

Patricia Núñez. Profesora de literatura, egresada del Instituto de profesores “Artigas”, Magíster en Literatura Latinoamericana (FHCE, UDELAR), su tesis aborda la reescritura de la obra Doñarramona de Víctor Manuel Leites. Actualmente está en proceso de finalización de la tesis de Doctorado en Letras del programa de Posgrados de la FHCE, UDELAR, cuyo objeto de estudio es la narrativa de José Pedro Bellán. Se desempeña como docente efectiva en Educación Secundaria y como docente de Literatura Española en el IPA y en el Profesorado Semipresencial en las especialidades de Literatura e Idioma Español respectivamente. Es co-directora de Rebeca Linke editoras.

Historial editorial

Recepción: 18 de septiembre de 2019.

Revisión: 30 de septiembre de 2019.

Aceptación: 9 de diciembre de 2019.

Publicación: 21 de junio de 2020.

Inquietantes extrañezas en los relatos de *Huerco* de José Pedro Bellán

Disturbing strangeness in the stories of Huerco by José Pedro Bellán

Estranheza asustadora nos contos de *Huerco* de José Pedro Bellán

Patricia Núñez

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

correospatnu@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo se propone abordar la peculiaridad de un tipo de narrativa urbana que emerge como disenso en el ámbito hegemónico de la narrativa criollista. Esta modalidad de ficción da cuenta de la experiencia urbana como nuevo patrón del que surgen personajes y situaciones propios de los conflictos instalados por la modernidad. Sin apartarse de la poética realista que caracteriza la mayor parte de su obra, pero en la porosa convivencia entre lo posible y lo imposible, el autor incorpora en su universo narrativo algunas ficciones en las que se erosiona el plano “estable” de lo cotidiano y conocido. De esta manera instaura contactos con ciertas convenciones del llamado género fantástico, como la vinculación insólita o problemática con seres inanimados, el tópico del doble y lo especular en personajes y situaciones sugiriendo e instalando efectos sobrenaturales y/o siniestros. Los relatos de la ópera prima *Huerco* de José Pedro Bellán, publicados en 1914, dialogan con ese universo de cambios, y por su naturaleza colaboran con el ambiguo lugar del autor (narrador, dramaturgo, maestro y diputado) en el campo intelectual del momento.

Palabras clave: José Pedro Bellán, Literatura uruguaya, Narrativa fantástica, Ciudad.

ABSTRACT

This work aims to address the peculiarity of a type of urban narrative that emerges as dissent in the hegemonic ambit of the “criollista” narrative. This fictional mode gives an account of the urban experience as a new pattern from which characters and situations arise typical of the conflicts installed by modernity. Without departing from the realistic poetics that characterize most of his work, but in the porous coexistence between the possible and the impossible, the author incorporates in his narrative universe some fictions in which the “stable” plane of the everyday and known is eroded. In this way, he establishes contacts with certain conventions of the so-called fantasy genre, such as the unusual or problematic relationship with inanimate beings, the topic of double on characters and situations suggesting and installing supernatural and /or sinister effects. The stories of José Pedro Bellán’s first opera *Huerco*, published in 1914, dialogue with this universe of change, and by their nature collaborate with the author’s ambiguous place (narrator, playwright, teacher and politician) in the intellectual field of the moment.

122

Keywords: José Pedro Bellán, Uruguayan Literature, Fantastic Narrative, City.

RESUMO

Este trabalho visa abordar a peculiaridade de um tipo de narrativa urbana que surge como dissenso na esfera hegemônica da narrativa “criollista”. Essa forma de ficção dá conta da experiência urbana como um novo padrão a partir do qual personagens e situações surgem dos conflitos instalados pela modernidade. Sem se afastar da poética realista que caracteriza a maior parte de sua obra, mas na porosa convivência entre o possível e o impossível, o autor incorpora em seu universo narrativo algumas ficções em que o plano “estável” da vida cotidiana e conhecido. Desse modo, estabelece contatos com certas convenções do chamado gênero fantasia, como a conexão inusitada ou problemática com seres inanimados, o tema do duplo e a especulação em personagens e situações que sugerem e instalam efeitos sobrenaturais e / ou sinistros. Os contos da estreia (*Huerco*) de José Pedro Bellán apresentaram publicados em 1914, dialogam com este universo de mudanças e, pela sua natureza, colaboram com o lugar ambíguo do autor (narrador, dramaturgo, professor e deputado) no campo intelectual do momento.

Palavras-chave: José Pedro Bellán Literatura Uruguai, Narrativa Fantástica, Cidade.

yo encuentro las cosas más lindas en el reflejo que en la realidad.

José Pedro Bellán, “El alba”

José Pedro Bellán nació en Montevideo el 30 de junio de 1889 y murió el 24 de julio de 1930, en medio de celebraciones deportivas y los festejos patrióticos del Centenario.¹ En la historia de nuestro país este período es clave, es cuando se piensa a sí mismo en su proyección al futuro, buscando y construyendo su identidad, atravesado por las múltiples modulaciones del cruce entre tradición y vanguardia, pasado y modernidad. En este contexto la producción teatral bellaniana se inicia en 1911 con la publicación del drama *Amor* y no se cierra sino hasta el mismo año de su muerte con la publicación de *El centinela muerto* e *Interferencias*; mientras que sus publicaciones narrativas se ubican entre 1914 cuando se publica *Huerco* y 1926 cuando aparece el volumen *El pecado de Alejandra Leonard*.²

En esas primeras décadas del siglo se completa el proceso de secularización iniciado tiempo atrás y que involucró, entre otros, la educación (en la que el autor participa activamente), las mentalidades, costumbres e instituciones.³ Su desempeño como maestro, narrador, dramaturgo y político (diputado) en filas batllistas, lo hace partícipe del ambiente de cambios y modernización que caracterizan la sociedad y la cultura del Uruguay de las primeras décadas del siglo veinte, atravesadas por la influencia de José Batlle y Ordóñez. En este re-planteo de la propia imagen, los intelectuales, en mayor o menor medida, irán haciéndose permeables a la experiencia reformista que se asoció a esos tiempos. Las relaciones entre un autor y su obra no son algo aislado, sino que “se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de

123

1 Fue el mayor de ocho hermanos, sus padres fueron: Pedro Bellán, hijo de inmigrantes franceses y Josefa Giráldez, hija de inmigrantes gallegos; pertenecientes a la clase media trabajadora y muy permeables al ambiente cultural de su época.

2 Obra edita y/o estrenada: **Narrativa:** *Huerco* (1914), *Doñarramona* (1918), *Primavera* (1920), *Los amores de Juan Rivault* (1922), *El Pecado de Alejandra Leonard* (1926). **Teatro:** *Amor* (edición: 1911), *¡Dios te salve!* (estreno y edición: 1920), *Vasito de agua* (estreno 1921, inédita), *Tro-loro-la-rá* (estreno: 1922, edición: 1925), *La ronda del hijo* (estreno 1924), *Blancanieves* (edición: 1929), *El centinela muerto* (edición: 1930), *Interferencias* (edición: 1930). En el relevamiento que he realizado en el Archivo Bellán de la Biblioteca Nacional hay catalogados manuscritos de ensayos, apuntes, relatos y obras dramáticas inéditas.

3 Tal como plantea Barrán en *Iglesia Católica y burguesía en el Uruguay de la modernización (1860-1900)*, el país entraba tempranamente en una modernización caracterizada, entre otros, por un tenso proceso de secularización iniciado en el s. XIX y que se completa en los primeros años del s. XX: en 1906 se retiran los crucifijos de los hospitales públicos, en 1907 se aprueba la primera ley de divorcio, en 1909 se suprimen las prácticas y enseñanza religiosas en escuelas estatales, en 1913 se logra la ley de divorcio por la sola voluntad de la mujer. En 1919 se separa la Iglesia del Estado, dejando éste de tener religión oficial. A partir de ese mismo año se “laicizan” las fiestas religiosas de forma que la Semana Santa pase a ser “Semana de Turismo”; el “Día de la Virgen” se vuelve el “Día de las playas”; la Navidad será la fiesta de la familia hasta nuestros días.

comunicación”, lo que además tiene que ver con el lugar que ocupa el creador en la estructura del campo intelectual, definido como “un sistema de líneas de fuerza [...] fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (Pierre Bourdieu 135). En ese entramado de fuerzas del campo literario, donde inciden instituciones y agentes de legitimación, los escritores pueden integrarse, quedar dentro de los parámetros definidos como aceptados o aceptables, también pueden adaptarse u oponerse y operar desde el disenso, tanto sea a propósito del momento de su aparición, de su comportamiento más o menos afín respecto de escuelas o grupos o de la naturaleza de su escritura, los géneros que aborda, los temas que asedia, los personajes que construye, etc.

124

Lo anteriormente planteado lleva a pensar en una ambigua legitimación de Bellán en el campo intelectual del momento, puesto que sus obras se publicaron, algunas se reeditaron y su teatro tuvo un éxito importante, aunque fue postergado en su condición de narrador, lo que ha llevado a que su obra narrativa haya tenido una atención descuidada y dispar (Montiel Ballesteros; José Pedro Díaz; Emir Rodríguez Monegal 219; Arturo Visca 101; Jorge Albistur 10).⁴ Mientras algo más que la idealización del mundo bucólico lleva a algunos autores a elegir el universo del “campo” como digno de ser contado, cantado, o representado, la experiencia urbana, de la mano de la modernización —ya desde finales del siglo diecinueve— se presenta como un otro patrón a la ficcionalización. A propósito de esta producción narrativa la crítica comparte la idea de que no se ve filiación con los creadores que lo anteceden, los del 900, así como tampoco con la producción de los artistas de la década del 20, lo que sugiere una temporalidad desfasada respecto de algunos grupos y tendencias. Norah Giraldo (31) habla de líneas de fuga como “un modo de detectar, por parte de un escritor, lo que se prepara, lo que adviene”, de esta forma en lugar de ver el desfase (posible marca de rareza) podría leerse la obra en contacto con otras tradiciones no menos legítimas que la hegemónica en la que no parece tener cabida y de la que disiente.

Inserta en un sistema que no es binario, la dominante urbana de la obra de José Pedro Bellán es una de las notas que lo parti-

4 Me interesa señalar que la obra narrativa de Bellán no ha tenido la atención y la jerarquización que sí se le ha dado a su creación dramática. No ha sido considerada en las historias de la literatura uruguaya, o lo ha sido parcialmente, el caso paradigmático es el juicio de Zum Felde quien no reseña el corpus narrativo bellaniano y en el relevamiento omite el primer libro de relatos *Huerco*. Si bien algunos de sus textos narrativos consiguieron ser reeditados y hoy pueden conseguirse, otros, tales como *Huerco* y *Los amores de Juan Rivault*, tienen a la fecha una única edición, lo que ha dificultado el conocimiento y la difusión de la narrativa de Bellán por su casi imposible localización. El 20 de diciembre de 2017 el repositorio digital *Anáforas* incluyó a José Pedro Bellán en su *Archivo de prensa. Biblioteca digital de autores uruguayos*, permitiendo acceder a la totalidad de la obra éditada, entre otros materiales de y sobre el autor.

cularizan, lo “separan de la común doctrina” de los creadores que le anteceden y de sus contemporáneos (Lasplaces 6-7; Fernando Aínsa 291; Ángel Rama xxxvi; Hugo Verani 18; Díaz 5; Pablo Rocca 7) lo que ha llevado a algunos a señalarlo como el primer narrador urbano (Rama 23; Visca 72; Albistur 10; Díaz 5). Esta narrativa surge descentrada respecto de la corriente narrativa del momento —el criollismo en auge en la década del veinte— si se tienen en cuenta la temática y su tratamiento (Rama 63; Aínsa 291; Visca 7).

Si bien no es el único ni el primero en ocuparse de dicha materia, y pensando siempre desde el ámbito de Uruguay, la peculiaridad de la narrativa de Bellán radica, entre otros aspectos, en que en toda ella domina la imaginación urbana, apartándose de líneas directrices de la narrativa de sus contemporáneos y encontrando en la ciudad y sus personajes una realidad cercana (no necesariamente americanista y muchas veces irreverente, inestable y extraña) digna de ser contada.⁵ La urbe no es sólo el espacio o ambiente, telón de fondo para el desarrollo de la acción y movimiento de los personajes, sino que es determinante en la interioridad de los mismos e interviene directamente en la construcción del universo ficcional. Estas creaciones surgen en pleno proceso de modernización, transformación y embellecimiento de la “Atenas del Plata” constituyendo lo que será una constante en la producción literaria de Bellán: el protagonismo de la ciudad de Montevideo construida en su carácter paradójico y mudable, capaz de dar vida y muerte a la vez, espacio privilegiado del fenómeno que está en el centro de la condición moderna: el encuentro violento entre el mundo interno del individuo y el mundo externo de la sociedad y las ciudades. Los personajes de los relatos, anodinos, grises, impotentes, capaces de actitudes volubles, ambiguas y contradictorias se configuran con identidad urbana, su manera de ver el mundo y de desenvolverse en él, concuerdan con su pertenencia a la ciudad. A la vez, los espacios urbanos cobran forma a partir de la manera en que esas personalidades experimentan su cuerpo. Son personajes delineados desde su intimidad, entendida como aquello que no se agota en los problemas del alma, sino que alude también al cuerpo en diferentes formas, sus placeres y sufrimientos, hasta sus enfermedades. (Barrán 31)

La sociedad del Novecientos, a la que remiten las ficciones, es una sociedad pautada hasta en sus mínimos movimientos por normas

⁵ La obra de Enrique Amorím, Horacio Quiroga, Otto Miguel Cione, Carlos Reyles, contemporánea a la de Bellán, incursiona en lo urbano pero también y con mayor énfasis en lo rural o la selva, tal el caso de Quiroga. Los textos urbanos: *El sueño de Chaplin*, *Hilván* y *Crónica de un pequeño funcionario de Verdié*, *Pereda Valdés* y *Manuel de Castro* respectivamente, aparecen en 1930, año de la muerte de Bellán y los primeros textos de Felisberto Hernández (discípulo de Bellán, puede pensarse que sigue su línea narrativa) nacen muy cercanos al cierre del proceso creador bellaniano.

que llevan a los individuos a adoptar las “poses” que les son permitidas: el disimulo, el embozo, la contención de las pasiones en sus múltiples formas de la represión, el disfraz. Desde tal perspectiva el ámbito urbano y la ciudad propiamente dicha se vuelven el espacio donde se instala la pugna que constituye el drama de unos personajes cuyas casas esconden intimidades perturbadas por un afuera que no siempre los asimila. Como lo han establecido los aportes de Barrán (2008), la contradicción abierta entre la moral proclamada en ese tiempo y la que en los hechos se vivenciaba es una señal del cambio de valores que se producía en la época. En los relatos bellanianos los personajes están hermanados en una conflictividad ética que tiene como centro la imposibilidad de satisfacer sus deseos, sean de la índole que sean.

126 Sin apartarse de la poética realista que caracteriza la mayor parte de su obra, pero en la porosa convivencia entre lo posible y lo imposible, el autor incorpora en su universo narrativo algunas ficciones en las que se erosiona el plano “estable” de lo conocido dando lugar a la irrupción de lo insólito, de lo extraordinario en el orden instaurado, implicando la fisura y trasgresión de lo cotidiano o habitual (Roger Caillois; Louis Vax; Rosemary Jackson; Roas; Campra). En la mayoría de los casos en que se dialoga con ciertas zonas de lo fantástico Bellán apuesta más a lo que la crítica ha considerado como “casos clínicos” en consonancia con desórdenes en el plano de lo psicológico de los personajes (a veces también narradores), como potenciadores de las experiencias inexplicables, más que a sugerir un otro orden de lo consensuado como real. Al presentarse “acontecimientos extraordinarios pero no irreales” podría pensarse con Barrenechea (393) en una narrativa “que cae dentro de los cuadros de ‘lo posible’”. La vinculación insólita con seres inanimados, las acciones paralelas, el tópico del sueño premonitorio, el doble y lo especular en personajes y situaciones sugiriendo e instalando efectos sobrenaturales y/o siniestros, provocan al decir de Freud, el sentimiento de “inquietante extrañeza” y funcionan en la propuesta bellaniana como otra forma del disenso.

El diálogo con lo fantástico es irregular, aunque constante en la narrativa del autor y si bien fue percibido por la crítica, no consiguió mayor análisis dentro de su poco estudiada producción. Lasplaces, quien junto a José Pedro Díaz fue de los intelectuales que más atendió la labor de Bellán califica al autor como “sombrio perseguidor de espectros” en la reseña de *Huerco*, obra que Montiel Ballesteros incluye en los “últimos resplandores de un género mórbido” y que “denota, hasta en su mismo título, un propósito de satanismo, de cosa rara y escalofriante”; por su parte De la Peña dice de Bellán que es capaz de asentarse en “lo extraño y extravagante”. Más próximo en el tiempo,

Claudio Paolini lo integra a través de sus libros *Huerco* y *El pecado de Alejandra Leonard* en el canon de textos fantásticos del Uruguay, en lo que denomina “sector intermedio”, entre las producciones de Horacio Quiroga y Javier de Viana (integrantes de la llamada generación del 900) y los autores Manuel Otero, Adolfo Agorio y Montiel Ballesteros, a quienes incluye en un “sector marginal”. Lo cierto es que, con excepción de *Primavera* (1920),⁶ en los volúmenes *Huerco* (1914), *Doñarramona* (1918), *Los amores de Juan Rivault* (1922) y *El pecado de Alejandra Leonard* (1926), la presencia de relatos que se vinculan con el universo de lo fantástico es evidente.⁷

LOS INICIOS: TENTATIVAS Y PROYECCIONES EN *HUERCO*

Este libro, que desorientó a la crítica, fue recibido como la creación pujante y singular de un joven y novel autor, que incursiona en lo fantástico y cuyos cuentos, en la línea de autores como Poe o Maupassant, nacen concebidos de la vocación y como producto de una honda emoción. Lasplaces considera que es un libro excepcional, “agria literatura” de estilo gráfico y sintético. Entiende que los relatos “describen con extraordinaria eficacia oscuros estados de conciencia que reclaman ser clasificados dentro del dominio de la psiquiatría”. El texto, compuesto por trece relatos tuvo escasa atención y en algún sentido, fue rápidamente olvidado. La crítica de Sebastián Morey condensa lo que generaba el texto a cinco años de su publicación:

Raro y complejo temperamento literario, José Pedro Bellán cultiva en *Huerco* la narración fantástica, el cuento henchido de misterio, el caso psico-patológico. Su originalidad es completa: la trama, los personajes, la manera de encarar los asuntos, hasta el estilo (de una desconcertante irregularidad), tienen el sello personalísimo del autor. Sus relatos pecan, a veces por extravagantes; pero siempre domina en ellos la nota sugestiva y atrayente, y el lector, arrastrado por un creciente interés, ríe mecánica, trágicamente con

6 Este libro fue concebido como lectura escolar, enfocado a un público infantil y adolescente, conforme a las pautas del Consejo de Educación Primaria, que solicita apartarse de universos maravillosos y/o fantásticos. Para una aproximación a esta obra: Núñez, Patricia. “Génesis de Primavera, un manuscrito de José Pedro Bellán”. En: *Lo que los archivos cuentan* 6, Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay, 2018, pp. 65-83.

7 Aunque hay otros relatos que podrían dialogar con zonas de lo fantástico, dado el devenir teórico de la categoría, considero que los ejemplos de dicho vínculo se encuentran en: “La Señora de Del Pino” (DR) donde la presencia inquietante de un “cuerpo de cera” permite poner en cuestión saberes establecidos como el de la ciencia o el médico en particular; “El busto” (LADJR) en el que el autor revisita el tópico de la presencia del objeto inanimado, en este caso la escultura de Isabel, esposa fallecida del protagonista; “Fuego fatuo” (EPDAL) que plantea el juego especular de la imaginación y las acciones paralelas y “Papá hay un negro” del mismo volumen, donde se aborda el tema de la fantasía infantil y la amenaza de una existencia que altera la vida familiar. Mención aparte merece el relato “La realidad” publicado en dos libros: LADJR y EPDAL que instala el tópico del sueño/visión de una mujer que luego tendrá materialidad en la realidad.

el animado cadáver de “Nota cómica”; se estremece de espanto con “La cruz de piedra” y “Vía libre”, siente en un aleteo de locura, como una caricia suave, la vecindad de la muerte en la extraña divagación de “¿Suicidio?” (s/p)

Tal como se desprende de la cita, en esta obra es donde se hace más presente el diálogo con las tradiciones fantásticas; del total de relatos, al menos seis, transcurren en un realismo erosionado en sus supuestos de estabilidad, es evidente que, como si de ensayo y error se tratara, Bellán tiente formas y tópicos que funcionarán en algunos casos como punto de partida y en otros como una lúdica incursión pasajera.

128

“Mi ruina” es la narración que abre el volumen y que, de alguna manera, pone en contacto los hilos ficcionales de los relatos que traman el libro.⁸ En este cuento se plantea el conflicto que recorre la mayoría de las historias: el paisaje urbano que deviene paisaje interior y que conecta con la esencia de un ser disociado, interferido o atrapado por algún deseo. El texto está teñido de reminiscencias románticas al presentar un personaje que busca preservar su intimidad desde la evasión. El gusto por esta tradición todavía estaba presente en algunas creaciones epocales, aunque Bellán incorpora la imaginación urbana a la par que la indagación en lo íntimo que son sello distintivo de su producción. En su obra *El campo y la ciudad*, Raymond Williams (291) asedia la evolución de la experiencia urbana y plantea que existe un correlato entre la figura de “un hombre que pasea a pie, como si estuviera solo, por sus calles” con la precepción de nuevos rasgos de la ciudad moderna, como se aprecia en el presente relato.

La narración en primera persona, permite intensificar la interioridad de un protagonista espectral, errante, que concentra en su peripecia el conflicto del individuo moderno tal como ha sido planteado: “buscaba mis lugares, mis calles y mis caminos. Toda la ciudad se abría ante la luz, entre el mar y los árboles [...] Crecía el murmullo y se hacía el ruido por toda la ciudad [...] y eran ya en la realidad, el trabajo, el hambre y la estulticia” (5).

Esa presencia que irá volviéndose fantasmal, narra desde una subjetividad dispersa pero atormentada a la vez, una ubicua condición que descoloca al lector en la medida que nunca queda claro qué tipo de criatura es la protagonista del relato: ¿un fantasma? ¿un alma en pena? ¿un transeúnte perdido? El universo evocado que comienza definido y reconocible: un estanque, una “reja antigua” lugar de encuentro de furtivos amantes, va tiñéndose de ambigüedad deviniendo

8 Este relato, con leves variantes, había sido publicado como colaboración en la revista *Apolo* en 1910 con el título “El alma de mi ruina” y dedicado a Luisa Magariños quien fuera la primera esposa de Bellán.

paisaje pesadillesco y paulatinamente el personaje se va desrealizando detrás de una voz descarnada que dialoga con lo inanimado y se concentra en dar cuenta de su deseo obsesivo de preservar su intimidad y apartarse de todo y de todos. Para Williams (292), esta experiencia en las que un personaje se siente “abrumado” por la presencia de “vidas ocultas que se encuentran tan próximas a él” puede tener distintas derivaciones: “o bien en una afirmación de la humanidad común, más allá de las barreras que impone el anonimato, la ajenidad en medio de la multitud, o bien en un énfasis del aislamiento, del misterio, un sentimiento corriente que puede llegar a convertirse en terror”.

Aquí, la presencia física de los otros seres humanos es sentida como algo amenazante que lleva a lo único que se impone: la “ruina”. El relato es huidizo respecto a acciones que orienten una conclusión, el final precipitado y trunco no colabora porque no busca una unívoca interpretación, como plantea Campra (53) “en esta falta de resolución el cuento fantástico erige su sentido”. El relato se cierra con la disolución del ser en su deseo de exilio: “Húndeme en tu silencio para no salir más o difúndeme por el espacio... ¡Por favor... que se acercan!...” (7)

129

El relato “La imagen” presenta coordenadas precisas: “En una de las últimas casitas del barrio de los pescadores”, un día de “temporal que no cesa” (19), un abuelo junto a su nuera y su nieta esperan el retorno a salvo de la barca de Renato. La espera se vuelve angustiada a medida que el tiempo pasa, llegan otros y no hay novedades. María, la niña, se duerme y entre su madre y abuelo se genera un diálogo inquieto en el que se alternan gratos recuerdos sobre el pescador y las esperanzas de que logre salvarse, el narrador acota: “Hablaban de él como si no existiera”, en ese momento los interrumpe un “gran grito angustiante” (22) de la niña quien en sueños anticipa la catástrofe: “Los dos se levantaron para observarla mejor. Elena llegó primero. Una sensación de frío le dificultó la respiración. Quedó inmóvil, junto a su suegro, quien había sufrido el mismo fenómeno. Ambos parecieron detenidos por un extraordinario ensueño” (22-23).

En ese “ensueño”, Leopoldo y Elena aterrorizados suponen, imaginan, dicen ver (lo que es imposible) lo peor: el mar encrespado, la barca que no resiste; ella dice que Renato “se muere”, él que “se sostendrá”. El narrador explica: “Y los dos, abrazados con mayor fuerza, mirándose a los ojos, proseguían fatalmente la narración de un hecho que se producía en el mismo instante, mar adentro, muchas millas” (24), en el relato de los personajes una ola arrasa con la barca y el pescador es devorado por un gran animal. El miedo que se hace patente en la yuxtaposición del sueño de la niña con el relato ensoñación de su madre y su abuelo, anticipa y sugiere la desgracia que comparten

todos los personajes. Bellán introduce el orden sobrenatural a través de los sueños/ensueños premonitorios y lo combina con una de las más persistentes supersticiones. El relato se cierra con el despertar de María, su llamada desesperada al padre ausente y la presencia de “un gato negro” que cruza la casa “a todo escape”.

“La cruz de la piedra”⁹ que al igual que “Mi ruina” fue publicado con anterioridad y luego incorporado a la *ópera prima*, apareció como colaboración “para *La semana*” en diciembre de 1910. Con predominio de la primera persona y estructurado en cuatro apartados delimitados por dos líneas punteadas, el relato se concentra en una experiencia a la vez urbana e íntima que pone en escena el conflicto de quien siente su realidad interior interferida por un afuera incomprensible a la vez que amenazante y cercado por la tragedia.

130 El primer momento presenta la fórmula de un monólogo interior por medio del cual el protagonista vive la experiencia de la ciudad al tiempo que reflexiona acerca de su sentimiento de extrañeza respecto de los otros, estableciendo puntos de contacto con la figura del *flâneur* que Benjamin desarrolla en sus escritos a propósito de la modernidad:

Había quienes pasaban apretándose como sardinas en la multitud, pero existía también el *flâneur* que necesita espacio para sus evoluciones y que no está dispuesto a prescindir de su vida privada. Los muchos, que persigan sus negocios; el particular, solo podrá callejear cuando se salga como tal de los cauces. Si es la vida privada la que da el tono, le queda al *flâneur* tan poco sitio como en el tráfico enfebrecido de la City. (144)

Bellán da comienzo al relato con la siguiente reflexión:

Después de la vida diaria, pensada o acostumbrada toda ella a partir de un mismo punto como una constante carrera de sentimientos, *queda algo oculto en nuestro corazón algo adormecido en nuestro ser que despierta en muy raros casos*.¹⁰ Tales manifestaciones en la generalidad de los caracteres no son más que segundos de vida desconocida, [...] En cambio, en los caracteres donde la imaginación vive soberana, estos momentos persisten, hasta ahogarse por completo en lo voluptuo.¹¹(31)

La expresión consciente de un sentimiento de lo íntimo como una fuerza que va más allá de una ensoñación cargada de dudas o temores y que pone en jaque la capacidad de autoconocimiento se manifiesta en el paseo por la ciudad moderna, motivo recurrente en esta literatura:

9 Estudiar los alcances simbólicos que se desprenden del título y que anticipan el “protagonismo” de la cruz (en este relato está tallada, incisa, en una piedra rectangular) en el devenir de los acontecimientos del relato nos apartaría de los objetivos del presente artículo.

10 El resaltado es mío.

11 El término se corresponde con una voz del portugués.

Vais lentamente por la calle: las manos en los bolsillos, caídos los hombros, reclinada la cabeza y el paso ya tardo o de prisa, cual si los pensamientos que os dominan, regularan vuestra marcha. De pronto, vuestra atención pasiva [...] se coloca en el sol que declina [...] hasta notar como poco a poco, los pensamientos se confunden, se hacen más vagos vuestros contornos interiores, llegando a entreverarse todo como en una nube densa. Es entonces cuando habréis ido de un mundo a otro, por vías secretas, involuntariamente [...] La fuerte percepción del paisaje os dominara por completo [...] os llevarán lentamente al límite entre la verdad y la ilusión. Colocado allí, cualquier cosa del paisaje os provocará una falsa percepción [...] Todo esto si poseéis en buen grado la imaginación creadora, si sois de los que quedáis rezagados en las carreras diarias; si sois de los que os contempláis desconocidos. (31-32)

Planteada la naturaleza del protagonista por medio de una voz en segunda persona que interpela al lector, el relato avanza al siguiente apartado en el que se repite el deambular por la ciudad: “Caminábamos por caminar, cuando el silencio de las calles nos invitaba a ello...” (32). En este caso se elige la noche para tal actividad y también la compañía de un amigo con quien se comparte la capacidad imaginativa, así como la mirada respecto de los otros: “Siempre hablábamos poco, pero en cambio, reflexionábamos y sentíamos mucho...” (32). La experiencia urbana se condensa en el texto a propósito de su presencia material: “un enorme palo de teléfono que se erguía rectamente” interrumpe el silencio y provoca un diálogo y un recuerdo, funcionando además como resorte de la acción. El narrador relata al amigo una experiencia de la que parece haber sido testigo seis meses atrás: la violenta muerte de un hombre quien “se tiró desde los travesaños superiores y se deshizo la cabeza contra una piedra que tiene una cruz” (33). El texto se complace en detalles escabrosos a propósito del accidente cuando el protagonista rememora el horror y las imágenes: la cabeza “destrozada”, el “hueco en la pared donde cayó un pedazo de frontal”, los ojos que “no se le notaban”. (33)

El tercer momento supone el paso del tiempo: “Pasó una semana y encontré de nuevo a mi amigo...”, se repite la experiencia de recorrida por las calles y la conversación vuelve al tema de la “caída *contra la cruz*”.¹² El amigo confiesa no poder olvidar el suceso y como sin darse cuenta el deambular los lleva a acercarse, una vez más, al “fatídico palo de teléfono”. Un juego de ambivalencias se instala en el relato cuando a sugerencia del primero el protagonista acepta “con placer” acercarse a “aquella piedra en la cual se había deshecho un cráneo” (34). A partir de este momento las acciones se precipitan como en un *dejá vu* ante un estupefacto narrador cuyo extravagante amigo

12 Se mantiene el énfasis del original.

no atiende voces ni súplicas que lo hagan desistir de subir a lo alto, desde donde terminará arrojándose. El protagonista expresa: “Después no vi nada, no oí nada, no sentí nada. Al volver en mí, un cuadro siniestro se presentaba a mi vista: mi amigo yacía destrozado como una plasta”. (35)

El retorno de lo mismo (repetición de la experiencia, lugar, acontecimiento y consecuencias en casi idénticas condiciones) tiñe el relato de lo ominoso freudiano al mostrar al narrador familiarizado con la tragedia al punto de saber hacia dónde dirigir la mirada para (re)descubrir los restos desmembrados del suicida: la cabeza sobre la cruz, en el “hueco de la pared [...] un pedazo de frontal ensangrentado” y el detalle macabro del ojo que “caía sostenido tan solo por el nervio” (35-36). El fragmento se cierra con la imagen alucinada del protagonista sumido en el espanto y la imposibilidad de huir del lugar donde se han dado la fatalidad y el destino.

132

En el último apartado el lector asiste a la reacción del narrador que vuelve de su ensueño y toma conciencia de la muerte de quien, como si fuera su doble, era el único con quien compartía su silencio. La aparición de un “guardia civil” lleva al personaje a dar la noticia que tanto lo angustia, el detalle conciso se abre en sugerencias: “Cinco minutos más tarde me aprisionaban fuertemente por los brazos” (36). ¿Acaso se está buscando evitar una nueva caída? ¿Es la actitud esperable para con el testigo de un hecho terrible? El sonido de “las pitadas de los guardias civiles” irrumpiendo en “la tranquilidad de la noche” recuerdan que la ciudad también puede ser el espacio que hace posible aquello que, al decir de Freud (2498) “debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado”.

En el relato “La bestia”, Bellán actualiza, por medio de un caso de zoofilia, el tópico del contacto entre el humano y el antropoide ya visitado por Poe en *Los crímenes de la calle Morgue* (1841). Por la vía de la sátira y tal como lo anticipa el título, se cuestionan las fronteras que median entre el ser humano y la bestia.¹³

Hacia cuatro días que la mujer de mi amigo reposaba entre la tierra húmeda y aún no había conseguido saber la verdadera circunstancia de su muerte en la que aparecía una mona, presa ahora en una fuerte jaula colocada hacia el fondo de su jardín.

Los diarios afirmaron que la señora había sido víctima de una fiera oculta por las apariencias de la domesticidad, cosa que a mí me parecía falsa ya que mi amigo, involuntariamente dióme a sospechar de su veracidad. (65)

13 En la narrativa uruguaya el antecedente directo es Horacio Quiroga y su “Historia de Estilicón”, publicada en *El crimen del otro* (1904). En 1907 aparece el relato “El mono ahorcado” y desde otra perspectiva el salteño vuelve al tema en el cuento “El almohadón de plumas”. En 1909, con el seudónimo S. Fragozo Lima Quiroga publica en formato folletín: “El mono que asesinó”, en la revista *Caras y Caretas*.

Inserto en la tradición de “los cuentos de monos”, al decir de Sarlo (1997), Bellán experimenta con una materia notoriamente deudora de un clima intelectual alimentado tanto por las teorías darwinianas, de fuerte arraigo en el ambiente, como de algunos planteos detractores (la teosofía,¹⁴ por ejemplo) que ponían en tela de juicio la autoridad del científico respecto del evolucionismo, entendiendo que el mono podría ser producto de la degeneración de lo humano.

La acción transcurre en una “casa quinta” de jardines arbolados, bancos al borde de los senderos y protectoras verjas de hierro. El viudo, como buena parte de los personajes bellanianos, pertenece a la alta burguesía urbana y es de los que asiste al “Club” por las noches. Desde la perspectiva del narrador, la pérdida de la esposa en condiciones tan violentas podría explicar sus silencios así como que se mostrara inquieto, “intolerable”, ni “triste ni melancólico” y que ante el mínimo estímulo reaccionara “impetuoso y salvaje”, tanto que se plantea la sospecha de que en el interior de su amigo “hubiera algo extraño”. (65-66)

133

En un paseo por el jardín, el personaje logra dar cauce a su tribulación contando cómo se dieron los acontecimientos. La mona les había sido enviada desde Oceanía. “era tan mansa y tan inteligente que en poco tiempo se hizo dueña de toda la quinta. [...] Se bañaba todas las mañanas [...] Trabajaba en la limpieza de la casa y hasta carpía la tierra” (68). La reseña de los atributos del simio deja entrever el vínculo que la pareja establece con el animal al que incorporan a su rutina diaria y estilo de vida, reservándole el lugar de sirviente y jardinero. A la vez se descubren aspectos de la mona que anticipan los acontecimientos ulteriores puesto que al “adueñarse” de la casa accede al lugar que para la mujer se reservaba la época. Bellán dará un paso más al hacer decir al personaje que se habían encariñado con ella, pero había un inconveniente y era que el animal tenía una “manía”: se metía en su dormitorio y daba mucho trabajo hacerla salir de allí, además sentía una “predilección extraordinaria” por él, lo seguía, le acariciaba las piernas, lo miraba absorta. En su relato el amigo recuerda que se entabló un enfrentamiento entre la mona y Lucía quien haciendo sonar el látigo la echaba y esta situación lo divertía. (68)

El planteo que se hace en el relato a propósito de la convivencia de lo animal con lo humano muestra ese encuentro como algo perverso que tendrá su desenlace en el extremo de la violencia cuando

14 Hay referencias puntuales a la teosofía en los relatos: “La Repollada (fragmentos de un poema épico teosófico)”, publicado en *El telégrafo* el 10 de agosto de 1919 y luego incluido en el volumen *Los amores de Juan Rivault* y “La responsabilidad de Hugo Scherzer” perteneciente al libro *El pecado de Alejandra Leonard*, donde el protagonista y un médico son declarados “teosofistas”. En otros relatos las referencias son más indirectas pero dan cuenta de un ambiente donde la influencia de la corriente era una realidad.

la mona mate a la mujer. No falta el detalle truculento: una noche, al llegar del club, el personaje encuentra a su mujer “estrangulada”, estaba “tendida sobre el suelo, con la cara y el pecho destrozados a mordiscos”. Esa mona, producto del desarraigo, la experimentación y el aprendizaje, termina descontrolada. El texto reproduce toda una cadena de dominación. Hasta aquí el relato transcurre por las vías de lo extraño y escabroso, pero no parece ser ese el cauce que Bellán elige para el cuento puesto que a continuación el personaje relata que encontró a la mona “acostada en nuestra cama [...] con la cara empolvada y sonriente”. (69)

El narrador, atento oyente, había pasado de la incredulidad a la sensación de que aquello era tan ridículo como desagradable. Al instalarse lo risible se evidencia la sátira en su finalidad de denunciar y corregir que le da Linda Hutcheon (1992):

forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta, están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales y sociales y no literarias. [...] el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque. (178)

134

Tras su aparente banalidad, el relato cuestiona una forma de vida “acomodada” donde la superficialidad y esnobismo esconden unas identidades frustradas y falsas junto a deseos inconfesables. También se solapa la crítica a la ciencia y a aquellos que creen dominarla y presumen de ello cuando en el cierre del relato se disuelve la oposición animal-humano: “lo vi correr hacia la jaula [...] se abrazó del animal [...] Los dos proferían gritos que se confundían como notas idénticas y rodaron por la arena” (70). De alguna manera, es en el desvío animal dónde se advierte la patología humana.

El cuento concluye con la reacción del narrador: “Entonces yo eché a correr [...] Han pasado cinco años y aún no acierto a explicarme, si es que hui de la mona o de mi amigo” (70). La duda que se le presenta el personaje tiene su respuesta desde el comienzo del relato cuando entiende que su amigo esconde algo *extraño*, que reacciona de forma salvaje, más aún cuando el lenguaje se diluye en *gritos* propios de una *bestia*. ¿Degeneración de lo humano o evolución de lo animal? ¿Blavatsky o Darwin?

La literatura fantástica es una vía para abordar situaciones que van más allá de amores intensos y resaltan transformaciones que no pertenecen a lo “sobrenatural” sino a lo socialmente sentenciado como “raro”. Esta categoría, a la que Todorov (1982) califica como “temas

del Tú”, contemplaría los temas que derivan del exceso en la relación del hombre con su deseo, su sexualidad o, en definitiva, con el inconsciente y abarcan, entre otros, la zoofilia y como manifestaciones últimas y solapadas, la muerte y el crimen.

“La nota cómica”, estructurado en dos momentos, tiene como escenario un velatorio, por lo que se establece desde el título una perspectiva irónica sobre uno de los temas que según Barrenechea (402) garantiza “la posibilidad de imaginaciones fantásticas”: “el miedo a la muerte inevitable”.

El relato inicia acentuando el contraste entre la conversación y risa, de unos jóvenes presentes en el lugar y la seriedad y silencio que impone el féretro, el interdicto parece funcionar como estímulo:

—¡Cuidado! Ríen uds. más despacio, que pueden oírnos [...]

Sentados los cinco, habían formado una especie de círculo cerca del féretro, donde hablaban en voz baja, casi furtivamente, obligados por la seriedad del acto, del cual eran simples acompañantes. (79)

135

La muerte “temida y ocultada”, tal como la estudia Barrán en su libro *Historia de la sensibilidad*, es uno de los cambios que se viven en la sociedad del novecientos respecto de una cultura bárbara que la exhibía y vivía en comunidad próxima a la fiesta y el juego. La situación que viven los personajes del relato dialoga con esa sensibilidad que relacionó la muerte con lo serio, la “pompa” y el temor. La risa incontrolable de los jóvenes, producto de unos cuentos narrados para pasar y sobrellevar el tiempo y la circunstancia no hacen más que dar cuenta de lo que podría entenderse como una reacción esperable además de mostrar los vestigios de unas costumbres arraigadas que más allá de medidas gubernamentales y tratados de urbanidad no se abandonaban tan fácilmente. (Barran 266)

Ya desde 1905, Freud consideraba al humor la más elevada operación defensiva frente a la posibilidad de sufrimiento. En el texto se plantea que “el ánimo predisposto a la risa lo encuentra todo de una comicidad inagotable” (79, 80). La capacidad liberadora de la misma permite reducir tensiones y conflictos, lo que supone una gran utilidad para la especie humana que por su medio se defiende de sus miedos: la enfermedad, el hambre, el dolor, el ridículo, la pobreza o la muerte. El narrador agrega: “Pero a pesar del contraste, a pesar de esa risa ahogada que escandaliza el silencio, la escena es lúgubre” y la narración discurre a propósito de la desolación del lugar en el que sólo se siente “el frío de la noche que se cala en la casa filtrándose en los objetos”. (80)

La lobreguez de la escena se construye en primera instancia a partir de la referencia a los objetos del “cuarto mortuorio”, que

cargados de significación, adquieren protagonismo: “el cajón de cedro con *su muerto* arrancado de la vida bruscamente, en plena potencia de juventud”; los cirios “cuyas luces oscilan fuertemente a impulsos de la brisa que entra por la entornada puerta, *vestida con su negro y ancho crespón*” (80). La desolación se amplifica cuando se dan detalles de las otras habitaciones, allí el desorden y abandono unidos al silencio anticipan el sentir de la familia: los padres envejecidos y las hermanas del difunto. El primer apartado se cierra enfatizando la soledad y la quietud de la noche, donde solo se percibe el rumor del “café hirviente olvidado en el fuego”. (81)

136 En el segundo momento del relato el universo familiar y verosímil comienza a resquebrajarse cuando la madre, sumida en el silencio hasta ese momento, con expresión extraña y perdida, sorprende al entorno susurrando frases incomprensibles mientras se dirige a la habitación donde está el féretro. Su llegada a la sala no hace más que acrecentar la tentación de los jóvenes que intentan componerse pese a todo y que serán sorprendidos cuando ella contemplando y “señalando el rostro de su hijo” rompa en una risa, en principio moderada pero que se volverá “continua, chocante e inquieta”. (82)

La risa se apodera de ellos y de todo relato en un crescendo grotesco que, como en círculos concéntricos irá expandiéndose hasta llegar al absurdo de que sea el propio muerto quien ría: “Un soplo de terror invadió la sala. Habían visto como el muerto abría los ojos y como se dibujaba en su boca una sonrisa oblicua” (83). A continuación, todo se precipita en un sinsentido donde quedan abolidas las reglas del sentido común, de lo conocido y se subvierten los supuestos sobre los que descansa la idea de una realidad coherente y unívoca. La amenaza de la disolución del universo conocido es sugerida en el desenlace del relato cuando en medio de las risas se impone la del animado cadáver, se apagan los cirios y las sombras envuelven a los personajes en su desesperación e infructuoso intento de defenderse y escapar de la “catástrofe”, palabra que cierra el relato y conlleva la idea de desgracia, alteración y destrucción.

Bellán elige el lado oscuro y fantasmal de la risa, pero también su aspecto subversivo, transgrediendo los códigos de esa nueva sensibilidad del novecientos que como lo explica Barrán (11) disciplinó a la sociedad imponiendo “la gravedad y el empaque al cuerpo, el puritanismo a la sexualidad, el trabajo al excesivo ocio antiguo”. Ante el intento de ocultar la muerte alejándola y embelleciéndola, el autor la exhibe desacralizada y devenida en “La nota cómica”.

“Un suicidio??....”, “extraña divagación” según la crítica, es el relato con el que finaliza *Huerco*. En el cuento se repite, como en el

primer relato del volumen, el protagonismo de un ser fantasmal que merodea por la ciudad sin llegar a definirse ni sus intenciones ni su naturaleza. El texto está estructurado en forma de diario, comienza el “20 de Agosto”: “Son las tres de la tarde. Bajo la amplia avenida del gran cementerio, por entre los panteones cubiertos de mármol. Una fuerte soledad, una colosal soledad, arriba, a izquierda, a derecha, abajo”. (85)

El lector toma contacto con un universo ficcional claramente delimitado por marcas temporales y espaciales que aportan verosimilitud a la acción, pero esa primera impresión es puesta en jaque por una voz narrativa en primera persona, desde una perspectiva incierta, que elabora un discurso en el que predomina la angustia evidenciada en el planteo de dudas y contradicciones: “Es necesario olvidar, es absolutamente necesario. ¿Por qué vine? [...] ¿Estaré loco? No es probable...” (85). El vínculo que el protagonista establece con los objetos, a los que considera propios: “mis monumentos”, “mis estatuas” y a los que dedica una mirada escrutadora en su deambular por el cementerio, colabora con la creación de un clima extraño e incierto que priva de mínimas certezas interpretativas.

El siguiente apartado tiene fecha “24 de agosto” y la acción esta vez se desarrolla en la intimidad de la habitación del personaje: “Son las dos de la mañana. Dejo el lecho convencido de que no dormiré...” (87). Una vez más la turbación del yo es el eje de la narración que se tiñe de lo insólito e inexplicable y una vez más, los objetos lo cuestionan e inquietan: “¿Cómo es posible que la conciencia forme parte de esa puerta; que esté en la silla; que permanezca en las patas de mi cama; que subsista en la diafanidad de ese espejo! ¿Es necesario estar en la oscuridad para percibir estas fantasmagorías? Me paseo por el cuarto tragando el humo del cigarro a bocas llenas” (87).

El texto deja en evidencia la disociación entre ver y entender; la percepción de lo circundante, en estrecha relación con la luz que el personaje necesita y que al encender lo enceguece y que por alguna razón le es “insuficiente”, no logra despejar sus dudas. Esto no hace más que acrecentar su temor, es consciente de la raíz de su miedo, pero se sabe impotente ante la amenaza y certeza de “lo desconocido”. La narración avanza desde ese ángulo subjetivo preponderante: “La luz se debilita [...] Estoy frente al espejo y no me veo. ¿Habré desaparecido? [...] Quiero huir y choco contra todo [...] no veo la muerte... ¡Horror!... ¡Piedad! (89)

El tercer pasaje está fechado el “19 de Septiembre” y la acción vuelve al cementerio: “Tengo frío. El mar descarga sobre la tierra un cuerpo helado e invisible que se clava en los huesos. He llegado muy temprano y la necrópolis está aún demasiado lívida”. (89)

En este momento, más extenso que los anteriores, el protagonista describe con detalles su recorrido por los senderos, en algunos momentos meros caminos agrestes, en otros “avenidas”, dice evitar los monumentos optando por los nichos. El merodeo lo lleva a reflexionar sobre el vínculo entre vivos y muertos, el sin sentido de algunas costumbres y fastos que rodean la muerte. Se cruza con unos obreros, sigue sin rumbo determinado hasta llegar a una fosa y aunque le parece una tumba anónima logra leer de una placa:

“Eusebio Fuentes
20 de Mayo de 1911
Q.E.P.D.
Su madre piensa en él”. (94)

138 Allí se va a dar un extraño encuentro entre el protagonista y la madre de Eusebio. La incertidumbre recorre todo el pasaje puesto que el narrador no tiene claro qué es lo que ocurre entre ellos e incluso duda de la situación a la que cataloga de absurda: “¿Estaría ante una mujer de carne y hueso? ¿Oscilaría mi cerebro? [...] No había duda. Lo que tenía ante mí era un ser poseído por una visión” (95). La mujer habla (¿sola, al narrador?) con tristeza, de la muerte de su hijo, lo interroga: “¿me oyes hijo mío?”. La situación conmueve y desacomoda al personaje que decide irse, “volver a la ciudad”. (97)

El último apartado tiene como fecha el “3 de Octubre” y en él se repite el encuadre urbano a través del “zumbido del tranvía que marcha lejos” (98). El narrador describe el atardecer, el ritmo narrativo es pausado, acompasando un estado de ánimo proclive a distenderse, casi no se acuerda de su padre y allí se produce la epifanía:

“¿Qué he sido hasta ahora? Recuerdo los hechos culminantes de mi vida y los encuentro débiles, huecos, adheridos a un disimulo sutil que suplían mi falta de sinceridad. Nunca tuve el valor de aceptar mi cuerpo íntimo tal cual lo sentía bajo la apariencia de lo real, no por carecer de intención, sino por un presentimiento agudísimo cuya verificación me horrorizaba”. (100)

En la lucha establecida entre los diferentes poderes que intentan la hegemonía sobre el individuo, éste lleva adelante su propia batalla, contra las potestades del afuera: la sociedad y sus convenciones morales, religiosas y de la propia familia; pero también contra las potestades del interior: la auto represión. El relato finaliza con la visión de “una mujer inclinada ante una tumba [...] ¿Me oyes hijo mío? [...] La he llamado y no contesta”. (102)

El volumen comienza y se cierra con presencias fantasmales que dan cierta unidad al periplo que pone en contacto ciudad y literatura; los personajes que pueblan los relatos trazan recorridos que mapean la urbe, el último, en una absurda crónica imposible clausura

la palabra y el texto desde un cementerio. Este personaje y los que lo anteceden, solitarios y cada vez más lejos de las verdades absolutas, viven errantes y en zozobra buscando salvaguardar la soberanía de sus mundos interiores. Todos parecen llevar la marca de Caín, quien, expulsado por el fratricidio, en su destierro hacia el este del paraíso (oriente del Edén) construye la primera ciudad, Enoc. Desde la intertextualidad con la biblia esta primera ciudad tiene su origen y su ser en el proscrito, el culpable que se aleja de Dios, la ciudad deviene un hogar para los que asumen su condición de exiliados del paraíso, aquellos que dieron con el infierno encontrado. Bellán elige el título *Huerco*, nombre que desde la intertextualidad con la mitología romana identifica al lugar donde iban los muertos y que por extensión designa a aquellos que sufren, lloran, están marcados por la tristeza y retirados en la oscuridad. Estos personajes de “identidades desestructuradas, demolidas o divididas” son los que encuentran su lugar en lo que Jackson (185) designa como lo “fantástico moderno”, relatos que “se oponen a las categorías tradicionales del yo unitario” y que sugieren “la posibilidad de otros innumerables yoes, de historias diferentes, cuerpos diferentes”.

139

La autora, releendo el clásico escrito de Freud sobre “lo siniestro”, encuentra su sentido en el dualismo que permite descubrir lo que está oculto consiguiendo “una inquietante transformación de lo conocido en desconocido” (65), de allí su poder subversivo y a la vez fermental, especialmente para un curioso observador de su entorno, como Bellán. ■

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AÍNSA, Fernando. “La narración y el teatro en los años veinte.” Capítulo Oriental, Historia de la Literatura uruguaya. Tomo 19, Montevideo : Centro editor América Latina, 1968.
- ALBISTUR, Jorge. “José Pedro Bellán: la furia de los débiles.” “La semana” de El Día, 7 de diciembre de 1985, Montevideo, p.10.
- BALLESTEROS, Montiel. “José Pedro Bellán, cuentista.” Suelto, 1940, s/r.
- DÍAZ, José Pedro. Prólogo a Doñarramona. Biblioteca Artigas (Ministerio de Instrucción Pública), 1954, Montevideo, pp. VII-XXXV. (El mismo prólogo fue publicado para la reedición de 1986 a cargo de Ediciones Nuevo Mundo).

- . Prólogo a *La realidad*. Montevideo : Ediciones de la Banda Oriental, Colección “Socio Espectacular”, 1998.
- LASPLACES, Alberto. “Huerco.” Montevideo : Suelto, 26 de setiembre de 1916.
- . “Prólogo”. Bellán, José Pedro. Doñarramona. Montevideo : Claudio García, 1918, pp.5-14.
- MOREY, Sebastián. “De nuestro ambiente literario, A propósito de una novela corta.” *La Razón*, Montevideo, 27 de setiembre de 1919, s/p.
- RAMA, Angel. “El primer montevidiano.” Montevideo : *Marcha*, 15 de julio de 1960, p.23.
- . 180 años de literatura. *Enciclopedia uruguaya II*. Editores reunidos, Editorial Arca, Montevideo, 1968.
- ROCCA, Pablo. Prólogo a *El cuento urbano (1920-1930)*, Montevideo : Banda Oriental, 2000.
- RODRÍGUEZ Monegal, Emir. “José Pedro Bellán. Doñarramona.” Montevideo : Número, diciembre de 1955, pp. 219-221.
- VERANI, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo : Ediciones Trilce/Librería Linardi y Risso, 1996.
- VISCA, Arturo. *Nueva antología del cuento uruguayo*. Montevideo : Banda Oriental, 1976, pp 72-76.
- . *Antología del cuento uruguayo, II. Los del novecientos*. Montevideo : Banda Oriental, 1968.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BARRÁN, José Pedro. *Intimidad, divorcio y nueva moral en el Uruguay del novecientos*. Montevideo : Ediciones de la Banda Oriental, 2008.
- . *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II: El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo : Ediciones de la Banda Oriental, 2004.
- BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana).” *Revista Iberoamericana*, 80, 1972. pp.391- 403.
- BENJAMÍN, Walter. *Iluminaciones ii, Baudelaire, un poeta en el esplendor del Capitalismo*. Madrid : Taurus, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador.” *Jean Pouillon y otros, Problemas del estructuralismo*, México : Siglo XXI, 1967.
- CAILLOIS, Roger, and J.E.P. “En busca de lo fantástico en el arte [Prefacio a una obra futura].” *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 1, no. 1, 1964. pp. 5-6. JSTOR, www.jstor.org/stable/27931994
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.

- . “Los silencios del texto en la literatura fantástica.” *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid : Edición de Enriqueta Morillas. Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Madrid: s. xxi editores [1ª ed. Castellano, 1976], 2000.
- FREUD, Sigmund. “Lo siniestro” en *Obras Completas*, tomo iii, Madrid : Biblioteca Nueva , 1996. pp. 2483-2505.
- GIRALDI Dei Cas, Norah. “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, *Cahiers de LI.RI.CO*, 5 | 2010, 29-53.
- HUTCHEON, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en Silva, H. (ed.) *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos editora, 1986.
- PAOLINI, Claudio. “Narrativa fantástica uruguaya del 900. Entre insignes y marginados, positivistas y espiritualistas, ortodoxos y eclécticos.” *Anales*, Instituto de profesores “Artigas”. Segunda época, Tomo VI (años 2012 y 2013), Montevideo, 2014. pp 421- 431.
- ROAS, David. *Comp. Teorías de lo fantástico*. Madrid : Arco Libros, 2001.
- SARLO, Beatriz. “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica.” *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997. pp. 21- 42.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona : Ediciones Buenos Aires, 1982.
- VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

