



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Literatura

Proyecto de investigación teórica

El monumento porvenir en 7 textos de Felisberto Hernández:

Una posibilidad de lectura

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Literatura

Autor:

Diego Eduardo Cevallos Mejía

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Diego Eduardo Cevallos Mejía, 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 Artes Literarias. 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 de la investigación teórica

Sara Baranzoni

Miembro del tribunal de defensa

Fernando Montenegro

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Le agradezco a mi tutor Paolo Vignola, sobre todo por la deuda intelectual que tengo con él, así también como a la mayoría de mis profesores en el transcurso hacia este grado. Me han hecho pensar que he vivido un gran privilegio y me enseñaron a enseñar.

Dedicatoria:

A mi familia de origen, a mi esposa y mi hija.

Resumen

Este trabajo es una crítica en forma diálogo de siete textos de Felisberto Hernández, los conceptos que usan para realizar este diálogo, en su mayoría provienen de publicaciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Para lograr hacer una crítica coherente se tomaron conceptos como el monumento, y el pueblo por venir como principales ejes del trabajo. El monumento porvenir es una conexión que se establece en este trabajo para releer a Felisberto Hernández. Entre otras cosas es necesario pasar por otros conceptos claves de Deleuze y Guattari como el devenir, rizoma, la expresión n-1 o la literatura menor, esto con la finalidad de cumplir con mayor amplitud la concepción que éstos dos filósofos tienen sobre la creación literaria.

Palabras Clave: Felisberto Hernández, monumento, porvenir, Deleuze, Guattari

Abstract

This work is a critic presented in dialogue of seven texts written by Felisberto Hernández, the concepts used to make this dialogue mostly come from publications of Gilles Deleuze and Felix Guattari. To make a coherent critic many concepts have been taken, like the monument, and *l'avenir* as principal axes to work. The future monument is a connection that is established in this work to read again to Felisberto Hernández. Among other things is necessary to check another key concept from Deleuze and Guattari like: becoming, rhizome, the expression n-1 or minor literature, this with the objective of encompass with greater amplitude the conception that these philosophers have about the literary creation.

Palabras Clave: Monument, Felisberto Hernández, Short story, Deleuze, Guattari, *l'avenir*

ÍNDICE GENERAL

1. Introducción.....	9
2. Felisberto Hernández, el <i>Outsider</i> y la carencia.....	13
2.1 Recepción y crítica de Ángel Rama sobre Felisberto Hernández.....	13
2.2 La crítica de la carencia.....	21
3. El monumento	25
3.1 Sobre el monumento y la carencia.....	25
3.2 La tragedia de la imagen y la falsa explicación de los cuentos.....	27
3.3 La piedra Filosofal, la graduación y la distancia.....	29
3.4 Por los tiempos de Clemente Colling y tres características del Rizoma.....	31
3.5 Fabulación y monumento en Las hortensias.....	36
4. El pueblo por venir y el porvenir.....	45
4.1 El por venir y el porvenir.....	45
4.2 El pueblo que está por venir.....	46
4.3 Lo menor.....	49
4.4 El porvenir y Nietzsche.....	52
5. Conclusiones	55
Referencias	58

1. Introducción:

Esta investigación teórica está pensada y realizada como un diálogo entre un hecho literario y unos conceptos teóricos de arte. El presente trabajo gira en torno a la obra de Felisberto Hernández (1902-1964), específicamente en siete cuentos; pero de igual manera en lo que denomino el monumento porvenir. Felisberto Hernández ha sido muy conocido por ser autodidacta, sólo termina la escuela y aprende a tocar el piano en su casa desde muy pequeño. Son dos características que la crítica a tratado de relacionar desde los años cincuenta y sesenta cuando es reivindicado como un escritor de influencia por parte de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez e Italo Calvino. Los tres coinciden con caracterizar a Hernández como un escritor de culto, por la rareza en la sintaxis de su escritura y porque plantea una concepción del relato que se diferencia de la tradición del cuento clásico.

Por otra parte, el monumento porvenir es la integración de dos conceptos de Deleuze y Guattari que desarrollaron en tiempos diferentes, siendo el monumento el ulterior respecto al concepto del porvenir. El monumento es la concepción de la obra de arte en una virtualidad que se realiza o bien en el lenguaje o en la imagen que el pensamiento tenga del lenguaje. Dicho de otro modo, el monumento es el negativo de la imagen mental y superficial de una obra. En cambio, el porvenir, es una posibilidad de futuro que siempre está ligado a un pasado imaginado, y a la fabulación.

Para llevar a cabo la consigna de hacer un diálogo entre la escritura narrativa de Hernández y la filosofía de la diferencia de Gilles Deleuze y Félix Guattari se analizarán siete cuentos del escritor uruguayo, y se pondrán muchas veces en contraste, principalmente, con

dos conceptos teóricos propuestos por los filósofos post estructuralistas antes mencionados. El primer concepto es el monumento, el segundo el porvenir. El monumento es un concepto desarrollado, en la última publicación en conjunto de Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?* El otro concepto es el porvenir, una posibilidad de futuro que se da por medio de la invención en el arte. En la primera parte se desarrollarán brevemente dos lecturas de la obra de Hernández realizadas por críticos literarios: Gustavo Lespada y Ángel Rama. ¿Con qué motivo? Si Rama puede ser un gran representante de la crítica literaria latinoamericana del siglo XX, Gustavo Lespada publica una tesis sobre la carencia en la escritura (2010) de Felisberto Hernández, es parte de una lectura muy actual del cuentista uruguayo. Estos dos autores han tenido mucha influencia en la lectura crítica de Hernández, claro está que también me interesan un par de conceptos y definiciones que desarrollan sobre el cuentista mencionado, porque de allí partiré para ampliar las definiciones hechas por estos dos críticos sobre Hernández con la filosofía de Deleuze y Guattari.

Las preguntas serían entonces ¿Qué es un monumento porvenir?, y ¿qué tiene que ver Felisberto Hernández con el monumento porvenir? serán respondidas hacia el final del desarrollo cuando haya pasado por otros conceptos claves para descifrar lo que tratan de explicar Deleuze y Guattari, principalmente el porvenir y su relación con el monumento. Para hablar del porvenir es necesario entender la concepción de qué es el pueblo por venir, de una forma clara, para esto servirán las interpretaciones sobre la literatura menor. Pero también hablaré del acontecimiento, y su contraefectuación; los afectos y perceptos, que son el contenido y la forma del monumento; el devenir, que es una de las piezas claves para pensar el hecho literario y su relación con la lengua; también, necesariamente, pasaré por el concepto del rizoma y tres de sus comportamientos. Otros conceptos abarcados superfluamente son los

de la literatura menor que me servirá para pensar la fabulación y el porvenir.

El desarrollo de la estructura de esta tesis sigue una línea continua que no seguirá un orden jerárquico, exceptuando el monumento porvenir, cómo herramienta de lectura de la obra de Felisberto Hernández. Por ejemplo, el primer capítulo es sobre la escritura de Hernández, lo que interesa del narrador en *Las hortensias*, o *Acunamiento*, y la crítica que hacen Rama y Lespada. En el primer capítulo se mostrará entonces la relación de la crítica rioplatense y Felisberto Hernández.

El segundo capítulo, sobre el monumento, comenzará con una explicación de la fabulación y su relación con el monumento y dos de sus componentes principales: afectos y perceptos. No olvidando la acción de la premisa principal: el diálogo con Hernández, ejemplificaré y se pondrá en contraste los conceptos ulteriormente mencionados con la «Explicación falsa de mis cuentos» y «La piedra filosofal». Pero también se añade, cambiando un poco de perspectiva, la relación que guardan estos dos cuentos antes mencionados con *La tragedia de la imagen* del poeta Vicente Basso Maglio, a quien Hernández dedica el cuento de «La piedra filosofal». Al final del segundo capítulo se hará una comparación entre el rizoma y «Por los tiempos de Clemente Colling», un cuento de autoficción, porque Clemente era el maestro de piano ciego de Hernández. En primera instancia parece un cuento sobre la memoria y la autoficción, pero incluso desde la primera página se plantean ciertas características dentro del texto que coinciden con el pensamiento rizomático.

El tercer capítulo tiene cuatro apartados: Por venir y porvenir; El pueblo que está por venir; Lo menor y por último el porvenir y Nietzsche. El primer apartado es una distinción

de los dos conceptos, el por venir se refiere directamente al segundo apartado, que es precisamente el pueblo que está por venir; por otra parte, el porvenir, es un concepto más sintético y unitario que trata sobre la posibilidad de un futuro. El apartado sobre el pueblo que está por venir es una explicación sobre la concepción de los pueblos inventados por la fabulación en el sigue de la *Nouvelle vague*, específicamente en *Hiroshima mon amour* y *Loin du Vietnam*. El apartado sobre lo menor explica la relación entre la literatura menor, que se sustrae, por medio de una lengua mayor. El último apartado Habla del mayor interlocutor del pensamiento de Gilles Deleuze y Guattari, Friedrich Nietzsche, parecería un cambio abrupto, pero no lo es.¹ Porque Nietzsche está consciente de la salud y el porvenir, dos conceptos claves que se muestran en diálogo, no sólo con Deleuze y Guattari sino también directamente con «Acunamiento» segundo cuento de *Los libros sin tapas*.

¹ Paolo Vignola «Nietzsche y la literatura» en *Lo que fuerza a pensar: Deleuze ontología práctica*, Buenos aires: Ragif ediciones, 2019. 240. «[...] tal vez no resulta muy evidente que Nietzsche sea no solo el autor más influyente para Deleuze, sino también su mejor amigo filosófico [...]» Vignola se refiere a que en *Diferencia y repetición* hay plasmado un aparataje teórico antes propuesto en *Así hablo Zarathustra*. Es decir, que en este libro donde se plantea la *difference* tan importante para la Filosofía de Deleuze y Guattari, está moldeado por las propuestas principales que se generan en el afamado libro de Nietzsche. De esta misma manera se piensa la pulsión porvenir desde Nietzsche, lo que piensa de la salud y la filosofía en un futuro posible.

2. Felisberto Hernández, el *Outsider* y la carencia

2.1 Recepción y crítica de Ángel Rama sobre Felisberto Hernández

La obra literaria de Felisberto Hernández sigue por una senda abyecta a la tradición latinoamericana convencional desde sus primeras publicaciones en los años 20 y 30 del siglo XX. Ángel Rama hace una breve descripción del lugar de Felisberto al escribir y luego de publicar en Montevideo. También termina de dilapidar el parche de lo fantástico impuesto a la obra de Hernández². A partir de escritores como Hernández o Julio Garmendia también logra vislumbrar una figura, un tipo de escritor en el sistema social, cultural y económico que tiene la literatura en las ciudades de Latinoamérica: el *outsider*³. Hernández está consciente de su carencia formativa, sobre todo para ser escritor, ya que sólo terminó la primaria, y se aprovecha de ello muchas veces para tratar de comunicar algo diferente. De esta manera se identifica como una divergencia del pensamiento⁴ positivista, racional, letrado; es un mal letrado. Además, escribe muchas veces contra esa pulsión positivista de la verdad axiomática y argumentada, sobre todo en sus primeros relatos de los años 20, donde es más intensivo en

² Ángel Rama, «Sobre Felisberto Hernández: Burlón poeta de la materia». Montevideo: Marcha, 1968. Aquí Rama aclara que Felisberto Hernández no cambia la sustancia ni la materia de los objetos o las cosas, pero sí le adhiere misterio debido a un proceso que sólo el mismo Felisberto entendía.

³ Gustavo, Lespada, *Escritura de la carencia el procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos aires: FILO UBA, 2010. 7. versión PDF «[...]del que no pertenece al campo intelectual» Visto desde el punto de vista que planteaba Ángel Rama, fuera del campo intelectual oficial literario rioplatense. Fruto de esta determinación sociocultural que vivía Hernández, Lespada interpretará que hay una especie de vacío y carencia como potencia de su escritura.

⁴ Felisberto Hernández, ciertamente fue un *Outsider* en el campo social literario pero luego demostraremos que la forma en que Rama concibe a este personaje, no influye tanto como pensaba en la narrativa del cuentista uruguayo.

las argumentaciones lógicas de los personajes. Dejando a este proceso racional, para encontrar la verdad y las acciones, supeditado por un misterio a veces dentro de los objetos, otras veces en los ruidos de las máquinas. Según Rama, Felisberto no está preocupado, en las formas literarias hegemónicas⁵, escribe para un público reducido, fruto de la herencia colonial, por lo que los escritores buscan una tendencia hacia la excelencia y altos valores estéticos. Pero Hernández buscaba dilucidar un vacío que era real (más adelante veremos que es llenado), y para eso tenía que desvirtuar la forma de percibir la realidad, mientras que los objetos sigan siendo los mismos; efectuando así, el principio de identidad de la lógica aristotélica, donde un objeto es el mismo objeto al mismo tiempo y en el mismo lugar. Un ejemplo para desarrollar ese vacío sería Horacio, personaje principal en *Las Hortensias*, imaginando la historia de cada una de sus muñecas en el sótano de su casa. «La muñeca estaba vestida de novia [...] Antes de [...]saber cuál era la leyenda de esta novia, él quería imaginar algo.»⁶ Hernández busca una forma singular de replantear lo real y lo humano desde la literatura.

Fácilmente podríamos preguntar qué tipo de literatura no replantea lo real y lo humano, entonces la pregunta sería: ¿de qué manera lo replantea Felisberto Hernández? Hace una propia filosofía del lenguaje. ¿Qué es lo que obtenemos del lenguaje luego de leer que Horacio pasa suplantando la vida social y amorosa que tenía con su esposa Hortensia por otro tipo de relación con Hortensia (muñeca)? Obtenemos que el texto leído no está subyugado a la lógica clásica asertiva de Aristóteles, porque el lenguaje ya no es usado para referir a la

⁵Ángel Rama, «Puntos de partida» en *Capítulo Oriental*, No. 29. 452 «su total desvío por las formas consagradas de lo que debía ser un cuento o una novela en la preceptiva oficial [...] marcada por una lección quiroguiana.»

⁶Felisberto, Hernández, «Las Hortensias» en *Las hortensias y otros relatos*, Buenos aires: El cuenco de plata, 2011. 9. Horacio, se ha dejado entretener por el ruido de las máquinas, luego se da cuenta de la muñeca acostada en una cama y comienza a pensar en la posible historia de la muñeca.

realidad. Este es el truco literario que plantea Hernández. No hay una analogía entre realidad, fuera del lenguaje y la literatura, con lo real que está ocurriendo en la narración; punto clave para terminar con el juicio de la ficción y lo fantástico. Ya no importa usar el lenguaje para describir si algo puede ser o no cierto respecto de unas premisas. Y todo esto ocurre dentro del mismo texto, el mismo mundo, de las máquinas y sus ruidos, así también como el de Hortensia y las demás muñecas. Felisberto va directamente a narrar unos hechos; la narración en este caso supedita a las palabras, ya no su relación con la realidad perceptible. Y, por ende, cambia la constatación de la realidad dentro del mismo cuento: es siempre una diferencia y no una relación de dependencia con la realidad perceptible fuera del lenguaje. Tampoco juega con la posibilidad de que algo pueda o no ser cierto, porque sus personajes y objetos tienen convicción de lo que ocurre, aunque tengan dudas al principio, la resuelven con pura convicción; la convicción por imaginar que tiene Horacio. Pero además es como una tomadura de pelo, porque Hernández usa el clásico juego sucesivo de tema y el rema⁷ del texto para ir agregando un cúmulo de acciones, que sólo pueden suceder dentro de esa única narración. Es así cómo se llega a reconocer a Felisberto Hernández en pocos párrafos.

Por otra parte, es muy importante tener en cuenta el proyecto político que Rama estaba haciendo en su crítica literaria y social, ya que sobre todo trataba de plantear una forma de leer a las sociedades latinoamericanas como fenómenos sociales aislados y con ciertos motivos parecidos. Esto sería una pauta importante para descubrir cómo se ha leído a Hernández. Por esta razón el crítico uruguayo trata de reubicar a la literatura como un

⁷ Tema: El objeto principal o premisa más importante que influye en todo un texto y el rema es toda la información que se agrega sobre el tema.

elemento social/cultural fruto de una organización social centro-ciudad⁸ y periferia. Esta organización de la ciudad también supuso una estructura social letrada, como un estamento feudal francés, con la diferencia de que se instaura, o más bien se transforma de una herencia colonial. Entonces este habitante de la ciudad es parte de una clase social diferente, una especie de aristocracia, es quien, en un principio, toma las riendas de una recién creada república - un ejemplo de esto puede ser Martí, asociado con la independencia cultural de Latinoamérica. Esto supuso, una tarea activa a elementos socioculturales, para poder revelarse en un marco internacional, culturalmente homogeneizador. Esta va a ser una corriente conceptual muy importante para entender, en un primer término la escritura de Hernández: «la pulsión interna» que responde hacia un afuera.⁹

Por esta razón es que Rama al analizar el *locus de la literatura latinoamericana* entendido como el lugar social y cultural de enunciación de un escritor, nos muestra casi siempre un sistema binario; esto quiere decir que por lo menos hay dos lugares de enunciación literaria. Los dos tipos de lugares los ocupan quienes escriben pensando en la

⁸Mario Szichman, «Ángel Rama, Más allá de la ciudad letrada». Entrevista rodada en 1983, video en Youtube, 19:30, 4:42 acceso el 13 de noviembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=XmDCiJVEtcE> Concepto muy conocido de Ángel Rama que explica como física e ideológicamente durante la colonia las ciudades tuvieron que producir no solo económicamente sino también culturalmente para una parte céntrica y rectangular de las ciudades (instituciones). Esto es claramente uno de los cimientos de lo que sería el mercantilismo más adelante en las monarquías europeas, en donde se acumula el capital para la nación, que a su vez era controlada por los estamentos políticos y teocráticos. Pero luego esta ciudad letrada sería conformada especialmente por los intelectuales y productores de la cultura hegemónica.

⁹Mario Szichman, «Ángel Rama, Más allá de la ciudad letrada» 10:30 En esta parte de la entrevista Rama explica que hay una creciente y superlativa expansión cultural occidental, y que Latinoamérica y sus escritores son elementos internos a esa cultura occidental, que está siempre en la cúspide de todo el pensamiento humano. Y es precisamente de esos elementos internos donde se reinventa siempre, desde muchos planos sociales, la identidad; como una creación: «cuando un hombre se plantea su identidad es porque hay una ruptura de su continuidad». Entonces la respuesta a la pulsión homogeneizadora se da en todo el mundo. Pero lo que le interesa a Rama es cómo se da una respuesta a esa pulsión desde la literatura latinoamericana.

planicie superficial de las ciudades, y quiénes escriben desde la interioridad de la cultura, que tiende hacia las formas arcaicas, precolombinas en el caso de Arguedas. Por lo general se puede entender que hay ciertos escritores que tienen a escribir en y desde la individualidad, como Borges, que representa el cosmopolitismo desde una concepción latinoamericana y lo local transculturado, representado según el mismo Rama, perfectamente con Arguedas.¹⁰ Ángel Rama nos explica su concepción de las dos tendencias de escritura latinoamericana y que por ende Borges siempre apostaría por algo que sucede «fuera de su tiempo» mientras que Arguedas es alguien que escribe hacia el interior, desde la ciudad letrada hacia el resto de la población.

Teniendo claras ciertas ideas de Rama sobre teoría literaria latinoamericana, podremos entender también la forma de plantear a Felisberto Hernández, como un tipo de escritor exterior a la ciudad letrada. Esta ciudad letrada en 1920 es una especie de campo social, en donde el peso económico es el prestigio literario oficial, y que escribe bajo una tendencia internacional conocida, y entendible. Hernández entendía y tenía claro no pertenecer al círculo de prestigio cultural literario, y como dije antes, se aprovecha de esto. No tiene que escribir “correctamente”, tampoco buscar un gran maestro en la literatura como ocurre en el decálogo de Quiroga con Chéjov; está deformando la escritura formal del cuento con otro tipo de artificio estético. Por ahora veremos, de manera mucho más específica, el proceso creativo de Hernández según Rama:

[...] la particular operación creadora de Hernández, consistió en descubrir nuevos sistemas de relación entre las cosas reales, seres u objetos, sin alterar la

¹⁰Mario Szichman, «Ángel Rama, Más allá de la ciudad letrada» 16:30.

esencia de cada uno de ellos, limitándose -y sin duda ya es mucho- a modificar el juego de vinculaciones que establece la trama de lo real. Cuando él habla, [...] del misterio de las cosas, se refiere justamente, no a que ellas que se hayan alterado en su constitución propia -una silla, una estatua[...] - sino a que las señas que formulan para relacionarse, no son las que habitualmente reconoce el hombre, sino otras, más disimuladas, más escurridizas, que incluso pueden estar regidas por una secreta ley que el autor jamás ha desentrañado, y que ni siquiera pretendió alcanzar, ya que para él la experiencia concreta de cada una de sus formulaciones, fue sorpresa suficiente.¹¹

Después de hacer un breve paso sobre la distinción crítica latinoamericanista, pero también social y cultural de Ángel Rama, vemos que define la escritura de Hernández (dejando de lado el concepto de *Outsider*) y nos revela el proceso de la escritura bajo pulsión de una «ley secreta». Estas leyes secretas en la narración son las que provocarán el misterio que vuelve siempre a una tarea de accionamiento de los personajes y las cosas. Felisberto tiene una idea de cómo funcionan las cosas, pero cómo autor también tiene una creencia, una fe firme en la sugestión. Para Rama también va a ser muy importante el creer algo, porque así resuelve el problema de la identidad desde Latinoamérica, «una entelequia imaginativa»¹².

Este placer en el «descubrimiento» y la elucubración por medio de la escritura es un

¹¹ Ángel Rama, «Sobre Felisberto...». Esta es una de las apreciaciones más claras del proceso de escritura de Felisberto Hernández que resume Ángel Rama. Primero habla de la relación entre las cosas y objetos por medio de unas señas. La otra parte de la operación es la reacción del autor, sorprendido, por ende, afectado por un misterio, que se acciona por medio de las señas.

¹²Mario Szichman, «Ángel Rama, Más allá de la ciudad letrada» 20:30

acontecimiento¹³, una afectación del escritor con su propia obra. Dicho de otra manera, Hernández vive su escritura de modo tal que se afecta de ésta y también la convierte en una contraefectuación¹⁴: «Tenía una especie de sensualidad por escribir libretas en blanco y precisamente mezclándose en el progreso, es que podía escribir mucho»¹⁵. Este, además, es un típico final en la narrativa de Hernández, parece que el final vuelve a plantearnos un problema, o más bien nos quiere decir que el problema es lo que precisamente no se resolverá: hay una reivindicación del problema. Esto lo plantea en otros cuentos, pero precisamente en este primer cuento de *Libros sin tapas* nos muestra convicción por sostenerse de un sentido y significación de ciertas palabras, como un problema más allá de la lógica imponga orden y trate de resolver el problema. El problema está ligado con el misterio. Lo que interesa de este texto es la idea detrás del nivel literal que sale a flote en la escritura, es decir el nivel inferencial del texto, lo otro que también se puede comprender. Por esto se entiende y se

¹³Gilles Deleuze, «Primera serie de Paradojas Del Puro Devenir» en *Lógica del sentido*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 8. Versión PDF: www.philosophia.cl «[...]Como si los acontecimientos gozaran de una irrealdad que se comunica al saber y a las personas, a través del lenguaje. Porque la incertidumbre personal no es una duda exterior a lo que ocurre, sino una estructura objetiva del acontecimiento mismo, en tanto que va siempre en dos sentidos a la vez, y que descuartiza al sujeto según esta doble dirección [...]» Deleuze se refiere a que el acontecimiento en tanto que ocurre fuera del lenguaje y sólo puede ser entendido por medio de la escritura (como en este caso). Por otra parte, Hernández siempre recurre a la incertidumbre íntima de sus personajes, como cambio dimensional en la estructura narrativa. Porque es cuando la sugestión de un misterio, de un personaje, se revela como un sentido y no como la intencionalidad del narrador. Ocurre una sustitución de órdenes lógicos a diferencia del «sentido común como asignación de identidades fijas.» No se puede pensar ni leer los personajes de la obra de Hernández sin saber que están siendo trastocados por un acontecimiento, y que tienen una aparente transformación.

¹⁴Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 107. «[...] A un lado, la parte del acontecimiento que se realiza y se cumple; del otro, «la parte del acontecimiento cuyo cumplimiento no puede realizarse». Hay pues dos cumplimientos, que son como la efectuación y contraefectuación [...]Cada acontecimiento es como la muerte [...]» Este concepto que propone Deleuze lo ejemplifica con una cita de Maurice Blanchot «Ella es el abismo del presente, el tiempo sin presente con el cual no tengo relación, aquello hacia lo que no puedo arrojarme, porque en ella yo no muero, soy burlado del poder morir; en ella *se muere*, no se cesa ni se acaba de morir» Lo impersonal ocurre cuando se cumple la contraefectuación, la facultad de efectuar lo que no ocurre, porque siempre está ocurriendo y no podemos ser conscientes de ello, por eso la imposibilidad de pensar la muerte para cualquier vivo.

¹⁵ Felisberto, Hernández. *Los libros sin tapas*, Buenos aires: El cuenco de plata, 2010. 62

infiere el sentido que hay entre las cosas y los personajes en las narraciones de Hernández. Esto lo veremos luego con la ley de la graduación creada por *La piedra filosofal*.

Este problema replanteado nos lleva a una fuga del final; un rasgo común en los relatos de Hernández, es la dilación de los finales donde se vuelve a plantear una paradoja y el comienzo, otra vez, del misterio. A propósito, Jorge Monteleone, nos señala que el escritor rioplatense: “Dilata el comienzo y asimismo elude el final con lo epifánico que no resuelve el misterio, sino lo manifiesta”.¹⁶ Esta concepción sobre la recreación de unas sensaciones, la epifanía de la que nos habla Jorge Monteleone, plantea que Felisberto Hernández hace una digresión en la estructura formal del cuento. El cuento clásico tiene: planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace final. Parte del proceso de escritura de Hernández es que realiza una transgresión de una parte del cuento clásico: el nudo. Éste por alguna razón tiene autonomía, esto lo veremos descrito en los otros dos capítulos, pero por ahora podemos determinar que el nudo es la vuelta al misterio. Si en el cuento clásico se desvelaba el misterio o quedaba en manos del lector, en una parte específica y muy clara del texto, tal que el lector espera a que se llegue al acontecimiento de forma preparada. Un ejemplo de esto se da en el cuento clásico que desarrolla Edgar Allan Poe. En el *escarabajo de oro* tenemos el momento en que William Legrand gracias a una epifanía resuelve el acertijo en inglés antiguo que descubre en la marca de agua del mapa. Esto hace una cadena de acciones dando por fin con las instrucciones del tesoro. Por otra parte, en la escritura de Hernández el misterio puede revelarse o no en cualquier parte del cuento. El misterio de las cosas, la relación misteriosa de las cosas y los personajes pueden ocurrir como un proceso repartido en todo el texto, en cualquier parte,

¹⁶Jorge Monteleone. *Los libros sin tapas*, Buenos aires: El cuenco de plata, 2010. 13. Este ejemplo sobre los finales en los cuentos de Hernández podremos verlo más adelante con el ruido de las máquinas al que se dirige Horacio al final de *Las Hortensias*.

cómo el acontecimiento.

2.2 La crítica de la carencia

Rama puso a Felisberto Hernández por fuera del prestigioso campo literario de su época. Al no tener formación académica sino hasta la primaria, Hernández trataba de conocer, por medio de la escritura, el flujo de la sugestión de sus personajes u objetos en sus cuentos. Esto fue lo que el cuentista uruguayo quiso trabajar de la carencia. «[...]trabaja con todo lo que no sabe y transforma su ignorancia en el núcleo oscuro y misterioso de sus relatos, en pulsión narrativa, en motivo literario.»¹⁷

La tesis doctoral de Gustavo Lespada habla de la carencia como un motivo mayor en la narrativa de Felisberto Hernández. El crítico argentino parte desde la suposición esnobista de que la escritura de Felisberto es una escritura excéntrica, una propuesta que Rama planteaba antes. Pero también plantea que hay una carencia, producto de un vacío de formación académica:

En el caso de Felisberto esta marginalidad y exclusión se manifiestan de múltiples maneras. La figura del *outsider*, del que no pertenece al campo intelectual por diferentes determinaciones socio-culturales pero fundamentalmente por carecer de formación —apenas concluye la educación primaria—, la condición del que se ve obligado a paliar esas faltas por caminos alternativos y sucedáneos propios del autodidacta, es algo que se percibe como una elemental argamasa en la composición de sus personajes, así como la precariedad es un signo presente en distintos niveles

¹⁷ Gustavo Lespada, «Prólogo» en *La escritura de la carencia: el proceso narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: UBA, 2010. 8

de su obra [...]»¹⁸

La marginalidad formará un Hernández con una escritura inoportuna, desde la construcción verbal y sintáctica hasta llegar a desintoxicarse del régimen de su propia tradición literaria y llevarlo a discusiones más filosóficas. Con esto quiero recalcar que el género del cuento tenía un aire de renovación en Latinoamérica, restrenándose en el recordado Horacio Quiroga, del interior de Uruguay como cuentista profesional casi una década antes de que Hernández comience a escribir. Ciertos motivos se repetían entre los grandes cuentistas desde Poe hasta Chejov, donde lo crucial para un cuentista era una escritura muy formal, y que reflejase un misterio revelado de distinta manera, a veces en lo cotidiano, a veces en lo fantástico. Mientras que Hernández parecía estar de acuerdo a veces en una voz narrativa o muy cercana al relato con él en primera persona, desfigurando los tiempos verbales para imponer sus realidades; o en tercera persona describiendo unas animaciones reproducidas genuinamente apelando el sentido común de sus pocos lectores. Aquí quiero hacer un paréntesis para extenderme sobre dos tipos de voces narrativa que usa Felisberto Hernández.

En el principio del relato «Acunamiento» podemos introducirnos con facilidad al estilo narrativo de Hernández: «Todos los sabios del mundo estaban de acuerdo [...] Todos los países se llenaron de espanto [...] Hubo un país [...]»¹⁹ Claramente vemos la presencia de un narrador presencial, clásico relatando en tiempo pasado. Hernández no se deshabitúa de la tradición del cuento, ese que parece ser un relato sobre una vieja historia del barrio o de un pueblo entero; al principio de su narración somete al lector con confianza a escuchar un

¹⁸ Gustavo Lespada, «Prólogo», 6

¹⁹ Felisberto, Hernández. «acunamiento» *Los libros sin tapas*. Buenos aires: El cuenco de plata, 2010. 57

relato común. Pero es esta misma ausencia de individuos personificados, ya que no usa personajes concretos para este relato, en que se distancia de la literatura convencional, a la que pertenece como cuentista. Consecuentemente no se refiere a las aptitudes de sus personajes. La trama de Felisberto Hernández va direccionada por el acontecimiento encarnado, tal vez en una metáfora, o fruto de un intento por anticiparse al futuro, lo que sí es cierto es que el uso de este recurso narrativo en su escritura temprana de los años 20 fue clave para la vindicación como un escritor alternativo de su época.

El otro recurso narrativo empleado por Hernández es el del narrador protagonista que sufre un despliegue de autosugestiones, algo que será extendido de una manera más exorbitante cuando usa el narrador esquiscente, y se verá atrapado en una convicción, que es la fuga de su propia condición: «Yo quiero decir lo que me pasa a mí. ¿Y saben para qué?, pues para ver si diciendo lo que me pasa deja de pasarme»²⁰ Pero además nos habla de una forma de percibir el concepto de la carencia, cuando ha sido constante, incluso puede llegar a recrearla hacia un futuro: «De lo que ya no existe se habla con frialdad; pero yo hablo con dolor, porque hablo antes de que deje de existir y sabiendo que dejará de existir[...]»²¹ Esto es una visión del acontecimiento. Este personaje deja que el acontecimiento burle su expresión en el lenguaje ordinario, es decir su identificación como lo que sucede antes y después en un tiempo siempre preestablecido. De este modo la carencia se introduce en la disputa de la identidad o más bien en la pérdida de la identidad.

Entonces, la carencia es uno de los factores que persisten de diferentes maneras en la escritura de Hernández. Pero la carencia no será únicamente el motor del vacío que buscará

²⁰ Felisberto, Hernández. «Hace dos días» en *Los libros sin tapas*. Buenos aires: El cuenco de plata, 2010. 124

²¹ Felisberto, Hernández, «Hace dos días», 125.

deformar y recrear en su escritura. Si entendemos que varios rasgos, como el demostrado anteriormente, forman parte de un gran método literario podríamos comprender con mayor asertividad la interacción y función de cada parte del propio método. Y quiero recalcar en el método porque más adelante expandiré y suplantaré esta idea con la de la fabulación, una parte crucial en la manufactura del monumento. Pero también desarrollaré la idea de esta carencia, no como el vacío de la piel muerta de un reptil, sin su cuerpo para recubrir, sino como el deshecho o una pérdida, en parte intencional.

3. El monumento

3.1 Sobre el monumento y la carencia

La obra se sostiene así misma porque las partes de su agenciamiento también alcanzan cierta autonomía. Para lograr esto el artista tiene que arrancar el afecto de las afecciones y dejar que este afecto se muestre como una singularidad, como un fenómeno aparte. Esto también nos lleva a pensar en el devenir, ya que, para atrapar la singularidad de unas sensaciones, el artista o escritor deja de pensar el pasado y el futuro como algo diferente del presente: «no se escribe con recuerdos de la infancia sino con devenires niño del presente.»²²

Un monumento para Deleuze y Guattari se erige como una eterna inmaterialidad de la obra de arte. Esta sería la única manera en la que pueden conceptualizar la obra de arte desde diferentes campos, en la textura de la afección y la percepción anómalas, e independientes del artista creador. El monumento es siempre un recuerdo, en proceso de sí mismo. «El artista crea bloques de perceptos y de afectos, pero la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo.»²³ Este monumento, al ser un desglose de las afectaciones y percepciones de un escritor, es punto y aparte del momento de su creación. Y en esto consisten el afecto y el percepto, están plasmados y son recreados en la diferencia de lo porvenir, es decir en la falta o no de la comparación con lo real. Para que

²² Gilles Deleuze, «Concepto, Afecto y Percepto» en *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 2013. 168.

²³ Gilles Deleuze, «Concepto, Afecto y Percepto», 170.

el monumento literario se forme ha de ser necesaria una estética que dé cuenta del punto exacto antes del desligamiento total del lenguaje en su uso cotidiano. Lo que ocurre en el momento de la creación existe siempre en una virtualidad. Un ejemplo de esto es la fabulación.

La fabulación, que incluso se podría percibir como antigua, es desarrollada mediante dispositivos claros en los conceptos del libro *¿Qué es la Filosofía?*, donde curiosamente Deleuze y Guattari tratan de describir de qué trata la tarea de crear conceptos, y cómo se producen ciertos mecanismos en el lenguaje así también como el monumento artístico, por medio de un cúmulo de afectos y perceptos. La fabulación es la acción de la pura invención, porque siempre está en un plano diferente, al de la percepción racional, continua y lineal. Como no se escribe con recuerdos sino con devenires de lo único que se puede estar seguro es que no se escribe desde un recuerdo. De hecho, por la memoria y la pulsión de la escritura, nunca se podría describir exactamente un recuerdo. La memoria siempre es una construcción de pensamiento, y la escritura un flujo por donde pasa el pensamiento. A continuación, me gustaría agregar estos argumentos de Deleuze y Guattari:

De hecho, el artista, el novelista incluido, desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene.²⁴ [...] De lo que siempre se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva, o de intentarlo en

²⁴ Paolo Vignola, «Sobre el arte, el animal», *Tangente*, N.º 2 (2019). 8. Esta fue una entrevista realizada con la finalidad de encontrar una relación entre lo animal y el arte. El vínculo para estructurar estos dos agenciamientos fue el devenir animal: «Ellos dicen [Deleuze y Guattari] que, si en el devenir animal el hombre tiene que devenir animal, el animal tiene que devenir otra cosa diferente de sí, ya sea animal o no.» Esta forma de interpretar el devenir nos servirá para hacer analogías con el devenir por el que pasa Hernández, devenires objetos (afectos) o paisajes (perceptos).

un incierto combate²⁵

Deleuze y Guattari están buscando implementar un método para entender lo que ocurre en la virtualidad del fenómeno artístico. Es decir, captar, no el momento de creación sino más bien la potencia del monumento, no sólo la obra como material físico, como un hecho perceptible, sino por medio de afectos²⁶ y perceptos²⁷; «un bloque de sensaciones» consistente, inconscientes. Consistente porque se sostiene así mismo en una inmanencia, así se conserva el bloque de sensaciones. Este cúmulo de sensaciones consistente, existe y se ha construido así mismo, fuera de la consciencia del autor, que se encontraba en un devenir, flujo de la escritura, de tal manera que es inconsciente del devenir.

3.2 La tragedia de la imagen y la falsa explicación de los cuentos

«La piedra filosofal» es un cuento dedicado a Vicente Basso Maglio, poeta y pintor uruguayo de los años 20, que, en 1930 publica *Tragedia de la imagen*. Un año antes se publica *Libros sin tapas* donde el tercer cuento es «La piedra filosofal». Dato no menor e intencionado, todos los cuentos del segundo libro de Hernández tienen dedicatorias. Pero el texto mencionado de Vicente Basso revela una visión del acto creativo y de la percepción de los sentidos que sin duda tiene un diálogo con la escritura de Hernández.

²⁵ Gilles Deleuze, «Concepto, Afecto y Percepto», 172.

²⁶ Gilles Deleuze, «Concepto, Afecto y Percepto», 170. «Los afectos [...] son estos devenires no humanos del hombre» Un ejemplo de esto sería la relación de intimidad de los personajes y las entidades inorgánicas, como en *La casa inundada* donde el protagonista se sumerge en el flujo de su relación con la dueña de la casa y el agua que inunda la casa.

²⁷ Gilles Deleuze, «Concepto, Afecto y Percepto», 170. «El percepto es el paisaje de antes del hombre, en la ausencia del hombre.» Se podría agregar que está antes y después del hombre porque se encuentra en la ausencia de éste.

La imagen es trágica porque la creación brota del enigma y no [...] sobre la perspectiva exterior [...] La forma que pesa es la que no se puede edificar y, por muy vago que sea el arabesco y por muy suave que sea la ficción de la línea, hay renunciamiento del espacio, objeto estilizado y no imagen resuelta o enigma latente.²⁸

Este texto es hace una convergencia entre la pintura y la poesía. Pero además revela que la imagen como producto de la creación artística brota del enigma, no del vacío y sobre todo en contra posición con la pulsión de muerte, y el vacío. Esta teoría de la creación la va a reinterpretar Hernández a lo largo de su escritura, la ley secreta entre las cosas y personajes de sus narraciones brotan de un enigma. Hernández por otro lado va a pensar esa planta, como un cuento que brotará de sí mismo.²⁹ El mismo Vicente Basso reniega del vacío en la forma; para este poeta, si se renuncia al espacio, la imagen no se puede resolver. Por su parte Hernández está complementando esta idea cuando dice que en el momento cuando puede ver esta planta, que en realidad es una idea de narración, trata de resolverla ayudándola a crecer.³⁰

Otra característica del acto creativo según Basso es el de la intimidad. La intimidad como otra sabiduría, precisamente por burlar la objetividad que aprisiona las formas. Además, Basso Maglio hasta podría encontrarse en un diálogo interior con el pensamiento de Deleuze y Guattari, conocidos postestructuralistas por hacer filosofía de la diferencia y la multiplicidad. En otro apartado más adelante veremos como el agenciamiento, el rizoma y el N-1 está relacionado con lo descrito aquí:

La intimidad es, pues, toda la pasión del ritmo y pasión quiere decir aquí sabiduría y

²⁸Vicente Basso Maglio, *La tragedia de la imagen*, Montevideo: S.N., 1930. 8. Versión PDF.

²⁹ Felisberto Hernández, «Explicación falsa de mis cuentos», en *Las hortensias y otros relatos*, Buenos aires: El cuenco de plata, 2016. 136

³⁰ Felisberto Hernández, «Explicación falsa de mis cuentos», 136

saber no es agregar o añadir como afirma el duro proverbio; saber significa quitar y unir, no por separado porque la expresión no se consigue por partes, sino despojar y ajustar en un solo giro porque el movimiento puro nos lleva a la profundidad.³¹

Esta intimidad tan agobiante muchas veces en los relatos de Hernández, estamos hablando de la intimidad de Horacio con las máquinas o las muñecas o la intimidad que es escuchar la conversación de la Piedra Filosofal con otra que no le responde nunca. La otra intimidad es la del propio narrador, que se inmiscuye en la intimidad de la piedra, así como ésta lo había hecho ya con personas y otras piedras.

Felisberto Hernández, parece estar inmerso en un diálogo muy ligado a su contemporaneidad, sobre todo con otros escritores e intelectuales de su generación. Cuando Rama pensaba en la figura de *Outsider* con Hernández imponía una visión muy externa al acto de escribir, a la convergencia de lo que conoce. Lespada por otro lado se fija en la carencia para revelar el motivo de un estilo narrativo. Pero cómo hemos visto a Hernández está pensando en compañía, sabe que no escribe para él solo. Está tan consciente de que su escritura es para demostrar algo ¿puede existir una conexión válida su escritura y la de Basso Maglio? De alguna manera sí.

Hernández, además, traza una línea que podemos seguir fuera de su escritura, sin olvidar el diálogo que trato de establecer con la filosofía de Deleuze y Guattari. A continuación, haré un análisis sobre el cuento de la Piedra Filosofal, texto clave para pensar la conexión entre literatura y filosofía.

³¹ Vicente Basso Maglio, *La tragedia de la imagen*, 8

3.3 La piedra Filosofal, la graduación y la distancia.

Por otra parte, las lecciones de la piedra filosofal nos plantean un problema del lenguaje y la facultad perceptible y expresiva de los sentidos. En esta ocasión veremos cómo esta piedra nos plantea el problema de la graduación como un acontecimiento y su contraefectuación. La imposibilidad de poder aprehender la graduación conscientemente, pero también estableciendo un régimen racional a los sentidos.

«Una de las condiciones curiosas de los hombres, es expresar lo que perciben los sentidos. A los sentidos les da placer sorprender la graduación a distancias grandes. Este placer excita la curiosidad. [...] después de satisfacer mucha curiosidad viene la duda»³²

Recordemos que el acontecimiento se efectúa por medio de una conexión «[...] Porque la incertidumbre personal no es una duda exterior a lo que ocurre, sino una estructura objetiva del acontecimiento mismo[...].»³³. El acontecimiento es siempre algo que ocurre dentro de la consciencia, ocurre en el momento, en que alguien se da cuenta de que le está sucediendo algo. Alguien ha visto un cometa, el cometa pasa y el acontecimiento nace en quién lo ha visto. Según Deleuze el acontecimiento tiene dos partes la que se efectúa, la incertidumbre; y otra parte que no puede efectuarse, esto es: contraefectuación. Precisamente vemos que el planteamiento de la Piedra Filosofal sobre la graduación, parecería ser una

³² Felisberto Hernández, La piedra Filosofal en *Libro sin tapas*, Montevideo: Edición Dominio público, 1929. 16. Versión PDF. Este cuento tiene un narrador testigo que rápidamente pasa el flujo de la narración a la piedra filosofal que le dice a otra piedra redonda «En este planeta hay un extremo de cosas blandas, y es el espíritu del hombre. Yo soy el extremo contrario : el de las cosas duras. Pero uno de los grandes secretos es que no existen cosas duras y cosas blandas [...] existen grados. » Es importante tener en cuenta este gran problema que plantea la piedra filosofal con el lenguaje de los hombres, porque va a dismantelar al lenguaje en su constitución platónica y lógico-aristotélica.

³³ Gilles Deleuze, «Primera serie de paradojas...», 8

explicación y un ejemplo más sencillo sobre el acontecimiento y la contraefectuación. El acontecimiento sería la parte de la graduación en que los sentidos perciben algo, un punto, una sola parte. Por otra parte, la contraefectuación se da porque los sentidos no son capaces de asimilar la graduación de las cosas, de otra manera no se sorprenderían nunca, no les ocurriría el acontecimiento.

Debido a que los hombres expresan lo que sienten los sentidos, es decir el acontecimiento, es que podemos entender que el problema del que está hablando la Piedra Filosofal es sobre el lenguaje, que actúa supeditado a la lógica humana, «la verdad positiva»³⁴ de las cosas, y plantea una diferenciación de la verdad a manera de resta, y ésta también es parte del acontecimiento, otra verdad, que nace de un enigma. La propia Piedra filosofal es un enigma, una rareza, que ha descubierto algo por estar en el límite de las cosas duras.

3.4 Por los tiempos de Clemente Colling y tres características del Rizoma

Uno de los cuentos largos más precisos de Felisberto Hernández para entender ese bloque de sensaciones es «Por los tiempos de Clemente Colling». Lo que parece un cuento supeditado a la memoria, desde sus primeras líneas nos plantea un problema en el lenguaje y su realidad próxima, el narrador se distancia de su labor, narrar: «No sé por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos.»³⁵ Este narrador nos lleva a creer en los siguientes párrafos, que básicamente la historia está contándose por los recuerdos, ellos la cuentan. El narrador sólo es un medio. «La lógica de la ilación sería muy débil. Por algo que yo no

³⁴ Véase esta referencia en: Friedrich Nietzsche, «Prólogo» en *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*. «[...]desea las consecuencias agradables de la verdad, aquellas que conservan la vida» El filósofo se refería a que solo queremos conocer la parte de la verdad que podemos racionalizar y entender por medio de conceptos. Por otra parte, propone que la metáfora y el aforismo definen mejor el lenguaje porque no encierran la verdad.

³⁵ Felisberto Hernández, *Por los tiempos de Clemente Colling*, S.L.: Dyskolo ediciones, S.F. 7 versión PDF.

comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos.»³⁶ De esta manera vemos la fabulación de Deleuze y Guattari, escrita, mucho tiempo antes por Felisberto Hernández. Y cómo es típico de la escritura de Hernández dar funciones de agenciamiento, es decir de manipular y llevar a cabo su propia impronta en la narración a cada cosa en la que el narrador se haya fijado. Es entonces cuando la voz narrativa nos habla de estos recuerdos que: «vienen, pero no se quedan quietos»³⁷. Pero también nos desvela «una ley secreta» si recordamos lo que decía Ángel Rama: «qué significado o qué reflejos se cambian entre ellos.»³⁸ Cuando Deleuze y Guattari hablan de la obra de arte hecho monumento que se desprenden por afectos y perceptos de su autor, no tienen ninguna huella de que ha existido este cuento de Hernández. Los recuerdos del narrador en «Por lo tiempos de clemente Colling» son autónomos, o en todo caso, si vemos su capacidad de hablar desde la multiplicidad porque, están intercambiando frases entre ellos, son autómatas de su propio agenciamiento. Los recuerdos no están supeditados por su narrador, que es un medio o herramienta, son bloques de sensaciones que han desdibujado la lógica de la tradición narrativa del cuento. Lo menciono porque en el cuento clásico del siglo XIX y hasta mediados del XX sí era importante un narrador, esquisciente, presencial u omnipresente, no un narrador, medio de lo que habla un recuerdo. En este caso los recuerdos se escriben por sí solos.

La multiplicidad de enunciación en este bloque de sensaciones lo podríamos ver en la imagen de pensamiento, que en realidad es la imagen del libro, de la que hablan Deleuze y Guattari: el rizoma. Esta es la imagen que captan de una parte del cuerpo en ciertas plantas,

³⁶ Hernández, *Por los tiempos...*, 7

³⁷ *Ibidem*

³⁸ *Ibidem*.

el rizoma es una especie de raíz/tallo con múltiples terminaciones que son otras raíces, que no crece hacia abajo sino lateralmente, de esta manera están imaginando el proceso de la literatura en *Mil mesetas*.³⁹ Lo importante de pensar al rizoma es sobre todo reconocerlo por sus tres funciones: Conexión: «Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, debe serlo.», Heterogeneidad: «El locutor-oyente ideal no existe[...] La lengua es, según la fórmula de Weinreich, «una realidad esencialmente heterogénea»»⁴⁰ y Multiplicidad: «Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes»⁴¹. Deleuze y Guattari contraponen el flujo del crecimiento del árbol y del rizoma, tal y cómo es descrito por la botánica. Por otra parte, en «Por los tiempos de Clemente Collins», el narrador se vuelca en el flujo de estos recuerdos autómatas. A continuación, un ejemplo, a modo de conexión con las principales características rizomáticas.

Los tranvías que van por la calle de Suárez —y que tan pronto los veo yendo sentado en sus asientos de paja como mirándolos desde la vereda— son rojos y blancos, con un blanco amarillento. Hace poco volví a pasar por aquellos lugares. Antes de llegar a la curva que hace el 42 cuando va por Asencio y da vuelta para tomar Suárez, vi brillar al sol, como antes, los rieles. Después, cuando el tranvía va por encima de ellos, hacen chillar las ruedas con un ruido ensordecedor. Pero en el recuerdo, ese ruido es disminuido, agradable, y a su vez llama a otros recuerdos. También va junto con la curva, un cerco; y ese cerco da vuelta alrededor de una glorieta cubierta de enredaderas de glicinias.⁴²

³⁹ Gilles Deleuze y Felix Guattari, «Rizoma» en *Mil Mesetas*, Valencia: Pre-Textos, 2004. 12. Versión PDF

⁴⁰ Deleuze y Guattari, «Rizoma» ..., 13

⁴¹ Ibidem

⁴² Hernández, *Por los tiempos...*, 7, 8

Aquí vemos cómo los recuerdos se van superponiendo en la narración, pero también el narrador, que cómo dijimos es un medio, alcanza a dar su propia opinión de lo que están mostrando los recuerdos en el cuento. Hay una superposición constante, de dimensión, de perspectiva, La primera intercepción es muy clara, de hecho, está entre guiones, como si fuese otra voz: es la del narrador; no es un dato que se agrega entre comas o paréntesis. Tampoco se muestra un régimen subordinado por parte del narrador, porque ha entendido que su escritura, está en un flujo y ha decidido «atender» a los recuerdos.

Lo que Hernández trata de hacer con su escritura es dar cuenta de la multiplicidad en la voz narrativa, que en este caso parecen ser más de una. Le importa más, que su voz narrativa no haga un régimen desde donde partan todos los hilos de sucesos en el texto. «[...] qué significado o qué reflejo se cambian entre ellos. [los recuerdos]»⁴³ Este es el primer principio del rizoma, el de conexión. A propósito de la conexión y el rizoma, Deleuze y Guattari, agregan: «Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden.»⁴⁴ La diferencia con la arborescencia, esta es una idea que la potencia muy bien Hernández, al reconocer parte del agenciamiento en el cuento a sus recuerdos; son juez y parte, además existe una conexión entre ellos, cumpliendo con el primer principio del rizoma y la literatura. ¿Cómo podríamos no darnos cuenta que ni si quiera le importa al narrador si hay un interlocutor en la primera línea del cuento? Parece que se está quejando al principio, no sabe bien porqué ciertos recuerdos lo atañen, invaden y se apropian del relato. «[...]el árbol siempre tiene algo de genealógico [...] un método del tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros.»⁴⁵ El cuento del que

⁴³ Hernández, *Por los tiempos...*, 7

⁴⁴ Deleuze y Guattari, «Rizoma» ..., 13

⁴⁵ Deleuze y Guattari, «Rizoma» ..., 14

estamos hablando de por sí solo ya plantea una forma de discurso heterogéneo, cuando se entra al relato ya no está hablando el narrador sino un recuerdo que llama a otro recuerdo «[...]reaparecen [...]pidiendo significaciones nuevas o haciendo nuevas y fugaces burlas, o intencionando todo de otra manera.»⁴⁶ El uso del lenguaje se escribe por medio de otro registro. El narrador en este caso simula lo que sale de sus recuerdos, de esta manera fabula el cuento, porque los recuerdos ya no son parte de un pasado lejano, se vuelve a construir una imagen nueva de las cosas. Pero esta nueva imagen del paisaje no es una simple comparación, pasado/presente. Los recuerdos están hablando desde un presente, están en el relato como narradores aleatorios. Por otra parte, pensando en el principio de multiplicidad, es necesario aclarar sobre el rizoma: «No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes.»⁴⁷ Es sobre todo la huella de una sustracción: un recuerdo toma la posta porque ha despotricado lo que estaba diciendo el otro recuerdo, y así sucesivamente. Esta escritura rizomática de Hernández es una línea de fuga hacia la escritura, no es más que la «página» o una «playa» donde confluyen experiencias, historia, cosas que pensamos, recuerdos y formas de individuos así también como las diferentes marcas sociales que se conforman. Y la página es el afuera de todo el aparataje cultural o contra cultural, de tradición y su contradicción, lo nuevo y lo antiguo, esta es la multiplicidad rizomática

Hemos diferenciado tres de los seis aspectos del rizoma, los demás aparecerán con otro ejemplo. Era necesario que se pudiese pensar el monumento desde el devenir y el pensamiento rizomático, para referenciar y graficar mejor ciertas ideas del primer capítulo donde al final se topó el tema de la carencia como una pulsión. Ahora lo que nos interesa es

⁴⁶ Deleuze y Guattari, «Rizoma» ..., 14

⁴⁷ Ibidem.

llenar esos conceptos con otros diferentes. Sabemos que la carencia como motivo literario puede ser algo muy escueto si pensamos el devenir y los bloques de sensaciones o la literatura y el rizoma. Podemos desvalijar la carencia como motivo literario y pensar en los devenires de Hernández como escritor. También inferir en el proceso de escritura que, Rama resumía con unas leyes secretas entre los objetos, como el proceso rizomático literario.

3.5 Fabulación y monumento en *Las hortensias*

Hernández hace un tratado sobre su propia escritura que es circular, y en donde muchas de las irrupciones en su narrativa son la transición de una idea hacia la convicción de su existencia y esto crea, o una confusión o más convicción dentro de sus personajes/objetos⁴⁸. Esta fabulación sería el método por el cual un escritor o escultor crea un monumento hasta que este monumento suple la mano de su creador porque es un paisaje de sensaciones que se valen de sí mismas. Entendiendo que el monumento se crea, existe y recrea por medio de unos devenires, Felisberto Hernández se anticipa a este concepto para explicar su método de escritura con una analogía: “La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico.”⁴⁹

En *Las Hortensias* podemos entender como los bloques de sensaciones y perceptos se desterritorializan⁵⁰ entre sí. Esto quiere decir que los elementos, personajes y objetos

⁴⁸ Felisberto Hernández, «Explicación falsa de mis cuentos», S/N. «Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad.» Hernández, hablando de la planta que crecerá de su cuerpo, se refiere a su propio proceso de escritura.

⁴⁹ Felisberto, Hernández. *Las Hortensias y otros relatos*, Buenos aires: El cuenco de plata, 2013. 78

⁵⁰ Deleuze y Guattari, «Rizoma» ..., 15. «La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco avispa; pero la avispa reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea» Esta es la imagen en movimiento de la desterritorialización en el agenciamiento de la reproducción de la orquídea; nótese el devenir de la avispa dentro del agenciamiento.

pueden ser esculpidos con la misma sensación, esto sería la afectación en la obra de Hernández: que Horacio tanto como Hortensia o María van migrando sus percepciones y sensaciones entre sí. Y es allí cuando, los personajes no son ya la parte esencial del relato, sino el percepto. Los perceptos que hacen de *Las Hortensias* un cúmulo de reinterpretaciones de una multiplicidad de lo real para sus personajes.

Creyó comprender que las almas sin cuerpo atrapaban los ruidos que andaban sueltos por el mundo, que se expresaban por medio de ellos y que el alma que habitaba el cuerpo de hortensia se entendía con las máquinas.⁵¹

El ruido de las máquinas es precisamente, para Horacio o para Hortensia, un percepto, unas sensaciones que forman una unidad y que ante todo se conservan, entre un hombre y una muñeca. El objeto de las transiciones de pensamientos y sensaciones de Horacio, María, Hortensia y las demás muñecas, deja ya de ser sólo un vínculo y parece tomar consciencia de sí mismo. Un ejemplo sería el proceso de autorealización de los afectos cuando Horacio deja que su propio cuerpo pase por un grado de afectación en donde realmente puede llegar a sentir la confusión entre su esposa, María y su muñeca parecida a ella, Hortensia. Lo que ocurre entre estos tres personajes, es un ejemplo claro de la desterritorialización/reterritorialización y el devenir.

[...] y cuando fue a besar a María por encima del hombro de hortensia recibió un formidable pinchazo [...] oyó el ruido de las máquinas[...] le anunciaban que él no debía besar a María por encima de Hortensia. [...] Hortensia los había elegido para demostrar su amor constantemente.⁵²

⁵¹Felisberto, Hernández. *Las Hortensias y otros relatos*, 35

⁵²Felisberto, Hernández. *Las Hortensias y otros relatos*, Buenos aires: El cuenco de plata, 2013. 35-36

Esta parte del monumento nos dimensiona la capacidad de imprimir afectos, y estos se proyectan en los lectores como quien mira el detalle de una escultura, acorta su ángulo de visión y se enfoca en las alegorías. Y al mismo tiempo nos muestra un devenir constante, aleatorio u omnipresente, cuando la narración induce a creer que Horacio y María estaban cambiando de «papeles» con Hortensia. Así como parecía que las muñecas y Hortensia sólo eran alegorías para que Horacio y María se demuestren amor, Hortensia ahora los usaba a ellos, que, de paso estaban supeditados al percepto del sonido de las máquinas (véase la cita sobre el agenciamiento). En *Las hortensias* vemos que la carencia está siempre funcionando como una necesidad de suplantación, sobre todo de parte de Horacio, vuelve a caer en el pensamiento de encontrar las carencias de su esposa María Hortensia en Hortensia muñeca. Pero esta necesidad no puede venir de un vacío, sí de algo desconocido o misterioso, en todo caso. Por esta razón propongo desfigurar la imagen de la carencia vacía como una falta, exterior, que sería la consciencia de Felisberto Hernández, pensar que estaba consciente de las carencias y eso lo impulsaba a escribir.

Por otra parte, quiero volver a la cita del cuento «Hace dos días» ¿Cómo asumir ese dolor al escribir antes de que ocurra la despedida que cause el dolor? Esto es un problema del sentido, y eso nos lleva a la relación del sentido y el devenir. El devenir para Deleuze y Guattari está materializado en una especie de símbolo matemático, hasta parece muy formal, N^{-1} «negando lo que debería ser y no soy», ésta sería la verdadera identidad.⁵³ Ese dolor de

⁵³ Gilles, Deleuze, *Lógica del sentido*, Santiago: ARCIS, S/N, 8 versión PDF «La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, la víspera y del día después, del más y del menos [...]» Un metal sacado del fuego gradualmente pasará de arder a enfriarse.

escribir sabiendo que se va a perder antes de que suceda, es una de las características del devenir y el sentido doble.

Por otra parte, el N⁻¹, concepto clave del rizoma, puede ser puesto, y en parte, como referencia del concepto de carencia. Recordemos la concepción de carencia como vacío es algo que no puede suplantar a un misterio o un enigma, tampoco éstos cubren un vacío. La carencia podría ser entendida como algo que se está perdiendo en un flujo de la escritura. Recordemos el método del agenciamiento, que es unidad para Deleuze y Guattari, a modo de sobriedad se llega a esculpir una identidad, no agregando dimensiones. Vimos en el ejemplo de *Por los tiempos de Clemente Colling* cómo la narración se iba deshilachando en vez de ir agregando visiones, más bien se quitaban la dimensión, la perspectiva del narrador y tomaban la posta de la narración sus recuerdos.

Por otra parte en el sentido doble del puro devenir hay siempre una condición de esquivar el presente. De lo que se habla fríamente porque ha dejado de existir, un romance, esa es la visión cronológica continua del tiempo. Algo empezó, se desarrolló y acabó todo en un pasado lejano. En el cuento «Hace dos días» el narrador y protagonista encarna el dolor porque se adelanta a que suceda el mismo, dicho de otro modo, adelanta el dolor, pero lo crea diferente. Es otro dolor que sufrirá cuando ocurra realmente su causa. «[...]ser castigado antes de haber cometido la falta, gritar antes de ser pinchado [...]»⁵⁴Esto indica que existe un trabajo no lineal del tiempo, muy importante, cómo mencioné con anterioridad no se escribe con la memoria sino con sensaciones que no se encuentran en un tiempo lineal. Como consecuencia, la escritura del monumento en Hernández, se anticipa a los acontecimientos, y los dinamiza, los vuelve acciones o pulsiones de esas acciones, un deseo por el dolor en el

⁵⁴ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 8

caso de «Hace dos días». De igual forma, la voz narrativa esquiciada se inmiscuye en el «flujo de la escritura»⁵⁵. El narrador es parte del agenciamiento de la escritura al mismo nivel que los personajes, todos tienen sospecha de que hay una relación misteriosa entre las cosas, pero parecen estar todos convencidos de cómo funciona.

Este dolor no viene de la nada, no se ha creado del vacío, alguien debe ser el responsable, ¿quién? Esta pregunta que introduce Nietzsche en su búsqueda genética de la moral occidental, está detrás lo falso que compone la conciencia del individuo moderno:

En efecto, sin formularnos la pregunta ¿Quién? no podemos responder que la fuerza sea quien quiera. Sólo la voluntad de poder es quien quiere, no permite ser delegada ni alienada en otro sujeto.⁵⁶

¿Quién está detrás de la fuerza creadora?, es la voluntad que tiene Hernández por escribir, y no una carencia, un vacío y la respuesta resentida porque no ha estudiado la secundaria y entonces hace una burla de lo que no conoce. La relación falta-carencia como pulsión o motivo literario⁵⁷ es algo que no está diciendo Hernández propiamente; de hecho, describe que, tal vez, un cuento brota de alguna parte de él, de un espacio y que hace de su crecimiento su propia forma. «Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la

⁵⁵ Paolo Vignola, «Sobre el arte, el animal», 8. «Es decir, el animal ya no sería el objeto de una representación artística sino un pedazo del agenciamiento, una parte del proceso.»

⁵⁶ Giles Deleuze ¿«Qué es la voluntad de poder?» En *Nietzsche y la filosofía*, 28. Deleuze explica que luego de la demostración de la voluntad de poder que ha creado incluso hasta a Dios, será necesario preguntarse ¿Quién? Está detrás de esa fuerza creadora, porque para Nietzsche solo la voluntad es quien quiere ser, en todo caso Es, por medio de alguien.

⁵⁷ Gustavo Lespada, *Escritura de la carencia...*, 32. «Punto ciego del lenguaje, de la palabra mallarmeana que manifiesta una ausencia; expresión de un vacío y un reclamo nunca satisfecho, nunca colmado.» Este es un vacío que puede ser llenado, pero nunca colmado, una idea más ligada al deseo como una necesidad unidireccional.

vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida»⁵⁸. La carencia no sería algo que se ha necesitado y sólo nos lleva a llenar una forma vacía, sino más bien un proceso en el devenir. Su radio de acción estaría en una pérdida. Se pierde algo que era parte de la conciencia y de un régimen identitario, esto es un ejemplo del N-1; no llenar un vacío con escritura.

Hernández, al vincularse con el devenir, hace una distensión, de la tradición del cuento, hasta podría decirse de su tradición de literaria, esto no quiere decir que no esté vinculado intertextualmente con escritores, artistas o pensadores formales. La idea de sostener algo, sostenerse de lo mismo que sostienes, un doble sentido. Este doble sentido de sostener una propia escritura como una identidad, en realidad resulta ser una pérdida de la identidad. Y la pérdida de la identidad es análoga, en cierta parte, al devenir (N^{-1}). A continuación, una imagen funcional del rizoma:

Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n^{-1} (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple).⁵⁹

Páginas atrás vimos que el rizoma era una imagen de multiplicidades, no de lo múltiple, no se puede tratar de pensar el rizoma y el n^{-1} sin la sustracción de lo Uno, es decir que para que se haga un devenir, se sustrae lo Uno. Sacar la multiplicidad a fuera, eso es lo que hace la escritura, que es siempre una sustracción de la unidad, por esto la imagen del

⁵⁸ Felisberto Hernández, «Explicación falsa de mis cuentos», S/N Hernández habla del flujo de la escritura análogamente porque sigue el crecimiento de una planta. De esta manera. Para Hernández su escritura en él, «en algún rincón de mí».

⁵⁹ Deleuz y Guattari, «Rizoma», 12.

rizoma y el libro de literatura. Deleuze y Guattari dicen no a la adición, a la potenciación, están pensando en la simplicidad porque el monumento en su totalidad ya nos demuestra la multiplicidad. Pero para que esta multiplicidad se muestre tal y cómo es sería necesario que se desvele, que se descubra y sustraiga el objeto y el sujeto. Entonces entra en juego el devenir, la simulación: «El puro devenir, lo ilimitado, es la materia del simulacro en tanto que esquivo la acción de la Idea, en tanto que impugna a la vez el modelo y la copia.»⁶⁰

Y con eso quería llegar a proyectar una idea sobre el monumento. Recordemos que Deleuze y Guattari, en primer término, o como definición más axiomática, nos dicen que la obra de arte auténtica se sostiene por sí sola para hablar del monumento. El monumento es el mismo espacio vacío, que dejará de existir, el espacio vacío sólo es una silueta y el fondo un «bloque de sensaciones». Por otra parte, la carencia es sentido, doble sentido y al mismo tiempo, para no olvidarse de la primera ley de la lógica aristotélica; la paradoja del doble sentido burla la ley de identidad. Gustavo Lespada afirmaba que la carencia era un motivo literario de Hernández; aunque también podemos decir que la carencia es un agenciamiento⁶¹ dentro del monumento porvenir.

Entre otras cosas podemos pensar el monumento, no únicamente como una puesta en escena sino también la puesta detrás y fuera de la escena, es el material en físico, pero también

⁶⁰ Deleuze, «Primera serie de paradojas...» ..., 7

⁶¹ Deleuze y Guattari, «Rizoma», 14. «Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una, multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza, a medida que aumenta sus conexiones.» Esto es lo que provoca un devenir en el arte, la superposición dimensional, una y luego otra, que a su vez está asociado con las sensaciones. El devenir es un proceso, íntimamente ligado a la imagen/movimiento del rizoma. El escritor decide sumergirse en un flujo que lo lleva por distintos devenires. El agenciamiento es el proceso por el cual se sobredimensiona una obra y se va conectando con diferentes agentes, que son codificados y descodificados por un devenir que ya nada tiene que ver con el autor, sino con el narrador o el pintor en su labor, durante el proceso del monumento.

hecho de un material que pertenece a otros «eslabones semióticos de cualquier naturaleza»⁶² y herramientas en el proceso de escritura, en el caso de Hernández. Con eslabones semióticos Deleuze y Guattari se refieren a otros tipos de significación y codificación del entendimiento, pueden ser eslabones que no necesariamente tienen que ver con las palabras o no con el mismo uso de palabras o grafías, como la pintura, la música, matemáticas, ciencias fácticas etc. Es decir, el monumento, está constituido, en el caso de la literatura de Hernández, por más que pura y simple referencialidad lingüística, menos aún sólo ligado a la tradición literaria. Y estos campos de referencialidad conforman un monumento, que entre otras cosas nos puede decir algo más al no estar en un espacio tiempo referencial. Es decir, el monumento al no estar en ninguna concepción del tiempo: pasado, presente y futuro, puede lanzarse hacia cualquier parte. Pero sobre todo tiene una referencia directa con algo que aún no ha pasado, porque si de algo estamos seguros es que la referencia por la que se conforma una obra de arte y a lo que termina refiriéndose la obra es algo que no ha existido ni existirá. Dicho esto, pienso que es necesario establecer una conexión, otra vez con *¿Qué es la filosofía?*:

Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada. ¿Resultaría acaso todo en vano porque el sufrimiento es eterno [...]»⁶³

El monumento tiene la capacidad de sugerir el futuro, crea una paradoja en el lenguaje común, se escribe o se pinta, en otros términos, bajo otras leyes, que son la identidad

⁶² Deleuze y Guattari, «Rizoma», 13.

⁶³ Gilles Deleuze. «Concepto, Afecto y Percepto» en *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 2013. 165

del artista. Y es por esta razón que modifica determinaciones antiguas: como se debe escribir y como se debe pintar. Hernández hace unos cuentos donde nos dice que el sufrimiento es necesario, y que, aunque se suprima un tipo de dolor, brotará otro (esto lo escribe en el primer cuento de *Libros sin tapas*)⁶⁴, el porvenir existe porque nada es en vano porque todo tiene una conexión y referencialidad. El monumento acciona gran parte del porvenir y esto es muy importante para hablar de Hernández.

⁶⁴Felisberto Hernández, «prólogo» en *Libros sin tapas* 7. «[...] dejar pasar épocas para ver si en la última época el progreso les había quitado el dolor, o si al tener menos dolor del anterior, les naciera otro dolor distinto que sumándolo alcanzara a la misma presión del dolor de las épocas anteriores»

4. El pueblo y el porvenir

4.1 Por venir y porvenir

Para explayarme en el concepto del monumento porvenir es necesario estudiar las apreciaciones de Gilles Deleuze Y Félix Guattari. En el penúltimo capítulo de *¿Qué es la filosofía?* plantean que el monumento es siempre un cúmulo de sensaciones: afectos y perceptos, que se han deslindado de sus creadores y de sus sensaciones al momento de escribir. El monumento se da porque está siempre formándose fuera del tiempo lineal y dialéctico establecido por el pasado, presente y futuro. Este monumento que nace de los perceptos y afectos, independientes del creador y establece en una propia inmanencia, por ser contrario a la trascendencia. Sería trascendente pensar al *monumento* cómo un cúmulo de ideas y trazos o palabras que han formado otras palabras, y a su vez párrafos o colores y sonidos que nos remiten una imagen en el pensamiento. El monumento se establece en su propia inmanencia, esquivando el presente. Debido a esta paradoja de la atemporalidad de la literatura y del monumento, el porvenir siempre es una búsqueda fuera de sus límites, pero no separándose de sus pliegues.

Actuar contra el pasado, y de este modo sobre el presente, a favor (lo espero) de un porvenir, pero el porvenir no es un futuro de la historia, ni siquiera utópico, es el

infinito Ahora, el *Nun* que Platón ya distinguía de todo presente, lo Intensivo o lo Intempestivo, no un instante, sino un devenir.⁶⁵

Actuar contra el pasado para favorecer el presente es precisamente lo que trata de hacer Felisberto Hernández para subestimar a sus lectores llegando incluso a desarrollar muchos conceptos sobre los objetos y la experiencia humana con éstos. Esta idea de lo porvenir Deleuze y Guattari la escriben pensando en el cine de la *Nouvelle vague*.

4.2 El pueblo que está por venir

En todo caso Deleuze está pensando el cine cómo un proceso de bloques de imagen en el tiempo, así como el monumento es un bloque de sensaciones. Pero para adentrarnos un poco más en la condición del cine y citaré directamente lo que escribe Deleuze en *La imagen-tiempo* cuando habla del personaje y la invención del pueblo.

Lo que el cine debe captar no es la identidad de un personaje, real o ficticio, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos. Sino el devenir del personaje real cuando él mismo se pone a ficcionar, cuando entra en flagrante delito de leyendar, y contribuye así a la invención de su pueblo.⁶⁶

Por su parte el cineasta fabula, y se unen, con el personaje para crear ese pueblo. Recordemos la concepción del tiempo en el devenir, que siempre esquiva el presente, quiere decir que ficcionando o fabulando se crea el pueblo por venir. Ahora no podemos olvidar que la obra en sí es el propio monumento. De hecho, el monumento, también ocurre en un proceso

⁶⁵ Gilles Deleuze, “Concepto, Afecto y Percepto” en *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 2013. 173

⁶⁶ Gilles Deleuze, «Las potencias de lo falso» en *La imagen-tiempo*, Buenos aires: Paidós, 1986. 202

atemporal de fabulación, por donde puede o no inventarse un pueblo. En todo caso este pueblo siempre sería materia de lo por venir. Cuando el personaje deviene para inventarse una historia, crea la historia de su vida, luego veremos que esta historia en una literatura menor será la historia del pueblo, donde no existe la historia privada.

Por otra parte, veremos que se pueden recrear otras formas de memoria. Y es precisamente de esa memoria la que le interesa analizar a Deleuze. Para Deleuze, Resnais (sobre todo en *Hiroshima mon amour*), crea una memoria que va hacia unos lugares que tal parecen no comunican, una 'memoria mundial' y esto es una de las mayores definiciones que hace escribió a contra sombra del pueblo porvenir.

Resnais había comenzado por una memoria colectiva, la de los campos de concentración nazis, la de Guernica, la de la Biblioteca nacional. Pero él descubre la paradoja de una memoria de dos, de una memoria de varios: los diferentes niveles de pasado ya no remiten a un mismo personaje, familia [...] sino [...], a lugares no comunicantes que componen una memoria mundial. Accede a una relatividad generalizada [...] ⁶⁷

Sabemos que hay una desfiguración de la memoria: se convierte en una memoria colectiva, que, además, su trabajo sería desarrollar las diferentes percepciones del pasado. Esto es un trabajo que en el contexto de la *Nouve Vague*, período de sobre salto para el cine francés, nos trae muchas respuestas y puestas en escena las posibilidades de la superposición del discurso y la imagen en movimiento. Por esto que Deleuze busque en el cine el pueblo en por venir. Sin embargo, lo que nos interesa es cómo este por venir, ora ausente en el

⁶⁷Gilles Deleuze, «Puntas de presente y capas del pasado» *La imagen-tiempo*, 137

presente, menoscaba en las intuiciones y se inmiscuye en la memoria a modo de devenir, crea otro presente mientras el personaje existe en su propia mente racional. La memoria del cine de Resnais se encuentra en un plano virtual tal que se sumergen en una generalización relativa de las cosas. Estos recuerdos son rizomáticos solo tienen conectores hacia afuera, cómo el rizoma tiene raíces fuera de su cuerpo, conectan con la tierra en ese caso. El monumento porvenir que está creando Resnais echa raíces hacia una memoria colectiva, que es de la sutra.

Por otra parte, Hernández crea un cuento plagado de explicaciones sobre la memoria y el devenir, *Por los tiempos de Clemente Collins*. Desde los primeros párrafos explica las vicisitudes de escribir recordando, pero a su vez se excusa de una fuerza autónoma que lo lleva ciertos recuerdos. De hecho, el narrador del cuento esa primera persona esquiciada, una voz muy fácil de reconocer en Hernández acepta que han acudido a su cuento unos recuerdos que se imponen a otros recuerdos y al propio relato. Es decir, un relato de recuerdos se realiza cuando se han transformado en perceptos y afectos. El diálogo que se podría aplicar entre Felisberto Hernández y Deleuze, en este caso sería el de la conexión de la memoria, como algo con la posibilidad de reinventarse. De hecho, es esta memoria que toma conciencia y empieza a narrar y a volverse a construir en la narración, a diferencia de la fabulación de Resnais, donde la imagen se conecta con esta memoria mundial relativa y general, Hernández saca hacia afuera, por medio de la escritura, unos recuerdos que ya no le pertenecen.

Lejos de Vietnam es una película ideada en conjunto, cineastas como Straub, Resnais o Goddard participan de ésta. Esta obra narra una historia, precisamente de un Vietnam taimado por la injusticia, está asediado por el ejército estadounidense, timado internacionalmente, abandonado si se puede decir por las demás naciones. Pero esto es lo que

va a constituir la fuerza interna de su gente. Por esto son pueblo, porque han deshecho su individualidad, y guardan un secreto entre voces, se alían con la guerrilla (vietcongs), su silencio es una fuerza de vida. Están esperando el bombardeo porque tienen un plan. Todo esto muestra la película. Pero citaré un monólogo del actor Bernard Fresson, protagoniza un personaje que está reflexionando sobre la guerra en Vietnam y las protestas en contra desde París.

No tengo más que una vida, y ellos también. Y yo tendría que dar la mía para tener el derecho de aplaudirlos cuando ellos dan la suya. Si no eso se parece a los hinchas en los estadios: ¡vamos Vietnam! ahora yo abandono. No quiero comprender. Es como si Vietnam fuera otra cosa que un país, incluso otra cosa que un símbolo: una experiencia [...] me acercaré y hablaré de un país que no es Vietnam, de un país que no existe.⁶⁸

Está hablando de una sinceridad totalmente lasciva. Vemos que descubre al pueblo por venir. Pero también entiende que no se puede ser parte de ese pueblo. Pero también está diciendo que la experiencia es algo propio de ese pueblo. No se puede comprender la experiencia. Y la experiencia de Vietnam en ese contexto es la resistencia de una vida en una multiplicidad, es una fuerza a la que uno no se puede unir solo alentandola a que siga existiendo, de otra manera se daría el ejemplo de la hinchada en el estadio. Uno no se agrega a un pueblo, uno solo puede ser parte del pueblo mediante la experiencia, no una idea de la experiencia, no una idea de la resistencia en la guerra.

⁶⁸ Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, William Klein, Joris Ivens, Claude Lelouch, «Loin du Vietnam». película rodada en 1967, video en Youtube, 19:30, 40:25 acceso el 20 de noviembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=SBc9CDDbvCo>

4.3 Lo menor

Tal vez con el extrañamiento o encantamiento de lo inerte y lo vivo Hernández siga hablando desde el pasado sobre el presente. Esta es la imagen del desglose, del corte, del martillazo hacia todo lo que, por medio del concepto de verdadero, ha infectado toda creación artística. Esta es la imagen de la inversión platónica que están pensando Deleuze y Guattari, siendo su interlocutor más considerado Nietzsche, de quien hablaremos más adelante para entender lo porvenir.

Otra de las grandes teorías literarias creadas por Gilles Deleuze es sobre la literatura menor. Y cómo es muy conocido también, la literatura menor para Deleuze es pensada a través de Kafka⁶⁹:

Kafka decía que, en una literatura menor, es decir minoritaria, no hay historia privada que no sea inmediatamente pública, política, popular: toda literatura se convierte en asunto del pueblo, y no de individuos excepcionales⁷⁰

Para Deleuze la literatura menor es como los agujeros en la realidad.⁷¹ Es decir, la literatura menor cava y hace su propio puente en la superficie del lenguaje y por esto es que siempre parece lejana pero no impide que el autor hable sobre su propia experiencia en el mundo—esto es muy importante para entender el lugar convidado de la historia de la literatura latinoamericana oficial para la obra de Hernández—. El arte menor está relacionado con el pueblo por venir porque es precisamente una fuerza que se establece en las lindes de lo

⁶⁹ Véase en Gilles Deleuze y Félix Guattari, «¿Qué es una literatura menor?» en *Kafka por una literatura menor*, México D.F.: Era, 1978.

⁷⁰ Gilles Deleuze, Prólogo en *Crítica y Clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996. 91 versión PDF

⁷¹ Gilles Deleuze, Prólogo en *Crítica y Clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996. 3. Deleuze cita a Beckett: Beckett hablaba de Horadar agujeros en el lenguaje para ver u oír lo que se oculta detrás.

preestablecido, del lenguaje preconcebido de las acciones preestablecidas. Es por esta razón que la fabulación de Hernández es siempre una historia contada en un tiempo resquebrajado una realidad discontinua. Y otra vez repite el proceso N⁻¹: cuando el narrador esquisciente de *Las hortensias* describe los movimientos y silencios de Horacio, pero también cuando libera los pensamientos del mismo en los demás. Es entonces cuando el hilo narrativo da cuenta de una especie de conocimiento secreto entre las cosas y los personajes, están enterados de lo que sucede, hay un extrañamiento, pero que creen resolver bien, y tienen una voluntad de sugestión muy fuerte. En lo privado y en lo íntimo, tal y cómo había planteado Vicente Basso, se escondía la verdadera pulsión creadora.

Para aclarar un poco más el concepto de literatura menor, Deleuze dice lo siguiente: «Lo que equivale a decir que menor no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida).»⁷² ¿Estas son las condiciones en las que escribe Hernández? Probablemente sí, en el sentido que no es la gran voz que resuena en el río de la Plata cómo cuando Borges volvía de Europa y se establecía en Buenos aires con su ultraísmo y novísimo martinfierrismo, muchos lo leían cómo La Literatura establecida, actual. Pero estar relegado del prestigio del mundo literario no es la fuerza que mueve al escritor a escribir en términos «menores». La condición revolucionaria, respecto a la literatura mayor, otra vez N-1, es lo que da la posibilidad a otra literatura a negar lo preestablecido en la escritura y hace que su lengua sea parte de un devenir otro⁷³.

⁷²Gilles Deleuze y Félix Guattari, «¿Qué es una literatura menor?», 31

⁷³ Gilles Deleuze, «Literatura y vida» en *Crítica y Clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996. 11. «Lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto [...] traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa

4.4 El porvenir y Nietzsche

Es necesario pensar en el pueblo por venir para sustraer el concepto del porvenir. Un pueblo se sustrae del dolor, del engaño solo cuando el porvenir nace de su propia conciencia (no es lo mismo la conciencia individual), su propia acción, y no por inercia. Para entender en qué momento ocurre una revolución y sus límites es preciso entender que lo porvenir está siempre en los devenires en relación. Es decir, que, al devenir, y no ser lo que *se* debe ser, *se* llega a encarnar una visión y una sintomatología del presente, esquivándolo, sintetizándolo. Por esta razón vuelvo al segundo cuento de *Libros sin tapas* ¿No es acaso un síntoma del mundo, que en *Acunamiento*, el fin del mundo sea el fin de unas posibilidades de subsistir en la tierra y no su destrucción?

¿En qué resulta la teoría del porvenir? No es un aviso, sino una posibilidad, posible también: no sólo la muerte lo es. Nietzsche ya nos habla de una esperanza, espera la llegada del médico-filósofo que pueda llegar a hacer una sintomatología de la existencia humana:

Aún espero la llegada de un filósofo médico, en el sentido excepcional de la palabra cuya tarea consistiría en estudiar el problema de la salud global de un pueblo, de una época, de una raza, de la humanidad que tenga un día el valor de llevar mi sospecha hasta sus últimas consecuencias y que se atreva a formular esta tesis: en toda actividad filosófica emprendida hasta hoy no se ha tratado de descubrir la "verdad", sino de algo totalmente distinto, llamémosle salud, futuro, creencia, poder, vida.⁷⁴

lengua mayor, un delirio que se impone, [...] que escapa del sistema dominante.» Esta es sin duda una de las apreciaciones más simples y precisas que da Deleuze sobre la condición menor de una literatura, que reside en la disminución de una lengua mayor en una menor, una vez más, la operación N-1.

⁷⁴ Friedrich Nietzsche, «Prólogo» en *Gaya ciencia*, S.L.:S, L,S.F. 4 versión PDF: www.libreare.com

Detrás de la idea de buscar la verdad, cómo Aristóteles, y su infinita tríada de silogismos donde las dos primeras premisas son complemento lógico de la tercera, hay un instinto de conservar la vida. Esto es de por sí el porvenir, la posibilidad-de-ser, no tiene nada que ver con la trascendencia del ser, que trasciende la vida y la muerte. Un monumento porvenir *susurra* una posibilidad siempre inmanente⁷⁵, contrario a la trascendencia. De esta manera Deleuze y Guattari están pensando la obra de arte, así también como el quehacer filosófico. Deleuze consciente de la enfermedad en Nietzsche escribe en crítica y clínica sobre la fabulación que inventa un pueblo, que cómo bien sabemos no existe en el presente ni es su memoria sino uno que está por venir:

Objetivo último de la literatura: poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta («por» significa menos «en lugar de» que «con la intención de»).⁷⁶

Felisberto en su cuento *Acunamiento* trae a colación el síntoma⁷⁷ de una enfermedad que existe entre los hombres y la tierra. Pero esta inmanencia, este sostén y a la vez lo sostenido nos habla, o bien de los hombres, o bien de un hombre y sus relaciones con su propio destino, casi absurdas. “Todos los sabios estaban de acuerdo en que el fin del mundo se aproximaba” “Y se precipitaban. Y no se preocupaban de que los póstumos placeres fueran

⁷⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, «El plano de inmanencia» en *¿Qué es la filosofía?*, 44 «[...] el plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da de sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento» La inmanencia permanece en el pensamiento, de hecho, el pensamiento es algo siempre inmanente al igual que la lengua. La enfermedad se confunde con el hombre por un problema de referencialidad en el lenguaje.

⁷⁶ Gilles Deleuze, «Literatura y vida», 11

⁷⁷ Gilles Deleuze, «Literatura y vida», 9 «El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre.»

a expensas del dolor de los demás.” Pero entonces una nación resuelve el problema y construyen planetas de hormigón armado en el espacio, y seleccionan a los hombres y mujeres más perfectos. Y cómo era de esperar todo fue perfecto en los nuevos planetas «La ciencia había llegado a prever antes de nacer un hombre, cómo sería, la utilidad que prestaría a su planetita y hasta el proceso de su vida». Pero todo cambia en el epílogo, la tierra, no se acabó, siguió existiendo, pero los planetas pequeños caen en un gran desierto, en que se había transformado la tierra y aquí viene el retorno al problema biológico

«Todos los huéspedes se asombraban de que los ancianos besaran la Tierra con una alegría loca. Más se asombraron cuando emigraron de los planetitas y prefirieron las necesidades del desierto. Más se asombraron cuando los propios hijos de los huéspedes de reacción contraria a la perfección retornaron al problema biológico primitivo de la Tierra y emigraron lo mismo que los ancianos. Igual que los niños dormidos cuando los acunan, los peregrinos no se daban cuenta que la Tierra los acunaba.»⁷⁸

La tierra les otorga, una extensión de sus propias vidas. Lo que plantea Felisberto Hernández en su cuento es una posibilidad de volver a enfermarse, de estar en relación con una macro ser macro biológico: la tierra. De vuelta a una especie de enfermedad, este autor parece burlar la racionalidad con una intención muy perspicaz. Las conclusiones con las que se encuentran estos personajes son contra la racionalidad, de hecho, parecería que son una necesidad de romper con su herencia metafísica, porque lo que les interesa está en el gesto de besar la tierra que los acunaba. Es decir que han dejado atrás lo lascivo de la racionalidad,

⁷⁸ Felisberto, Hernández. «Acunamiento», 53.

el raspón contra el cemento del que estaban hechos las planetitas, para internarse y dejarse acunar por la tierra.

5. Conclusiones:

En el primer capítulo vimos que la reflexión crítico-literaria que hacen Gustavo Lespada y Ángel Rama sobre Felisberto Hernández, trata de relacionar su escritura en relación con lo canónico. Es decir que Hernández escribía siempre en detrimento de un prestigio mayor, ocupado por los escritores que seguían una línea estricta en la tradición en que hayan estado inmersos. Esto generaba un problema que tenía que ver con identificar la escritura de Hernández cómo un rezago que se expresaba en su rareza como un estigma que cargaba y que lo impulsaba a escribir. En el segundo capítulo, se modifica la concepción de carencia no por su relación con la falta de algo que nunca se tuvo, sino con algo de lo que se está despojando. Por otra parte, esta idea del despojo en la escritura se relacionó con el concepto del rizoma y tres de sus seis funciones. Vimos también que el rizoma era la imagen virtual que Deleuze y Guattari planteaban del texto literario, que se vincula también con el devenir y la expresión N-1. Mientras que el tercer capítulo se trató el tema de el porvenir. El concepto de el porvenir se tomó de la fabulación del pueblo que está por venir, tan mencionado en la crítica de cine que hace Deleuze pensando en la ola de cineastas de la *nouvelle vague*. Sin olvidar que se tenía que pasar por la literatura menor, y la pulsión porvenir que ya planteaba Nietzsche, cuando merodeaba la locura escribiendo el prólogo de la *Gaya ciencia*, dato no menor, debido a que plantea, a la búsqueda de otra verdad. Cuando se planteaba en la introducción que Nietzsche es sin duda el mayor interlocutor de Deleuze y Guattari. Nadie más indicado para finalizar el desarrollo de la idea del porvenir, el síntoma y la salud.

Otro punto importante que se desarrolló en la tesis fue la relación entre el monumento como bloque de sensaciones y *las hortensias* dejando claro que el problema de la relación entre los personajes y los objetos en el devenir y la pérdida de la identidad fue explicado con el concepto del puro devenir en *Lógica del sentido*. Importante mencionar al N-1, que deshilacha hasta encontrar o más bien crearse una identidad. ¿no es acaso eso materia del devenir?

Para explicar el rizoma, que es la imagen de pensamiento sobre el libro, se apuntó a resolver un diálogo más directo entre las funciones rizomáticas *Por los tiempos de Clemente Colling* y los recuerdos que se repartían la narración y en vez de sobredimensionarla, reducían sus dimensiones debido al agenciamiento, la unidad menor de las cosas según Deleuze y Guattari. La idea principal aquí era demostrar cómo se produce la imagen de la literatura con el rizoma, que pasa por debajo de la tierra horizontalmente creando más raíces, haciendo una línea hacia afuera, y el afamado cuento sobre la memoria fragmentada en recuerdos autónomos de Felisberto Hernández.

Por otra parte, no todos los conceptos de Deleuze y Guattari fueron realmente ampliados en esta tesis, un ejemplo de esto sería cuando se habla del acontecimiento, el monumento, el devenir y el porvenir, no tomé en cuenta la concepción de tiempo que Deleuze plantea en *lógica del sentido*: el aión. Otro ejemplo de esto se cuando habla de las funciones del rizoma que son seis, mientras que en la comparación con el cuento de Felisberto Hernández solo se usan los tres primeros. Sobre el monumento no se habló de las características de distensión, conexión, etc, que aparecen en el mismo apartado «Afecto, concepto y percepto». Tampoco se abarcó el concepto, qué es una parte clave de *¿Qué es la filosofía?*

Cuando la tesis parece explayarse entre comparaciones de Hernández y otros autores de su época como Vicente Basso, sólo se realiza la comparación con *La tragedia de la imagen*, libro teórico de poesía e imagen con la falsa explicación de los cuentos y el cuento sobre la piedra filosofal de Hernández. Otro rumbo la tesis con la creación de un posible apartado sería la relación que existe entre *Lógica viva* de Carlos Vaz Ferreira con el primer cuento de *Libro sin tapas*, dedicado al filósofo positivista uruguayo. Por otra parte, es necesario comprender que el rumbo de las explicaciones de los conceptos y otras obras que aparecieron en la continuidad de este texto estaban supeditadas por el concepto del monumento porvenir y su funcionalidad en los cuentos de Felisberto Hernández.

Para finalizar con la conclusión de este trabajo, queda al descubierto que plantear una lectura de Felisberto Hernández, desde las concepciones postestructuralistas de Deleuze y Guattari, resultará sin duda en la relectura del placer y descubrimiento que planteó Ángel Rama. El descubrimiento pasó a ser parte del acontecimiento y su contra efectuación, si pensamos en la imposibilidad que planteaba la piedra filosofal sobre la graduación. El monumento da cuenta de la expresión de los acontecimientos y la fabulación cómo el eje que lo sostiene. Y por medio de la fabulación, es que se puede pensar el porvenir.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Santiago: ARCIS, 8.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona.: Anagrama, S.F. versión PDF
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka, por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1990.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1997.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Felisberto, Hernández. *Los libros sin tapas*. Buenos aires: El cuenco de plata, 2010.
- Felisberto, Hernández. *Las hortensias y otros relatos*. Buenos aires: El cuenco de plata, 2016.
- Lespada, Gustavo. Escritura de la carencia el procedimiento narrativo de Felisberto Hernández. Buenos aires: FILO UBA, 2010. 7. versión PDF
- Monteleone, Jorge. «Estudio introductorio» en *Los libros sin tapas*, Buenos aires: El cuenco de plata, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *Gaya ciencia*, S.L.: S.L., S.F. versión PDF: www.librear.com
- Rama, Ángel. «Sobre Felisberto Hernández: Burlón poeta de la materia». Montevideo: Marcha, 1968

Rama, Ángel. «Puntos de partida» en *Capítulo Oriental*. No. 29, 1968.

Szichman, Mario «Ángel Rama, Más allá de la ciudad letrada». Entrevista rodada en 1983, video en Youtube, acceso el 13 de noviembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=XmDCiJVEtcE>

Vignola, Paolo. «Nietzsche y la literatura» en *Lo que fuerza a pensar: Deleuze ontología práctica*. Buenos aires: Ragif ediciones, 2019.

Godard, Jean-Luc; Marker, Chris; Resnais, Alain; Varda, Agnès; Klein, William; Ivens, Joris; Lelouch, Claude. «Loin du Vietnam». película rodada en 1967, video en Youtube, acceso el 20 de noviembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=SBe9CDDbvCo>