le dedica a José. Esté vivo o esté muerto” (Hernández, 1983: 263)

El agua en sí misma en *La casa inundada* recibe un tratamiento que refuerza la sensación de una imagen simbólica, de un objeto simbólico de consuelo ya que el autor al elegir personificar (prosopopeya), a la vez que objetualizar el

⁹ Coleccionismo y museología están profundamente vinculados, se entiende por museología la disciplina que clasifica, nombra y conserva los objetos en los museos, el museo es el hogar de las musas según los griegos y en la actualidad habitan en ellos colecciones de arte y piezas invaluable de la historia de la humanidad. Esta disciplina adquiere su nombre en la segunda mitad del siglo XIX, no obstante el término apareció no en un diccionario hasta 1904, en sus labores por la importancia de lo que se guarda existen ciertos atisbos de rito, en la parsimonia de limpiar los objetos o de disponerlos tras una vitrina que los contenga y que los transforma en objetos de deseo, de posesión y de disfrute.

elemento, lo constituye en objeto de colección. Fraga de León en su texto *Felisberto Hernández, proceso de una creación* manifiesta respecto de la objetualización en la que deviene Felisberto constantemente en su obra: “entrar en la obra de Hernández es penetrar un mundo donde lo real y lo fantástico se dan la mano, un mundo poblado de objetos que cobran vida” (Fraga de León, 2003:39) y continua en capítulos posteriores, citamos:

El universo felisberteano se caracteriza por la presencia constante de un yo en una relación directa con los objetos y los seres (...) los objetos cobran vida propia, autónoma de quienes los poseen y los seres pierden su aspecto (...) esta disociación se da en diferentes modos y grados y como parte de ella aparece el doble y la fragmentación (Fraga de León, 2003: 95).

Esta objetualización/prosopopeya acrecienta el vínculo entre Margarita, autor/narrador y el agua, extrapolando dicho vínculo a planos simbólicos, a representaciones oníricas: por ejemplo, Margarita le otorga al agua significancias ligadas a sus memorias, a sus enigmas y conocimientos. La voz de Margarita es la del agua o de lo que para ella ésta representa, se transforma en símbolo. Se ritualizan los momentos en que se relacionan, como el episodio en que María, sirvienta de Margarita, percibe un falso rito funerario “Si ella pone velas en unas budineras que deja flotando alrededor de la cama y se hace a la ilusión de que es su propio velorio. Y después hace andar el agua para que la corriente se lleve las budineras” (Hernández, 1983: 245). El rito, la dimensión ritual, es una constante en las prácticas de un coleccionista, que deriva en conexiones con otra disciplina, la museológica. En la museología existe cierta estructura en el modo de hacer las

cosas que aportan en el incremento del valor que se le asigna a las piezas museales, entre ellos la ceremonia de la limpieza (en tanto ejercicio de preservación), la disposición y vitrinización de los objetos.

El vínculo entre Margarita y el agua está atravesado por las temporalidades del recuerdo, por el anecdótico de la memoria, por afectos y por espacios de privada ritualidad (la limpieza del agua es uno de ellos) “A la mañana siguiente, la señora Margarita me dijo por teléfono: le ruego que vaya a Buenos Aires por unos días, haré limpiar la casa y no quiero que usted me vea sin el agua” (Hernández, 1983:254) que devienen en una valoración casi museal del espacio de exhibición del agua: la casa.

Cuándo un sujeto arma una colección la relación que entabla con los objetos tiene que ver con la manera en que un determinado objeto se transforma en la representación de algo o alguien y por lo tanto el individuo que colecciona le asigna un valor particular, procediendo a un reconocimiento sacro. Nos parece que en *La casa inundada* la relación que establece Margarita con el agua tiene características similares a las que mantiene un coleccionista con su colección. Para Margarita el agua de la inundación no es la misma agua que corre por las cañerías, el valor que se le atañe es lo que modifica su naturaleza:

Quando la señora Margarita acercó tirando de un cordón el tocador de su cama (allí los muebles flotaban sobre gomas infladas, como las que los niños llevan a las playas) volcó una botella de aguardiente sobre el calentador que usaba para unos afeites y se incendió el tocador. Ella pidió agua por teléfono, como si allí no hubiera bastante o no fuera la misma que hay en toda la casa (Hernández, 1983: 356)

Margarita, al inundar el espacio que constituye su morada instala una nueva forma de apreciar el agua. Esta ocupa ahora un lugar, un “espacio museológico” en donde el único objeto de colección es el elemento vital. Sin embargo, dicho elemento se transforma en muchos, en tanto Margarita dispone de una serie de artilugios que permiten visualizar el agua de diversas formas: es lluvia, es canal, es tormenta, es avenida de agua, etc. En los múltiples mecanismos que permiten que la casa se mantenga inundada Margarita sacraliza su inundación y se conecta con su agua, con su objeto de colección agua, espacio sagrado. Como quien colecciona se relaciona con sus objetos, eligiendo su vitrina, escogiendo a quien se enseña lo preciado, en definitiva seleccionando con quien compartir el tesoro, que en este caso, parece la manifestación y metaforización de un privado, largo y acérrimo duelo.



III. IV. Personajes secularmente santificados

Del mismo modo que en la producción hernandeanana se suscita una modificación en la forma de valorar algunos de los espacios que participan de los universos literarios que se nos narran, se manifiesta una alteración en la manera en que algunos de los personajes son valorados, referidos o recordados por el autor/narrador. Dicha valoración eleva a los mismos, situándolos en planos idealizados, siendo posible establecer una analogía en la manera en que este se refiere a ellos a la valoración que se otorga a un objeto simbólico, o bien a la forma en que un coleccionista se acerca a su colección. Es decir, la manera en que autor/narrador se relaciona con algunos de los personajes se configura como dimensión que consideramos parte de los elementos participantes de los relatos que se vinculan al coleccionismo doméstico. Particularmente en el ámbito de la colección objetual/material, no porque los personajes se conviertan en objeto, sino porque los mismos resultan atesorados, revestidos de características idealizadas y en ello observados desde lo sacro. Revisaremos tres ejemplos de dicha transformación en la valoración simbólica que se hace de ellos: María Hortensia y Hortensia (como personaje, no como muñeca), en *Las Hortensias*; Margarita y José en *La casa inundada* y Celine en *El caballo Perdido*.

El caso de Celine en *El caballo perdido* plantea el interesante procedimiento de ser no solamente narrada/recordada por el autor/narrador que en un tiempo presente nos cuenta episodios pasados, sino además, como el niño que fue cuándo aquellas circunstancias que se nos narran ocurrieron. Por lo tanto, la idealización/sacralización que se realiza de Celine es doble: la valoración simbólica

del quien nos narra, y la configurada por el niño que habitó esos días de su infancia que se nos ofrecen, recordados en el relato:

En la última velada de mi teatro del recuerdo hay un instante en que Celina entra y yo no sé que la estoy recordando. Ella entra, sencillamente; y en ese momento yo estoy ocupado en sentirla. En algún instante fugaz tengo tiempo de darme cuenta de que me ha pasado un aire de placer porque ella ha venido. El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banquera de un cine. No puedo pensar si la proyección es nítida, si estoy sentado muy atrás, quiénes son mis vecinos o si alguien me observa. No sé si yo mismo soy el operador; ni siquiera sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo para el momento del recuerdo. No me extrañaría que hubiera sido la misma Celina: desde aquellos tiempos yo podía haber salido de su lado con hilos que se alargan hacia el futuro y ella todavía los manejara. Celina no siempre entra en el recuerdo como entraba por la puerta de su sala: a veces entra estando ya sentada al costado del piano o en el momento de encender la lámpara. Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo; yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban; aquellos ojos le transmiten a éstos sus imágenes; y también transmiten el sentimiento en que se mueven las imágenes. En ese sentimiento hay una ternura original. Los ojos del niño están asombrados pero no miran con fijeza. Celina tan pronto traza un movimiento como termina de hacerlo; pero esos movimientos no rozan ningún aire en ningún espacio: son movimientos de ojos que recuerdan. Mi madre o mi abuela le han pedido que y ella se sienta ante el piano. Mi abuela pensará: «Va a tocar la maestra»; mi madre: «Va a tocar Celina»; y yo: «Va a tocar ella» (Hernández, 1983: 32)

El hecho de que *El caballo perdido* se constituya en un relato sin historia temporal progresiva, permite que la sacralidad secular atemporal en la que Felisberto envuelve a Celina, se destaque en tanto la totalidad de la narración posee un hálito de idealización, de desborde y enriquecimiento memorial y, a medida que autor/narrador reconstruye los pasajes de su infancia, la carga simbólica dirigida a Celine y a todo lo que la rodea se profundiza:

Al principio, cuando en aquel anochecer empecé a recordar y a ser otro, veía mi vida pasada, como en una habitación contigua. Antes yo había estado y había vivido en esa habitación; aún más; esa habitación había sido mía. Y ahora la veía desde otra, desde mi habitación de ahora, y sin darme cuenta bien qué distancia de espacio ni de tiempo había entre las dos. En esa habitación contigua, veía a mi pobre yo de antes, cuando yo era inocente. Y no sólo lo veía sentado al piano con Celina y la lámpara a un lado y rodeado de la abuela y la madre, tan ignorantes del amor fracasado. También veía otros amores. De todos los lugares y de todos los tiempos llegaban personas, muebles y sentimientos para una ceremonia que habían iniciado los «habitantes» de la sala de Celina (Hernández, 1983: 38)

Para quien nos narra, la ceremonia de recordar trae consigo la santificación secular de Celine, la valoración simbólica de un ser atesorado, tal cual atesoramos objetos en tanto se nos ofrecen como la simbolización de dichos seres o sus circunstancias.

En el caso del relato *La casa inundada*, observamos dos valoraciones/santificaciones habitando el relato, la primera aquella que realiza el autor/narrador respecto del personaje Margarita y la segunda la que realiza Margarita de su marido ausente.

En el primer caso la santificación que observamos en el personaje se activa en tanto el autor/narrador descubre y nos muestra dos Margaritas. La primera: una mujer adinerada, maciza, dueña de una casa inundada, de la cual él recibe la invitación de pasar una temporada en su casa dada la admiración que esta tiene de su trabajo literario, puesto que el autor/narrador del relato es también escritor y del cual la propia Margarita opina apenas conocerlo: “-Usted no es como yo me lo imaginaba...siempre me pasa eso. Me costará mucho acomodar sus cuentos a su cara”. (Hernández, 1983: 241). De “aquella” Margarita el autor/narrador expresa:

La señora Margarita se removía con la respiración entrecortada, mientras se sentaba en el sillón que tenía su respaldo hacia mí. Me decía que estudiaba un presupuesto para un asilo de madres y no podría hablarme por un rato. Yo remaba, ella manejaba el timón, y los dos mirábamos la estela que íbamos dejando. Por un instante tuve la idea de un gran error; yo no era botero y aquel peso era monstruoso. (Hernández, 1983: 241)

El vínculo que mantiene con ella es superficial y mediado por el aspecto físico y la posición económica de la mujer. En tanto con la segunda Margarita, con la mujer confidente que luego descubre, construye una relación atemporal, etérea, sutil, respetuosa e idealizada, es la mujer tras sus capas defensivas, a la que el autor/narrador santifica e idealiza. No obstante, dicho atesoramiento resulta mediado por los recuerdos, por la imposibilidad de poseerla y por la conciencia de un duelo personal negado, que por medio de la manifestación del duelo de Margarita el comprende posee.

El autor/narrador a través de la observación de la relación que Margarita construye con el agua, de la manifestación del duelo en ella, razón por la cual ella habita una casa inundada, es quien nos cuenta la historia, articula su propio espacio doliente, se reencuentra con su pasado y con su memoria: “Desde el momento en que la señora Margarita comenzó a hablar sentí una angustia como si su cuerpo se hundiera en un agua que me arrastrara a mí también [...] fui cayendo con una sorpresa lenta, en mi alma de antes, y pensando que yo también tenía mi angustia propia” (Hernández, 1983: 253). El reencuentro con su historia genera una conexión entre fantasía y realidad dentro del relato, que da paso a la valoración simbólica de esta mujer grande y generosa. De tanto escuchar y observar a la Señora

Margarita la va queriendo para sí, la va adivinando y al mismo tiempo comprende que ella no le pertenece y siempre le pertenecerá al marido ausente: “La mañana siguiente a mi vuelta era radiante y habían puesto plantas nuevas; pero sentí celos de pensar que allí había algo diferente a lo de antes, la señora Margarita y yo no encontraríamos las palabras y los pensamientos como los habíamos dejado” (Hernández, 1983: 256). Para Monges Nicolau la voz de Margarita y sus dolores se filtran en el narrador y lo invaden, así como la mirada del agua penetran en los ojos de ella, en los ojos del narrador penetran los de la mujer (v. Monges Nicolau, 1994: 87-88). De esa invasión del dolor ajeno surge la secular apreciación santificada de José, marido ausente de Margarita y para quien ella construye la monumental articulación acuática de la casa, como le relata a modo de última confidencia al autor/narrador en una carta: “p.d. Si por casualidad a usted se le ocurriera escribir todo lo que he contado, cuente con mi permiso. Sólo le pido que al final ponga estas palabras: Esta es la historia que Margarita dedica a José, esté vivo o esté muerto” (Hernández, 1983: 263)

Por último el caso de personaje santificado que observamos participa del relato *Las Hortensias* se construye en la valoración simbólica que realiza paralelamente Horacio, dueño de la casa negra, de María Hortensia, su mujer y de Hortensia, una muñeca creada a partir de la imagen de María Hortensia, objeto preferido de su valiosa colección de muñecas de tamaño natural, objeto en tanto su materialidad, pero ser/muñeca y personaje del relato en tanto la apreciación que María Hortensia y Horacio realizan de ella. El proceso de atesoramiento de Horacio hacia Hortensia determina un miedo desaforado e irracional de perder a su mujer

producto de una muerte súbita y hacia el final del relato desencadena su locura en un intento por comprender lo que acontece en una de las vitrinas que utiliza como escenario ficcional de las anécdotas inventadas que propone a diario para su colección.

Hortensia es un objeto a partir de cuya existencia se suscita una valoración simbólica tanto en Horacio, como en María Hortensia. Llegando ambos a vincularse con ella como si estuviese viva: “Una mañana él se dio cuenta de que María cantaba mientras vestía a Hortensia; [...]. Otra vez, él llegó a su casa al anochecer y encontró a María y a Hortensia sentadas a una mesa con un libro por delante” (Hernández, 1983: 185). O, un poco más adelante en el relato: “Como de costumbre, los tres se pasearon por el jardín. Horacio y María llevaban a Hortensia abrazada; y ella, con un vestido largo, para que no se supiera que era una mujer sin pasos, parecía una enferma querida” (Hernández, 1983: 187). Este comportamiento cómplice induce tanto en Horacio, como en su mujer una valoración simbólica irracional y humanizada de la naturaleza del objeto. Paralelamente Horacio observa a María comprendiéndola, idealizándola y santificándola a partir de la muñeca y viceversa, observándolas como un todo:

Después de una temporada de felicidad, en la que María preparaba sorpresas con Hortensia y Horacio se apresuraba a apuntarlas en el cuaderno, apareció la noche de la segunda exposición y el presagio de la muerte de María. Horacio atinó a comprarle muchos vestidos de tela fuerte-esos recuerdos de María (con los vestidos) debían durar mucho tiempo- y le pedía que se los probara a Hortensia [...] María podía ser como antes una mujer sin muñeca; pero ahora él no podía admitir la idea de María sin Hortensia [...] Miró varias veces a María en silencio y por fin pudo encontrar en ella la idea de Hortensia. Entonces él pensó en lo que era la una para la otra. Hortensia no era

una manera de ser de María, era su rasgo más encantador (1983: 190-191).

Para Horacio, Hortensia constituye un ser, personaje en sus vitrinas, pero amante/hermana en la cotidianidad de compartir con su mujer los aspectos rituales presentes en el relato: la ceremonia de vestir a Hortensia, la ceremonia de escribir cada anécdota que ella suscita, la conformación de los escenarios/vitrinas en los que cada día articula nuevas historias para las muñecas de su colección que, en algunos casos, son un relato especular de algunas de las anécdotas de la cotidianidad de su casa, contribuyen a la idea de atesoramiento. Del mismo modo las reflexiones de Horacio respecto de su mujer, siempre en un plano memorial y doliente de una ausencia proyectada, aunque irreal (ella no fallece en el relato) y nuevamente la atemporalidad que nos ofrece el relato, unida a la atmósfera de rememoración, acentúan la profunda a la vez que desvariado santificación que Horacio realiza de muñeca y mujer, al punto de llegar a la locura en ello.

Capítulo IV:

Felisberto Hernández: Los lugares de la memoria, la memoria como colección

La memoria como factor determinante de nuestra existencia, constituye un asidero de lo que somos, de nuestra evolución o involución, en definitiva de nuestro pasado. Glusberg a propósito de la importancia de esta dimensión humana escribe:

Si ser es haber sido, el pasado constituye el material de base, el cimiento para indagar quién se es. Pero cualquier pasado personal o histórico, sólo se recupera por inter-medio de la imaginación. La memoria es fuerza dinámica y creadora, que trasmuta sin cesar sus elementos. La memoria individual supone un tejido de memorias. El único tiempo del yo, el que le pertenece sólo a él, es el tiempo de la escritura: un presente simultáneo, en el cual confluyen el pasado y el futuro. (Glusberg, 1995: 95)

En la cita el autor refiere la memoria intervenida directamente por la imaginación, la evocación de ese yo pasado como construcción actual. Del mismo modo sugiere el conjunto memorial que poseemos, en tanto individuos, como un tejido de memorias, el tejido constituido por fragmentos de distintos “yoes” pasados al que alude el autor nos parece, se acerca, en sus variaciones simbólicas y ficcionalidades, al acto de coleccionar, en tanto el recordar, aún aquella aleatoriedad con la que volvemos a veces inconscientemente a un espacio o a un estado anímico anterior constituye un aspecto complejo de diversos y abundantes niveles reflexivos.

En la primera parte de nuestra investigación, valoramos el coleccionismo doméstico como una actividad interdisciplinaria e identificamos los elementos materiales que visualizamos en la producción hernandeano vinculados a esta disciplina, en tanto consideramos una colección objetual/material participando de los relatos desde cuatro aspectos o categorías.

En el presente capítulo valoramos y vinculamos la memoria, los aspectos memorialistas de la producción hernandeano, con el coleccionismo doméstico. Particularmente observamos la configuración, mediante el acto de recordar, de una colección intangible/memorial, puesto que, por una parte, se realiza en los relatos una valoración simbólica de la dimensión del recuerdo y por otra los distintos elementos propios de una colección material se sustentan en el mismo, permitiendo que ambos niveles de coleccionismo (objetual y memorial) se retroalimentan y dialoguen.

Diversos autores han referido el carácter memorialista de la producción literaria de Hernández, entre ellos José Pedro Días que nombra una de sus etapas escriturales como memorialista, refiriendo particularmente dos textos: *El caballo perdido* y *Por los tiempos de Clemente Colling*. No obstante, el recurso habitual de introducir elementos autobiográficos en su obra es desarrollado por el autor en gran parte de su producción literaria. Para Rosario Fraga de León Felisberto Hernández es su texto y su propio contexto y puntualiza que en el caso particular de este autor es difícil, sino imposible separarlo de sus circunstancias. Por lo tanto para entender su obra es necesario conocer y destacar los hechos que determinaron su singular creación (cf. Fraga de León, 2003: 19)

IV.I. Biografía y reliquia en Felisberto Hernández

El concepto de reliquia que precisamos con anterioridad proviene del latín “reliquiae” o “restos” es decir, lo que queda, lo que se mantiene y preserva de un lugar o circunstancia pasada. La memoria, desde dicha perspectiva opera como la manifestación intangible de aquello que fue, funciona visibilizando los restos de un pasado. Desde aquella consideración, cuando referimos la relicarización secular para abordar el proceso de atesoramiento que se suscita en el coleccionista respecto de su colección, apelamos a dicho sentido del término. Por lo tanto al realizar una valoración de reliquia de los recuerdos o lo biográfico intrínseco en la producción hernandean, puntualizamos, lo hacemos desde dichas consideraciones.

Nos parece que Hernández en el desarrollo de su producción literaria, por medio del rescate memorial de sus circunstancias, otorga a las mismas un nivel de valoración simbólica que trasciende lo inasible en ellas, materializándolas mediante el ejercicio escritural, incorporando las dimensiones ficcionales del recuerdo que refuerzan el carácter sacro de las memorias narradas. Así, por ejemplo, en *El corazón verde*, refiere: “Hoy he pasado, en esta pieza, horas felices” (Hernández, 1983: 49) en la cita el autor/narrador no describe lo ocurrido en el lapso de tiempo en el que estuvo en la habitación, sino a que durante aquellas horas mediante la activación de la memoria suscitada por el alfiler de corbata, reliquia familiar, ha podido transitar por los recuerdos. Dichos recuerdos, ya sean literarios (en tanto pertenecerían al personaje narrado) o memoriales (en tanto pertenecerían al autor) se presentan como una fusión alterada y ambigua respecto de lo autobiográfico. Lo que el crítico Alberca denomina autoficción, territorio en donde

se desarrolla la ambigüedad entre el pacto novelesco y el pacto autobiográfico, suscitando en el lector una modificación, duda o alteración respecto de sus esquemas receptivos:

La autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico (Alberca, 1999: 58-60).

Esta autoficción para Alberca en términos de recursos literarios al momento de narrar encuentra un plano de desarrollo en la infancia “La experiencia personal más literaturizable, o lo que es lo mismo mitificable, es sin duda la infancia. La infancia se presta como pocas etapas de la vida a un tratamiento lírico-narrativo, pues por definición esta edad es el verdadero territorio de promisión de la memoria y de la creación poética” (Alberca, 2005-2006: 12). Situando ello en la considerada etapa memorialista de la producción hernandeano observamos, que los relatos alusivos a dicho periodo se construyen precisamente en el escenario de la niñez. Lo que desde nuestra lectura interpretativa nos parece constituye la dimensión intangible/memorial: la mixtura narrada de los recuerdos de narrador (inexistentes) y los del autor (memorias) desplegadas en el relato.

Existen diversos hechos comprobables de las circunstancias de la vida de Felisberto en sus relatos, como los personajes Celine (*El caballo perdido*) y Clemente Colling (*Por los tiempos de Clemente Colling*) ambos maestros de piano

del autor la primera desde 1911 a 1914, el segundo vinculado a la vida de Hernández en diversos periodos entre ellos desde 1915 a 1920. En el caso particular del relato *Por los tiempos de Clemente Colling* el autor/narrador abre el texto de la siguiente manera “No sé bien porque quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos [...] por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten he decidido atenderlos” (Hernández, 1983: 138) dada la verificabilidad de Colling en la vida de Hernández y el hecho de que este además de escritor, ejerció como compositor y pianista, la mención que realiza éste de los recuerdos acudiendo al relato presentan la posibilidad tanto de la existencia de los mismos como de un recurso narrativo alusivo a lo ficcional, es decir una abierta ambigüedad.

En relación a las diversas dimensiones valóricas que habitan los relatos y que observamos como un espacio memorial relicarizado, que suscita la colección de recuerdos que pueblan los relatos hernandeanos, y que valoramos como una analogía a la valoración simbólica que un coleccionista realiza de su colección, es el propio autor/narrador el que se manifiesta expresando lo siguiente: “Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos. Y además reclaman la atención [...] reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significancias nuevas, o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionando todo de otra manera” (Hernández, 1983: 138). Aquellas significancias a las que se alude en la cita, son las que dan espacio a un universo narrado en donde los recuerdos se revisten de un tapiz sagrado, valorándose no solamente como hechos, imágenes, aprendizajes pasados, sino como espacios resguardados en el reservorio de la memoria a modo de tesoros.

En tanto en el relato *El caballo perdido*, el autor/narrador precisa “Como fueron muchas las tardes en que ni mi abuela, ni mi madre me acompañaron a la lección y como casi siempre Celina –mi maestra de piano cuando yo tenía diez años – tardaba en llegar, yo tuve bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala” (Hernández, 983: 11). En la cita además de presentarse otro de los muchos hechos biográficos verificables, puesto que Celine fue precisamente la maestra de piano del autor a los diez años. Observamos como nuevamente el autor/narrador refiere y modifica un recuerdo a primeras vista pueril: el hecho de esperar en una sala de estar, adjetivándolo y elevándolo a la categoría de íntimo: “tuve tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala” y en ello estableciendo una distinción valorativa de lo que se recuerda, el recuerdo se modifica y se desprende de la aleatoriedad de la memoria para ser referido y renombrado desde los territorios valóricos, se convierte en reliquia en tanto se escoge deliberadamente su permanencia ¿qué es sino registrar escrituralmente memoranzas más que hacerlas permanecer? Sean estas producto de una autoficción, de una autobiografía o de un pacto novelesco.

IV.II. Memoria, espacios propios, espacios ajenos: la colección intangible/memorial

Felisberto en sus relatos narra siempre, como oferta, desde el recuerdo, salvo el caso de *Las Hortensias* su producción literaria se nos ofrece en primera persona, siendo habitualmente el protagonista un pianista o un escritor que realiza guiños respecto de las circunstancias biográficas del autor.

La dimensión memorial o de recuerdo a la que desde nuestra lectura interpretativa aludimos son valorados y referidos por el autor/narrador desde la configuración de una colección que denominamos intangible/memorial que, junto a los elementos propios del coleccionismo que proponemos como una colección objetual/material, construyen y articulan los diversos universos literarios narrados, inundando el relato además de una sacralidad secular producto del tratamiento en que tanto objetos como recuerdos nos son narrados.

De este modo, por ejemplo, en el relato *Mi primer concierto* se presenta una secuencia completa de verosímiles memoranzas, mezcladas con lo insólito de la presencia de un gato negro sobre el escenario mientras el pianista autor/narrador ejecuta su interpretación musical. El texto completo evoluciona y se desarrolla en este único episodio ofrecido a modo de recuerdo continuo, que se cierra positivamente dando cuenta de un proceso evocatorio atesorado “Todo termino muy bien y me pidieron dos piezas fuera del programa. A la salida y entre un montón de gente, sentí que una muchacha decía: “cajita de música, es él” (Hernández, 1983: 132)

Por otra parte *El caballo perdido* se manifiesta como un relato en donde cuya forma de ser narrado presenta una atemporalidad y nebulosa escenografía cargada de valoraciones simbólicas, prosopopeyas y objetualizaciones que se expanden. Desde la narración de un recuerdo de la infancia a una serie de “maneras” de evocar, el relato conforma una alusión directa y consciente a las formas en que la memoria se estructura, a los mecanismos de la misma. Monges Nicolau al respecto plantea:

En el caballo perdido el tema de la infancia cambia de pronto, deja de ser la evocación de acontecimientos de la niñez, para dar importancia a un segundo tema: la indagación y el análisis de los mecanismos de la memoria y los procesos mentales que experimenta el narrador en su esfuerzo por evocar el pasado y la niñez (Monges Nicolau, 1994: 158)

Estos recursos narrativos de evocación, de formas diversas de evocar y la importancia que se da al respecto, son habituales dentro de la producción hernandeana en donde, además, la mayoría de los relatos comienzan haciendo alusión al espacio memorial, desde las primeras líneas. Es así como *Mi primer concierto* comienza: “El día de mi primer concierto tuve sufrimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo” (Hernández, 1983: 124), en tanto *El comedor oscuro* inicia: “Durante algunos meses mi ocupación consistió en tocar el piano en un comedor oscuro” (Hernández, 1983: 132). Los relatos *El acomodador* y *La casa inundada* se abren al lector, de la siguiente manera: “Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande” (Hernández, 1983: 75) y “De esos días siempre recuerdo primero las vueltas de un bote alrededor de una pequeña isla de plantas”. De modo similar comienza el relato *El balcón* “Había una ciudad

que a mí me gustaba visitar en verano” (Hernández, 1983: 59). Por otra parte *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El corazón verde* hace alusión directa a los recuerdos nada más se abre el relato. Estas valoraciones memorialistas se despliegan luego a lo largo de los distintos relatos tanto por parte del autor/narrador como de algunos de los personajes que habitan los mismos. De este modo, por ejemplo en *Menos Julia*, el amigo del protagonista con la extraña necesidad de palpar objetos a oscuras establece un universo de recuerdos paralelo al que propone el autor/narrador. Así, cada texto se articula mediante la activación de los recuerdos y los objetos que los suscitan. En *El caballo Perdido* el autor/narrador analiza hacia el final del relato como los recuerdos se presentan, como se van articulando en la memoria las anécdotas cotidianas que tuvieron relación con ellos y la manera en que dichas percepciones inciden en lo que somos o en lo que fuimos, puesto que aquello que recordamos bajo dicho prisma indefectiblemente se atesora:

Pero yo sé que la lámpara que Celina encendía aquellas noches, no es la misma que ahora se enciende en el recuerdo. La cara de ella y las demás cosas que recibieron aquella luz, también están cegadas por un tiempo inmenso que se hizo grande por encima del mundo. Y escondido en el aire de aquel cielo, hubo también un cielo de tiempo: fue él quien le quitó la memoria a los objetos. Por eso es que ellos no se acuerdan de mí. Pero yo los recuerdo a todos y con ellos he crecido y he cruzado el aire de muchos tiempos, caminos y ciudades. Ahora cuando los recuerdos se esconden en el aire oscuro de la noche y sólo se enciende aquella lámpara, vuelvo a darme cuenta de que ellos no me reconocen y que la ternura, además de haberse vuelto lejana también se ha vuelto ajena. Celina y todos aquellos habitantes de su sala me miran de lado; y si me miran de frente, sus miradas pasan a través de mí, como si hubiera alguien detrás, o como si en aquellas noches yo no hubiera estado presente. Son como rostros de locos que hace mucho se olvidaron del mundo. Aquellos espectros no me pertenecen. ¿Será que la lámpara y Celina y las sillas y su piano están enojados conmigo porque yo no fui nunca más a aquella casa? Sin embargo yo creo que aquel niño se fue con ellos y todos juntos viven con otras personas y es a ellos a quienes los muebles recuerdan.

Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí. Me he quedado con algo de él y guardo muchos de los objetos que estuvieron en sus ojos; pero no puedo encontrar las miradas que aquellos «habitantes» pusieron en él.

En *Menos Julia* el relato se inicia con la evocación de un recuerdo de infancia “Una gran cabeza negra apoyada sobre una pared verde pintada al óleo” (Hernández, 1983: 92), un recuerdo que además el autor/narrador vincula con el amigo que luego lo lleva a su casa y le muestra su extraña fijación de tocar objetos y adivinarlos en la oscuridad. Es decir, cada relato de diversas maneras y, como hemos mencionado, se articula mediante un encuentro de la memoria desde sus primeras líneas hasta el cierre de los mismos. Por otra parte tanto autor/narrador como personajes devienen en espacios evocativos que nutren el relato y generan una especularidad entre quien nos narra y los personajes que se nos narran. Dichas memorias o recuerdos son atesorados, recogidos a voluntad por el autor/narrador y revestidos luego por el mismo de un carácter sagrado, en tanto a través de este recordar al que somete a personajes si a si mismo, es posible que recuerde no solamente un espacio ficcional, sino uno biográfico. La enorme cantidad de recuerdos que se nos narran en una sucesión de anécdotas en cada relato nos permiten visualizar la construcción de una colección intangible, pero igualmente atesorada, una colección de recuerdos.

Conclusión

Existen una gran cantidad de estudios respecto de la producción hernandea, muchos de ellos orientados a un análisis literario formal respecto de su estilo y del lugar en el que dicha producción se debiese situar dentro de la historia literaria latinoamericana. La discusión sobre su participación en lo fantástico, el surrealismo, el misterio, es una de las discusiones más ampliamente desarrolladas y difundidas de su trabajo. Del mismo modo abundan estudios interpretativos orientados a lo sociológico, lo psicológico (particularmente el psicoanálisis), el humor, lo erótico, la ensoñación, la memoria, por mencionar algunos. Este amplio panorama crítico da cuenta de la imposibilidad hasta ahora de situar a Hernández en un espacio literario determinado y además, exhibe que su obra no posee un significado unívoco.

En la propuesta interpretativa que hemos desarrollado de un corpus de diez relatos del escritor: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943), *Menos Julia* (1947), *El corazón verde* (1947), *El Balcón* (1947), *Mi primer concierto* (1947), *El Acomodador* (1947), *El comedor Oscuro* (1947), *Las Hortensias* (1949) y *La casa inundada* (1960), hemos reconocido de manera transversal una serie de elementos que nos permiten determinar la participación de un coleccionismo doméstico tanto material/objetual como intangible/memorial en la articulación de sus relatos. Hemos apreciado un rasgo fundamental que dirige los mismos siempre en función de lo objetual, en los que por una parte se desprende la fijación y el vínculo con un objeto determinado y por otro, la activación de los recuerdos se suscita en tanto el objeto, oficia como mediador/activador de la

memoria. Nos parece encontrar tras el análisis detallado del corpus que compone los relatos que ambos niveles de coleccionismo se conectan en tanto uno habita en el otro y viceversa.

Junto con lo anterior esta investigación nos ha permitido determinar y clasificar la participación de cuatro elementos que participan de la colección material/objetual presente en los cuentos: objetos simbólicos, colecciones propiamente tales, espacios sacralizados y personajes santificados. Hemos podido ahondar en las múltiples variaciones en que estos elementos se despliegan en las obras, dando paso a capas valóricas amplias y complejas. Del mismo modo hemos podido determinar la participación de un coleccionismo memorial abundante que nutre los relatos, entregándonos un panorama visual del Uruguay de la época, de su gente, su campo, sus paisajes privados, al mismo tiempo que nos ofrece un paseo por las circunstancias que mediaron la creación literaria del autor.

La búsqueda que hemos realizado en su trabajo nos ha permitido valorar su producción no tan solo mediante la observación de un coleccionismo doméstico intrínseco en su obra, sino, además, nos ha otorgado la posibilidad de ingresar y distinguir un proceso vital de creación, en donde la memoria de los universos internos narrados, ficcionados y no, procede como sustento e hilo conductor del relato. Si el coleccionismo doméstico suscita una transformación simbólica, y da paso a una relicarización/sacralidad secular con lo patrimonial, museológico, etnográfico y la arqueología de lo cotidiano implícita, entonces la producción de Hernández abunda en dichas asociaciones. Por medio de la figura del

autor/narrador se proyectan cada vez renovados y vitales: recuerdos, anécdotas, ensoñaciones, ficcionalizaciones, en definitiva circunstancias.

Los planos metafísicos y no metafísicos en los que el autor transita natural y cómodamente en la totalidad de los relatos que componen nuestro corpus, nos permitió establecer una analogía con el sistema del arte actual, en el que situamos el coleccionismo como manifestación, en donde las hibridaciones y derivaciones en las reflexiones/concreciones plásticas abundan, imposibilitando las nominaciones y clasificaciones respecto de la producción artística. Por otra parte, la naturalidad con la que Hernández se moviliza entre un plano y otro nos ha permitido, además, indagar y valorar en nuestro marco teórico referentes muy diversos en su naturaleza creativa. Por una parte valoramos y referimos los aportes de Proust y Sábato con su mirada filosófico existencialista, su preocupación por la esencia y el ser y por otra las teorías y elucubraciones del lenguaje convocadas mediante las reflexiones y aporte escritural de Julio Cortázar y Georges Perec. Dada la compleja, atrevida y diversa configuración de la producción de Hernández dicha tensión en apariencia dicotómica se transforma en un espacio de convivencia, de diálogo y de reflexiones amplias, generosas y abundantes. Algo que queda expresado desde la tensión en el título de nuestra propuesta en donde valoramos la “relicarización secular” como un concepto que invita a sumar, contener y acoger reflexiones que se suscitan a partir de la comprensión de dos ámbitos opuestos del conocimiento lo secular y lo sagrado.

Finalmente precisar que la producción literaria de Felisberto Hernández se mantiene inclasificable hasta el día de hoy y quizá sea precisamente esa, la más valiosa, simbólica y compleja característica de su obra.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial biblioteca nueva.
- Alegría, L. (2013). *El patrimonio: desde la patrimoniología a los estudios patrimoniales*. *Alza prima*.4, 5, (14-23)
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Baudrillard, J. (2002). *El sistema de los objetos*. Madrid: Editorial Siglo veintiuno.
- Benjamín, Walter. (2010). *Desempacando mi biblioteca: un discurso sobre el arte de coleccionar*. Córdoba: Cuadernos de la biblioteca Córdoba
- *Libro de los pasajes*. (2005) Madrid: Ediciones Akal
- Brea, J.L. (2005). *Estudios visuales, la epistemología de lo visual en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal.
- Brea, J. L. (2006). *Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales. Estudios Visuales*. 03 Febrero 2006. En www.joseluisbrea.net/principal.html#texts_online
- Bueno, G. (1978). *Reliquias y Relatos: construcción del concepto de historia fenoménica*. *Revista de filosofía el Basilisco*. 1,1, (5-16)
- Cáliz Montes, Jessica. (2013). *La transgresión de la narrativa de Felisberto Hernández*. En M. Soler Gallo, M. Navarrete Navarrete. *Del lado de acá, estudios literarios latinoamericanos* (pp. 119 -128). Roma: Aracne
- Finol, J. E. (2006). *Rito, Espacio y Poder en la Vida Cotidiana*. Artículo publicado en la revista *De Signis*, no. 9, pp 33 - 43. Abril
- Gari Barceló B. Cáliz Montes, Jessica. (2013). *Útiles y claves para una revisión de la obra de Felisberto Hernández: introducción a un análisis interdisciplinario músico literario de la cuentística y de la novelística del autor uruguayo*. En M.

Soler Gallo, M. Navarrete Navarrete. *Del lado de acá, estudios literarios latinoamericanos* (pp. 129 -137). Roma: Aracne

-Giraldi de Dei Cas, N. (1975). *Felisberto Hernández del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la banda oriental.

-González Rodríguez, S. (2002). *Notas al pie de la vitrina en extinción*. *Luna Córnea*, 23,19-26.

-Glusberg. J. (1995). *La escritura de la memoria*. En Orbe Juan. La situación autobiográfica (pp.91-106). Buenos Aires: Ediciones Corregidor

-Guasch, A M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones de Serbal.

-Linare Pérez, JC. (2008). *El museo, la museología y la fuente de información museística*. ACIMED [online], vol.17, n.4 [citado 2013-03-21], pp. 0-0 . Disponible en:<http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S102494352008000400005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1561-2880.

-Matamoro, B. et al. (2003). *Tierras de la memoria Felisberto Hernández Dossier*. Universidad de Alicante. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. 22 de septiembre de 2010. <http://www.cervantesvirtual.com>

-Monges Nicolau, G. (1994). *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard*. México. Editorial universidad nacional autónoma de México

-Hernández, F. (1983). *Obras completas. Vol. I*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno editores s. a.

----- (1983). *Obras completas. Vol. II*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno editores s. a.

-Osorio, D. (2002). *El museo como espacio sagrado en* <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/ensayos/dosorio1/dosorio1.htm>

-Perec, G. (2001). *Pensar-Clasificar*. Barcelona: Editorial Gedisa.

----- (2003). *Lo infraordinario*. Barcelona: Editorial Cadencia

----- (2003). *Especies de espacios*. Barcelona: Editorial Montesinos. 3ra edición.

-Pinillos, Costa, I. (2006). *El coleccionista y su tesoro: la colección*. En www.dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo.

-Proust, Marcel. (2005). *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*. Madrid: Tusquets Editores

-Rodríguez, O. (2004). *Coleccionar: Ordenar, manipular y re-escribir*. En

http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/estetica/num7/ondina_rodriiguez2

Rubio, C. (2012) *Las im (posibilidades) de lo fantástico y de la “inquietante extrañeza” en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar. Acta Literaria. 44, 89-103*

