

LA INFLUENCIA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

Claudia MACÍAS*

- **RESUMEN:** La crítica coincide en que “Casa tomada” -cuento publicado en 1946- es una alegoría en contra del peronismo, aunque Cortázar no acepta haber tenido esa intención. En cambio, no ha reparado en las semejanzas que guarda con el cuento “La casa de Irene”, publicado en 1929, de Felisberto Hernández. Sin embargo, Cortázar nunca reconoció la influencia del escritor uruguayo. En este artículo, revisaremos primero el carácter del compromiso político de Julio Cortázar. Y en los dos apartados siguientes, compararemos “La casa de Irene” con “Casa tomada”, y revisaremos las influencias reconocidas y furtivas que se perciben en algunos cuentos de *Deshoras*, última colección de cuentos publicada por el autor en 1982. En suma, trataremos de comprobar la influencia felisbertiana en la obra del escritor argentino.
- **PALABRAS CLAVES:** “La casa de Irene”. “Casa tomada”. Influencia felisbertiana. Compromiso político.

En 1979, en el prólogo para *Rayuela* de la Biblioteca Ayacucho, Jaime Alazraki resume que “Casa tomada”, de Julio Cortázar, “[...] ha sido traducida como una alegoría del peronismo [...], los ruidos que terminan expulsándolos de la casa simbolizan la irrupción de las clases trabajadoras en el escenario de la Historia” (ALAZRAKI, 2004, p.XLII). El crítico hace referencia a la lectura política del cuento de Juan José Sebrelli, en 1965, y de David Viñas, en 1970. Dicha lectura se ha mantenido vigente, como en Gerardo Mario Goloboff (1998, p.51-89), “El peronismo toma la casa”, y en Carolina Orloff (2013, p.48-55), “The Anti-Peronist Years”, entre otros. Pero Cortázar rechazó dicha interpretación aunque reconoció que sería válida. ¿De dónde viene, entonces, esa “magia” de la casa que expulsa a los hermanos? Una respuesta sería: de la influencia de Felisberto Hernández, porque “[...] la escritura de Felisberto realiza el encuentro con lo excepcional más acá de cualquier programa y cualquier moral sobre el valor de los hallazgos.” (GIORDIANO, 2006, p.81).

En la lectura del abundante material inédito que se publicó a su muerte -cartas, textos de crítica y de ficción-, encontramos una veta de estudio a la que se suma una serie de afinidades con la obra del escritor uruguayo Felisberto Hernández, que nunca reconoció como entre sus influencias y que trataremos de demostrar en este artículo.

* SNU - Seoul National University - College of Humanities - Department of Hispanic Language and Literature – Seoul, Korea – 08826. maciascl@snu.ac.kr

Artigo recebido em 27/03/2016 e aprovado em 15/07/2016.

Para cumplir nuestro objetivo, comprenderemos tres apartados. Primero, sobre el carácter del compromiso político de Julio Cortázar; segundo, la comparación entre “La casa de Irene” de Felisberto Hernández, publicado en 1929, y “Casa tomada”, de 1946, de Julio Cortázar; tercero, las influencias reconocidas y furtivas que se perciben en los últimos cuentos de *Deshoras*, colección publicada antes de morir, en 1982. Recurriremos a una abundante bibliografía para validar nuestra propuesta, así como a la poca crítica que se ha pronunciado en esta dirección de nuestro estudio.

El carácter del compromiso político de Julio Cortázar

A finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta, el joven maestro Julio Florencio Cortázar vivía en Chivilcoy y fue acusado de comunista por primera vez. En 1944, llegó a Mendoza y ahí se le acusó de lo contrario: de fascista, rosista y hasta de nazi. Ya como el escritor Julio Cortázar, en 1968, volvió a ser calificado como comunista por nada menos que Jorge Luis Borges, según le cuenta el propio Cortázar a Roberto Fernández Retamar, en carta del 20 de octubre de 1968, con la confianza de la amistad que los unió hasta su muerte:

Borges pronunció una conferencia en Córdoba sobre literatura contemporánea en la América Latina. Habló de mí como un gran escritor, y agregó: “Desgraciadamente nunca podré tener una relación amistosa con él porque es comunista”. Cuando leí la noticia en los diarios, me alegré más que nunca del homenaje que le rendí en *La vuelta al día...* Porque yo, aunque él esté más que ciego ante la realidad del mundo, seguiré teniendo a distancia esa relación amistosa que consuela de tantas tristezas. (CORTÁZAR, 1984, p.84).

Julio Cortázar defendió su posición como escritor comprometido, pero a partir de su exilio voluntario en 1951, aunque fue acusado no pocas veces de ser ‘profesional’ y cosmopolita, frente al provincialismo que José María Arguedas rescataba como valor por su cercanía con el pueblo y con sus raíces culturales. La discusión referida por Arguedas está en el “Primer diario” (15 de mayo, 1968) de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde señala como ejemplo a escritores consagrados como precursores de la definición identitaria de sus países y de Latinoamérica:

Y había decidido hablar hoy algo sobre el juicio de Cortázar respecto del escritor profesional. Yo no soy escritor profesional, Juan [Rulfo] no es escritor profesional [...]. Soy en ese sentido un escritor provincial; sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don João [Guimarães] y que es don Juan Rulfo. (ARGUEDAS, 1987, p.25).

La toma de conciencia de Cortázar sobre un compromiso ideológico había sido explicitada en 1967, un año antes de este escrito de Arguedas de manera un tanto lúdica,

en “Casilla del camaleón”: “[...] mi color y mi rumbo preferidos se perciben apenas se mira bien: cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo. Pero nunca hablaré explícitamente de ellos, o a lo mejor sí, no prometo ni niego nada.” (CORTÁZAR, 1986c, p.213). Y también, en su declaración de mayo de 1967, titulada “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”:

En 1957 empecé a tomar conciencia de lo que pasaba en Cuba. [...] El triunfo de la Revolución Cubana, los primeros años del gobierno, no fueron ya una mera satisfacción histórica o política; de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y desearla. (CORTÁZAR, 1984, p.62).

Julio Cortázar reconoce que comienza “a tomar conciencia” a finales de la década de los cincuenta, casi diez años después de publicado su cuento “Casa tomada”. Esta confesión se da cuando está completamente establecido en Europa adonde había partido el 15 de octubre de 1951, “con la firme intención de quedarme en París”, según le dijo a Edith Aron en la carta en que le anunciaba su viaje (ARIAS CAREAGA, 2014, p.75). Cortázar mantuvo una posición muy personal y particular en términos de su compromiso ideológico, especialmente con las revoluciones latinoamericanas, pero jamás aceptó ser un escritor panfletario, como afirma en la definición de su oficio en la entrevista de *Lifé*, en abril de 1969:

Un escritor de verdad es aquel que tiende el arco a fondo mientras escribe y después lo cuelga de un clavo y se va a tomar vino con los amigos. La flecha ya anda por el aire, y se clavará o no se clavará en el blanco; solo los imbéciles pueden pretender modificar su trayectoria o correr tras ella para darle empujoncitos suplementarios con vistas a la eternidad y a las ediciones internacionales. (CORTÁZAR, 2009, p.249-250).

Resultaba incongruente con su postura que aceptara esta entrevista con Rita Guibert para la revista norteamericana *Lifé*, aunque justificó que había exigido el derecho de revisar las pruebas para comprobar que lo dicho por él se respetaría con puntos y comas, antes de su publicación en abril de 1969 bajo el título “La órbita de Julio Cortázar”. Cuando se justifica ante sus amigos, especialmente ante los cubanos, acepta y aprovecha para referirse a la disputa con José María Arguedas:

[...] ni Arguedas ni nadie va a ir demasiado lejos con esos complejos regionales, de la misma manera que ninguno de los “exilados” valdría gran cosa si renunciara a su condición de latinoamericano para sumarse más o menos parasitariamente a cualquier literatura europea. A Arguedas le fastidia que yo haya dicho [...] que a veces hay que estar muy lejos para abarcar de veras un paisaje, que una visión supranacional agudiza con frecuencia la captación de la esencia de lo nacional. (CORTÁZAR, 2009, p.255).

Por su parte, Arguedas al responderle a Cortázar desde Santiago de Chile, el 18 de mayo de 1969, apela a Roberto Fernández Retamar a quien expresa su admiración justamente antes de esgrimir una nueva crítica en contra del escritor argentino. Arguedas describe en detalle el concepto defendido, exponiendo el valor de su conocimiento de primera mano de los mitos fundadores del ser peruano, reiterando su postura nacionalista y su exigencia de permanecer dentro del propio territorio con un espíritu solidario de lucha:

Tú, Roberto (F.R.), pedernal y ternura, te colmarías en Arequipa de más seguridades y júbilos sobre nosotros, los andinos. [...] Mientras tanto, y desde la grandísima revista norteamericana *Life*, Julio Cortázar, que de veras cabalga en flamígera fama, como sobre un gran centauro rosado, me ha lanzado unos dardos brillosos. Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme, irritadísimo, porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo. (ARGUEDAS, 1987, p.143).

En agosto de ese mismo año, le esperaba a Cortázar otra discusión. El motivo ahora sería el distanciamiento que ciertos académicos militantes de la izquierda percibían entre la realidad y los escritos que estaban produciendo algunos de los más famosos del Boom; concretamente, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. El portavoz fue Óscar Collazos, entonces director del Centro de Estudios Literarios de la Casa de las Américas. Cortázar señaló que Collazos discutía sobre el concepto de una realidad inmediata, producto de la influencia de la Revolución Cubana, y en su respuesta le advertía con firmeza del peligro de caer en el realismo socialista. Para Cortázar, la realidad era el hombre mismo: “La auténtica realidad es mucho más que el ‘contexto sociohistórico y político’, la realidad soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población latinoamericana” (CORTÁZAR, 1970, p.64-65, comillas del texto). Los ensayos se publicaron originalmente en *Marcha* (Montevideo), fechados desde agosto de 1969 hasta abril de 1970. Collazos (1970, p. 9, p.19-20) defendía la relación “casi marital” que debía haber “[...] entre la escritura, las estructuras narrativas y los momentos objetivados por la experiencia del autor”. En la reacción de Cortázar ante el ensayo del joven escritor colombiano, quedó explicitada su idea de que la escritura revolucionaria no era solamente la que tenía un contenido revolucionario sino “la que procuraba revolucionar la novela misma”, utilizando todos los recursos y hasta “la fractura del lenguaje” (CORTÁZAR, 1970, p.75). Años después, Óscar Collazos reconoció que su postura había sido radical y declaró que la orden de escribir dicho cuestionamiento había venido de Ángel Rama: “La «polémica» no empezó como polémica, sino como un artículo mío publicado en agosto de 1969 en la revista *Marcha*, de Montevideo, por pedido de Ángel Rama” (COLLAZOS, 2013). Por supuesto, Rama había desaparecido muchos años antes de esta confesión. Nos importa destacar de la anterior afirmación que la postura revolucionaria de Cortázar cuestionaba ya en ese momento las limitaciones que podría suponía un compromiso político sobre las obras literarias.

Sin embargo, no deja de señalarle a Ángel Rama, en carta del 7 de mayo de 1973, la necesidad de tomar conciencia del momento histórico y político que sentía que debía exigirse a los escritores latinoamericanos, a propósito de la *Historia personal del Boom* publicada por José Donoso en 1972: “De ninguna manera creo útil ni necesario el libro de Donoso, que deliberadamente con algo de suicidio al pedo, escamotea toda referencia al panorama político latinoamericano, al hecho esencial de que también el *boom*, mírese como se mire, es un hecho histórico y político.” (CORTÁZAR, 2000, p.1520).

Los escritos de Cortázar en donde asumía una clara denuncia política eran diferentes, en estilo y en su concepción de sus textos propiamente literarios, según se puede apreciar en la carta a Mario Muchnik del 12 de diciembre de 1983, cuando le comenta sobre su última visita a Buenos Aires, dos meses antes de morir:

Me bastó una semana en Baires [*sic*] para comprobar lo que ya sabía, o sea que en estos diez años prácticamente nadie leyó los numerosos textos que fui escribiendo en contra de la Junta, a propósito del exilio, etc. EFE los distribuía (por ejemplo a *Clarín*) pero allá solamente publicaban mis textos literarios [...]. (CELLA, 2012).

Cortázar señala que defendió las causas de Cuba y de Nicaragua por el sentido de fraternidad que le dio a la justicia social, más que por su ideología. En carta del 4 de febrero de 1972, se defiende ante el reclamo de Haydée Santamaría y le comenta sobre su “Policrítica en la hora de los chacales”, que se había publicado un año antes en *Marcha*: “[...] en momentos de crisis me guiaré por mi sentido de los valores -intelectuales o morales o lo que sean- y no me callaré lo que crea que no debo callarme” (CORTÁZAR, 1984, p.149). Cortázar sentía un profundo cariño por Cuba, al grado de llegar a perdonarle los excesos de un gobierno que se convertía cada vez más en un sistema totalitario. Pero, especialmente, Cortázar (2009, p.256) estaba convencido de que había tomado la mejor decisión al salir de Argentina: “Los «exilados» no somos ni mártires ni prófugos ni traidores; y que esta frase la terminen y la refrenden nuestros lectores, qué demonios”.

Como podemos apreciar en este breve recorrido, Julio Cortázar no asumía conscientemente una postura política al momento de escribir sus textos, antes de su partida a Francia a principios de los años cincuenta. Antes bien, ya desde París, se enfrenta primero a Arguedas y luego a Ángel Rama -a través de Collazos- sobre el carácter revolucionario e identitario que debía asumir todo escritor latinoamericano. De hecho, en 1965, le confiesa a Mario Vargas Llosa (1968, p.85):

Yo no sé dónde empieza o termina lo real y lo fantástico; en mis primeros libros preferí insertar lo fantástico en un contexto minuciosamente realista (los cuentos de *Bestiario* por ejemplo), mientras que ahora tiendo a manifestar una realidad ordinaria dentro de circunstancias con frecuencia fantásticas.

“Casa tomada” es uno de los primeros cuentos publicados por Cortázar. Apareció en diciembre de 1946, “en *Anales de Buenos Aires*, revista que Borges dirigía y que por

esos años representaba, junto con *Sur* y *Realidad*, una de las tribunas más influyentes” (ALAZRAKI, 1994, p.58). Cabe destacar que el primer número de los *Anales* “[...] coincide con el regreso de Cortázar a la capital, tras su periplo docente por Bolívar, Chivilcoy y Mendoza” (MESA GANCEDO, 2005, p.135), lo que supone que Cortázar se encontraba inmerso en la dinámica de estas revistas como lector y, poco después, como escritor. El cuento fue elogiado por Jorge Luis Borges y se incorporó en la *Antología de la literatura fantástica*, editada por el mismo Borges junto con Bioy Casares y Silvina Ocampo (CORTÁZAR, 1977, p.59-61).

Aunque Cortázar reconoció siempre la presencia de lo fantástico en sus primeros cuentos, prácticamente toda la crítica coincidió en leer “Casa tomada” como una denuncia en contra de la dictadura de Perón. Sin embargo, en términos del compromiso político en el periodo que comprendería la escritura de los cuentos de *Bestiario*, el autor había declarado su desinterés por la política, periodo que autodenominaba “escapismo intelectual”, en carta del 10 de mayo de 1967 dirigida a Fernández Retamar:

A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo porque no sirvo para otra cosa, pero a juzgar por *lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país*, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía del *escapismo intelectual* que era la mía hasta entonces. (CORTÁZAR, 1984, p.60, las cursivas son nuestras).

Entrevistado en 1975 por Elena Poniatowska (2013, p.11), afirmó sobre sus años anteriores al exilio: “Fueron mis años de mayor soledad; fui un erudito; toda mi información libresca es de esos años; mis experiencias fueron siempre literarias”. Ante la declarada ausencia de interés político por parte de Cortázar en el tiempo de escritura de “Casa tomada”, cabe preguntarse ¿de dónde le viene, entonces, esa idea de lo fantástico con un estilo tan diferente y peculiar, exento de monstruos y aceptado de manera tan natural? Un detalle importante para nuestra respuesta son las influencias reconocidas por el autor, para la entrevista de 1969 en *Life* que se realizó por escrito y que fue revisada previamente por el autor, por lo cual tuvo todo el tiempo para reflexionar en sus respuestas:

En otras ocasiones he hablado de los autores que influyeron en mí, de Julio Verne a Alfred Jarry, pasando por Macedonio, Borges, Homero, Arlt, Garcilaso, Damon Runyon, Cocteau, Virginia Woolf, Keats [...], Lautréamont, S.S. Van Dine, Pedro Salinas, Rimbaud, Ricardo E. Molinari, Edgar A. Poe, Lucio V. Mansilla, Mallarmé, Raymond Roussel, el Hugo Wast de *Alegre y Desierto de piedra*, y el Charles Dickens del *Pickwick Club*. (CORTÁZAR, 2009, p.243-244).

Y un poco más adelante en la misma entrevista, la afirmación sobre cómo concebía la relación con Feliberto Hernández y Juan Carlos Onetti, “rejunta tácita”, y la fecha tardía en que los conoció “me agarraron ya grandecito”:

Se me ha preguntado por una posible influencia de Onetti, Felisberto Hernández y Marechal. Los dos primeros me agarraron ya grandecito, y en vez de influencia hubo más bien rejunta tácita, ninguna necesidad de conocerse, demasiado para saber cuáles eran los cafés y los tangos preferidos. (CORTÁZAR, 2009, p.244).

Cortázar no reconocería la influencia de Felisberto Hernández nunca, ni en 1969, año de esta declaración, ni en 1975 cuando escribió el prólogo para *La casa inundada y otros cuentos* publicada en Barcelona, ni en 1980 cuando le dirigió la sentida “Carta en mano propia” para la edición de Ayacucho. Sin embargo, hay no pocas coincidencias demasiado evidentes entre los estilos de Felisberto Hernández y de Julio Cortázar, especialmente en textos de la narrativa breve como en “Casa tomada”, según trataremos de demostrar.

“La casa de Irene” de Felisberto Hernández y “Casa tomada” de Julio Cortázar

En 1967, Cortázar publicó “Casilla del camaleón”, en donde se refiere al estudio que había hecho sobre la poesía de Keats como “[...] hermoso libro suelto y despeinado”. En el mismo párrafo, continúa: “esta mañana en París un escritor comprometido -usted me entiende- me señaló la necesidad de una ideología sin contradicciones. Entonces, mientras le dejaba la cara y me perdía en una niebla [...]” (CORTÁZAR, 1986c, p.209). Notemos en las citas anteriores la animación que le ha conferido al libro “suelto y despeinado”, así como la fragmentación corporal de la frase “mientras le dejaba la cara”. En 1969, se refiere a su texto *El perseguidor* de igual manera que al libro de Keats: “Pasaron siete años hasta que un segundo libro, *Las armas secretas*, despeinó bruscamente a sus lectores con un relato llamado *El perseguidor*” (CORTÁZAR, 2009, p.242). Y en la “Declaración jurada” con que inicia el estudio del poeta inglés, publicado póstumamente pero escrito al mismo tiempo que los cuentos de *Bestiario*, le imprime un carácter humanizado a su bolígrafo:

Hace años que he renunciado a pensar coherentemente, mi lapicera Waterman piensa mejor por mí. Parece que juntara energías en el bolsillo, la guardo en el chaleco, encima del corazón, y es posible que a fuerza de escucharlo ir y venir el gran gato redondo cardenal su propio corazón de tinta, su pulpito elástico, se vaya llenando de deseos y de imaginaciones. Entonces me salta a la mano y el resto es fácil, es exactamente ahora. De todas maneras mis numerosos prejuicios no la dejan andar libre por la página. (CORTÁZAR, 1996, p.15, las divisiones son del texto).

Igual caracterización a la de la inteligente pluma la encontramos en un texto de muchos años atrás: una silla que coquetea, en “La casa de Irene” de Felisberto Hernández, uno de los cuentos de *Libro sin tapas* de 1929, también publicado en *La Palabra* (Rocha, Uruguay, n.74, p.2), en mayo del mismo año:

La silla que tomó para tocar era igual de forma a la que había visto antes pero parecía que de espíritu era distinta: ésta tenía que ver conmigo. Al mismo tiempo que sujetaba a Irene, aprovechaba el momento en que ella se inclinaba un poco sobre el piano y con el respaldo libre me miraba de reojo. (HERNÁNDEZ, 1983, p.41).

“La casa de Irene” es de los primeros cuentos de Felisberto Hernández, que para esos tiempos compartía su oficio de escritor con el de pianista itinerante. En este cuento, el narrador-personaje que se autonombra solamente como “yo”, nos dice que en la casa de Irene se encontró con un misterio blanco, diferente y amenazado por un misterio negro: “Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco [...]: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más” (HERNÁNDEZ, 1983, p.39).

Dentro de la casa de Irene, los objetos tienen vida propia, pero no se pueden comunicar directamente con los demás. Irene es la intermediaria entre ambos: “[...] parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros, pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos” (HERNÁNDEZ, 1983, p.39). Cuando el narrador comienza a frecuentar la casa, entra en comunión con el misterio blanco y es cuando puede percibir la vida propia que tiene el piano, las sillas y los demás objetos de la casa:

Después me senté yo a tocar y me parecía que el piano tenía personalidad y se me prestaba muy amablemente. Todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto. En ese momento me daba cuenta que a todo eso contribuían, Irene, todas las cosas de su casa. (HERNÁNDEZ, 1983, p.40).

Si comparamos con el cuento de Cortázar, podremos notar varias coincidencias. Enumeraremos las más evidentes:

1) El título de ambos relatos tiene como núcleo la casa, que domina y controla el efecto de animación de lo que en ellas se contiene: “La casa de Irene”, de 1929; “Casa tomada”, de 1946.

2) Solo hay dos personajes en los cuentos y tienen nombre idéntico: Irene y el “yo” narrador en primera persona.

3) En el cuento de Felisberto Hernández, las sillas y el piano de la casa tienen personalidad y carácter animado: “La silla era de la sala y tenía una fuerte personalidad”, “[...] en la sala me quedé solo un momento y me pareció que a pesar de todo, las sillas entre ellas se entendían.” (HERNÁNDEZ, 1983, p.41-42). En el relato de Cortázar, la casa se adueña de todo lo que contiene, los personajes inclusive: “[...] llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos.” (CORTÁZAR, 1990a, p.9).

4) A los dos narradores-personajes les interesan más las manos que cualquier otra parte del cuerpo de sus compañeras: “Hoy he tomado las manos de Irene. No puedo pensar en otra cosa [...] cuando las manos estaban realizando su danza en el teclado”

(HERNÁNDEZ, 1983, p.40); “[...] y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados” (CORTÁZAR, 1990a, p.11).

5) Ambos narradores-personajes expresan su especial interés por la casa: “Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. [...] Hoy volví a la casa de la joven que se llama Irene. [...] Hoy he vuelto a la casa de Irene.” (HERNÁNDEZ, 1983, p.39-40); “Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene.” (CORTÁZAR, 1990a, p.11).

6) Frases casi idénticas refiriéndose al propio narrador-personaje: “uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más” (“La casa de Irene”, p.39); “[...] hablar de la casa y de Irene porque yo no tengo importancia.” (CORTÁZAR, 1990a, p.11).

Si bien Cortázar dijo en entrevista para la televisión española que “Casa tomada” era resultado de una pesadilla (SOLER SERRANO, 1977), afirmación que repitió después, el dominio que ejerce la casa sobre los que están dentro de ella en los dos relatos anteriores se asume de manera muy natural, sin el terror ni el impacto de una pesadilla. Una posible explicación podría estar en el cuento de Felisberto Hernández cuando explica que el misterio blanco “[...] no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más” (HERNÁNDEZ, 1983, p.39). Lo cierto es que en dicha entrevista y después, Cortázar rechazó haber tenido la intención de redactarlo como alegoría del peronismo.

En su estudio clásico sobre lo neofantástico, Jaime Alazraki (1983) afirmó que “Casa tomada” le recordaba *El proceso* de Kafka,

[...] en la imposibilidad, por parte del personaje, de descubrir la naturaleza de su delito y de establecer el sentido de las leyes según las cuales es juzgado y condenado. Esta ambigüedad convierte a la novela en una parábola o metáfora de la existencia humana. El mismo principio de ambigüedad actúa en el relato de Cortázar. No sabemos qué o quiénes “toman” la casa; tampoco sabemos por qué los personajes ceden la casa sin resistencia alguna. (ALAZRAKI, 1983, p.143, comillas del texto).

Pero en Cortázar nunca hay interés por conocer las razones de la expulsión ni se cuestiona la presencia de esa fuerza que los expulsa, ni se percibe ningún juicio ni condena (aunque no pocos han insinuado el incesto). Así como en el cuento de Felisberto Hernández, lo que ocurre dentro de la casa se asume con la mayor naturalidad del mundo.

En 1974, Italo Calvino prologa la traducción al italiano de *Nadie encendía las lámparas*, en donde destaca como punto de partida que “[...] se amontonan sobre sus páginas los gags, las alucinaciones, las metáforas, en donde los objetos toman vida como las personas.” (CALVINO, 1985, p.3), además del “inevitable piano” que aparece con recurrencia en los textos felisbertianos, y también tanto en “La casa de Irene” como en “Casa tomada”. Calvino imprime la frase que se repetirá para definir al escritor uruguayo:

Felisberto 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 encuadramiento, pero que se presenta a la primera ojeada sin ningún riesgo de confusión. (CALVINO, 1985, p.3).

En 1975, Cortázar prologa la selección de cuentos preparada por Cristina Peri Rossi, a publicarse en Lumen, Barcelona, en donde destaca la técnica hernandiana:

Ese deslizamiento a la vez natural y subrepticio que de entrada hace pasar un relato gris y casi costumbrista a otros estratos donde está esperando *la otredad vertiginosa*, sólo puede ser sentido y seguido por *lectores dispuestos a renunciar a lo lineal*, a la mera rareza de una narración donde suceden cosas insólitas. Si algo tienen los cuentos de Felisberto es que *no son insólitos*, en la medida en que su infaltable protagonista es también infaltablemente fiel a su propia visión y no hace el menor esfuerzo por explicarla, por *tender puentes* de palabras que ayuden a compartirla. (CORTÁZAR, 1975, p.6, las cursivas son nuestras).

En las cursivas de la cita anterior podríamos identificar elementos muy propios de la poética cortazariana: la otredad vertiginosa, la renuncia a lo lineal, la imposibilidad de sus personajes ante lo extraño o lo fantástico y, muy especialmente, los puentes que siempre tendió Cortázar en sus relatos y que también se encuentran como motivos en los textos felisbertianos. Estamos hablando, entonces, de la influencia de Felisberto sobre Cortázar que parece tan evidente. Nos queda un problema. ¿Podemos demostrar que Julio Cortázar leyó a Felisberto Hernández antes de escribir su cuento? Cortázar afirmaba con no poco orgullo, en 1966:

A partir de un momento dado, digamos 1947, yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas, y que algunas de ellas incluso eran muy buenas. Me refiero, por ejemplo, a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa. (HARSS, 1981, p.264).

La cita anterior es de un año después de la publicación de “Casa tomada”, entonces, el propio autor reconocía que sus cuentos eran innovadores, ¿por qué tenía que aclarar que al menos en su país? Por otra parte, ¿por qué en “Carta en mano propia” (1980) le dedica un saludo tan afectuoso, “Te querrá siempre. Julio Cortázar” (CORTÁZAR, 1985, p.XIV), rememorando con nostalgia la imposibilidad de haber coincidido con Felisberto Hernández el 26 de diciembre de 1939, cuando vivía en Chivilcoy? Felisberto había ido a dicha población para dar un concierto con su terceto cuando Cortázar se desplazaba hacia la capital: “[...] habían empezado las vacaciones de verano y yo aprovechaba para volver a Buenos Aires donde me esperaban mis amigos, los cafés del centro, amores desdichados y el último número de *Sur*.” (CORTÁZAR, 1985, p.X). Y aquí un dato importante: Cortázar declara su filiación como lector de la importante revista donde, en 1943, Felisberto Hernández publicara “Las dos historias” (ANDREU, 1977, p.413), un relato en el cual “las veredas parecían haber nacido del pie de los muros, y eran simpáticas” y “los muros severos y blancos habían cruzado sus miradas a través del aire y el silencio” (HERNÁNDEZ, 1985b, p.210, p.211). En este cuento, además, se desarrolla el motivo

del desdoblamiento tan preferido por el escritor argentino y que bien pudo haberlo leído durante esa década en que escribía los cuentos de *Bestiario*:

El 16 de mayo era sábado, y serían aproximadamente las nueve de la noche cuando la conocí. Hace un momento recordaba el tipo que yo era aquella noche y cómo era mi indiferencia. También me imaginaba que si el tipo mío de ahora le dijera al tipo mío de aquella noche, al salir de casa de ella, que apuntara esa fecha por ser la de un gran acontecimiento, aquél le diría a éste que era un decadente y que había caído en un lazo vulgar. Sin embargo, mi tipo de ahora se ríe de aquél y no se detiene a pensar si aquél tenía o no razón; aún más: trata de recordar los menores detalles de aquél para reírse más, y para ver cuándo y cómo fue que aquél empezó a ser éste [...]. (HERNÁNDEZ, 1985b, p.207-208).

En el cuento “Lejana”, de 1951, por ejemplo, la clave es el desdoblamiento de la protagonista -“el tema del doble aparece ya con toda su fuerza en ese cuento” (GONZÁLEZ BERMEJO, 1978, p.35), afirmaría Cortázar-, un recurso que Calvino destacaba en Felisberto Hernández:

Esa forma que tiene de darle cabida a una representación dentro de la representación, de establecer dentro del relato extraños juegos cuyas reglas establece en cada oportunidad, es la solución que ha encontrado para darle una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación. (CALVINO, 1985, p.4).

Sin embargo, el ejercicio felisbertiano es mucho más complejo y natural, sin la angustia de Alina Reyes en “Lejana”. En este relato de Cortázar, además, el puente es un motivo central y, justamente, en “Nadie encendía las lámparas” (Montevideo, mayo de 1946), el narrador-personaje habla de un cuento en donde “[...] había una mujer que todos los días iba a un puente con la esperanza de poder suicidarse” (HERNÁNDEZ, 1985a, p.130), imagen que guarda gran semejanza con la trama del cuento argentino.

Bestiario, publicado en 1951, marca definitivamente la entrada de Julio Cortázar en la literatura latinoamericana. Su incursión enriquece al género y su volumen de cuentos se suma a los bestiarios famosos, junto con el de Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel, entre otros. Por ello, no deja de extrañar la declaración de 1969, repetida en ocasiones posteriores, sobre el abandono de su primera obra: “[...] me fui de la Argentina el mismo mes en que apareció *Bestiario*, dejándolo abandonado sin el menor remordimiento” (CORTÁZAR, 2009, p.242).

“Casa tomada” se publica en 1946, dieciocho años después de “La casa de Irene”. Y llama la atención el interés de Cortázar por subrayar en “Carta en mano propia”, que fue hasta 1947 cuando leyó por primera vez algo de Felisberto Hernández: “[...] aunque no supiera nada de vos como escritor porque eso habría de suceder mucho después, en el cuarenta y siete, cuando *Nadie encendía las lámparas*.” (CORTÁZAR, 1985, p.XI). Sin embargo, hay un error en la declaración porque si bien se está refiriendo a la colección de cuentos editada en Buenos Aires (Sudamericana, 1947) como la primera de sus lecturas,

más adelante afirmar: “Es cierto que a mí no me hizo falta encontrarte en Chivilcoy para que años más tarde me deslumbraras en Buenos Aires con *El acomodador* y *Menos Julia* y tantos otros cuentos” (CORTÁZAR, 1985, p.XII). Estos dos cuentos citados por Cortázar se publicaron en 1946. El primero, en el número de junio de *Anales de Buenos Aires*, la misma revista donde Cortázar publicará “Casa tomada” en diciembre. Y el segundo, en la revista *Sur*, en el número 143 de septiembre.

En el apartado siguiente veremos que tal vez Julio Cortázar no se olvidó del todo del primer volumen de sus cuentos ni de Felisberto Hernández.

Influencias reconocidas y furtivas en *Deshoras* (1982)

Internado en el hospital, en enero de 1984, Cortázar terminaba sus dos últimos textos: *Argentina, años de alambradas culturales* (ensayo) y *Negro el 10* (poesía), este último con dibujos de Luis Tomasello, un conjunto de breves poemas y algunos textos en prosa en los que la muerte es una grave presencia. En 1982, había publicado su último libro de cuentos, *Deshoras*. No hubo ninguna novela en este periodo final de su vida.

En el prólogo que Cortázar escribió para las obras completas de Roberto Arlt, en 1981, había reconocido: “Si de alguien me siento cerca en mi país es de Roberto Arlt, aunque la crítica venga a explicarme después otras cercanías desde luego atendibles, puesto que no me creo un monobloc. Y esa cercanía se afirma aquí y ahora [...]” (CORTÁZAR, 1981, p.VIII). Sylvia Saítta afirma que la relectura de Arlt influyó en los cuentos de *Deshoras*, “[...] porque es precisamente la relectura de Arlt, la que opera, como dice en ese prólogo, como una máquina del tiempo que lo devuelve a su Buenos Aires de los años cuarenta.” (SAÍTTA, 2014, p.385).

Ciertamente, en “Satarsa”, el cuarto cuento de *Deshoras*, por ejemplo, se puede encontrar la presencia de una mitología reelaborada en función del juego de un palíndromo que provenía del cuento “Lejana”, “átale, demoníaco Caín, o me delata” (CORTÁZAR, 1990b, p.36). En “Satarsa”, se incluye junto con otros versos (CORTÁZAR, 1983a, p.59) que resultarán ser paráfrasis del poema “Abel y Caín” de *Las flores del mal* de Baudelaire (MACÍAS, 2001). Lozano se lo dice a su hija Laurita, víctima de mutilación por las ratas, en son de juego en su casa de Mendoza, ciudad significativa en la vida de Cortázar, ya que en ella trabajó como profesor de literatura de 1944 a 1945, en la Universidad del Cuyo. Los elementos simbólicos de “Satarsa” nos llevan hasta el dios Apolo, divinidad relacionada con el laurel -la esposa y la hija del protagonista se llaman Laura y Laurita-, y con el monstruo Pitón -Yarará, serpiente en guaraní, es otro personaje del grupo perseguido- (MACÍAS, 2001). Esta red simbólica tendría su referente en el estudio que había realizado en los cuarenta sobre John Keats: “A fines de 1819, Apolo era para él un áspero camino por andar, el del olvido del ruiseñor y los frutos y la danza vernal” (CORTÁZAR, 1996, p.442). Cortázar le da forma a ese ensayo con el título *Imagen de John Keats*, entre 1951 y 1952, y se quedaría inédito hasta 1996. De este libro sabíamos solo un poco gracias a “Casilla del camaleón”, donde afirmaba:

Hacia los años cuarenta habité largamente en uno de esos mundos que les parecen cursis y trasnochados a los jóvenes y que no es de buen tono evocar *hic et nunc*: hablo del universo poético de John Keats. Incluso escribí seiscientas páginas que eran entonces y quizá siguen siendo el único estudio completo en español sobre el poeta. (CORTÁZAR, 1986c, p.209).

Arias Careaga (2014, p.74-75) señala que le dedicaría seis meses de trabajo recién llegado a Europa: “Es interesante que este proyecto, que nunca publicaría en vida, marque sus primeros momentos en París, como si se resistiera a romper del todo con un pasado al que el poeta inglés lo une con fuerza”. En “Satarsa”, el personaje homónimo cobra vida gracias a un cambio en el juego con las palabras: atar a la rata↔atar a la rata; atar a las ratas↔Satarsa la rata. El palíndromo crea un nuevo nombre que encarna en varios referentes, de los cuales el último es una gran rata que resultan ser los militares que atraparán a los perseguidos. Y aquí, volvemos a Roberto Arlt. En *El jorobadito*, publicado en 1933, incluye algunos cuentos de corte fantástico como “El traje del fantasma”, donde se puede leer una alegoría sobre las ratas, aludiendo a la sed y al desierto, que también aparecen en el cuento de Cortázar:

[...] Una chata de hierro encallada en el légamo se había convertido en un vivero de ratas atroces. Por la noche, las más gordas, a la luz de la luna, bailaban como castores sobre dos patas, y el Marinero afirmaba que ni él, “ni siquiera él”, se hubiera atrevido a poner un pie en tal lugar. Más allá se dilataba el desierto negro y ardiente como la sed... y de aquello era mejor no hablar por un montón de razones. (ARLT, 1975, p.123-124, comillas del texto).

En entrevista en México en 1983, Cortázar reiteró su admiración por Arlt. Había escrito el prólogo para las obras completas de Roberto Arlt, en 1981, en donde recordaba los años cuarenta y a los escritores argentinos entonces admirados: “mi Buenos Aires de los años cuarenta, me doy cuenta de cómo muchos escritores argentinos que en ese entonces me parecían a la altura de Arlt, Güiraldes, Gironde, Borges y Macedonio Fernández”, destacando al primero como “un escritor tan querido” (CORTÁZAR, 1981, p.IV). Pero el prólogo combina elogios y críticas. Alberto Giordano (2006, p.77) señala: “Acaso le podamos disculpar la empalagosa familiaridad con la que trata al autor de *Los siete locos*, pero lo que resulta intolerable es la condescendencia con la que juzga su obra”. Al final, Cortázar cita “El traje del fantasma” que bien podría haber influido en la personificación de las ratas en “Satarsa”.

Un año antes del prólogo para Arlt, en 1980, Cortázar había escrito la “Carta en mano propia”, también como preliminar para la edición de novelas y cuentos de Felisberto Hernández en la Biblioteca Ayacucho. Giordano analiza ese texto y critica la postura de Cortázar que lejos de reconocer el magisterio del escritor uruguayo lo simplifica y lo equipara con su propio estilo:

Lo molesto de la misiva cortazariana es el empobrecimiento al que parece querer someter la obra de Felisberto y su imagen de escritor anómalo por la forma en que

se los apropia. [...] Cortázar juega a identificarse con el otro sobre la base de una común excepcionalidad: él es tan poco convencional como Felisberto, Felisberto es tan transgresor como él. (GIORDANO, 2006, p.78).

La crítica ha destacado de entre los ocho relatos de *Deshoras* el último, “Diario para un cuento”, como su obra maestra que cierra su obra narrativa de ficción “y una misteriosa y hermosa despedida” (ALAZRAKI, 1985, p.42). ¿Por qué en este cuento que sería su testamento ficcional no menciona a Felisberto Hernández? En dicho texto se incluye, por orden de aparición, a Bioy Casares: “Quisiera ser Bioy porque siempre lo admiré como escritor y lo estimé como persona” (CORTÁZAR, 1983b, p.136); a Edgar Allan Poe: “el lujo de Poe” (CORTÁZAR, 1983b, p.138); encuentra la foto de Anabel “[...] en nada menos que una novela de Onetti” (CORTÁZAR, 1983b, p.140); a Keats, “en mis ratos libres yo traducía *Vida y cartas de John Keats*” (CORTÁZAR, 1983b, p.145); a Proust, “[...] como en una parodia de Proust pretendo entrar al recuerdo” (CORTÁZAR, 1983b, p.146); a Roberto Arlt: “[...] para mí era un territorio vedado que solo la imaginación o Roberto Arlt podían darme vicariamente” (CORTÁZAR, 1983b, p.150). Finalmente, dice que cuando compra “[...] nuevos libros en el camino a casa, me acuerdo que algo de Borges y/o de Bioy” (CORTÁZAR, 1983b, p.163). Abre y cierra el círculo con Bioy Casares, además de nombrarlo cuanto puede, pero no incluye ni recuerda el nombre de Felisberto Hernández. El “Te querrá siempre. Julio Cortázar”, se había quedado en el olvido.

“Diario para un cuento” tiene rasgos autobiográficos, como el hecho de que el protagonista es traductor, como él mismo lo fue de 1946 a 1951: “Traductor público nacional, gran oficio para la vida como la mía en ese entonces” (MATURO, 2004, p.210). Luisa Valenzuela (2014, p.31) acota que tuvo una amiga francesa que “[...] al menos en la ficción, se llamaba Anabel”, la protagonista de dicho cuento. Pero estarían también ciertas semejanzas con “Las dos historias” de Felisberto Hernández, que pudo haber sido uno de los primeros textos leídos por Cortázar en Buenos Aires, ya que se publicó en la revista *Sur*, en 1943. Estaría la coincidencia de los narradores-personajes testigos de historias ajenas organizadas por fechas, la focalización descentrada, el egoísmo que los narradores-personajes-escritores reconocen al final, así como la inconclusión e imposibilidad de escribir el relato anunciado. Las líneas finales de “Las dos historias” de Felisberto Hernández dan cuenta del proyecto inconcluso de escritura:

[...] he visto al joven de la historia y me ha dicho que no tiene más ganas de seguir escribiéndola y que tal vez nunca más intente seguirla. Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido esos datos que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para esta historia. Sin embargo guardaré muy bien estos apuntes; en ellos encontraré siempre otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya. (HERNÁNDEZ, 1985b, p.215).

Ese joven, que no es otro que el propio narrador-personaje-escritor que habla desdoblado, se queda con partes de la historia en sus manos, al igual que el de “Diario para un cuento” de Cortázar (1983b, p.167-168), que dice al final:

[...] no termino de convencerme de que nunca podré hacerlo porque entre otras cosas no soy capaz de escribir sobre Anabel, no me vale de nada ir juntando pedazos que en definitiva no son de Anabel sino de mí [...]. Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí.

Alazraki (1985, p.45) afirma que “[...] el cuento, entonces, no es sobre Anabel, sino sobre el narrador que busca rescatarla y que en ese esfuerzo solamente conseguirá rescatarse a sí mismo”, afirmación que valdría también para “Las dos historias”. Además, los narradores-personajes de los dos cuentos pretenden escribir la historia de una chica por la que sienten interés pero no amor; también, ambos la besan. En los dos textos se releo lo escrito en ciertos momentos. Igualmente, los inicios presentan puntos en común: “El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir. Pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno.” (HERNÁNDEZ, 1985b, p.207); “2 de febrero, 1982. A veces, cuando me va ganando como una cosquilla de cuento [...] y rezongando a esta Olympia Traveller de Luxe [...] así a veces, cuando cae la noche y pongo una hoja en blanco en el rodillo.” (CORTÁZAR, 1983b, p.135).

Gonzalo Celorio atestigua que en la biblioteca personal de Julio Cortázar donada por Aurora Bernárdez a la Fundación Juan March de Madrid, se encontraban “numerosos ejemplares de *Las Hortensias* de Felisberto Hernández” y el libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas*, profusamente subrayado en el cuento “El balcón”:

[...] subrayado y anotado con un evidente sentido de las coincidencias y las afinidades. Cortázar subraya, por ejemplo, el segundo párrafo del cuento “El balcón”: “El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones”. (CELORIO, 2009, p.44-46).

El crítico mexicano agrega: “[...] el subrayado más significativo, a mi manera de ver, es el que marca estas líneas del mismo cuento: ‘Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa’. Remite, en primer lugar, al cuento juvenil de Cortázar ‘La estación de la mano’” (CELORIO, 2009, p.46). Y destaca una anotación especial en dicho volumen: “Al final de *Nadie encendía las lámparas*, Cortázar escribe: “Todos los cuentos en primera persona” (CELORIO, 2009, p.48).

A manera de conclusión

En 1941, Julio Cortázar publicó su primer cuento, “Llama el teléfono, Delia”, en *El Despertar* de Chivilcoy (CÓCARO, 1992, p.3), aunque Arias Careaga (2014, p.34)

afirma que fue en 1942. El segundo cuento publicado, en 1944, fue “Bruja”, en *Correo Literario de Buenos* (MESA GANCEDO, 2005, p.130). Estos, junto con otros textos escritos entre 1937 y 1945, se publicaron póstumamente en *La otra orilla*, en edición de 1995. La crítica coincide en señalar que se trata de relatos “tentativos”, de ejercicios de estilo y temas, y que “[...] el lenguaje de la mayoría de estos textos está muy alejado del que después caracterizará el estilo inconfundible de Cortázar.” (ARIAS CAREAGA, 2014, p.36). ¿Cómo y cuándo es que se da el cambio? De esa época data “Estación de la mano” que el autor mismo denomina como “[...] una especie de cuentecito totalmente olvidado y muy tonto”, en la acotación con que lo incluye en *La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967. El cuento dice:

La dejaba entrar por la tarde, abriéndole un poco la hoja de la ventana que da al jardín, y la mano descendía ligeramente por los bordes de la mesa de trabajo, apoyándose apenas en la palma, los dedos sueltos y como distraídos, hasta encontrar su sitio predilecto sobre el piano, en el marco de un retrato, o a veces sobre la alfombra color vino.

Amaba yo aquella mano porque nada tenía de exigente y sí mucho de pájaro y hoja seca. (CORTÁZAR, 1986b, p.167).

La semejanza con la fragmentación que es característica de la narrativa de Felisberto Hernández se da, por primera vez, en este cuento de Cortázar “aparecido en 1945 en *Égloga*, revista de Mendoza” (ARIAS CAREAGA, 2014, p.49), dos años después de *El caballo perdido* de Felisberto, publicado en 1943, donde aparece el motivo de las manos:

[...] apoyaba el antebrazo en una madera del piano, yo aprovechaba a mirarle una mano. [...]

Ella se entendía con mis manos mejor que yo mismo. Cuando las hacía andar con lentitud de cangrejos entre pedruscos blancos y negros, de pronto las manos encontraban sonidos que encantaban todo lo que había alrededor de la lámpara y los objetos quedaban cubiertos por una nueva simpatía. [...] Una vez ella me repetía una cosa que mi cabeza entendía pero las manos no. (HERNÁNDEZ, 2012, p.39, p.43).

En *El caballo perdido*, la protagonista se llama Celina, igual que el personaje femenino en “Las puertas del cielo” de Cortázar, y en ambos textos el narrador-personaje escribe los recuerdos de Celina, ya desaparecida de sus vidas. El personaje niño se enamora de Celina, su maestra de piano, aunque “[...] ella fuera mayor que yo -me llevaría treinta años” (HERNÁNDEZ, 2012, p.45), dato que nos lleva a “La señorita Cora”. Otro paralelismo es el desdoblamiento del niño-hombre que experimenta el protagonista: “Lo peor fue que el niño, con su fuerza y su atracción, logró seducir al mismo hombre que él fue después” (HERNÁNDEZ, 2012, p.67). Cortázar habla de una sensación semejante en su ensayo “Del sentimiento de no estar del todo”: “Siempre seré como un

niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto” (CORTÁZAR, 1986a, p.21). Alberto Giordano (2006, p.79) comenta sobre dicha semejanza: “El cronopio argumentará, para forzar su asimilación al grupo, que el personaje de Felisberto también es, como él mismo, un caso de hombre-niño. Pero otra vez la proximidad circunstancial servirá para hacer más visible una diferencia irreconciliable”; la razón de dicha diferencia, señala, sería que “[...] el personaje de Felisberto es una figura realmente ambigua en la que se corporiza un desdoblamiento antes que una duplicación” (GIORDANO, 2006, p.79).

Por su parte, Enriqueta Morillas (1980, p.139, comillas del texto) estudia los cuentos “La mujer parecida a mí” de Felisberto Hernández y “Axolotl” de Julio Cortázar:

Los dos relatos, que parten de una metamorfosis, tienen en común, además, el hecho de iniciarse de manera bastante parecida. Esta similitud, que llamó mi atención, comenzó a “trabajar por su cuenta” abriéndose a una reflexión sobre la obra -en especial la cuentística- de los dos rioplatenses.

Su estudio inicia con la coincidencia en el comienzo de dichos cuentos:

Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo. F. H.: “La mujer parecida a mí”.

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl. J. C.: “Axolotl”. (MORILLAS, 1980, p.139).

Por lo tanto, otros críticos han comprobado que hay demasiada cercanía entre ciertos textos de Cortázar con la escritura de Felisberto Hernández. Y debemos hablar de influencia y no de afinidades ni coincidencias dado que Felisberto publicó sus textos mucho antes que Cortázar y que, como hemos mostrado, se dieron todas las circunstancias para que pudiera haberlos conocido. Terminaremos con un paralelo entre la cita de Borges que recuerda Luisa Valenzuela (2014, p.108) sobre la admiración que le profesaba a Macedonio Fernández: “Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio”, y las palabras de Julio Cortázar, en entrevista de 1980, el año de “Carta en mano propia”, van en una dirección semejante:

Los críticos tienen con Felisberto una deuda muy grave y ya sería tiempo de que la pagaran. [...] No sé lo que vos pensás de él, pero haber escrito “La casa inundada” o “Las hortensias” o “Nadie encendía las lámparas”, son textos que *ya quisiera haber escrito yo*, y muchos otros que pretenden ignorar a Felisberto. (CASTRO-KLAREN, 1980, p.28-29, las cursivas son nuestras).

Cortázar (2013, p.48) comentó en una de sus clases en Berkeley: “Verne planteó por primera vez el tema del hombre invisible luego recogido por H. G. Wells en una novela muy leída en los años 20. (Wells se olvidó de dar el crédito correspondiente a Julio Verne, tal vez no conocía la novela, en ese sentido puede haber coincidencias)”. Es posible que cualquiera de las dos circunstancias hubiera ocurrido con sus lecturas de Felisberto Hernández; tal vez realmente no había leído sus cuentos y se trata de afinidades que sorprenden por tan puntuales, o se habría olvidado de darle el crédito que se merecía.

MACÍAS, C. Felisberto Hernández’s influence in the short stories of Julio Cortázar. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.31-51, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *The critique coincides with that “House Taken Over” –published in 1946– is an allegory in opposition to the Peronism, though Cortázar does not agree to have had this intention. On the other hand, the critique has not noticed the similarities with the story “The house of Irene”, published in 1929, by Felisberto Hernández. Nevertheless, Cortázar never recognized the influence of the Uruguayan writer. In this article, first, we will review the character of Julio Cortázar’s political commitment. And in both following sections, we will compare “The house of Irene” with “House Taken Over”, and we will check the recognized and furtive influences that are perceived in some stories of Unreasonable Hours, his latest collection of short stories which was published in 1982. In summary, we will try to verify the Felisbertian influence in the work of the Argentine writer.*
- **KEYWORDS:** *“The house of Irene”. “House Taken Over”. Felisbertian influence. Political commitment.*

Referencias

ALAZRAKI, J. **En busca del unicornio:** los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofrantástico. Madrid: Gredos, 1983.

_____. Los últimos cuentos de Julio Cortázar. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v.51, n.130-131, p.21-46, 1985.

_____. **Hacia Cortázar:** aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994.

_____. Prólogo. In: CORTÁZAR, J. **Rayuela**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004. p.IX-XCVIII.

ANDREU, J. L. Para una bibliografía de Felisberto Hernández. In: SICARD, A. **Felisberto Hernández ante la crítica actual**. Caracas: Monte Ávila, 1977. p.405-419.

ARGUEDAS, J. M. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Lima: Horizonte, 1987.

- ARIAS CAREAGA, R. **Julio Cortázar**: de la subversión literaria al compromiso político. Madrid: Sílex, 2014.
- ARLT, R. **El traje del fantasma**. Buenos Aires: Losada, 1975.
- CALVINO, I. Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández. In: HERNÁNDEZ, F. **Novelas y cuentos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. p.3-5.
- CASTRO-KLAREN, S. Julio Cortázar, lector: conversación con Julio Cortázar. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 364-366, p.11-36, 1980.
- CELLA, S. La monumental edición en 5 tomos de toda la correspondencia de Cortázar. **Página 12**, Buenos Aires, 8 jul. 2012. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/8060-1749-2012-07-08.html>>. Acceso en: 7 feb. 2017. Sin paginación.
- CELORIO, G. Julio Cortázar, lector. In: _____. **Cánones subversivos**. México: Tusquets, 2009. p.35-59.
- CÓCARO, N. El primer cuento de Julio Cortázar. **Confluencia**, Greeley, v.8, n.1, p.3-8, 1992.
- COLLAZOS, O. La encrucijada del lenguaje. In: COLLAZOS, O.; CORTÁZAR, J.; VARGAS LLOSA, M. **Literatura en la revolución y revolución en la literatura**: polémica. México: Siglo XXI, 1970. p.7-37.
- _____. Collazos recuerda su amistad con Julio Cortázar. **El Tiempo**, Bogotá, 17 jul. 2013. Disponible en: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12935137>>. Acceso en: 9 mar. 2017. Sin paginación.
- CORTÁZAR, J. Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar. In: COLLAZOS, O.; CORTÁZAR, J.; VARGAS LLOSA, M. **Literatura en la revolución y revolución en la literatura**: polémica. México: Siglo XXI, 1970. p.38-77.
- _____. Prólogo. In: HERNÁNDEZ, F. **La casa inundada y otros cuentos**. Barcelona: Lumen, 1975. p.5-9.
- _____. Casa tomada. In: BORGES, J. L.; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. **Antología de la literatura fantástica**. Buenos Aires: Edhasa-Sudamericana, 1977. p.59-61.
- _____. Apuntes de relectura. In: ARLT, R. **Obras completas**. Buenos Aires: Planeta, 1981. p.III-XI.
- _____. Satarsa. In: _____. **Deshoras**. México: Nueva Imagen, 1983a. p.51-69.
- _____. Diario para un cuento. In: _____. **Deshoras**. México: Nueva Imagen, 1983b. p.135-168.
- _____. Edición dedicada a Julio Cortázar. **Casa de las Américas**, La Habana, v.25, n.145-146, p.1-251, 1984.

- _____. Carta en mano propia. In: HERNÁNDEZ, F. **Novelas y cuentos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. p.IX-XIV.
- _____. Del sentimiento de no estar del todo. In: _____. **La vuelta al día en ochenta mundos**. México: Siglo XXI, 1986a. p.21-26.
- _____. Estación de la mano. In: _____. **La vuelta al día en ochenta mundos**. México: Siglo XXI, 1986b. p.167-169.
- _____. Casilla del camaleón. In: _____. **La vuelta al día en ochenta mundos**. México: Siglo XXI, 1986c. p.209-213.
- _____. Casa tomada. In: _____. **Bestiario**. Buenos Aires: Sudamericana, 1990a. p.9-18.
- _____. Lejana. In: _____. **Bestiario**. Buenos Aires: Sudamericana, 1990b. p.35-49.
- _____. **Imagen de John Keats**. Madrid: Alfaguara, 1996.
- _____. **Cartas/3**: 1969-1983. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- _____. Lo que sigue se basa en una serie de preguntas que Rita Guibert me formuló por escrito. In: BERNÁNDEZ, A.; ÁLVAREZ, C. **Papeles inesperados**. Madrid: Alfaguara, 2009. p.234-258.
- _____. **Clases de literatura**: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- GIORDANO, A. Felisberto entre cronopios: razones de un desencuentro. In: _____. **Una posibilidad de vida**: escrituras íntimas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. p.75-82.
- GOLOBOFF, M. **Julio Cortázar**: la biografía. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO, E. **Conversaciones con Cortázar**. México: Hermes, 1978.
- HARSS, L. **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- HERNÁNDEZ, F. La casa de Irene. In: _____. **Primeras invenciones**: por los tiempos de Clemente Colling. México: Siglo XXI, 1983. p.39-44. (Obra completa, v.1).
- _____. Nadie encendía las lámparas. In: _____. **Novelas y cuentos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985a. p.129-133.
- _____. Las dos historias. In: _____. **Novelas y cuentos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985b. p.207-215.
- _____. **La casa inundada**. Pról. Eloy Tizón. Girona: Atalanta, 2012.
- MACIAS, C. El alcance del juego de las palabras en Satarsa, de Julio Cortázar. **Sincronía**, Guadalajara, n.19, 2001. Disponible en: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/satarsa.htm>>. Acceso en: 12 dic. 2016. Sin paginación.
- MATURO, G. **Julio Cortázar y el hombre nuevo**. Buenos Aires: Stockcero-Fundación Internacional Argentina, 2004.

- MESA GANCEDO, D. De la casa (tomada) al café (Tortoni): historia de los dos que se entendieron: Borges y Cortázar. **Variaciones Borges**, Pittsburgh, n.19, p.125-148, 2005.
- MORILLAS, E. Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n.364-366, p.139-145,1980.
- ORLOFF, C. **The representation of the political in selected writings of Julio Cortázar**. London: Tamesis, 2013.
- PONIATOWSKA, E. Charlas con el gran cronopio. **Revista de la Universidad de México**, México, n.116, p.11-18, 2013.
- SAÍTTA, S. Julio Cortázar, lector de literatura argentina. **Badebec**, Rosario, v.4, n.7, p.380-392, 2014.
- SOLER SERRANO, J. A fondo: entrevista a Julio Cortázar. **Radio Televisión Española**, Madrid, 1977. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg>. Acceso en: 4 dic. 2016.
- VALENZUELA, L. **Entrecruzamientos**. Cortázar-Fuentes /Fuentes-Cortázar. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- VARGAS LLOSA, M. **Cinco miradas sobre Cortázar**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968.

