



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Literatura**

Proyecto de investigación teórica

**Los posibles devenires en una antología narrativa**

**de Felisberto Hernández**

Previo a la obtención del Título de:

**Licenciada en Literatura**

**con mención en Escritura y Artes**

Autora:

Angeline Elizabeth Herrera Moreno

GUAYAQUIL-ECUADOR

2020

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Angeline Elizabeth Herrera Moreno, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura con mención en Escritura y Artes. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Paolo Vignola  
Tutor del Proyecto de investigación teórica

Sara Baranzoni  
Nombre de miembro del tribunal  
Miembro del tribunal de defensa

Olga López  
Nombre de miembro del tribunal  
Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos**

Agradezco a Dios. Agradezco el apoyo incondicional de mi familia. Y también quiero agradecer de manera muy especial a mi tutor Paolo Vignola por las conversaciones que nutrieron enormemente este proyecto. Por su generosidad al procurarme la bibliografía necesaria. Y sobre todo por la paciencia que tuvo conmigo cuando decidí prolongar el tiempo de esta investigación.

## **Dedicatoria**

Para Patricia

## **Resumen**

El propósito de la presente investigación es poner en relación la producción literaria de Felisberto Hernández (1902-1964), uno de los escritores más originales de Latinoamérica, con el también muy original concepto del devenir que desarrollaron los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari en la década de los 70s. Para de esta manera expresar las líneas de fugas presentes en la escritura de Hernández que lo definen como un escritor menor. En este estudio la concepción del devenir posibilita una mirada contemporánea a la singular narrativa del autor uruguayo, la misma que encontró la resistencia de sus primeros receptores en la época en que fue producida y de la cual se puede decir que ha trascendido las fronteras nacionales y se ha convertido en la actualidad en el foco de atención de muchos investigadores, aunque no goza del mismo interés con respecto a la mayoría de los lectores latinoamericanos.

**Palabras Clave:** Felisberto Hernández, narrativa latinoamericana, devenir menor, devenir animal

## **Abstract**

The purpose of this research is to establish a connection between the literary production of Felisberto Hernández (1902-1964), one of the most original writers in Latinamerica, and the also very original concept of becoming created by the french philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari at the 70s. In this way is possible to express the scape lines in Hernández'writting that defines him as a minor writer. In this study the conception of becoming makes possible a contemporary approach to the singular narrative of the uruguayan author, which found the resistance of its first receivers at the time it was produced. And of which can be said that has transcended the national boundaries and has now become the focus of attention of many researches, even though in regards to the majority of Latin American readers it doesn't count with the same interest.

**Keywords:** Felisberto Hernández, Latin American narrative, becoming-minor, becoming-animal

## Índice General

Introducción.....	9
<b>1. Felisberto Hernández: el intento de una cartografía .....</b>	<b>14</b>
1.1 Breve mapa hernandiano .....	14
1.2 Felisberto Hernández, ¿un escritor fantástico?.....	21
<b>2. Un escritor al margen .....</b>	<b>28</b>
2.1 Recuerdos de un pianista .....	28
2.2 Un mal castellano.....	32
<b>3. La máquina felisbertiana del recuerdo .....</b>	<b>37</b>
3.1 La metamorfosis en <i>La mujer parecida a mí</i> .....	37
3.2 Enseñan a un niño en <i>El caballo perdido</i> .....	42
3.3 Deseo célibe en <i>Menos Julia</i> .....	50
<b>Conclusiones.....</b>	<b>54</b>
Referencias bibliográficas .....	56

## Introducción

El misterio que se va perfilando en la narrativa de Felisberto Hernández continúa, medio siglo después de su muerte, alimentando el interés de críticos e investigadores dentro y fuera del Uruguay. Como Ana Inés Larre Borges lo menciona en su artículo: *Felisberto completo: acerca de una edición ejemplar* (2016), en el 2014 a causa del aniversario del fallecimiento del escritor se hicieron múltiples ediciones de su cuerpo narrativo. Esto como consecuencia de la liberación temprana de los derechos de su obra. Sin embargo, a pesar del constante y sostenido esfuerzo de la crítica por impulsar su producción literaria, todavía hoy Felisberto Hernández parece cumplir fielmente con aquella sentencia onettiana que le vaticinaba no ser un escritor de mayorías<sup>1</sup>.

Esta investigación, enfocada en tres obras del escritor uruguayo: *La mujer parecida a mí* (1947), *Menos Julia* (1947) y *El caballo perdido* (1943), intenta aliarse al marco conceptual del devenir que Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollaron en *Kafka. Por una literatura menor* (1975), *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), y *Crítica y clínica* (1993), siendo el último autoría de Deleuze. Para poner en dialogo la obra de Felisberto Hernández con una de las tendencias más proliferantes del pensamiento contemporáneo. Y de esta manera intentar entrar en la singular narrativa del escritor uruguayo a la que Jorge Monteleone concede el mismo carácter irreductible de la poesía<sup>2</sup>. Renovando así el interés de quienes siguen y estudian su narrativa, así como de quienes no son asiduos lectores de su obra, pues se trata de un autor que “no termina de arraigar en el público español.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Véase: Juan Carlos Onetti, “Felisberto el naif”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 302 (1975): 257-259.

<sup>2</sup> De acuerdo con lo mencionado Jorge Monteleone aclara que: “para explicar, interpretar, nombrar siquiera la lectura de un texto de Felisberto una y otra vez nos vemos obligados a describir el procedimiento, como a menudo se intentó para explicar la poesía por ejemplo, desde el tropo, desde el desvío de la norma, desde sus repeticiones, en sus infinitesimales dehiscencias de sentido”, en “Estudio crítico” en *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015), 17-18.

<sup>3</sup> Juan Antonio Montiel, “Por qué leer a Hernández por el bien propio y el de todos los lectores”, *W Magazín*, (2018).

24/01/2020

Felisberto Hernández a través de Deleuze, es una posibilidad de lectura que ya ha sido abordada por el crítico uruguayo Gustavo Lespada en su libro *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (2014), referente fundamental del presente proyecto. El crítico uruguayo plantea una resonancia entre el concepto de literatura menor y la obra hernandiana. Esta investigación se adentra en esa línea heurística para efectuar un análisis del deseo en la obra del autor que “no tiene por objeto elementos ni conjuntos, los sujetos, relaciones y estructuras. Tiene por objeto lineamientos, que atraviesan tanto a grupos como a individuos”<sup>4</sup>. Es decir, tiene por objeto las líneas de fuga del deseo que pueden ser expresadas en la literatura en la medida en que, desde la mirada de Deleuze, el escritor es un sintomatólogo del mundo<sup>5</sup>.

En este sentido, quiero apoyarme sobre la consideración general de Antonio Castilla, quien, basándose en el estudio del filósofo español José Luis Pardo,<sup>6</sup> expresa que una auténtica recepción de la obra de Gilles Deleuze “aspira únicamente a seguir el *movimiento* del pensamiento deleuzeano, y no el detalle de sus contenidos, que son aquí meros soportes para aquél”<sup>7</sup>. Sobre la captura de ese movimiento José Luis Pardo afirma que en Deleuze “toda la originalidad de su pensamiento reside en ese gesto”<sup>8</sup>. El movimiento de aquello que se atribuye a los cuerpos pero que no pertenece a ellos y que pasa desapercibido en su efectuación en el lenguaje ordinario: el acontecimiento.

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?”, en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2002), 207.

<sup>5</sup> Para ampliar lo mencionado Gilles Deleuze dilucida que: “no se escribe con las propias neurosis. La neurosis, la psicosis no son fragmentos de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso está interrumpido, impedido cerrado. La enfermedad no es proceso, sino detención del proceso, como en el “caso de Nietzsche”. Igualmente, el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre”, en “La literatura y la vida”, en *Crítica y Clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 8-9.

<sup>6</sup> Véase: José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze* (Valencia: Pre-textos, 2011).

<sup>7</sup> Antonio Castilla Cerezo, “Deleuze y el problema de la recepción”, en *Deleuze, recepción y apuesta desde Hispanoamérica. Cuatro movimientos desde el margen*, ed. de Patricia Castillo Becerra, Josemaría Moreno González (México: Universidad de Guanajuato, 2018), 31.

<sup>8</sup> José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze* (Valencia: Pre-textos, 2011), 15.

24/01/2020

Para llevar a cabo este proyecto me planteé: 1) Contextualizar la obra de Felisberto Hernández respecto a la época y el lugar en que fue producida. 2) Delimitar los conceptos de devenir menor y devenir animal, presentes en la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari. 3) Rastrear y cotejar anteriores interpretaciones de la narrativa hernandiana que sigan la línea de investigación deleuziana propuesta en el presente proyecto. Proponiendo como hipótesis que: *el devenir menor de Felisberto Hernández puede ser identificado en la forma de su narrativa: en su estilo, su sintaxis, en la relación entre el lenguaje del habla y la escritura.*

Dentro de los referentes secundarios de esta investigación es posible mencionar el “Estudio Crítico” de Jorge Monteleone presente en la edición *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (2015). El cual entra en diálogo con la tesis de Lespada y ofrece un análisis que despliega un abanico de posibilidades para abordar la obra hernandiana. El libro: *El espacio de la Verdad: Práctica del texto en Felisberto Hernández* de Roberto Echavarren es también un importante antecedente que plantea una lectura abarcadora de la obra de Hernández desde el punto de vista del psicoanálisis pero que también se dilucida deleuziana<sup>9</sup>. Y por último el trabajo de Norah Giraldi Dei Cas de corte lacaniano: “La fundación mítica y la identificación con el padre: Felisberto Hernández en *El caballo perdido*” (1998).

---

<sup>9</sup> Uno de los libros consultados que seguían una línea de investigación deleuziana al analizar la obra de Felisberto Hernández es *La Obra de Felisberto Hernández: nomadismo y creación liminar* de Kim D. Yúnez. En el mencionado estudio la autora propone que Felisberto Hernández tiene un estilo de escritura nómada aludiendo al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari: “creo que es oportuno referirse a la obra de nuestro autor uruguayo como “textos nómadas” por su manera de introducir a los personajes en el ámbito vibrante del movimiento y el devenir”, en “Introducción”, en *La obra de Felisberto Hernández: nomadismo y creación liminar*, (Madrid: Pliegos, 2000), 23.

24/01/2020

### **Sobre la metodología**

En la primera etapa de la investigación se llevó a cabo una lectura crítica de la narrativa de Felisberto Hernández, para establecer una primera aproximación a la poética del escritor. Para ello se contó primero con la Edición de dominio público (2015) de su obra, realizada por Creative Commons Uruguay después del 50º aniversario de su muerte. Posteriormente se revisó la también reciente y abarcadora edición de su obra *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (2015) que, a diferencia de la anterior, incluye un “Estudio crítico” a cargo de Jorge Monteleone y algunos textos inéditos del autor. En esta etapa se identificaron y seleccionaron los textos que conforman el objeto de análisis del presente proyecto.

En la segunda etapa de la investigación se rastrearon los textos críticos (escritos en lengua castellana) que se han acumulado sobre la obra del autor. Posteriormente se destacaron y cotejaron aquellos que apuntaban a una sistematización de la obra hernandiana, así como los que seguían una línea investigativa deleuziana y aplicaran la noción del devenir como un posible marco teórico para la narrativa o una selección de la narrativa de Felisberto Hernández. También se revisaron textos sobre la historia literaria del Uruguay que fundamentaran el aparato teórico de la tesis y permitieran contextualizar la obra de Hernández.

La tercera etapa de la investigación correspondió a la revisión crítica del marco teórico propuesto para reflexionar en torno a la obra hernandiana. En esta etapa se delimitaron las nociones del devenir deleuziano, las cuales fueron cotejadas en relación con las dos grandes tendencias que tiene la crítica literaria de la obra hernandiana: la posible inscripción de la obra de Hernández dentro del género fantástico y las interpretaciones psicoanalíticas de la misma. El objetivo de tal cotejo, como veremos, ha sido tomar una distancia crítica de estas tendencias interpretativas.

**24/01/2020**

En la cuarta etapa de la investigación se realizó la lectura crítica de las tres obras seleccionadas del corpus narrativo de Felisberto Hernández a la luz de la noción del devenir deleuziano. Se llevó a cabo un análisis de los textos escogidos que intentó ampliar el estudio que hace Gustavo Lespada en su libro: *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (2014), con respecto al *devenir menor* y el *devenir animal* presentes en la narrativa hernandiana.

## 1. Felisberto Hernández: el intento de una cartografía

### 1.1 Breve mapa hernandiano

La imagen del escritor basculante que se debatía entre su deseo de escribir y su oficio de pianista ha llegado hasta nuestra época de la mano de José Pedro Díaz. El crítico uruguayo se encargó de proyectar la primigenia figura de Felisberto Hernández (1902-1964) a partir de su vida revelada en la íntima correspondencia epistolar que mantuvo con la pintora uruguaya Amalia Nieto (1907-2003).<sup>10</sup> Las confidencias y desahogos de una vida nómada entre conciertos de piano y hoteles de paso se convertirían después de la muerte del autor en una importante fuente de información de la que echaría mano la crítica literaria para otorgarle a su obra el carácter de autobiográfica.<sup>11</sup> Y con este recurso se intentaría entablar relaciones entre la vida del escritor y su narrativa que posibilitaran la interpretación de una obra que, como diría Jorge Monteleone, *se resiste al comentario*.

Cuando el escritor aún encarnaba al pianista, Felisberto Hernández realizaba sus primeras publicaciones de autor, los modestos *Libros sin tapas: Fulano de Tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930), *La envenenada* (1931). Posteriormente llegaría la época en la que el pianista se consagra al escritor, es cuando Hernández escribe los llamados *Libros de la memoria*; aquí pertenecen tres de sus obras más extensas: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (1964), aunque esta última fue publicada póstumamente. La antología de

---

<sup>10</sup> Acerca de lo mencionado Ana Inés Larre Borges manifiesta que: “el Felisberto que conocemos y admiramos ha sido, hasta ahora, el que proyectó el profesor uruguayo José Pedro Díaz en seis tomos en la editorial Arca (entre 1967 y 1974). Díaz propuso un orden, reunió materiales dispersos y trabajó con el archivo del escritor del que rescató un volumen de inéditos: *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones* (1974)”, en “Felisberto Completo: acerca de una edición ejemplar”, *Zama* n° 8 (2016):156.

<sup>11</sup> Dentro de los epistolarios publicados que registran la faceta más personal del autor se pueden nombrar: *Felisberto y yo* (1974) que mantuvo con Paulina Medeiros, *¿Otro Felisberto?* (1983) que mantuvo con Reyna Reyes. La correspondencia que el escritor uruguayo mantuvo con miembros de su familia y Lorenzo Destoc, recopiladas por Norah Giraldi en su libro *Felisberto Hernández. Del creador al hombre* (1975). Y las cartas que Hernández enviara a su entonces esposa Amalia Nieto, en la época crítica en que se decidía a ser escritor, publicadas en la reciente edición de *Cartas II: Felisberto Hernández. Correspondencia inédita con Amalia Nieto. Introducción y notas de Daniel Morena* (Montevideo: Paréntesis), 2018.

24/01/2020

cuentos que integran *Nadie encendía las lámparas* (1947) también marcaría una importante etapa del escritor. La misma fue publicada por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires y le proporcionó un mayor reconocimiento.<sup>12</sup>

Con la misma frecuencia Hernández escribiría *Las hortensias* (1949), *Explicación falsa de mis cuentos* (1955) considerado como el manifiesto estético del autor y *La casa inundada* (1960) que incluye en un solo volumen: “La casa inundada” y “El cocodrilo”. Y como lo definiría Monteleone, en el estudio crítico de la mencionada edición *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (2015), de acuerdo con los lineamientos del pionero trabajo de José Pedro Díaz, es posible establecer otra etapa de la trayectoria narrativa del autor uruguayo: la de los textos póstumos. Entre ellos se pueden mencionar: “Diario del Sinvergüenza”, “Úrsula”, “El árbol de mamá”, “Tal vez un movimiento” y “Buenos días Farmi (Viaje a Farmi)”, presentados en la edición de José Pedro Díaz, *Diario del Sinvergüenza* (Montevideo: Arca, 1974).

La producción literaria de Felisberto Hernández tiene lugar en la primera mitad del siglo XX y coincide con el despliegue de las vanguardias históricas y las vanguardias latinoamericanas. Como es sabido la recepción de los *ismos* europeos en los países latinoamericanos estuvo marcada por matices sociopolíticos regionales y no consistió simplemente en su repetición sino en un proceso de asimilación de las formas extranjeras que produjo expresiones propias. En su discurso sobre el vanguardismo latinoamericano, Ángel Rama distingue dos tendencias: una vinculada con los movimientos europeos y otra cuyo horizonte era el rescate de culturas autóctonas.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> De acuerdo con lo mencionado José Pedro Díaz sostiene que *Nadie encendía las lámparas* fue: “el primer libro que significó una verdadera presencia de Felisberto Hernández ante el público lector, ya que los anteriores habían sido todos, en definitiva, ediciones de autor. El libro fue, sin embargo, de muy lenta salida, aunque a partir de él el grupo de los felisbertianos se ensanchó pausada y seguramente”, en una nota del Tomo II de las *Obras completas* de Hernández, 216. (1982).

<sup>13</sup> Con respecto a esta afirmación Gustavo Lespada asevera que: “para Ángel Rama hay un doble movimiento en nuestra vanguardia: uno estrechamente vinculado a Europa donde ubica a Huidobro, Maples Arce y Carlos Pellicer, y otro que incorpora al impulso renovador un proceso de recuperación antropológica

24/01/2020

En Uruguay no se originaron movimientos vanguardistas con manifiestos estéticos y lineamientos grupales tal como sucedió en Brasil, Argentina o Perú. La modernización que a inicios del siglo XX fundó José Battle y Ordóñez<sup>14</sup> durante el período de 1890 a 1929, “poco espacio dejó para la celebración de la novedad y la disidencia.”<sup>15</sup> Sin embargo, es posible señalar en cambio expresiones vanguardistas, como la de Felisberto Hernández, que se dieron dentro del ámbito de la literatura uruguaya de aquella época. En ese sentido la escritura de Hernández constituyó una vanguardia en el país oriental. Hugo Verani ha llegado incluso a afirmar que el escritor uruguayo es uno de los grandes renovadores de la narrativa hispanoamericana y que la suya fue la vanguardia de un único autor.<sup>16</sup> Una postura frente a la cual Hugo Achugar manifiesta disconformidad al argumentar la presencia de otros autores vanguardistas en el Uruguay de aquella época.<sup>17</sup>

---

y de elementos nacionales propios con el predominio de este último ubica a Vallejo y a Mario de Andrade: entre esas dos fuerzas oscila la vanguardia latinoamericana”, en “Introducción: Felisberto Hernández, su época y recepción crítica”, en *Carencia y Literatura. El Procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (Buenos Aires: Corregidor, 2014), 31.

<sup>14</sup> Sobre el contexto en el que Felisberto Hernández produjo su obra, Gustavo Lespada expresa que: “entonces, recapitulando, hacia los años veinte Uruguay es un país pequeño con solidez institucional y una prosperidad económica sustentada en la producción agrícola ganadera [...] Las leyes sociales, producto del reformismo laico y liberal a comienzos de siglo, habían mejorado el bienestar general de población, y la vida política había desembocado en un “equilibrio” concertado en los dos partidos tradicionales”, “Introducción...”, 36.

<sup>15</sup> Eduardo Espina, “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 529-530 (1994): 35.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> En lo que respecta a esta aseveración Hugo Verani afirma que: “cuando se estudian las manifestaciones de vanguardia de los veinte suele omitirse a un escritor ignorado en su tiempo, considerado hoy como uno de los renovadores de la narrativa hispanoamericana, el único que influye sobre las generaciones posteriores... Felisberto es el primer narrador uruguayo en interiorizar el proceso narrativo, en cultivar una narrativa de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico”, en “Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica”, en *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, ed. de Saúl Sosnowski (Caracas: Biblioteca Ayacucho), 32- 33.

<sup>17</sup> Para ampliar lo mencionado Hugo Achugar puntualiza que: “no consideramos posible afirmar que Felisberto Hernández haya constituido una vanguardia de un solo autor. Los autores no se dan en el vacío, y el examen de las revistas que el mismo Verani cita, así como el de la obra de Ferreira, Verdié, Silva Valdés y otros muchos muestra que existió un “espesor literario” de innegable potencia. Más aún: la existencia de una “vanguardia cultural” integrada por plásticos y filósofos (el muy pertinente caso de Vaz Ferreira respecto de Hernández) evidencia que el autor de *Las Hortensias* bien puede haber sido el mejor escritor de su época, pero nunca constituyó una vanguardia “secreta” y mucho menos una “vanguardia de un solo autor”, en “Hugo J. Verani: Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos) Roma: Bulzoni Editore, 1986”, *Revista Iberoamericana* Vol. LIV, n.º. 144-145, (1988):1027- 1029.

24/01/2020

De acuerdo con el estudio de Alejandro Gortázar la obra hernandiana pasaría inadvertida para dos de los antologadores más relevantes de la primera mitad del siglo XX: Juan M. Filartigas con *La Antología de los narradores del Uruguay* (1930) y Alberto Lasplaces con *La Antología del cuento uruguayo* (1943). Ambas antologías definirían en cada época el canon nacional de la literatura uruguaya y tenían en común la referencia al legado de los autores del 900. La primera cuyo prólogo exhortaba a un *nacionalismo rescataador*, se dio en el marco de la celebración del Centenario de la Constitución uruguaya.<sup>18</sup> La segunda se enfocaba en el género del cuento y tal como lo expresa Gortázar, aunque trataba de emplear criterios objetivos para su selección eran comunes los nombres de personajes vinculados al partido colorado o al gobierno batllista.<sup>19</sup>

La admiración por los escritores del 900 también sería compartida por la Generación del 40 o la también llamada Generación crítica, considerada como la iniciadora de “una crítica más sistemática y profesional”<sup>20</sup> dentro del ámbito uruguayo. La misma se desarrollaría en el contexto de la segunda guerra mundial y el cambio del imperio británico al imperio norteamericano. Los lineamientos antimperialistas a los cuales se alineaba dicha generación tenían una importante tradición en el ensayo *Ariel* (1900) de Rodó. Con el Semanario *Marcha*<sup>21</sup> que Carlos Quijano fundó en 1939, los

---

<sup>18</sup> Sobre lo edición de Filartigas, Alejandro Gortázar argumenta que: “su canon literario consistía en una lista de autores estrecha, aunque consensuada en la elite letrada montevideana, que incluía autores del Novecientos (como Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, José Enrique Rodó), y que estaba orientada también a destacar los valores del presente”, en “El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas (1930- 1966)”, *Fragmentos*, n.º 19 (2000): 34.

<sup>19</sup> Acerca de la edición de Lasplaces, Gortázar menciona que: “con la perspectiva histórica del presente es claro que la inclusión de narradores como Domingo Arena (asistente del dos veces presidente José Batlle y Ordóñez y legislador de su partido), Manuel Medina Betancort (secretario de la primera presidencia de Batlle), Adolfo Montiel Ballesteros, Daniel Muñoz o Benjamín Fernández y Medina (quienes desempeñaron cargos diplomáticos) no tuvo que ver exclusivamente con criterios literarios como se ha estado argumentando en este artículo. A pesar de que Lasplaces intenta establecer un criterio objetivo de selección (la calidad, cantidad y reconocimiento de la obra literaria), a través de los textos que justifican la inclusión de cada autor y que encabezan la pieza seleccionada, es posible observar el peso de datos referentes a la participación en el Partido Colorado, y en especial en los gobiernos batllistas, que serán destacados en cada caso”, en “El canon nacional...”, 37.

<sup>20</sup> Gustavo Lespada, “Introducción: Felisberto Hernández...”, 36.

<sup>21</sup> Con respecto a la militancia del semanario *Marcha* conformado por dicha generación, Emir Rodríguez Monegal declara que: “en el Uruguay, ya se sabe, el antiyanquismo tiene una tradición muy noble, desde

24/01/2020

intelectuales de la época encontrarían un vital medio de expresión, entre ellos dos figuras fundamentales de la generación: Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal.<sup>22</sup>

Otra camada de escritores que también pertenecían al panorama literario de la época eran los que seguían la tendencia del nativismo. Uno de sus referentes más importantes es Francisco Espínola quien publica *Raza ciega* en 1926. El nativismo hundía sus raíces en la tradición de la literatura gauchesca y buscaba “rescatar y urbanizar el lenguaje criollo con miras a fortalecer la identidad nacional.”<sup>23</sup> Aunque Felisberto Hernández desarrolla su obra literaria en el mismo contexto que los grupos mencionados su narrativa no se adhiere al discurso nacionalista que ellos promulgaban. El escritor uruguayo quien fue abiertamente anticomunista, “nace profesando la teoría de la libertad en el arte.”<sup>24</sup>

La obra de Felisberto Hernández debería recorrer un largo trayecto antes de ingresar al canon de las letras uruguayas. Con la ayuda de revistas como *Escritura* (1947) y *Entregas de La Licorne* (1953) su narrativa encontraría un valioso medio de difusión.

---

*Ariel* por lo menos, y ha servido para unir a gente de derecha (como los viejos líderes del Partido Blanco) con gente de una izquierda nada tercerista y comprometida explícitamente con uno de los bandos en lucha, el grupo comunista. Sin embargo, por noble que sea el antiyanquismo de *Marcha* (que no conviene confundir, insisto, con el de las derechas ni el de los comunistas) soporta la paradójica situación de ser más un movimiento de adhesión continental a la América hispánica, y sobre todo a la zona del Caribe y de México que a los países de la cuenca del Plata en que está inscripto realmente nuestro país. Los grandes intereses económicos en esta cuenca son los británicos, la gran colonización cultural lleva aquí la marca anglo-francesa. Poco es sin embargo lo que el semanario *Marcha* ha dedicado al antimperialismo británico, a no ser las colaboraciones epidémicas de críticos argentinos, y nada a la penetración cultural francesa que (para Quijano, al menos) parece sumamente legítima”, en “Introducción: una generación polémica”, *Literatura Uruguaya del medio siglo* (Montevideo: Alfa, 1966), 26-27.

<sup>22</sup> Para ampliar lo mencionado Facundo Gómez indica que: “Rodríguez Monegal y Rama se alzan como voceros de la nueva generación, por lo que no dudan en impugnar los valores artísticos vigentes y levantar un programa crítico bien definido: modernización cultural, profesionalización crítica y pedagogía del público a partir de una sostenida y consecuente práctica de introducción e interpretación de los textos, autores y movimientos literarios más actuales de la producción mundial y nacional”, en “Ángel Rama y el descubrimiento de la literatura latinoamericana en las páginas de *Marcha*”, *VI Congreso Internacional de Letras. Transformaciones Culturales. Debates de la teoría, la crítica y la teoría*, (2014):816.

<sup>23</sup> Con respecto a la tendencia del nativismo Lespada señala que fue un: “movimiento que se propuso rescatar y urbanizar el lenguaje criollo con miras a fortalecer la identidad nacional gesto también conocido como la *estetización del gaucho* y cuyos representantes más notables fueron Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche, Juan Carlos Welker y Juan Cunha, entre otras”, en “Introducción: Felisberto Hernández...”, 37.

<sup>24</sup> Paulina Medeiros, “Felisberto Hernández. Ubicación y análisis de su obra”, *Revista de la biblioteca nacional*, n.º 10 (2015):432.

24/01/2020

El poeta Jules Supervielle (1884-1960), amigo entrañable del escritor uruguayo, contribuye de manera capital para la realización de su viaje a París en 1946. En condición de becado Hernández participa de las actividades de la universidad parisina y entra en contacto con personalidades notables del ambiente intelectual francés, entre ellos Susana Soca y Roger Caillois. Este último intervendría en la gestión de la publicación de *Nadie encendía las lámparas* por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires en 1947.

En 1962 por medio de *La Antología del cuento uruguayo contemporáneo* de Arturo Sergio Visca, el escritor uruguayo ingresa por primera vez a una antología de la literatura uruguaya con su cuento: “El cocodrilo” (1960). En la antología de Visca los autores que seguían la tendencia de la literatura posgauchesca ocupaban un espacio importante. Sin embargo, la inclusión de Felisberto Hernández “permitió relativizar el dominio de la tradición realista postgauchesca”<sup>25</sup> y ratificar la producción literaria de los escritores que no siguieron dicha tradición. La aceptación de tendencias literarias no realistas permitió, por medio de esta antología, una revisión y reestructuración del canon nacional de las letras uruguayas.

Ángel Rama a diferencia de Emir Rodríguez Monegal quien por largo tiempo sería un asiduo crítico de la narrativa de Felisberto Hernández,<sup>26</sup> siempre tuvo la postura de un admirador frente a su obra. Cuando el crítico uruguayo estuvo a cargo del Semanario *Marcha* expresó de manera póstuma que el escritor uruguayo fue “uno de los grandes narradores del Uruguay, de los más originales, auténticos y talentosos.”<sup>27</sup> En su intento

---

<sup>25</sup> Alejandro Gortázar, “El Canon Nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las Antologías Narrativas Uruguayas (1930-1966)”, *Fragmento*, n.º 19 (2000): 40.

<sup>26</sup> En lo que respecta a lo mencionado Emir Rodríguez Monegal expone que: “algunos de los procedimientos técnicos y estilísticos que utiliza Hernández pueden pasar desapercibidos en una lectura superficial; incluso se puede llegar a suponer que el único procedimiento evidente es el desorden. Nada más inexacto. Ya se apuntó el típico fragmentarismo de esta narración; ese carácter es necesario ya que no se podría conseguir una imagen tan exacta de la frustración sin la forma incompleta y vacilante que se emplea. Idénticos propósitos justifican las ambigüedades en la exposición lógica y la imprecisión en la sintaxis un estilo pleno de incorrecciones y coloquialismos”, en “Nota sobre Felisberto Hernández”, *Marcha*, n.º 286 (1945):15.

<sup>27</sup> Ángel Rama, “Burlón poeta de la materia”, en *Marcha*, n.º 1190 (1964): 30.

24/01/2020

por “reconstruir el trazado de una corriente “*subterránea*” de la literatura nacional que llama “*imaginativa*” (antes que fantástica)”<sup>28</sup> Ángel Rama publica: *Aquí. Cien años de raros* (1966). La antología incorporaría, entre otros autores, a Felisberto Hernández dentro de la estirpe de raros que había inaugurado el Conde de Lautréamont en la antología publicada casi un siglo antes por el nicaragüense Rubén Darío: *Los Raros* (1896).

Otras publicaciones como: *Capítulo Oriental. La historia del Uruguay* (1968-1969) y *Enciclopedia Uruguaya* (1968-1969) dirigida por Ángel Rama, también difundirían la narrativa hernandiana. Posteriormente se publicarían las obras completas de Felisberto Hernández (1969-1974) por la Editorial Arca de Montevideo a cargo de José Pedro Díaz, a la cual le siguió la edición de la misma editorial en tres volúmenes de sus *Obras Completas* (1981-1983). Y el Seminario de Poitiers (1974) que tuvo lugar en Francia, en el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, sirvió también de puntal para el reconocimiento y la labor crítica de su obra hoy en día.

Desde una mirada retrospectiva la obra del escritor uruguayo es considerada como una de las precursoras del archiconocido fenómeno del boom.<sup>29</sup> En la década del 70 había alcanzado el reconocimiento de escritores como Julio Cortázar, Italo Calvino, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, entre otros.<sup>30</sup> Y además el reconocimiento póstumo de Emir Rodríguez Monegal.<sup>31</sup> La obra de Felisberto Hernández incluida finalmente dentro

---

<sup>28</sup> Alejandro Gortázar, “El Canon Nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las Antologías Narrativas Uruguayas (1930-1966)”, *Fragmento*, n.º 19 (2000): 41.

<sup>29</sup> Para ampliar lo mencionado Saúl Sosnowski formula que: “la novela hispanoamericana producida a partir de la década del 50, aquella identificada como “nueva narrativa” y, en un régimen más ceñido, con el momento de eclosión del boom de los 60, remite a las obras de autores que se definieron por su destreza para interpelar todo estatuto de realidad, por su anticipatoria marginalidad, y por su reconocimiento como autores para iniciados. A esta categoría pertenecen Macedonio Fernández (1874- 1952), Felisberto Hernández (1902- 1964), Pablo Palacio (1906- 1947), Juan Emar (1893- 1964), Roberto Arlt (1900-1942), Leopoldo Marechal (1900-1970), y Juan Carlos Onetti (1909-1994)”, en *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria* (Córdoba: Villa María), 49.

<sup>30</sup> Véase: Claudio Paolini, “Escritor maldito o poeta de la materia”, *Hermes Criollo*, n.º 3 (2002): 47-58.

<sup>31</sup> En una entrevista realizada por Roger Mirza, Emir Rodríguez Monegal afirma que: “a Felisberto Hernández lo descubrí yo” y también menciona que: “en 1946, cuando Felisberto era totalmente desconocido y sólo escribían sobre él Vaz Ferreira (cartas), Alfredo Cáceres, Jules Supervielle y Esther de Cáceres, yo escribí una nota sobre Felisberto en “Marcha” que nadie va a leer porque en este país se habla

24/01/2020

del canon de las letras uruguayas dejó espacio para el debate actual que sostiene la crítica literaria sobre el género al que pertenece.

## 1.2 Felisberto Hernández, ¿un escritor fantástico?

La obra hernandiana obtiene su propio reflejo en la caleidoscópica crítica que bordea su narrativa. Entre las vertientes que conforman sus interpretaciones la tensión que polariza y abre el debate entre los estudiosos es el dilema de su filiación al género de la literatura fantástica. Es ya un lugar común mencionar que la crítica no ha podido establecer un consenso para definir si la obra de Felisberto Hernández se inscribe o no dentro de lo que se denomina como literatura fantástica. Por las diferentes acepciones adquiridas en el decurso de la historia de la literatura, que intentan definir aquello que hace a una obra fantástica, argumentar la pertenencia o la no pertenencia de la obra de Hernández al mencionado género se convierte en un asunto inextricable. Sin embargo, es fundamental esbozar al menos el hilo que conduce dicha problemática.

Cuando en el siglo XX las interpretaciones freudianas se convirtieron en la llave que abriría el misterio presente en los relatos fantásticos de finales del siglo XVIII y del siglo XIX, Todorov propondría la desaparición del género.<sup>32</sup> El mismo para el que el autor estableció dos postulados: un momento de vacilación en el lector frente a ciertos acontecimientos extraños y una lectura que no fuera poética ni alegórica. De acuerdo con

---

sin leer. Esa nota dice que Felisberto es un escritor de la categoría de Kafka y de Joyce”, en “La Semana”, *El Día*, n.º 347 (1985):10.

<sup>32</sup> De acuerdo con lo mencionado Tvezan Todorov expone que: “el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica. En la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos. Los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años”, en “La literatura y lo fantástico”, en *Introducción a la Literatura fantástica* (México: Premia, 1981), 116.

24/01/2020

su estudio, la irrupción de lo sobrenatural en aquellas obras era un elemento que permitía a los autores abordar temas altamente censurados en esas épocas.

La interpretación psicoanalítica de los temas que el autor delimitó como los temas del yo que “podían interpretarse como realizaciones de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema percepción-conciencia”<sup>33</sup> y lo temas del tú que tienen que ver con “la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente”<sup>34</sup>, invalidaría la función de lo fantástico. La misma que consistiría en “sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo transgredirla.”<sup>35</sup> Dentro de los primeros temas que propone Todorov se encuentran: los seres sobrenaturales, las metamorfosis, la identificación entre sujeto y objeto, entre otros. Dentro de los segundos están: la necrofilia, el incesto, la homosexualidad, etc. La asimilación de estos temas como proyecciones del inconsciente los liberó de la condena social que sobre ellos pesaba.

Como es sabido, en el marco de sus concepciones sobre la neurosis infantil, Freud se ocupa del sentimiento de “Lo siniestro” (1919). En su estudio de la terminología de los significantes *heimlich* y *unheimlich* concluye que ambos términos guardan una relación de ambigüedad, en tanto el significado del primero *familiar* termina por desplazarse hacia el significado del segundo *extraño*. Tomando la acepción de Schelling, el psicoanalista austríaco plantea que “*unheimlich* es todo lo que, estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.”<sup>36</sup> A partir del análisis del cuento *El hombre de arena* (1815) de E.T.A Hoffmann, Freud concluyó que lo que provoca el efecto siniestro guarda relación con la angustia del complejo infantil de la castración, además de estar ligado también a un estadio de la vida anímica del hombre primitivo.

---

<sup>33</sup> Tvezan Todorov, “Los temas del tú”, en *Introducción a la literatura fantástica* (México: Premia, 1981), 101.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Tvezan Todorov, “La literatura y lo fantástico...”, 115-116.

<sup>36</sup> Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *De la historia de una neurosis infantil (caso del “Hombre de los lobos”)* y otros casos (1917- 1919) (Buenos Aires: Amorrortu, 1986), 225.

24/01/2020

En la actualidad han proliferado los estudios que cuestionan los planteamientos de Todorov. Uno de ellos es el de Rosalba Campra quien para definir lo fantástico literario pone el acento en los temas que el autor búlgaro-francés denomina como *temas del yo*. Pues argumenta que es allí donde se produce la transgresión de un límite no moral o social como en los *temas del tú*, sino de una frontera no traspasable por el ser humano. De acuerdo con Campra dicha transgresión se manifiesta en el texto a nivel semántico “como superación de límites entre dos órdenes dados como comunicables”<sup>37</sup>, a nivel sintáctico “como desfase o carencia de funciones en sentido amplio”<sup>38</sup> y a nivel verbal “como negación de la transparencia del lenguaje.”<sup>39</sup> Por ello afirma que no existe tal cosa como la desaparición de lo fantástico a causa del develamiento, que a nivel semántico produce la teoría psicoanalítica, de los temas que según Todorov son constitutivos del género.<sup>40</sup>

Con respecto a la relación que se establece entre la narrativa hernandiana y el género en cuestión, José Pedro Díaz expresó que aunque podrían señalarse aspectos fantásticos en la obra de Felisberto Hernández no la consideraba como parte de la literatura fantástica. El crítico uruguayo argumentó que, tal como lo habrían planteado Freud y Todorov, “dentro de los elementos que suelen caracterizar a esta última, está la duda [...] y el miedo que esta pueda provocar, su impacto ominoso.”<sup>41</sup> Sin embargo,

---

<sup>37</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico como isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, ed. David Roas (Madrid: Arco Libros, 2001), 189.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Para ampliar lo mencionado Rosalba Campra argumenta que: “es por este motivo que no me parece válida la afirmación de Todorov según la cual la desaparición de los temas vinculados a la sexualidad en la literatura fantástica implica la desaparición de la literatura fantástica *tour court*. El error de Todorov está en considerar como constitutivos de lo fantástico temas que solo son colaterales. De hecho, todos esos temas, aun llevados al extremo, forman siempre parte del mundo natural: se trata de una transgresión de fronteras sociales, morales, de todas formas, contingentes. Necrofilia, sadismo, incesto han estado ligados a lo fantástico durante cierto período histórico, pero el cambio de costumbres, al permitir hablar de ellos en otro ámbito, los ha extirpado de lo fantástico. Ya no necesitan de su mediación. Por el contrario, los temas del yo representan el choque con el mundo tal como nos es dado y su superación, no inscrita en el orden natural de las cosas: en este campo no existe poder humano que por sí solo obre una metamorfosis o una dilatación del tiempo”, en “Lo fantástico: una isotopía...”, 140-141.

<sup>41</sup> José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández Vida y Obra* (Buenos Aires: El cuenco de plata), 188.

24/01/2020

aquellas situaciones anómalas o de extrañeza presentes en la narrativa de Hernández “no provocan espanto alguno en su recepción, ni siquiera incertidumbre acerca de la condición natural o sobrenatural del objeto.”<sup>42</sup> En la narrativa hernandiana no hay una irrupción amenazante de lo sobrenatural propio de la literatura fantástica, su obra “transmite una creación eminentemente poética, que no descarta lo familiar, al dismantelar el tradicional cuento y su lenguaje realista.”<sup>43</sup>

Sin embargo, es posible también mencionar planteamientos que proponen identificar lo fantástico no en el nivel semántico de la narrativa hernandiana sino en su sintaxis. La especial atención que se había dirigido a la vida de Felisberto Hernández para comprender su obra se ha desplazado también a los aspectos meramente formales de su narrativa. María Chiara D’Argenio propone la pertenencia de la obra de Hernández a lo que se denomina como “fantástico moderno”. Aquella noción la establece siguiendo los postulados de Campra para diferenciarlo de lo fantástico tradicional que describe Todorov<sup>44</sup>. De acuerdo con la autora, en la obra hernandiana las “infracciones del principio causal, ausencia de motivación, elipsis o distorsiones de los significantes pueden lograr el mismo efecto que los vampiros.”<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Gustavo Lespada, “Introducción: Felisberto Hernández, su época y recepción crítica”, en *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (Buenos Aires: Corregidor, 2014), 13.

<sup>43</sup> Paulina Medeiros, “Felisberto Hernández Ubicación y análisis de su obra”, *Revista de la Biblioteca Nacional Felisberto*, n.º 10 (2015): 432.

<sup>44</sup> Sobre estas consideraciones María Chiara D’Argenio menciona que: “finalmente, Campra, cuyos estudios constituyen la referencia teórica del presente ensayo, considera el tipo de transgresión el rasgo que diferencia lo fantástico moderno de lo tradicional. Lo fantástico literario se caracteriza por la infracción de los umbrales que definen nuestro concepto de realidad. Dicha infracción puede realizarse tanto a través de los temas, como a través de rupturas en la organización sintáctica del relato y en la superficie discursiva. Infracciones del principio causal, ausencia de motivación, elipsis o distorsiones de los significantes pueden lograr el mismo efecto que los vampiros. Campra define este tipo de transgresión, que caracteriza lo fantástico moderno, “silencios” del texto: huecos que interrogan al lector, le obligan a dudar de lo que lee y a participar activamente en la realización del texto, a buscar huellas y significados. Los textos de Felisberto se revelan una inmejorable ejemplificación de este fantástico “discursivo”, donde el sentido fantástico es producto del acto narrativo. Las atmósferas sobrenaturales tienen su raíz en la modalidad misma de la narración. No se producen rupturas radicales, desdoblamientos, o viajes en el tiempo, sino que las palabras construyen un velo que impregna aparentemente la realidad, como una niebla confusa, soñada, inexplicable”, en “El Estatuto de lo Fantástico en Felisberto Hernández”, *Revista Iberoamericana*, n.º 215-216, (2006), 397.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

24/01/2020

La mencionada postura es compartida por Hugo Verani quien, también haciendo alusión a la teoría de Campra, plantea que en la obra de Hernández se puede evidenciar la presencia de dos órdenes irreconciliables a nivel del discurso. El crítico uruguayo explica que en ella “la secuencia lógica es reemplazada por el devenir disgresivo de la narración, por la apertura continua del texto, por la libre asociación de recuerdos que se vuelven autónomos con respecto al discurso que integran.”<sup>46</sup> Y afirma que sus relatos cuyas estructuras tienden a la fragmentariedad provocan la sensación de inquietante extrañeza que Freud describe en su mencionada teoría.

En el mencionado estudio *Carencia y Literatura: El procedimiento Narrativo de Felisberto Hernández* (2014), Gustavo Lespada también enfoca su análisis en los aspectos formales de la narrativa hernandiana. No obstante, al crítico uruguayo no le interesa demostrar cómo lo fantástico está presente en ella, sino que alimenta la tendencia de la crítica que considera que la obra del escritor uruguayo no pertenece al género.<sup>47</sup> Para Lespada el misterio al que se alude en los relatos de Hernández no corresponde a un plano sobrenatural, sino que es parte del ambiente cotidiano de las cosas y procede no de los temas sino de las operaciones formales del autor. Es decir, de “los procesos de animación del objeto y cosificación del sujeto; el singular uso y transformación de las figuras; el carácter onírico del relato, y la escritura como registro metadieético.”<sup>48</sup> De acuerdo con lo que expone en su trabajo, en la narrativa de Hernández:

---

<sup>46</sup> Hugo Verani, “Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano”, *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 16 (1987): 142.

<sup>47</sup> En lo que respecta a lo mencionado Gustavo Lespada observa que: “no todo lo que no pertenece al realismo tiene que ser fantástico [...] En estos relatos, en cambio, el misterio es un ingrediente cotidiano y hasta humorístico que puede encontrarse bajo las fundas de los muebles, en la relación de una mujer con sus objetos o escondido en el interior de un atado de cigarrillo, es decir, que aparece *naturalmente* sobreimpreso a la realidad de todos los días, sin generar tensiones ni provocar espanto alguno es su recepción, ni siquiera esa vacilación en el lector acerca de la condición natural o sobrenatural de los acontecimientos, requisito imprescindible de lo fantástico para Todorov”, en “Introducción: Felisberto Hernández...”, 21.

<sup>48</sup> Gustavo Lespada, “La acción de la forma. Conclusiones”, en *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (Buenos Aires: Corregidor, 2014), 331.

24/01/2020

el misterio pareciera segregarse en el acto mismo de la escritura o en la búsqueda de aprehender *lo real* por medio del lenguaje. [...] un misterio que ronda permanentemente el silencio y el vacío como merodeando un lugar no contaminado donde poder pronunciar *lo nuevo*, consciente de que la forma significa, que la forma es el significado.<sup>49</sup>

La hipótesis principal del estudio de Lespada es pensar “*la escritura de Felisberto como el producto compensatorio y paradójico frente a la exclusión y la carencia, que opera como inversión de un orden jerárquico determinado.*”<sup>50</sup> La carencia que atraviesa la obra del escritor uruguayo se plantea “como un núcleo *conceptual*, puesto que en la obra de Felisberto la *carencia* adquiere rasgos de categoría, una condición, podríamos decir, a partir de la cual se escribe.”<sup>51</sup> A partir de este enfoque Lespada afirma que “toda escritura (poética, singular) que desafíe la norma de la previsibilidad, será subversiva.”<sup>52</sup> Concluyendo así que la escritura de Hernández constituye una subversión del lenguaje referencial.<sup>53</sup>

Según lo expone, el escritor uruguayo presenta una posición excéntrica con respecto al contexto sociopolítico en que produjo su obra y “una voluntad, inscripta y evidente; de hacer que las operaciones del lenguaje se perciban en toda su opacidad.”<sup>54</sup> Ambas condiciones que definen a los escritores que Deleuze llama menores, por ello el crítico

---

<sup>49</sup> Gustavo Lespada, “Introducción: Felisberto Hernández...”, 31.

<sup>50</sup> Gustavo Lespada, “Felisberto Hernández. Su época y recepción crítica”, en *La Escritura de la Carencia. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2010), 25.

<sup>51</sup> Gustavo Lespada, “Introducción: Felisberto Hernández...”, 11.

<sup>52</sup> Gustavo Lespada, “La acción de la...”, 353.

<sup>53</sup> De acuerdo esta afirmación Lespada analiza que: “el *extrañamiento* que provoca esta escritura proviene menos de sus temas o motivos que de específicas operaciones formales que rompen con la racionalidad y ponen en crisis la función referencial del lenguaje, cuyos dispositivos significantes nos remiten a la actividad semiótica propia del lenguaje poético” en “Introducción: Felisberto Hernández ...”, 13.

<sup>54</sup> Gustavo Lespada, “La acción de la...”, 351.

24/01/2020

uruguayo propone una resonancia entre la obra de Hernández y la “literatura menor” antes que una resonancia entre su narrativa y la literatura fantástica:

sin pretender transplantar mecánicamente el complejo y específico concepto de "literatura menor" dentro de una lengua mayor, percibimos: una sintonía en la configuración del narrador hernandiano que nos lleva a parafrasearlos desde la *obra del uruguayo: sólo el menor es grande y revolucionario*<sup>55</sup>.

La concepción de literatura menor de Gilles Deleuze y Félix Guattari nace a partir de su análisis de la obra de Kafka (1883-1924). En *Kafka. Por una literatura menor* (1975) los filósofos franceses presentan al escritor checo en lengua alemana como un *escritor menor* porque en él se cumplen las tres condiciones necesarias para la definición del término: “la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, y el agenciamiento colectivo de enunciación.”<sup>56</sup> En ese sentido *menor* hace referencia a “las condiciones revolucionarias de cualquier literatura, en el seno de la llamada mayor (o establecida).”<sup>57</sup>

Deleuze y Guattari proponen el mencionado concepto para precisar de manera objetiva una literatura popular o marginal que sea capaz de “llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión material intensa.”<sup>58</sup> Es en este sentido que la presente investigación tiene como objetivo continuar y ampliar en mayor o menor medida la sintonía que Lespada plantea entre el concepto de literatura menor y la obra del escritor uruguayo. Para ello se intentará poner a operar en la narrativa hernandiana el concepto

---

<sup>55</sup> Gustavo Lespada, “Análisis de los textos y los mecanismos figurativos”, en *La Escritura de la Carencia. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2010), 135.

<sup>56</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿Qué es una literatura menor?”, en *Kafka. Por una literatura menor* (Barcelona: Anagrama, 1996), 31.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿Qué es una literatura...”, 33.

24/01/2020

creado por los filósofos franceses para comprobar en qué medida la producción literaria hernandiana cumple o no con las condiciones anteriormente mencionadas, y para analizar si es posible llamar a Felisberto Hernández un escritor menor.

## 2. Un escritor al margen

### 2.1 Recuerdos de un pianista

La relación de Felisberto Hernández con la música empezaría a los nueve años, cuando aprende a tocar el piano con su profesora Celina Moulié, a quien evoca en su obra: *El caballo perdido* (1943). De la misma manera convirtió también a su maestro de piano Clemente Colling, en uno de los personajes de sus novelas. Empezaría a trabajar como pianista en su adolescencia, acompañando películas de cine mudo en Montevideo. Y sería en 1926 cuando se desplace al interior del Uruguay, y también de Buenos Aires, para ofrecer conciertos de piano en pueblos remotos. Yamandú Rodríguez se uniría a sus giras en 1932 para ofrecer recitales de poesía acompañados con su música.<sup>59</sup> De acuerdo con Jorge Monteleone, aquellos conciertos-charlas, así como las vivencias relatadas en sus cartas constituirían sus ejercicios preliminares de escritura.<sup>60</sup>

Hernández vivió en la época en que se constituyó el estado moderno y capitalista en el Uruguay, bajo la figura del liberal José Batlle y Ordóñez (1856-1929). En el siglo XX el país oriental parecía flotar en una realidad de bonanza cuando el resto de Latinoamérica se hundía en conflictos socioeconómicos y dictaduras.<sup>61</sup> El estado uruguayo se había convertido en un modelo para el resto de países latinoamericanos en

---

<sup>59</sup> Véase: “En gira con Yamandú Rodríguez” en *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015), 527-529.

<sup>60</sup> Véase: Jorge Monteleone, “Estudio crítico...”, 25-31.

<sup>61</sup> Sobre el contexto uruguayo de aquella época, Emir Rodríguez Monegal afirma que: “el Uruguay era una excepción en un continente atravesado por los problemas sociales y políticos, devastado por el clima y por los extremos topográficos, de población hostilmente dividida”, en “Introducción: una generación...”, 14.

24/01/2020

cuanto al ideal de democracia y el Estado de Bienestar. Sin embargo, los cambios sociales y políticos que dieron lugar a la urbanización de la República uruguaya encontrarían resistencia entre los sectores latifundistas.

El crecimiento de la ciudad-puerto y la instauración de un sistema productivo industrial iba en detrimento de los territorios rurales del Uruguay, lo cual originó grandes desigualdades sociales.<sup>62</sup> Montevideo se había convertido en el centro de confluencia de una población inmigrante heterogénea, así como del campesinado que abandonaba el campo para instalarse en la capital.<sup>63</sup> No obstante el antagonismo entre la capital y el interior no era algo nuevo:

“esas dos fuerzas opuestas existen desde los orígenes de esta tierra.

Quienes recuerdan que la riqueza viene del campo, olvidan que el país empieza a existir políticamente al fundarse Montevideo como plaza fuerte para la defensa de todo un territorio abierto y sin límites precisos. De la dialéctica entre la plaza fuerte y la campaña, de las virtudes y limitaciones de ambas nace el Uruguay. Aún hoy esa dialéctica sigue viva”<sup>64</sup>.

La tensión histórica del Uruguay entre el campo y la ciudad también se trasladaría a la literatura. La narrativa hernandiana tuvo lugar en una época en que se marcaban fuertemente dos tendencias en el panorama literario uruguayo del siglo XX: la literatura

---

<sup>62</sup> De acuerdo esta afirmación Pablo Rocca explica que: “en los últimos años del proceso, se asiste al desmembramiento de la comunidad rural tradicional, por un lado merced a las iniquidades sociales que provoca la mentada afirmación del capitalismo ( con las secuelas de pueblos de ratas o del pobrerío que engrosa el cinturón de miseria de las ciudades; por otro en virtud de la continua llegada de los inmigrantes, cuyo número decrece hacia el norte del país, en relación directamente proporcional según la tierra se vaya concentrando en menor cantidad de propietarios”, en “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya”, *Fragmentos*, n.º 19 (2000): 17.

<sup>63</sup> Sobre esta aseveración, Alberto Riella y Paola Mascheroni mencionan que: “a medida que creció la ciudad de Montevideo y básicamente el influjo del proceso inmigratorio, se comienza a formar en la región sur del país el asentamiento de campesinos que imprimirán una forma de apropiación de esos territorios diferente de la de las zonas rurales ganaderas, con una marcada división de la tierra, rasgo que como se verá caracteriza hasta el día de hoy esos territorios”, en *Desigualdades sociales y territorios rurales en Uruguay*, *Pampa*, n.º 07 (2011):46

<sup>64</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Introducción: una generación...”, 15.

24/01/2020

rural, de tendencia nativista, a su vez tributaria del realismo decimonónico<sup>65</sup> y la literatura urbana, que buscaba adentrarse en el ambiente de la ciudad y proponer renovaciones estéticas. La primera de ellas intentaba acercar la literatura a la realidad social uruguaya, sin embargo:

“la tendencia “nativista” aunque afecta a ciertos recursos de la novedad técnica impulsada por la vanguardia de los veinte, en lugar de sustituir el repertorio tradicional de la gauchesca apenas lo permuta. Es decir, donde había gaucha levantisco aparece el domesticado paisano, donde había campo abierto o estancia cimarrona queda la hacienda alambrada, donde había solitarios ranchos de barro y totora permanecen estas construcciones rústicas, pero ahora en general aglomeradas. Ni siquiera el empleo de la norma lingüística del castellano académico puede ser en todos los casos, una prueba concluyente de ruptura con la gauchesca fundacional... casi todos los escritores de esta tendencia siguen bastante leales a los recursos típicos del habla literaria campera.”<sup>66</sup>

La figura romántica del gaucha oriental que contribuyó a construir el imaginario de la nación uruguaya en la primera etapa de su independencia posteriormente se tornaría en una amenaza para la constitución de la identidad política en el Estado moderno.<sup>67</sup> Y en un lastre para muchos críticos y escritores uruguayos que no se identificaban ni con la

---

<sup>65</sup> Para ampliar lo mencionado Pablo Rocca expone que: “la literatura gauchesca tiene como centro el personaje del gaucha, sus costumbres, ambientes y sus hipotéticos lenguajes, sentimientos y una supuesta mundivisión común. Eso ocurre, con evidentes variaciones, desde el fundador del género, Bartolomé Hidalgo, hasta con un aceptable grado de innovación, por lo menos, en Regules; es decir desde los albores de la revolución artiguista hasta el borde de los siglos XIX y XX”, en “El campo...”, 16.

<sup>66</sup> Pablo Rocca, “El campo...”, 17.

<sup>67</sup> Con respecto a lo mencionado Pablo Lacasagne sostiene que: “el gaucha fue visto como un hombre adaptado a esta realidad pastoril y caudillesca, un gran jinete y un hombre feliz, que disfrutaba de su libertad. No obstante, su imagen fue cambiando en la interpretación que de él y de sus hábitos y canciones hacía el hombre de la ciudad, y sobre todo los intelectuales de Montevideo. Para los románticos fue el héroe solitario de la pradera, el defensor de nuestra independencia a costa de grandes sacrificios. En cambio, los jóvenes principistas, doctores formados en la nueva Universidad que deseaban que se respetaran la constitución y las leyes, lo consideraron un obstáculo para la modernización del país”, en “El gaucha en Uruguay y su contribución a la literatura”, *Revista Interamericana de Bibliotecología*, n.º 16 (2009): 175.

24/01/2020

figura del gaucho ni con su lenguaje nativo. Por el contrario, desde los espacios que habían ganado dentro del ámbito intelectual uruguayo fomentaban la desmitificación de los relatos gauchescos y la apertura a lo cosmopolita.

Las duras críticas que la literatura rural recibiera por parte de algunos miembros de la Generación del 45 encontrarían su contrapunto en integrantes de la misma generación. Las posturas en Arturo S. Visca y Domingo L. Bordoli intentaban reivindicar a dicha literatura porque consideraban que asumía “una empresa colectiva”<sup>68</sup> en su intento por representar la realidad social. Sin embargo, aunque la literatura rural fuera la forma hegemónica, las formas de literatura no realista y fantástica habían ganado terreno. Dentro de la disyuntiva regionalismo-cosmopolitismo la crítica también reconocía los matices que, por ejemplo, en autores como Juan Rulfo y José María Arguedas eran posibles. Sus obras, *El Llano en llamas* (1940), *Pedro Páramo* (1955) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) fueron consideradas verdaderas renovaciones de la narrativa latinoamericana y era posible ver “el triunfo de la lengua urbana y metropolitana en el cuerpo del tema americano por antonomasia, el campo o la región.”<sup>69</sup>

El proceso de modernización que había transformado al Uruguay también cambió la sensibilidad de muchos escritores que incluían en sus relatos, por ejemplo, las novedades de la aparición del cine. “La seducción por la máquina, símbolo y fetiche de la modernidad, conquista la narrativa ciudadana de aquellos años.”<sup>70</sup> Entre los autores que buscaban introducir una ruptura con respecto al realismo literario hegemónico en aquella época se pueden mencionar a: José Pedro Bellán, Juan Carlos Onetti, Juan Carlos Welker y también a Felisberto Hernández. Este último, cuyos textos “no se acomodan en ninguna categoría genérica o en las taxonomías más o menos estables”, propone una obra que

---

<sup>68</sup> Pablo Rocca, “El campo...”, 10.

<sup>69</sup> Pablo Rocca, “El campo...”, 13.

<sup>70</sup> Pablo Rocca, “El campo...”, 13.

24/01/2020

“nunca se aparta del todo de la realidad rioplatense.”<sup>71</sup> Sin embargo, no cae en la gran impugnación que se le hacía a la literatura postgauchesca, nativista o criolla: su “fidelidad al dispositivo realista.”<sup>72</sup>

## 2.2 Un mal castellano

Aunque Felisberto Hernández fue un reconocido pianista su deseo siempre fue ser escritor. Él no era precisamente un letrado, su formación era musical, sin embargo tuvo varios mentores, entre ellos: Vaz Ferreira y Jules Supervielle. En materia literaria era un autodidacta, él mismo lo diría: “lo que aprendí es desordenado con respecto a épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento.”<sup>73</sup> Los primeros cuestionamientos a su vocación de escritor llegarían con la publicación de su novela *El Caballo perdido* (1943). Para Rodríguez Monegal el misterio de la novela corta era un *misterio falsificado* y su escritura presentaba *una sintaxis descuidada*.<sup>74</sup> En la actualidad la crítica ha comprendido que “toda corrección de la gramática incierta de Felisberto, en lugar de mejorarlo, lo reduce, lo desdice.”<sup>75</sup>

Dentro del español uruguayo, variante del español peninsular, Hernández instauraría lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman una lengua menor. La misma que no se trata de un idioma menor o dialecto regional, sino de una operación que consiste en “instaurar desde dentro un ejercicio menor dentro de una lengua incluso mayor.”<sup>76</sup> El

---

<sup>71</sup> Kim D. Yúnez, “Introducción”, en *La obra de Felisberto Hernández: nomadismo y creación liminar* (Madrid: Pliegos), 21.

<sup>72</sup> Pablo Rocca, “El campo...”, 16.

<sup>73</sup> Felisberto Hernández, “Buenos días [Viaje a Farmi]”, en *Felisberto Hernández Narrativa Completa*, (Buenos Aires: Corregidor, 2014), 510.

<sup>74</sup> Sobre la crítica de la novela corta de Hernández, Emir Rodríguez Monegal declara que: “el autor sacrifica la corrección idiomática y el rigor lógico a la necesidad poética de crear misterio y de señalar su impotencia frente al inactualizable pasado”, “Nota sobre Felisberto Hernández”, *Marcha*, n.º 286 (1945):15.

<sup>75</sup> Jorge Monteleone, “Estudio Crítico...”, 18.

<sup>76</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Qué es una literatura...”, 32.

24/01/2020

uso menor de la misma lengua. Acerca del lenguaje montevideano Horacio de Marsilio afirma que “tendrá fuertes reminiscencias fonéticas campesinas, mientras que su estructura lexicográfica recibirá las más diversas aportaciones de las lenguas inmigrantes.”<sup>77</sup> Felisberto Hernández “introduce un registro léxico y sintáctico bastante próximos a las formas de la oralidad de los uruguayos”<sup>78</sup> y por ello es considerado como uno de los renovadores de la narrativa latinoamericana.

Jorge Monteleone afirma que, en su narrativa no hay un intento de *imitar* el registro oral, conforme al estudio del crítico uruguayo la oralidad hernandiana “es un resto, una enunciación que desestabiliza la gramática, donde el decir literario es atravesado por un rodeo que produce efectos expresivos inesperados.”<sup>79</sup> Sobre ese fundamental aspecto de su narrativa, el propio autor diría:

yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, ésa era su condición que creí haber asimilado naturalmente, casi sin querer...Y no solo soy yo el que ha encontrado que cuando un cuento mío ha sido transportado a un español literario y castizo por los correctores, haya perdido mucho [...] Lo mismo ocurre cuando los lee otra persona. Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones y de imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo sin quitarle lo que le es más natural; y

---

<sup>77</sup> Horacio de Marsilio, “El lenguaje de los uruguayos”, *Nuestra Tierra*, n.º 24 (1969): 24.

<sup>78</sup> Ricardo Pallares, “Algo se desplaza en la escritura de Felisberto Hernández, (A cincuenta años de su muerte)”, *Revista de la Academia Nacional de las Letras*, n.º 11 (2015): 56.

<sup>79</sup> Jorge Monteleone, “Estudio Crítico...”, 19.

24/01/2020

temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión.<sup>80</sup>

Pasando por los criterios de Gilles Deleuze y Félix Guattari acerca del carácter dominante del lenguaje, es posible analizar que el mal castellano de Felisberto Hernández y las mencionadas operaciones formales de su narrativa: “los procesos de animación del objeto y cosificación del sujeto; el singular uso y transformación de las figuras; el carácter onírico del relato, y la escritura como registro metadieético”<sup>81</sup> funcionan como agramaticalidades de la lengua. Si “formar frases gramaticalmente correctas es, para el individuo normal, la condición previa a toda sumisión a las leyes sociales”<sup>82</sup>, el uso de la lengua que hace Felisberto Hernández le permite al igual que a los escritores menores instaurar líneas de fuga con respecto a los enunciados del lenguaje cuya función es transmitir órdenes e instaurar relaciones de poder.

El mal castellano del escritor uruguayo, quien no tuvo una educación formal dentro del campo de las letras, es uno de los impedimentos que condiciona su producción literaria. La lectura que hace Gustavo Lespada de la narrativa hernandiana plantea que los signos de pobreza que atraviesan su obra se convierten en un estímulo y una condición desde la cual escribe.<sup>83</sup> Una condición signada por las dificultades económicas, así como por no poseer formación dentro del campo literario de aquella época, dominado por la Generación Crítica. Y determinada por su posición marginal con respecto al canon

---

<sup>80</sup> Felisberto Hernández, “Fragmentos póstumos”, *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015), 576.

<sup>81</sup> Gustavo Lespada, “La acción de la forma...”, 331.

<sup>82</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Postulados de la lingüística”, en *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015), 104.

<sup>83</sup> Para dilucidar el planteamiento del crítico uruguayo, Gustavo Lespada expone que: “consideramos, entonces, que la síntesis “escritura de la carencia” expresa un rasgo específico de esta narrativa que se genera transformando la *falta* en algo productivo”, en “Introducción: Felisberto Hernández...”, 16. En este sentido, y conforme al enfoque conceptual que plantea esta investigación, no hay que entender dicha falta en términos platónicos o lacanianos, es decir como privación o negatividad, que como es sabido, representa el blanco crítico de la perspectiva nietzscheana y antipsicoanalítica de Deleuze y Guattari, sino como una potencia creadora.

24/01/2020

nacional cuya tendencia hegemónica era el nativismo,<sup>84</sup> y que estuvo acentuada por su inclinación anticomunista.<sup>85</sup>

A partir de su condición, que puede ser entendida como una condición menor, Felisberto Hernández produce *su manera más rica de expresión*: su mal castellano, una *nueva sobriedad* como la que en Kafka, conforme al estudio de los filósofos franceses, es capaz de engendrar una lengua extranjera que constituye una salida del uso mayor de la misma. La lengua alemana de Praga con su coeficiente de desterritorialización: “situación de los judíos que han abandonado al mismo tiempo el checo y el medio rural; pero también situación de la lengua alemana como “idioma de papel”<sup>86</sup>, se convirtió en el medio de expresión elegido por Kafka. Y la pobreza de la lengua le permitió alcanzar un uso intensivo y asignificante de la misma produciendo una desterritorialización en la expresión.

Como se menciona en *Kafka. Por una literatura menor* (1975), el escritor checo-alemán describe las imposibilidades de la literatura para los judíos: “imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera.”<sup>87</sup> La posición excéntrica de Felisberto Hernández potencializa su devenir menor en la lengua, en la medida en que cuando el escritor se encuentra “al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad.”<sup>88</sup> En el caso del escritor uruguayo su escasez de medios económicos haría de su literatura algo imposible. El pianista no podía entregarse al escritor. Desde sus

---

<sup>84</sup> Gustavo Lespada, “Introducción: Felisberto Hernández...”, 14.

<sup>85</sup> Véase: José Gabriel Lagos, “El anticomunismo como problema”, *Revista de la biblioteca nacional*, n.º 10 (2015): 251-260.

<sup>86</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿Qué es una literatura...”, 32.

<sup>87</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿Qué es una literatura...”, 28.

<sup>88</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿Qué es una literatura...”, 30.

24/01/2020

primeras publicaciones, su narrativa, llena de imperfecciones, revelaría su imposibilidad de escribir en un correcto español, así como la imposibilidad de no escribir a pesar de ello.<sup>89</sup>

Felisberto escribe “como un judío checo escribe en alemán o uzbekistano escribe en ruso”<sup>90</sup>, en la medida en que encuentra en su mal castellano, en su estilo, el procedimiento para efectuar una desterritorialización de la expresión en la lengua dominante en la que escribe. De esta manera es posible decir que el coeficiente de desterritorialización de la lengua está presente en la producción literaria hernandiana. Sin embargo, la literatura menor tal como Gilles Deleuze y Félix Guattari la plantean se define también por la articulación de lo individual en lo inmediato político y el agenciamiento colectivo de enunciación. Condiciones cuya presencia habría que dilucidar en la narrativa de Hernández.

---

<sup>89</sup> En lo que concierne a esta afirmación José Pedro Díaz expresa que: “aunque ya había realizado sus modestas publicaciones de libritos sin tapas la música seguía siendo su principal actividad, a pesar de que la escritura era su ambición mayor; pero le fue casi imposible entregarse de veras a ella mientras se ganaba la vida con giras de conciertos que cumplía en teatros y clubes sociales de pequeñas ciudades del interior, tocando música en pianos destartados y haciendo tiempo y pernoctando en tristes hoteluchos pueblerinos. Porque de lo único que mal que bien podía vivir y por lo general más mal que bien era de la música<sup>89</sup>, en *Felisberto Hernández Vida y obra* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015), 9.

<sup>90</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿Qué es una literatura...”, 31.

### 3. La máquina felisbertiana del recuerdo

#### 3.1 La metamorfosis en *La mujer parecida a mí*

La vocación literaria de Felisberto Hernández supo encontrar en la escritura autobiográfica el motor de su narrativa. Es común que sus personajes sean hombres acuciados por sus recuerdos, entregados a ellos. Siguiendo los planteamientos de Gilles Deleuze y Félix Guattari habría que preguntarse, más allá del significado de sus reminiscencias ¿cuál es su funcionamiento? En *Crítica y clínica* (1993), Deleuze afirma *escribir es un asunto de devenir*.<sup>91</sup> Devenires femeninos, animales, moleculares, imperceptibles, son alcanzados mediante la escritura. Devenir es seguir líneas de fuga que proponen una salida a las enunciaciones de un sujeto que solo reproduce consignas mediante la lengua oficial hegemónica. ¿Es entonces la verdadera función de la memoria hernandiana maquinar esos devenires en su escritura?

En *La mujer parecida a mí* (1947) el acto de recordar no guarda relación con la organización memorial de un “yo” idéntico a si mismo que se afirma en ella. El hombre, cuya idea de haber sido un caballo adquiere *movimiento* al ser recordada, entra en relación con la intensidad del animal y se abre a la posibilidad de perder sus características identitarias:

“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 [...] Yo iba arropado en mi carne cansada y me dolían las articulaciones próximas a los cascos. A veces olvidaba la combinación de mis manos con mis patas traseras, daba un traspies y estaba a punto de caerme.”<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Gilles Deleuze, “La literatura...”, 5.

<sup>92</sup> Felisberto Hernández, “La mujer parecida a mí” en *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015), 324.

24/01/2020

Como ya ha sido señalado por Lespada, Felisberto alcanza mediante su escritura un devenir animal.<sup>93</sup> La idea de caballo que es captada por su pensamiento adquiere materialidad, se presenta la dimensión intensiva y no representativa del animal, el énfasis no está en su forma orgánica sino en su movimiento. Esto corresponde a las operaciones formales de Hernández a las que Lespada llama: figuras en movimiento<sup>94</sup> y que de acuerdo con los planteamientos deleuzianos funcionan como agramaticalidades de la lengua.

De acuerdo con el estudio de Gustavo Lespada, en el caso de Felisberto Hernández, la división entre discurso literal y sentido figurado es ambigua. Esto es debido a que “en su narrativa frecuentemente se transita desde lo literal a lo simbólico y los elementos figurados cobran consistencia “real” todo el tiempo.”<sup>95</sup> Parfraseando al crítico uruguayo, aquello produce que sus relatos se resistan a las interpretaciones simbólicas. Desde una mirada deleuziana es posible leer el mencionado desplazamiento entre ambos sentidos del lenguaje como la expresión de ciertos devenires que el escritor alcanza mediante su escritura.

La metamorfosis de Kafka que Gilles Deleuze y Félix Guattari analizan en *Kafka. Por una literatura menor* (1975) ayudaría a comprender la metamorfosis del narrador hernandiano. En el mencionado estudio, los filósofos franceses plantean releer al escritor checo clausurando sus interpretaciones alegóricas y simbólicas al señalar en su obra lo contrario de la metáfora, la metamorfosis. La cual no designa ya ni un sentido propio ni un sentido figurado, “la cosa, como las *imágenes*, no forma ya sino una secuencia de

---

<sup>93</sup> Véase: Gustavo Lespada, “Crisálida. Tono y Metamorfosis en “La Mujer parecida a mí”, en *Carencia y Literatura. El Procedimiento Narrativo de Felisberto Hernández*” (Buenos Aires: Corregidor, 2014), 254-269.

<sup>94</sup> En lo que respecta a lo mencionado Gustavo Lespada sostiene que: “otra forma de desplazamiento sucede cuando la subjetividad del personaje se confunde con las vicisitudes del afuera o viceversa, [...] Los conceptos abstractos se presentan con la consistencia de los objetos materiales: se puede tropezar tanto con el cordón de una vereda como con un pensamiento, al punto de continuar luego por la vía analógica”, en “La acción de la forma...”, 338.

<sup>95</sup> Gustavo Lespada, en “La acción de la forma...”, 332-331.

24/01/2020

estados intensivos...en pocas palabras un *uso intensivo* asinificante de la lengua.”<sup>96</sup> Se trata de la desterritorialización del sentido, del uso *extensivo o representativo* del lenguaje.

El recuerdo de haber sido caballo funciona, no como un suceso que se ubicaría en el pasado sino como lo que Deleuze y Félix Guattari denominan: acontecimiento. El mismo que desprendería una temporalidad otra, irreductible al presente estático del narrador: “de día y de noche ellos corren por mi memoria, como los ríos de un país. Algunas veces yo los contemplo; y otras veces ellos se desbordan.”<sup>97</sup> Un flujo que se estimula con el movimiento de sus pasos pero que no se confunde con el: “además yo había descubierto que para que los recuerdos anduvieran, tenía que darles cuerda caminando.”<sup>98</sup> Aquello que los filósofos franceses sitúan entre la dimensión física de los cuerpos y las proposiciones del lenguaje:

Trabajábamos hasta tarde de la noche; después él me daba de comer y con el ruido que hacía el maíz entre los dientes seguían deslizándose mis pensamientos (En ese instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre. Una noche que no podía dormir porque sentía hambre, recordé que en el ropero tenía un paquete de pastillas de menta. Me las comí; pero al masticarlas hacían un ruido parecido al maíz) Ahora, de pronto, la realidad me trae a mi actual sentido de caballo. Mis pasos tienen un eco profundo; estoy haciendo sonar un gran puente de madera.<sup>99</sup>

El narrador claramente ha dejado de ser un hombre. La postura pasiva que ha tomado, un no movimiento, y la contemplación de su recuerdo de caballo hacen que algo

---

<sup>96</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “¿Qué es una literatura...”, 37.

<sup>97</sup> Felisberto Hernández, “La mujer parecida...”, 325.

<sup>98</sup> Felisberto Hernández, “La mujer parecida...”, 324.

<sup>99</sup> Felisberto Hernández, “La mujer parecida...”, 325.

24/01/2020

se apodere de él, el afecto: una potencia de manada que hace vacilar al “yo”. Un caballo que insiste en la superficie de su cuerpo y alcanza la potencia de un impersonal en su escritura. Y lo que se enuncia no sería un sujeto sino el mismo devenir que no tiene otro sujeto que sí mismo.<sup>100</sup> Se trata de un agenciamiento entre diferentes reinos. Es una simbiosis en la que el hombre deviene caballo a la vez que el caballo deviene también otra cosa: escritura.

Hernández escribe como un caballo, pero él mismo no se convierte realmente en un caballo, ni el caballo se transforma en un ser humano, “lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene.”<sup>101</sup> Cuando Lespada se refiere a que en la narrativa hernandiana el sentido figurado: por ejemplo, las metáforas, adquieren consistencia es posible relacionarlo con la presencia de estos devenires en la misma. Es posible darle otra lectura a ese caballo, entenderlo no en sentido metafórico, sino como un nuevo ser o mejor dicho modo de ser que realmente se produce *entre* el hombre y el caballo, que no puede entenderse bajo términos de filiación o evolución sino en términos de producción. La metamorfosis tiene lugar en el espacio de la lengua y el pensamiento, algo ha cambiado y ha dado paso a una manera diferente de sentir y relacionarse con los signos del mundo. Es esa la realidad del devenir.<sup>102</sup>

Parafraseando a Deleuze, se trata de un caballo molecular que vive en los átomos del escritor y que es indistinguible de la escritura que le da su consistencia, aunque no se asemeje a ella. En la historia este caballo molecular sigue su línea de fuga hasta

---

<sup>100</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Devenir- intenso, Devenir- animal, Devenir- imperceptible”, en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2002), 244.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Con respecto a lo mencionado es importante manifestar su adherencia a la lectura de François Zourabichvili, “¿Qué es un devenir para Gilles Deleuze?”, trad. Verónica Jocelyn Guarneros Rojas. Conferencia pronunciada en Horlieu (Lyon) el 27 de enero de 1997, *Reflexiones Marginales*, n.º 8501 (2007), <http://reflexionesmarginales.com/3.0/que-es-un-devenir-para-gilles-deleuze/>.

24/01/2020

encontrarse con Tomasa, una mujer por la que llega a tener ilusiones y también pensamientos culpables. Y con la que no podría entablar una alianza del orden del devenir porque ella misma estaría por entrar en una alianza conyugal, un agenciamiento familiar. Lo que terminaría por convencerlo de marcharse “Oí la voz del novio hablando de los sesenta pesos; sin duda; los que hubieran necesitado para comprarme. Yo ya iba alegrarme de pensar que no les costaría nada, cuanto sentí que él hablaba de casamiento; y al final, ya fuera de sí y en actitud de marcharse, dijo “O el caballo o yo”.<sup>103</sup>

Como corresponde a las literaturas menores, el devenir animal “muestra efectivamente una salida, traza efectivamente una línea de fuga; sin embargo, es incapaz de recorrerla o de usarla por sí mismo.”<sup>104</sup> Y que desde la hipótesis deleuziana solo podría desarrollarse en una novela: “Al principio la cabeza se me iba cayendo sobre la ventana colorada ... No sé bien cómo es que me fui. Pero por lo que más lamentaba no ser hombre era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato.”<sup>105</sup> Devenir es encontrar líneas de fuga, ¿pero de qué se intenta huir? Se trata de escribir para dejar de ser un hombre, para devenir y escapar de *la vergüenza de ser un hombre*.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Felisberto Hernández, “La mujer parecida...”, 332.

<sup>104</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Los componentes de la expresión”, en *Kafka. Por una literatura menor* (Barcelona: Anagrama, 1996), 57.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Para contextualizar lo mencionado Gilles Deleuze formula que: “nada dicen los derechos del hombre sobre los modos de existencia inmanentes del hombre provisto de derechos. Y la vergüenza de ser un hombre no sólo las experimentamos en las situaciones extremas descritas por Primo Levi, sino en condiciones insignificantes, ante la vileza y la vulgaridad de la existencia que acecha a las democracias, ante la propagación de estos modos de existencia y de pensamiento para el mercado, ante los valores, los ideales y las opiniones de nuestra época. La ignominia de las posibilidades de vida que se nos ofrecen surge de dentro. No nos sentimos ajenos a nuestra época, por el contrario, contraemos continuamente con ella compromisos vergonzosos”, en “Geofilosofía”, en *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993), 109.

24/01/2020

### 3.2 Enseñan a un niño en *El caballo perdido*

Escribir con los recuerdos de la infancia es uno de los tópicos de la narrativa hernandiana. Sin embargo, el curso de su obra no está abocado a recobrar la genealogía de una historia personal. En el caso de Felisberto Hernández la verdadera empresa sería escribir desde el límite de aquello que se supone conocido. Como sucede en las literaturas menores el escritor uruguayo va de la expresión al contenido: “creo que mi especialidad es escribir sobre lo que no sé [...] me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio.”<sup>107</sup> Los recuerdos arribarían en el transcurso de sus relatos “como un pájaro que atravesara un cristal frágil”.<sup>108</sup> Y esa característica intempestiva daría cuenta no de la unidad del narrador en cuestión “sino más bien de una superficie en la cual los recuerdos se reflejan como visajes”.<sup>109</sup>

*El Caballo perdido* (1943) es una de las tres novelas que conforman la llamada etapa memorialista de Hernández y ha sido, por su carácter autobiográfico, muy susceptible de ser analizada desde el discurso psicoanalítico. Sobre otra novela perteneciente a la misma etapa: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) Juan José Saer, transcurridos diez años de la muerte del autor uruguayo planteaba en el Seminario de Poitiers (1974) que las posibles lecturas de Freud que Hernández tuviera en su haber modificaban las interpretaciones de su obra.<sup>110</sup> La lectura de Buenos días [Viaje a

---

<sup>107</sup> Felisberto Hernández, “Buenos días [Viaje a Farmi]...”, 510.

<sup>108</sup> Jorge Monteleone, “Estudio Crítico...”, 32.

<sup>109</sup> Jorge Monteleone, “Estudio Crítico...”, 34.

<sup>110</sup> Para ampliar lo mencionado Juan José Saer asegura que: “a mi modo de ver, que Felisberto leyó a Freud es un hecho indudable. Esta circunstancia nos obligaría a operar un cambio radical en la consideración de sus obras. Si el contenido que suponemos latente es en realidad contenido manifiesto, es decir, si ocupamos nuestros esfuerzos en deducir un cierto sentido en las obras de Felisberto partiendo del principio de que ese sentido aparece a pesar del autor, que ese sentido es lisa y llanamente el inconsciente que se cuela por entre los intersticios de la narración (el *Ca parle* lacaniano), corremos el riesgo de llegar, por medio de un rodeo desmesurado al punto del que Felisberto había partido y a querer enseñarle lo que él sabía, desde el principio mejor que nosotros. Yo creo que ya es hora de que la candorosa ingenuidad que se atribuye habitualmente a Felisberto Hernández muestre de una vez por todas que había resultado ser más nuestra que suya”, en *Tierras de la memoria, en Felisberto Hernández ante la crítica actual*, ed. de Alain Sicard (Venezuela: Monte Ávila, 1977), 313.

24/01/2020

Farmi]<sup>111</sup> podría quizás dar cuenta del humor con el que Felisberto Hernández se tomaba todo el asunto del psicoanálisis.

Dos de las interpretaciones más notables que han seguido dicha tendencia al analizar *El Caballo perdido* son las de: Norah Giraldi Dei Cas y Roberto Echavarren. En *La fundación mítica y la identificación con el padre: Felisberto Hernández en El Caballo perdido* (1988), la crítica uruguaya plantea que la estructura del relato hernandiano se asemeja a la estructura del inconsciente, y la búsqueda del misterio no escondería otra cosa que la búsqueda del significante puro, la búsqueda del padre.<sup>112</sup> De esta manera asocia la novela corta de Hernández con una *práctica terapéutica* en la que los recuerdos permiten acceder al inconsciente dispuesto en una máquina binaria en la que el mismo se opone a la conciencia.

La lectura de Roberto Echavarren también de corte lacaniano y freudiano, se dilucida deleuziana en la medida en que avanza en su análisis. El crítico uruguayo identifica a los sueños presentes en la narrativa hernandiana con la “imprecisión verdadera de lo “real”. De acuerdo con el crítico uruguayo aquello hace una narrativa fantástica, tal como la práctica Hernández, inquietante por eso mismo.<sup>113</sup> Distingue también en el personaje de Celina la encarnación de la ley: “dominar a Celina es imposible. Liberarse

---

<sup>111</sup> Con respecto al texto citado Jorge Monteleone indica que pertenece, según la disposición de José Pedro Díaz, a la época anterior a 1944. En el texto Felisberto Hernández despliega una cómica visión del psicoanálisis que incluso Lespada en *Carencia y Literatura* (2015) llama *parodia psicoanalítica*. Véase: Felisberto Hernández, “Buenos días [Viaje a Farmi]”, en *Felisberto Hernández Narrativa Completa*, (Buenos Aires: Corregidor, 2014), 510- 519.

<sup>112</sup> Sobre esta afirmación Norah Giraldi Dei Cas explica que: “lo que quedó planteado en el seminario del CRICCAL de diciembre de 1986, donde se discutieron los gérmenes de este trabajo, y lo que intentamos interpretar es si *El Caballo perdido* [...] sorprende en su novedad por ofrecerse a la lectura el como una práctica de análisis por la palabra vuelta poesía, en la que el analista y el analizado forman el yo literario para conseguir adentrarse en la diferenciación y complementariedad de los tres elementos indisociables que forman el nudo borromeo de Lacan: lo real, lo simbólico y lo imaginario” en “La Fundación mítica y la Identificación con el padre: Felisberto Hernández en *El Caballo perdido*”, *América Cahiers du CRICCAL*, n° 3 (1998): 283.

<sup>113</sup> Roberto Echavarren, “El caballo perdido”, en *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981), 107.

24/01/2020

de ella no tiene sentido. Confrontarla es confrontar el trauma del castigo, expresión extrema y paralizante de la limitación del gozo por la ley.”<sup>114</sup>

Con respecto a las interpretaciones psicoanalíticas de la obra hernandiana, habría que decir que no son la única clave de acceso al universo deseante del escritor uruguayo. En efecto, como lo indica Echavarren, se revela posible también una lectura deleuziana, la cual se presenta como una alternativa radical a la interpretación psicoanalítica. Se trata de una perspectiva que remite a las potenciales líneas de fuga del relato y procura una lectura del deseo que no guarda relación con la carencia como forma de la frustración. Para los filósofos franceses el deseo es una fuerza sobre la cual la teoría psicoanalítica se encargó de proyectar la representación de Edipo, detectando así carencias y faltas bajo la forma de neurosis. Como alternativa a una interpretación de la obra de Hernández que solamente desemboque en la novela familiar se plantea seguir un itinerario deleuziano.

La diégesis parte del alumbramiento que tienen los cuerpos de las cosas en la mirada de un niño de diez años: “primero se veía todo lo blanco.”<sup>115</sup> Un comienzo que Giraldi Dei Cas interpretaría como el origen de un mito: “algo prístino, único, nuevo, el recuerdo de algo que funciona como lo primero que se busca.”<sup>116</sup> Y que nos introduciría en el territorio de un *niño deseante* que establece conexiones inéditas con las cosas: “una vez que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla.”<sup>117</sup> Aquello que está en juego es la búsqueda del misterio, los secretos que guardan las cosas.

El niño camina por una calle silenciosa hasta arribar a la morada de Celina. En ausencia de las figuras adultas se encuentra solo en la sala de su maestra de piano.

---

<sup>114</sup> Roberto Echavarren, “El caballo perdido...”, 95.

<sup>115</sup> Norah Giraldi Dei Cas, La fundación mítica y la identificación con el padre: Felisberto Hernández en *El Caballo perdido*. In : *América en Les mythes identitaires en Amérique latine, Cahiers du CRICCAL*, n°3, (1988) : 287.

<sup>116</sup>Ibidem.

<sup>117</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido”, en *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015), 209.

24/01/2020

Aprovecha su circunstancia para, tal como manifiesta que es su deseo, entrar en una relación íntima con los objetos, hurgar en ellos y descifrar los secretos que guardan de los demás, en especial de Celina. De esta manera forma un agenciamiento con las cosas en la medida en que ellos se desterritorializan de su función utilitarista para adquirir una función estética. Los colores de los objetos, blancos y negros, sus superficies *lustrosas*, *de mármol* devienen cualidades expresivas. Bajo la mirada del niño las cosas dejan de ostentar un estatus social para ejercer en él cierta seducción, no como objetos parciales sino como capturas del ojo, de la piel, las cosas devienen en él sensaciones.

Cuando en *Mil Mesetas* (1980) Gilles Deleuze y Félix Guattari hablan del pequeño Hans reprochan a Freud ver solamente la proyección del padre en el devenir-caballo que lo atraviesa. El mismo que, según lo exponen, aparece como una pulsión, el afecto en sí mismo que se presenta como intensidad y que no simboliza algo más. Las limitaciones del agenciamiento familiar, la prohibición de la calle, crearían en Hans la necesidad de entrar en una relación maquínica con el animal para encontrar una salida. El niño hernandiano también se encontraría atrapado en una severa atmósfera edípica. Su deseo estaría condicionado por las figuras de autoridad encarnadas por la maestra de piano y su abuela.

En la historia la presencia de Celina produce un bloqueo funcional del deseo: “una vez las manos se me iban para las polleras de una silla y me las detuvo el ruido fuerte que daba al zaguán, por donde entraba apurada Celina cuando venía de la calle.”<sup>118</sup> El niño debe abandonar el círculo que ha trazado y se reterritorializa en el mismo espacio. La casa de Celina es el ámbito determinado que se incorpora a la máquina educativa: alumno y maestra, en la cual madre e hijo han sido implicados: “aquel era un lugar en el que no solo

---

<sup>118</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 213.

24/01/2020

yo debía mostrar educación, sino también ella (la abuela).<sup>119</sup> Dicho espacio sería el medio en el cual se efectuarían ciertos enunciados incorporales en el cuerpo del infante, pronunciados por Celina cuando suprime la costumbre de saludarlo con un beso en la mejilla: “Este caballero ya va siendo grande y habrá que darle la mano.”<sup>120</sup>

Se pueden identificar dos estados del deseo en la narración. Cuando el niño se encuentra solo en casa de Celina y se dirige hacia el busto de la mujer de mármol colocado sobre una sillita: “al principio iba hacia una mujer de mármol y le pasaba los dedos por la garganta...sentía el placer de violar una cosa seria.”<sup>121</sup> Y posteriormente cuando después de la sentencia de la maestra de piano, al suprimir la costumbre del beso, ella “traía ajustado de negro su cuerpo alto y delgado...Y así había seguido hasta arriba ahogándose con un cuello que le llegaba hasta las orejas”.<sup>122</sup> En el primero hay un despliegue del deseo que se expande y se abre a otras conexiones con las cosas y en el segundo el deseo es obstruido.

La mirada del niño recorría los objetos invistiéndolos de su deseo, pero se retrae ante la presencia de Celina: “Cuando Celina se sentaba a mi lado yo nunca me atrevía a mirarla. Endurecía el cuerpo como si estuviera en un carricoche, con el freno trancado y ante un caballo.”<sup>123</sup> El cuerpo del niño se estratifica bajo la sujeción de la instrucción de la maestra. Por otro lado, la presencia de la abuela en la escena termina también por ocasionar en el niño una reterritorialización edípica. Sin embargo, el elemento del piano pone en relación los términos del niño, la abuela y Celina con las cosas de la habitación: “éramos tres cabezas que trabajábamos lentamente, como en los sueños, y pendientes de

---

<sup>119</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 216.

<sup>120</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 213.

<sup>121</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 210.

<sup>122</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 213.

<sup>123</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 214.

24/01/2020

mis pobres dedos.”<sup>124</sup> Los dedos infantiles extraen del piano partículas de sonido que se mezclan con las partículas de luz de la lámpara de Celina dentro de un espacio de tiempo:

las manos encontraban sonidos que encantaban todo lo que había alrededor de la lámpara y los objetos quedaban cubiertos por una nueva simpatía ... En aquel momento los objetos tenían más vida que nosotros. Celina y mi abuela se habían quedado quietas y forradas con el silencio que parecía venir de lo oscuro de la sala con la mirada de los muebles.<sup>125</sup>

Las cosas se impregnan de los sonidos luminosos que se elevan del piano. Al mismo tiempo que los cuerpos de Celina y la abuela son envueltos por el oscuro silencio de los objetos de la sala. Ambos se intercalan simultáneamente y resuenan en uno en el otro en un doble movimiento dentro de un agenciamiento posibilitado por el instrumento musical. Una especie de *concierto maquínico de las cosas*.

Después del castigo impuesto al niño por Celina, la narración pierde su linealidad, se abre en el relato una discontinuidad donde el sujeto de la enunciación se fractura: “ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No solo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para vivir hacia adelante”<sup>126</sup>. Esta laguna narrativa ha sido considerada por Lespada como una característica metadieгética del texto. Esta suerte de confesión expone quizás el gran tema de la novela hernandiana: la escritura misma.

El narrador que se nos presenta es otro. Un hombre que escribe sus recuerdos para encontrar en ellos el sentido de su destino. Pero en realidad no es el quien escribe sus recuerdos sino un socio, su doble. El otro yo del escritor que es a su vez el otro yo del

---

<sup>124</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 215.

<sup>125</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 217.

<sup>126</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 222.

24/01/2020

pianista. El mítico tema del doble al que Hernández da un tratamiento felisbertiano: “Al principio mi socio apareció como de costumbre: esquivando su presencia física, pero amenazando entrar en la realidad bajo la forma vulgar que trae cualquier persona que viene del mundo.”<sup>127</sup> El socio como lo señaló Echavarrén no puede ser considerado como un personaje, no tiene una forma definida.

En su estudio sobre el motivo del doble en la literatura, Otto Rank postula que quizás el primer doble del cuerpo haya sido el alma inmortal.<sup>128</sup> Freud quien comentaría el mencionado trabajo señala el devenir que tuvo el motivo del doble, desde las concepciones de culturas a las que llama primitivas hasta las novelas del período romántico. Primero tiene un carácter de protección del “yo” y posteriormente tendría el carácter siniestro, el doble como mensajero de la muerte.<sup>129</sup> El doble felisbertiano no presenta las características de lo ominoso: “Aquella madrugada me reconcilié con mi socio...descubrí que mi socio era el mundo y de nada valía que quisiera separarme de él.”<sup>130</sup> No resulta ser un emisario de la muerte tal como Rank describe que sucede en muchas de las novelas de los escritores del siglo XIX. El socio de Hernández a pesar de ser un prestamista de los recuerdos está bañado por una cierta inocencia.

La aparición del doble en *El caballo perdido* guarda relación con el acto de escribir, los recuerdos forman parte de una maquinaria capaz de intervenir en la memoria. En ella el “yo” hernandiano pierde su identidad desdoblándose, el mismo se encuentra continuamente en un devenir otro cuyo sentido solo se expresa a través de la paradoja.:

---

<sup>127</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 233.

<sup>128</sup> Para ampliar lo mencionado, Otto Rank explica que: “...la sombra, inseparable de la persona, se convierte en una de las primeras “encarnaciones” del alma humana, “mucho antes de que el primer hombre viese su reflejo en un espejo” (Negelein). La creencia de los pueblos primitivos de todo el mundo en el alma humana, como copia exacta del cuerpo, perceptible primero en la sombra, fue también el concepto primitivo de alma que tenían los antiguos pueblos civilizados”, en “El doble en la antropología”, en *El doble* (Buenos Aires: Orión, 1976), 100.

<sup>129</sup> Véase: Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *De la historia de una neurosis infantil (caso del “Hombre de los lobos”)* y otros casos (1917- 1919) (Buenos Aires: Amorrortu, 1986), 215- 251.

<sup>130</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 235.

24/01/2020

Durante unas horas, yo, completamente yo, fui otra persona [...] mientras yo no había dejado de ser del todo quien era y mientras no era quien estaba llamado a ser, tuve tiempo de sufrir angustias muy particulares. Entre la persona que yo fui y el tipo que yo iba a ser, quedaría una cosa en común: los recuerdos.<sup>131</sup>

Roberto Echavarren propone a partir de la lectura de *Tal vez un movimiento*,<sup>132</sup> que el ejercicio escritural de Hernández estriba no en la reedificación de *un pasado historiográfico o anecdótico* sino en *pensar-escribiendo*. El crítico uruguayo señala el movimiento de esta escritura como el catalizador de una máquina cuyo funcionamiento es siempre imprevisible: el teatro del recuerdo, el cine mudo de los recuerdos:

Al nivel de la narración – es decir, de la construcción del relato- ese “movimiento” es concebido en términos del funcionamiento de un modelo, el “teatro del recuerdo”, un cine en el cual las proyecciones tienen lugar sin el control del narrador, quien es un mero “espectador” del funcionamiento de esa máquina. El “presente” de escritura, el “mientras” del “movimiento”, persigue algo que se desvanece, que se oculta, la “mirada”; el “movimiento” ocurre como el funcionar de una máquina que funciona cuando le viene en gana; al narrador solo cabe prepararse (“el espíritu [...] espera trabajando”) para *presenciar* el espectáculo.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Felisberto Hernández, “El caballo perdido...”, 228.

<sup>132</sup> Sobre el texto mencionado cito un fragmento del mismo: “realizar esa idea sería realizar un movimiento. ¿Pero qué movimiento? ¿Un movimiento de qué? Realizar un movimiento de una idea. Pero la idea de por sí, ¿no describe un movimiento? Sí, pero yo quiero describirla con otra cosa que no sea la idea, pero que me haga sentir la idea moviéndose”, “Tal vez un movimiento”, en *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015), 504.

<sup>133</sup> Roberto Echavarren, “El caballo perdido...”, 67.

24/01/2020

Anticipadamente José Pedro Díaz<sup>134</sup> habría resaltado también que hay algo que entra de forma impetuosa en la memoria del narrador hernandiano y supera los sucesos que en primera instancia se había dispuesto a narrar. Conforme a los planteamientos de Díaz, Hernández no disponía de sus recuerdos para trabajar sobre ellos sino sobre su *modo de evocarlos, de asirlos*. Sobre su modo de desprenderse del presente. En la narración hernandiana el tiempo pierde su unidad y se fragmenta. Díaz diría que el tiempo *se mueve en direcciones diferentes*.<sup>135</sup>

El “yo” de *El caballo perdido* pierde su estatuto molar de sujeto, escribiendo deviene. A través de sus recuerdos el narrador va a repetir constantemente la escena infantil en la casa de Celina, como *única isla a la cual aferrarse*. Sin embargo “la repetición en el “teatro del recuerdo” no pierde su carácter *sorpresivo*: ésta y no otra es la marca de su autenticidad.”<sup>136</sup> La misma escena es recreada una y otra vez en la narración, expresando cada vez diferencias en la historia. Se escribe no para repetir el trauma infantil, sino para encontrar una salida al infierno de la infancia, para devenir una *cosa entre las cosas, una cosa escrita*.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Para ampliar lo mencionado Díaz analiza que: “Hernández no alude en parte alguna de su obra a cuestiones sociales ni políticas; no se entera uno, al leerlo, de nada que tenga que ver con la crítica historia contemporánea; no se sabe siquiera si existió la segunda guerra mundial ni si hay conflictos o tensiones que caractericen la vida de nuestra América Latina. Y aún, al contrario: lo que evoca son estampas de la vida casi aldeana del Montevideo de las primeras décadas del siglo, lentos pueblos del interior, pequeños teatros con pianos destartados, interiores morosos, caserones de otro tiempo. Pero no sólo la misma constancia de esa temática, sino también, y quizá más, el hecho de que todo ocurra en otro *tiempo* —*aquel tiempo*, dice él con frecuencia— que es casi el *ille tempora* de los mitos o las religiones, ya es muy significativo en el sentido que anunciamos. Porque *aquel tiempo, ille tempera*, es, por definición, un tiempo fuera de los tiempos, un tiempo fijado y sin decurso, sin otra movilidad que su invisible manar sin transcurrir, sin otra variedad que la voluntaria sustitución de las figuras que puedan poblarlo y que nunca serán presentes, que siempre estarán fuera del imprevisible acaecer y de la urgencia de una decisión”, en *Una conciencia que se rehúsa a la existencia*, s.f., <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/hernandez/fh.htm>.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Roberto Echavarrén, “El caballo...”, 67.

<sup>137</sup> Jorge Monteleone, “Estudio Crítico...”, 39.

24/01/2020

### 3.3 Deseo célibe en *Menos Julia*

La historia empieza con una reminiscencia de la infancia en la que se produjo una ruptura con la máquina educativa, "...al salir de allí, fuimos al parque y los dos nos juramos no ir nunca más a la escuela."<sup>138</sup> Como efecto de la separación se produciría también el nacimiento de una complicidad infantil que sería retomada casualmente en la adultez. El encuentro fortuito entre dos viejos amigos que recuerdan los procedimientos que llevaron a cabo para engañar a sus padres revelaría la impronta de dos personalidades prematuramente disidentes. Y terminaría por desembocar en un agenciamiento clandestino.

"Ahora él vivía solo; pero en el bazar lo rodeaban cuatro muchachas que se acercaban a él como a un padre."<sup>139</sup> Aquel solitario patriarca revela al narrador su extraña y amada enfermedad, de la que no quisiera curarse nunca. En una quinta a las afueras de la ciudad tiene lugar una insólita sociedad secreta. En la oscuridad de un túnel se prepara lo que podría ser considerado como un ritual:

Las muchachas estarán esperándonos dentro, hincadas en reclinatorios a lo largo de la pared de la izquierda y tendrán puesto en la cabeza un paño oscuro. A la derecha habrá objetos sobre un largo y viejo mostrador. Yo tocaré los objetos y trataré de adivinarlos. También tocaré las caras de las muchachas y pensaré que no las conozco...<sup>140</sup>

Conforme con lo que menciona Lespada en su estudio, hay en la historia un relevo de "la lujuria de ver" muy presente en otras narraciones del escritor uruguayo, por "la lujuria de tocar" que dentro del túnel no distingue entre cuerpos y cosas. La relación

---

<sup>138</sup> Felisberto Hernández, "Menos Julia", en *Felisberto Hernández Narrativa Completa* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015), 311.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> Felisberto Hernández, "Menos Julia...", 312.

24/01/2020

mano- objeto, mano-rostro se desarrolla impasiblemente entre el ruido de los cuerpos y el de las cosas, como si se tratara de alcanzar un estadio previo a la intervención del lenguaje. Estableciendo conexiones en las que el deseo recorre un trayecto que agencia los objetos dispuestos en el espacio y los rostros de las jóvenes en un mismo plano de reconocimiento o de extrañamiento. “En donde el placer no sería ya una categoría para medir el deseo, aunque de él pudiera desprenderse: “hoy tuve mucho placer. Confundía los objetos, pensaba en otros distintos y tenía recuerdos inesperados.”<sup>141</sup>

Los tres personajes masculinos del cuento pueden tenerse por célibes. Tres ermitaños amantes del silencio “¿Tú no necesitas, a veces, estar en una gran soledad?”, “Necesito andar solo, por la quinta, durante todo el día”, “Quisiera pasarlo encerrado en una habitación”<sup>142</sup>. Y también por la manera en la que maquinan su deseo, mediante experiencias hápticas. Tocar las superficies de los cuerpos cuando la luz no ilumina sus opacidades para de esta manera dilatar la ambigüedad y subvertir la relación significado-significante: “me encontraba con la imaginación engañada y con cierta burla de la oscuridad.”<sup>143</sup> Inocente juego que aplaza la consumación y genera una polivocidad que se retrotrae del significante.

El criado Alejandro es quien “compone el túnel como una sinfonía”<sup>144</sup>. Es un hombre seducido por los encantos de la soledad y el silencio. “Una noche dio un salto sobre los libros porque sonó el teléfono; la que se equivocó de llamado, siguió equivocándose todas las noches; y él, apenas *la toca* con los oídos y las intenciones”<sup>145</sup>. Su extrema timidez le llevaría a entablar una relación amorosa con una joven a la que nunca ha conocido, y a la que quizás no necesita conocer ya que:

---

<sup>141</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia...”, 320.

<sup>142</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia...”, 311- 323.

<sup>143</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia...”, 319.

<sup>144</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia...”, 314.

<sup>145</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia...”, 315.

24/01/2020

El célibe es un estado de deseo más vasto y más intenso que el deseo incestuoso y el deseo homosexual. [...] Precisamente por no tener familia, ni conyugalidad, el célibe por sí solo es más social, social peligroso, social-traidor, y colectivo...<sup>146</sup>

Los personajes del cuento no guardan relaciones de filiación, sino que entablan una alianza en el seno de un agenciamiento maquínico. Ellos son personajes menores. Las jóvenes de la historia reunirían cualidades específicas que posibilitan las líneas de fuga: son “en parte criadas, en parte putas. Son anticonyugales y antifamiliares.”<sup>147</sup> Esto en la medida en que “las jóvenes no pertenecen a una edad, a un sexo, a un orden o a un reino: más bien circulan entre los órdenes, los actos, las edades, los sexos.”<sup>148</sup> Por ello su presencia posibilita una desterritorialización con respecto a los agenciamientos familiares y conyugales.

Dentro del túnel las jóvenes se dejaban tocar la cara, “el claroscuro y el silencio y el ansia sobre las cosas derivan hacia un erotismo latente que no acaba de manifestarse sino por indicios, equívocos.”<sup>149</sup> El patriarca “iba sembrando sus dedos en la oscuridad; después los recogería de nuevo y todos se reunirían en la cara de la muchacha.”<sup>150</sup> El sentido del tacto desplazaba al sentido de la vista, dentro del túnel todo devenía clandestino, secreto, aunque conocido:

Hoy fue al bazar el padre de Julia: no quiere que le toque más la cara a la hija; pero me insinuó que él no me diría nada si hubiera compromiso. Yo

---

<sup>146</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia...”, 103.

<sup>147</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Los conectadores”, en *Kafka. Por una literatura menor* (Barcelona: Anagrama, 1996), 95.

<sup>148</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Devenir- intenso...”, 278.

<sup>149</sup> Jorge Monteleone, “Estudio crítico...”, 49.

<sup>150</sup> Felisberto Hernández, “Menos Julia...”, 316.

24/01/2020

miré a Julia y en ese momento ella tenía los ojos bajos y se estaba raspando el barniz de una uña. Entonces me di cuenta que la quería.

-Mejor -le contesté yo-. ¿Y no te puedes casar con ella?

-No. Ella no quiere que toque más caras en el túnel.

Mi amigo estaba sentado con los codos apoyados en las rodillas y de pronto escondió la cara; en ese instante me pareció tan pequeña como la de un cordero. Yo le fui a poner mi mano en un hombro y sin querer toqué su cabeza crespa. Entonces pensé que había rozado un objeto del túnel.<sup>151</sup>

Las jóvenes que participaban del extraño ritual implicaban una relación de desterritorialización en la que el deseo se abría a otras conexiones y que minaría la máquina familiar al establecerse una fraternidad de célibes...menos Julia, tentación conyugal. La presencia del padre real instauraría la prohibición para establecer un ordenamiento del deseo dentro del ciclo familiar conyugal. Julia se convertiría en un callejón sin salida y el túnel sería la línea de fuga al polo familiar que amenazaba con reterritorializar el agenciamiento.

## Conclusiones

La presente investigación ha expresado apenas un análisis parcial de la narrativa de Felisberto Hernández, en el que se procuró evidenciar la pertinencia de una lectura de su obra que emplee como marco conceptual los planteamientos que Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollaron en *Kafka. Por una literatura menor* (1975), *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), y *Crítica y clínica* (1993), con respecto al devenir

---

<sup>151</sup> Felisberto Hernández, "Menos Julia...", 323.

24/01/2020

menor y el devenir animal en la escritura. La línea investigativa propuesta, tributaria del mucho más abarcador estudio de Gustavo Lespada: *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (2014), hizo posible una mirada a la obra hernandiana que tomara distancia de sus tendencias interpretativas fantásticas y psicoanalíticas.

Con respecto a las mencionadas tendencias, la problematización que se desarrolló brevemente en torno a la ubicación de la obra hernandiana dentro de la literatura fantástica permitió dilucidar la relación que el género entabló con la teoría psicoanalítica a partir de los planteamientos freudianos. Y desplegar de manera muy sumaria la evolución de sus definiciones, a nivel semántico y sintáctico del texto. De esta manera se expuso que en el contenido de la narrativa de Hernández no está presente el efecto de lo siniestro, elemento considerado como constitutivo del género. Y con respecto a las posturas que plantean la presencia del mismo en su sintaxis, se introdujo la propuesta de Lespada, quien aludiendo a la no pertenencia de la obra de Felisberto Hernández al género fantástico, señala una resonancia entre su obra y lo que Gilles Deleuze junto a Félix Guattari llamaron literatura menor.

El intento de ampliar dicha resonancia se concentró en precisar la relación entre la vida y obra de Felisberto Hernández y las tres condiciones de la literatura menor que se plantean en *Kafka. Por una literatura menor* (1975). En cuanto a la primera condición: el coeficiente de desterritorialización de la lengua, se expresó que en el caso del escritor uruguayo su mal castellano y las operaciones formales en su narrativa, ampliamente analizadas en el mencionado estudio de Lespada, constituirían una desterritorialización en la expresión que no guardaba relación con un movimiento físico sino con su posición marginal dentro del contexto en que vivió y produjo su obra.

24/01/2020

La lectura positiva que, bajo el rótulo de la *carencia*, hace el crítico uruguayo de las imposibilidades materiales, intelectuales, y hasta lingüísticas que atraviesan la producción literaria de Hernández, orientó este trabajo hacia una lectura deleuziana de su obra. A través de Deleuze se propuso el atisbamiento del universo deseante de Hernández sin introyectar en el un sentido psicoanalítico. La relación entre los recuerdos del narrador hernandiano y su mundo infantil, conforme se plantea en *El caballo perdido* (1943), puede ser entendida no solo como la invocación de una aplastante atmósfera edípica, el eterno trauma infantil, sino también y sobre todo como la búsqueda de una posible salida de la misma.

Es así como para entrar en la obra hernandiana se formuló: *La máquina felisbertiana del recuerdo*. La noción de máquina propuesta por los filósofos franceses permitió leer los recuerdos del escritor uruguayo con un enfoque en el funcionamiento, más que el significado, que ellos tienen dentro de la narración. La memoria hernandiana funciona paradójicamente como una *antimemoria*<sup>152</sup> en la medida en que es capaz de transformar los propios recuerdos en una potencia impersonal cuya función es producir los devenires presentes en su narrativa, como sucede con el protagonista del cuento *La mujer parecida a mí* (1947).

En lo que respecta a la presencia de la articulación de lo individual en lo inmediato político y los agenciamientos maquínicos, como condiciones también necesarias para referirse a la literatura menor, la presente investigación pudo identificar que en la narrativa de Hernández se producen agenciamientos entre diferentes reinos y también entre personas y cosas como sucede en *Menos Julia* (1947). Sin embargo, no se localizó la

---

<sup>152</sup> Conforme a lo mencionado Gilles Deleuze y Félix Guattari sostienen que: “el devenir es el movimiento gracias al cual la línea se libera del punto, y hace indiscernibles los puntos: rizoma, lo opuesto de la arborescencia, liberarse de la arborescencia. *El devenir es una antimemoria*”, en “Devenir- intenso...”, 293.-

24/01/2020

conexión directa entre el problema individual que se desarrolla en la narración y la dimensión política, así como tampoco se desarrolló el componente de enunciación colectiva de los señalados agenciamientos. Se podría discurrir sobre la posibilidad de que los epistolarios del escritor uruguayo proporcionarían, al igual que los diarios y las cartas de Kafka en el análisis que hacen de él los filósofos franceses, conexiones que pudieran develar otros sentidos de la arquitectura de su obra.

Finalmente, pensar a Felisberto Hernández como un escritor menor ha posibilitado la lectura de una selección de su narrativa que permitió vislumbrar, sino la presencia de las tres condiciones que definen a una literatura menor, si al menos una dimensión impersonal de su obra. Desde el planteamiento desarrollado a lo largo de este proyecto, escribir con los recuerdos adquiere una nueva potencia, y la narrativa autobiográfica del escritor uruguayo se revela como una máquina que produce devenires.

### **Bibliografía:**

Achugar, Hugo. "Hugo J. Verani: Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos) Roma: Bulzoni Editore, 1986". *Revista Iberoamericana*, n.º 144-145 (1988): 1027-1029.

Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". En *Teorías de lo fantástico*. Edición de David Roas, 153-192. Madrid: Arco Libros, 2001.

Castilla Cereza, Antonio, Patricia Castillo Becerra, Patricio Landaeta Mardones, José María Gonzalo Gonzales. *Deleuze, recepción y apuesta desde Hispanoamérica. Cuatro movimientos desde el margen*. Edición de Patricia Castillo Becerra y Josemaría Moreno González. México: Universidad de Guanajuato, 2018.

Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Trad. por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.

24/01/2020

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad. de José Vásquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2002.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978.

De Marsilio, Horacio. *El lenguaje de los uruguayos*, “Patrones lingüísticos del Uruguay actual”. *Nuestra Tierra*, n° 24 (1969):20-44.

Díaz, José Pedro. *Felisberto Hernández. Vida y Obra*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.

Díaz, José Pedro. “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”.  
En *Tierras de la memoria*, 177-188. Montevideo: Arca, 1965.

Echavarren, Roberto. “El caballo perdido”. En *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, 63- 140. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.

Espina, Eduardo. “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia”.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 529-530 (1994): 33- 49.

Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. En *Sigmund Freud Obras Completas XVII. De la historia de una neurosis infantil (caso del “Hombre de los lobos”) y otros casos (1917-1919)*, 215- 251. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

Giraldi Dei Cas, Norah. “La Fundación mítica y la Identificación con el padre: Felisberto Hernández en *El Caballo perdido*”. *América Cahiers du CRICCAL*, n° 3 (1998):281- 297.

24/01/2020

Gómez, Facundo. “Ángel Rama y el descubrimiento de la literatura latinoamericana en las páginas de Marcha”. *VI Congreso Internacional de Letras. Transformaciones Culturales. Debates de la teoría, la crítica y la teoría*, (2014): 814-823.

Gortázar, Alejandro. “El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas (1930- 1966)”. *Fragmentos*, n.º 19 (2000): 31-45.

Gregori, Alfons. “Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión”. *Studia Romana Posnaniensia* n.º 40 (2013):5-19.

Hernández, Felisberto. *Felisberto Hernández Narrativa Completa*. Estudio crítico de Jorge Monteleone. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015.

Lacasagne, Pablo. “El gaucho en Uruguay y su contribución a la literatura”, *Revista Interamericana de Bibliotecología*, n.º 16 (2009):173-191.

Lagos, José Gabriel. “El anticomunismo como problema”. *Revista de la biblioteca nacional*, n.º 10 (2015): 251-260.

Larre Borges, Ana Inés. “Felisberto Completo: acerca de una edición ejemplar”. *Zama*, n.º 8 (2016):156-158.

Lespada, Gustavo. *Escritura de la carencia. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2010.

Lespada, Gustavo. *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.

Medeiros, Paulina. “Felisberto Hernández Ubicación y análisis de su obra”. *Revista de la Biblioteca Nacional Felisberto*, n.º 10 (2015):431-439.

24/01/2020

Montiel, Juan Antonio. "Por qué leer a Hernández por el bien propio y el de todos los lectores". *W Magazín*, (2018).

Monteleone, Jorge. "Estudio Crítico". En *Felisberto Hernández Narrativa Completa*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.

Onetti, Juan Carlos. "Felisberto el naif". *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 302 (1975): 257-259.

Paolini, Claudio. "Escritor maldito o poeta de la materia". *Hermes Criollo*, n.º 3 (2002): 47-58.

Pallares, Ricardo. "Algo se desplaza en la escritura de Felisberto Hernández, (A cincuenta años de su muerte)". *Revista de la Academia Nacional de las Letras*, n.º 11 (2015): 55-88.

Pardo, José Luis. *La presentación del cuerpo sin órganos*. Valencia: Pre-textos, 2011.

Rama, Ángel. "Burlón poeta de la materia". *Marcha*, n.º 1.190 (1964): 30-31.

Rank, Otto. *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1976.

Rama, Ángel. "Felisberto Hernández". *Capítulo Oriental*, n.º 29 (1968):447-466.

Riella, Alberto, Mascheroni, Paola. *Desigualdades sociales y territorios rurales en Uruguay*. *Pampa*, n.º 07 (2011):39-63.

Rocca, Pablo. "El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920- 1950)". *Fragmentos*, n.º 19 (2000):7-28.

Rodríguez Monegal, Emir. "Nota sobre Felisberto Hernández". *Marcha*, n.º 286 (1945):15.

Rodríguez Monegal, Emir. "Las formas de la memoria". *El Día*, n.º 347 (1985):10.

Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura Uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966.

Saer, Juan José. "Tierras de la memoria". En *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Edición de Alain Sicard, 308-335. Venezuela: Monte Ávila, 1977.

24/01/2020

Sosnowski, Saúl. *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*.

Córdoba: Villa María, 2015.

Todorov, Tvezan. *Introducción a la Literatura fantástica*. México: Premia, 1981.

Verani, Hugo. “Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano”. *Anales de literatura hispanoamericana*, n. °16 (1987):127-144.

Verani, Hugo. “Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica”. En *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*. Edición de Saúl Sosnowski, 9-66. Carácas: Biblioteca Ayacucho, 1997.

Yúnez, Kim D. *La obra de Felisberto Hernández. Nomadismo y creación*. Madrid: Pliegos, 2000.

Zourabichvili, François. “¿Qué es un devenir para Gilles Deleuze?”. Conferencia pronunciada en Horlieu (Lyon) el 27 en 1997. Trad. Verónica Jocelyn Guarneros Rojas. *Reflexiones Marginales*, n.º 8501 (2007).  
<http://reflexionesmarginales.com/3.0/que-es-un-devenir-para-gilles-deleuze/>.