



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**El cuerpo en la literatura  
de FELISBERTO HERNÁNDEZ**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
**MAESTRA EN LETRAS  
(LETRAS LATINOAMERICANAS)**

PRESENTA

**Guadalupe Azucena Franco Chávez**

Asesora: **Dra. Begoña Pulido Herráez**



Mayo, 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Quiero agradecer especialmente a la Dra. Begoña Pulido por su trabajo al mío y otros apoyos recibidos en el desarrollo de esta investigación.

Asimismo a la Dra. Adriana de Teresa Ochoa, al Dr. Manuel Garrido, a la Dra. Raquel Mosqueda y a la Dra. Ute Seydel por su lectura y atinados comentarios sobre esta tesis.

Andreas Ilg gracias por Felisberto y Gaby Noyola por el respaldo recibido.



Abril, tesoro, gracias por ser



*El cuerpo en la literatura de Felisberto Hernández*

ÍNDICE

<b>1. Introducción.....</b>	<b>2</b>
<b>2. Felisberto Hernández, expresión vanguardista.....</b>	<b>9</b>
2.1 Breve recuento de circunstancias que rodearon a Felisberto Hernández.....	9
2.2 El cuerpo, tema de vanguardia.....	19
2.3 ¿Fantástico o neofantástico? La realidad distorsionada.....	23
<b>3. Filosofía en torno al cuerpo.....</b>	<b>32</b>
3.1 Platón, cuerpo y mente separados .....	33
3.2 Bergson, el cuerpo y la memoria.....	37
3.3 Merleau-Ponty, el cuerpo intencionado al mundo.....	42
<b>4. El cuerpo muerto: —Lænvenenada”.....</b>	<b>48</b>
4.1 Un ciclo sempiterno.....	54
4.2 Equivalencias.....	61
<b>5. El cuerpo, territorio incontrolable.....</b>	<b>64</b>
5.1 Un cuerpo multifacético.....	65
5.2 El cuerpo del deseo.....	74
<b>6. El otro: el cuerpo, el sinvergüenza.....</b>	<b>83</b>
6.1 Un cuerpo extraño.....	87
6.2 ¿Dónde está el yo? .....	90
<b>7. Conclusiones.....</b>	<b>98</b>
<b>8. Bibliografía.....</b>	<b>104</b>



## Introducción

---

-... me extraña que ustedes no sepan cómo hace el árbol para pasear con nosotros.  
-¿Cómo?  
- Se repite a largos pasos... Se repite en una avenida indicándonos el camino después todos se juntan a lo lejos y se asoman para vernos; y a medida que nos acercamos se separan y nos dejan pasar”  
-Nadie encendía las lámparas”

Después de que autores como Julio Cortázar e Italo Calvino rescataran del anonimato a Felisberto Hernández, la mayoría de los estudiosos de su obra ha considerado su trascendencia y originalidad. Resulta ya un lugar común que se señale a la obra felisbertiana como una construcción literaria única, es decir, sin ubicación clara en uno u otro género y sin coincidencias con la literatura latinoamericana o la europea. El autor explora, en sus textos, los materiales más cotidianos: los muebles, las cortinas, los vestidos, para dar a los lectores una representación inesperada; no es que las cosas se transformen en mágicas o terroríficas sino que son advertidas desde una nueva perspectiva, en la que se destaca su intención.

Al atravesar la barrera que la cultura occidental ha levantado tradicionalmente entre el sujeto y el objeto, Hernández trasgrede lo conocido; la realidad (textual) cuestiona el orden al que estamos acostumbrados, donde el individuo tiene la decisión en los actos. Entre otras cosas, esta literatura ofrece situaciones extrañas en las que el motor de la existencia radica en la imaginación y no en la lógica; o se escribe sobre un cuerpo que se fragmenta hasta demostrar que el concepto de individuo es una falacia. En la escritura felisbertiana la existencia es algo más allá de lo que a simple vista se observa, tiene una cadencia propia.

El protagonista felisbertiano gusta de ponerse el traje de “bobo”,<sup>1</sup> y pasa como distraído; muchas veces es un artista que tiene dificultades para escribir o componer una pieza musical; o es como un niño que entenece por sus pensamientos y su construcción lógica; también existe una constante introspección del yo, lo que lleva al personaje a concebir una bifurcación entre sus ideas y su propio cuerpo, en una relación que, incluso, llega a ser antagónica.

A lo largo del tiempo se han realizado diferentes lecturas sobre el autor en las que se puede observar cuál es el aspecto de mayor trascendencia de cada mirada, sin embargo la cuestión del

---

<sup>1</sup> Felisberto Hernández, “Fierras de la memoria”, *Obras completas*, vol. 3, Siglo XXI, 3era. edición, México, 1998, p. 27.

cuerpo no ha sido preponderante entre los estudios y la crítica que se ha dedicado al autor. Desde nuestro punto de vista, el cuerpo es un tema muy presente en la propuesta felisbertiana: el cuerpo pertenece al mundo; se conoce, se siente, se vive a través del cuerpo, el *yo* entra en contacto con el mundo por medio del cuerpo, mientras que por *dentro* (del cuerpo), en los recuerdos, en la imaginación, hay también todo un universo para vivir.

La aportación que se pretende ofrecer, con este estudio, es destacar al cuerpo como uno de los ejes fundamentales del entramado literario de Felisberto Hernández: el cuerpo es esencial y multisignificante.

En primer término, para el uruguayo las formas del cuerpo, y sus actitudes, develan a la persona; se puede descubrir cuáles son las características personales observando los rasgos del cuerpo, porque todo en el cuerpo comunica.<sup>2</sup> El cuerpo es lo inmediato, la persona misma; es totalmente falso que el cuerpo sea un títere de la mente, la consciencia no es la mente maestra que mueve a la materia, tampoco el cuerpo humano es la cárcel del alma. La propuesta felisbertiana reside en percibir al mundo desde la tribuna del cuerpo y sus partes, actuando fuera del gobierno de la mente.

Por otro camino, la sensualidad apuntala la obra felisbertiana; es a través de los sentidos que los personajes entran en contacto con lo que les rodea: la vista, como el tacto, son fundamentales. Las sensaciones se generan en el cuerpo, no necesitan un código de letras para sentirse, para saberse.

Más allá de los sentidos, el cuerpo también está para el placer e incluso impone sus deseos a la mente. Un personaje femenino puede ser tan ancho como una vaca, sin embargo sus contornos y movimientos despiertan en el protagonista de —Úrsula”<sup>3</sup> un verdadero apetito sexual. Otro cuerpo obeso, que parece un elefante, un barco, o un mundo, el de la señora Margarita en —La casa inundada”<sup>4</sup>, también resulta muy atractivo. El cuerpo de *la otra* es sin duda hartamente atractivo porque el cuerpo, desde luego, es el territorio del deseo.

El cuerpo actuando *motu proprio* es lujurioso, se debate entre el deseo y la aniquilación. Aunque, por otro lado, también resulta soberbio, pretencioso, un gran presumido que promete notables logros musicales que no llega a alcanzar.

---

<sup>2</sup> —Sería, por tanto, necesario proceder al descubrimiento de las articulaciones lingüísticas del cuerpo del lenguaje, tanto como del lenguaje del cuerpo y dar nombre a los signos del cuerpo y sus significados; una auténtica hermenéutica del cuerpo”, Ginés Navarro, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Rubí, Anthropos (Biblioteca Conciencia 44), Barcelona, 2002, p. 81.

<sup>3</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, Siglo XXI, 3era. edición, México, 1998, pp. 121-133.

<sup>4</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, Siglo XXI, 7ma. edición, México, 2005, pp. 235-263.

Si bien el cuerpo es la frontera, el límite de una persona, no implica algo cerrado, acabado, autónomo, por el contrario es la materia que está en constante relación con los otros y con las cosas del mundo a las que responde, una masa atravesada por innumerables fuerzas. Dice Merleau-Ponty al tener un cuerpo, tenemos acceso al mundo, una cosa se vive y se percibe porque al tener un cuerpo contamos con las estructuras fundamentales para ese vínculo con el mundo; —el cuerpo humano está atravesado por un movimiento hacia el mundo”.<sup>5</sup>

De la misma forma, desde la perspectiva felisbertiana se percibe que una persona está en el mundo porque tiene cuerpo, todo lo que tiene que ver con la vida pasa por el cuerpo, incluso la intangible actividad mental se desarrolla en el cuerpo: el cuerpo es la existencia.<sup>6</sup>

El tema corporal no puede tratarse en frío, merece el esfuerzo de aproximación desde distintas circunstancias; por ello, con el afán de hacer más comprensible el estudio del autor y su obra en primer término se abordarán, de manera abreviada, las condiciones del Uruguay que vio nacer a Felisberto Hernández, de igual manera se explorará un poco de su vida: se ubicará en el tiempo su producción artística, tanto en la música como en la literatura, sus relaciones amorosas, la imagen que tuvieron sus amigos de él. El objetivo no es detectar pasajes de su vida, para luego reconocerlos en su obra, sino mostrar a un individuo de cuerpo entero que contó con alegrías y angustias.

En seguida se pone a consideración del lector si el autor forma parte o no de las vanguardias, tema de controversia entre sus estudiosos. Desde nuestra lectura al atentar contra el orden corporal (particularmente en —Laenvenenada”), el autor se vincula a las vanguardias. Asimismo se pone en la mesa la pertenencia del autor al género fantástico o neofantástico, en el marco de una propuesta, el término que pretende abarcar la obra del autor: *lo felisbertiano*. Denominamos así al conjunto de características que vislumbramos en la literatura de Felisberto Hernández, en donde el cuerpo se fragmenta, problematizando la idea de una personalidad firme e inamovible ante todas las circunstancias.

El cuerpo se desliga de su unidad para dar paso a un desmembramiento donde cada parte se deja llevar por el libre albedrío y opera por sí misma, ya no hay una mente absoluta que decide. El asunto de la división tiene que ver con la observación de las partes, pero al resultar que cada segmento tiene su propia —particularidad” el individuo se divide y el *yo* resulta ilusorio. Esa será una ruta que se sigue en la lectura de Felisberto Hernández: la construcción de la identidad, a través de la observación del cuerpo.

---

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 1994, p. 340.

<sup>6</sup> —Si el cuerpo puede simbolizar la existencia es porque la realiza y porque es la actualidad de la misma.” *Ibidem*, p. 181.

Los personajes de Felisberto se muestran seducidos por un misterio que no llega a ser aterrador, más bien es un —misterio blanco”.<sup>7</sup> Todo ello forma parte de lo que definimos como *felisbertiano*, que también implica un extrañamiento, un ajenidad, el mirarlo todo desde la dicotomía mente-cuerpo.

La literatura de Hernández se nutre de la filosofía, en sus textos se pueden rastrear diversas posturas, desde luego las de su mentor Carlos Vaz Ferreira (1872-1958),<sup>8</sup> y las de algunos otros teóricos. En el siguiente capítulo se pondrá atención especialmente a tres pensadores que, a nuestro juicio, fueron fundamentales para la creación literaria del autor: Platón, Henry Bergson y Maurice Merleau-Ponty, tomando en cuenta el tema que nos ocupa en este estudio: el cuerpo.

Para arribar a la materia corporal en la obra felisbertiana, se han elegido tres textos que representan, en la línea de tiempo, la evolución del escritor: —La envenenada” de 1931, —Fierras de la memoria” de 1944, y —Diario del sinvergüenza” que se ubica entre 1955 y 1957, estos dos últimos de edición póstuma.

En el análisis de —La envenenada”<sup>9</sup> se empezará por revisar el proceso editorial, lo que dice la crítica, la estructura y los temas. Con relación al cuerpo hay varios asuntos a explorar, por un lado, un cuerpo fragmentado y muerto, por otro, desde lo simbólico la separación mente-cuerpo: la identificación del escritor con el mundo de las ideas, mientras que el cuerpo será el motivo de la literatura: una corporalidad muerta. —La envenenada” destaca dos de las principales inquietudes del autor: el cuerpo y la escritura. La mirada en el cuento se centra en un cuerpo sin vida.

Otro de los temas que se desarrollan es el de la vida y la muerte como componentes del ciclo que mantiene el equilibrio en el mundo, la envenenada murió para que la escritura naciera. En este cuento se empieza a observar la separación entre la mente y el cuerpo, aunque también se observa el desmembramiento del propio cuerpo, las piernas deciden qué camino tomar.

Luego se presenta el análisis de —Fierras de la memoria”,<sup>10</sup> donde se aborda el multifacético tema del cuerpo. El cuerpo es la plataforma para estar en el mundo. La personalidad es definida por el cuerpo y su relación con el entorno. La personalidad se va descubriendo por el cuerpo; el cuerpo expresa una forma de ser, pero no sólo sus dimensiones y sus formas, la postura y el movimiento también comunican.

---

<sup>7</sup> En —La casa de Irene”, la chica, poseedora de un misterio que no es oscuro o pesado, es tan inocente que se entiende con los objetos, aun sin percatarse de esa habilidad; Irene le imprime a las cosas su intención de bondad y ellas responden a esa intención. Felisberto Hernández, —La casa de Irene”, *Obras completas*, vol. 1, Siglo XXI, 6ta. edición, México, 2007, p. 39.

<sup>8</sup> Filósofo y académico uruguayo, rector de la Universidad de la República de 1928 a 1931 y de 1935 a 1941. [http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_Vaz\\_Ferreira](http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Vaz_Ferreira)

<sup>9</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, Siglo XXI, 6ta. edición, México, 2007, pp. 69-79.

<sup>10</sup> Felisberto Hernández, —Fierras de la memoria”, *op. cit.*, pp. 7-75.

El tema de la fragmentación corporal está mucho más presente en “*Fierras de la memoria*”, los dedos, por ejemplo, tienen la voluntad para rechazar las órdenes del cuerpo. De igual manera se observa que entre el cuerpo y las ideas existe una gran distancia, las ideas en un peregrinaje por el cuerpo llegan hasta la mente donde se transforman en nuevos pensamientos. Sin duda, la materialidad corporal es la existencia, por ello hay que cuidarla, entre otras cosas permite el ejercicio de la actividad mental.

En otra arista, el cuerpo es el motivo del deseo, los brazos, las manos, la boca de las mujeres, resultan como un imán para el personaje adolescente. Pero también es el territorio para los recuerdos. La mirada está atenta a la multiplicidad de cuerpos.

Por último se revisará “*Diario del sinvergüenza*”,<sup>11</sup> donde el cuerpo es el enemigo del *yo*; en primer lugar se vislumbrará la composición del cuento que llega hasta los lectores (una construcción muy particular), seguida del análisis sobre el extrañamiento del *yo* con el cuerpo: un cuerpo que ha venido a usurpar un lugar que no le corresponde. La búsqueda de ese *yo* es el motivo fundamental del “*Diario del sinvergüenza*”, el personaje tiene que lidiar con un cuerpo que le resulta desconocido, asimismo con una cabeza que también es ajena. El protagonista es expulsado del mundo, porque no tiene un cuerpo propio. La mirada está en el propio cuerpo.

El lenguaje, materia prima del texto literario, es susceptible de generar distintas lecturas de una obra y por lo tanto significados diferentes. Esto no quiere decir que se acepte una lectura totalmente distante del texto, que llegue a un subjetivismo demoledor, porque existe un escrito del que se parte, pero no hay duda de que, en la comprensión de los textos, entran elementos particulares que hacen de la interpretación un camino individual (lo que en la teoría de la recepción sería la fusión de horizontes entre el lector y el texto). La apuesta es ir obteniendo no únicamente la interpretación de los distintos momentos en los textos, sino la del conjunto. En este sentido vislumbramos en el texto felisbertiano una constante reelaboración del personaje a partir de su cuerpo, el cuerpo es la materia prima de la identidad.

En el intento de comprender y significar la obra felisbertiana, he acudido a diversos autores a fin de apoyarme en sus propuestas: por un lado, los filósofos de los que hemos hablado antes y otros más, por otro lado, los teóricos de la materia literaria como Mijail Bajtin, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss entre otros.

En el caso de Bajtin, por ejemplo, se recurrirá a sus ideas de lo corpóreo como símbolo de la vida, la continuidad de la muerte en la vida, la renovación a través de la risa, además del significado de lo que desborda los límites del cuerpo, conceptos plasmados sobre todo en su libro

---

<sup>11</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, Siglo XXI, 3era. edición, México, 1998, pp. 245-262.

*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Si bien las tesis desarrolladas por el teórico ruso se desprenden del estudio de la obra de Rabelais, particularmente sobre las andanzas del gigante Gargantúa, nos han brindado un soporte teórico para la lectura de ciertas circunstancias textuales en *“La envenenada”*. Para Bajtin no existe un individuo, sino que el *yo* se construye en su relación con los demás, el *yo* es ante todo social, actúa dependiendo de las circunstancias.

Asimismo, se echará mano de argumentos de la fenomenología. El materialismo, lo mismo que el idealismo, como ideologías totalizadoras, han concebido sólo una forma de aproximación al conocimiento del mundo: a partir de la cosa o a partir del sujeto. La fenomenología, en cambio, ha logrado establecer un vínculo entre ambos extremos. Para los personajes felisbertianos, la realidad no está dada únicamente a través de la óptica del sujeto, pero tampoco el objeto es independiente; si bien las cosas están en el mundo tiene que haber alguien allí para percibir las, entonces el mundo se vuelve un lugar donde no hay certezas absolutas, no hay una separación tajante entre las cosas y las personas. Mientras que la ciencia concibe al cuerpo como un objeto de estudio, para la psicología éste se encuentra inscrito en un esquema sexual irrenunciable, la fenomenología, en cambio, aunque reconoce un poder significativo de la función sexual del cuerpo, vislumbra una intencionalidad, un cuerpo con un movimiento permanente y una actualización del mundo, es decir un ser en el mundo.

Todas estas teorías concuerdan con mi lectura de Felisberto Hernández y he acudido a ellas para explicarme su literatura. Se ha recurrido a otros pensadores más por sus aportaciones al estudio de los géneros, por ejemplo para el caso del cuento a Martha Elena Munguía Zatarain, Lauro Zavala; en el tema de lo fantástico a Tzvetan Todorov y otros; de igual manera se contemplarán algunos conceptos de la narratología explicados por Luz Aurora Pimentel; también se han explorado los textos de los estudiosos del autor: Norah Giraldi de Dei Cas, José Pedro Díaz, Frank Graziano, por mencionar sólo algunos, aunque en el desarrollo de la investigación nos hemos apoyado en las concienzudas aportaciones de varios más. Lo mismo en el caso de la filosofía, además de los mencionados se han acogido otros pensamientos filosóficos; en el desarrollo del trabajo de tesis presentado, cuando sea el caso, se citará la fuente correspondiente.

El procedimiento de entender un texto conlleva a cierta apropiación del mismo. La interpretación sigue la ruta de la comprensión de un sentido (dado que no existe *“el sentido”*), cuando se relea un texto se actualiza, se hace un nuevo discernimiento, la meta en esta lectura no es llegar a la certeza absoluta de lo que el otro dice, sino partir de ahí y hacer una interpretación del texto. También, de alguna forma, se espera llevar a cabo un modesto tributo a dicha obra, aunque en ocasiones resulte una literatura muy personal; para Felisberto quizá sea una forma de conocerse a sí mismo, una escritura libre *“contra la literatura”*, que responde únicamente a la necesidad de

contar, desde lo más simple y profundo del ser, haciendo de la narración un canal de conocimiento; dice el propio Hernández:

...recuerdo el esfuerzo constante por ser objetivo; mi pasión por entrar en ciertos conocimientos sin pretensiones psicológicas ni filosóficas, sino esperando los pasos que quisiera dar la curiosidad cuando es misteriosa, cuando se espera con una paciencia encantada que la curiosidad sola busque sus medios, los que quisieran ser artísticos y sobre todo, del fondo más sencillo, más antiliterario de nuestra alma. Y trabajar literariamente... contra la literatura y las formas hechas.<sup>12</sup>

Con el análisis que ahora presentamos se pretende contribuir al estudio de la literatura del escritor uruguayo, poniendo énfasis en el tema del cuerpo, sobre la base de que resulta fundamental en la literatura felisbertiana. En ella se observa un universo de gran riqueza que implica éxitos, derrotas, deseos, angustias o decepciones para los personajes, experiencias que pasan por el cuerpo. Un cuerpo que está para la vida, para un mundo que es inagotable.

---

<sup>12</sup> Felisberto Hernández, «Una carta», *ibidem*, p. 282.



Me mataron al potro y me dejaron hecho un caballo.

—¿mujer parecida a mí?”

### **Breve recuento de circunstancias que rodearon a Felisberto Hernández**

Felisberto Hernández nace en 1902 en plena *belle époque* uruguaya.<sup>13</sup> El nuevo siglo dio la bienvenida al escritor, lo mismo que a algunos beneficios sociales en el país con la presidencia de José Batlle y Ordóñez. Uruguay fue uno de los primeros países en donde se instituye el derecho al divorcio<sup>14</sup> y el voto de las mujeres (1917), la educación secular se vuelve obligatoria, se protege a los hijos ilegítimos, se fija una jornada laboral máxima de ocho horas al día, se nacionaliza la banca y la energía eléctrica.<sup>15</sup>

En términos sociales la —Siza de América” tuvo avances significativos frente a los otros países americanos, sin embargo, en el terreno económico no hubo correspondencia con tales adelantos,

Los cambios económicos-sociales generados por la relativa riqueza que había producido el modelo de crecimiento hacia afuera... Evidenciaron en suma, la prosperidad y la miseria de unas ciudades donde la exhibición de la opulencia por parte de la oligarquía pronto se encontró circundada por barrios obreros, cinturones de pobreza en que se hacinaban los trabajadores mal pagados.<sup>16</sup>

Es por esas épocas, cuando Felisberto Hernández vive su niñez y su juventud, un país con vocación liberal, pero una época difícil para el sustento, y mucho más si se pretendía vivir de la cultura.

Según sus biógrafos en la niñez y adolescencia del uruguayo aparecen sendas figuras de gran importancia en su futuro: en 1908 escucha al pianista ciego Bernardo de los Campos, que según Washington Lockhart será definitivo en su decisión por la carrera musical,<sup>17</sup> y tiempo

---

<sup>13</sup> Para Liliana Carmona, el periodo corresponde, aproximadamente, de las dos últimas décadas del siglo XIX, hasta la Primera Guerra Mundial. Liliana Carmona, *Ciudad vieja de Montevideo 1829-1991. Transformaciones y propuestas urbanas*, Fundación de la Cultura Universitaria. Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 1993, p. 49.

<sup>14</sup> José Pedro Barrán, *Amor y transgresión en Montevideo 1919-1931*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2001, p. 131.

<sup>15</sup> Nelson Martínez Díaz, *América Austral. Desde la Independencia hasta la crisis de 1929*, Ediciones Akal, Col. Las Américas 36, Madrid, 1991, p. 51.

<sup>16</sup> Liliana Carmona, *op. cit.*, p. 40.

<sup>17</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, Ediciones del Sur, Córdoba, 2003, p. 28.

después será alumno del profesor José Pedro Bellán, a quien se atribuye lo propio en el caso de la literatura.<sup>18</sup>

En términos de formación institucional, la instrucción escolar del escritor fue una educación limitada, por lo que él mismo procuró su aprendizaje con lo que tuvo a su alcance; estudió música, primero con Celina Moulié en 1911, y cuatro años después con Clemente Colling (responsable del órgano de la Iglesia de los Vascos en la capital del país).<sup>19</sup> Por varios años, el escritor ejerció la profesión de pianista, con la que contribuyó a mantener a su familia: dando conciertos, clases en el Conservatorio Hernández, viajando por las provincias, tocando en proyecciones de cine mudo.

En 1922 se relaciona con otro de los pilares de su formación, el filósofo Carlos Vaz Ferreira, del que fue asiduo visitante amenizando las tertulias que se llevaban a cabo en la casa del filósofo.<sup>20</sup>

Felisberto Hernández se casa con María Isabel Guerra en 1925; su hija primogénita nacerá al año siguiente, pero el escritor no la conocerá sino hasta después de cuatro meses del nacimiento. Probablemente fue porque en ese año (1926), por la mediación de su padre, consigue un empleo como pianista y dirige una orquesta en la provincia de Mercedes.<sup>21</sup>

El mismo año de su boda, el autor inicia su producción literaria publicando *Fulano de tal*, bajo el auspicio de su amigo José Rodríguez Riet;<sup>22</sup> en 1929 se edita el *Libro sin tapas*; al año siguiente *La cara de Ana* y en 1931 *La envenenada*. En 1931 también se separa de su primera esposa.

Como el erario nacional está ligado a la exportación de la carne, el país resiente una crisis económica entre 1930 y 1932, derivada de la del 29 y no será sino hasta la Segunda Guerra Mundial que se vislumbre una leve recuperación monetaria.<sup>23</sup> En 1932, junto con Yamandú Rodríguez, Felisberto Hernández monta un espectáculo poético-musical que se exhibirá en diversas ciudades del país (esta práctica durará hasta 1936); en 1933 traspasan las barreras nacionales presentándose en el Teatro París de Buenos Aires.<sup>24</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>19</sup> Sergio Elena Hernández, "Felisberto Hernández: del músico al escritor", *Homenaje a Felisberto Hernández* UNAM, México, 2002. <http://www.felisberto.org.uy/mexico.html>, 16 de marzo, 2010.

<sup>20</sup> En una carta de esas fechas comenta: "No me perdería los viernes de Vaz Ferreira por nada del mundo". AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., p. 189.

<sup>21</sup> Rosario Fraga de León, *Felisberto Hernández. Proceso de una creación*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, Perú, 2003, p. 31.

<sup>22</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., pp. 18-19.

<sup>23</sup> Juan José Arteaga, *Uruguay. Breve historia contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 75.

<sup>24</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., p. 34.

Felisberto contrae matrimonio con la pintora Amalia Nieto en 1937; al año siguiente nace su segunda hija. El matrimonio establece una librería en el patio de la casa de los suegros, Hernández además continúa su actividad como pianista. Dice su nieto, el músico Sergio Elena: —Mi abuela (Amalia) recuerda que, en muchos de esos conciertos donde Felisberto tocaba en pianos apolillados y destartalados, ella se paraba a su lado y, cuando las teclas quedaban hundidas por fallas del mecanismo, las levantaba mientras él seguía tocando”.<sup>25</sup>

De 1942 a 1946, será asiduo concurrente al Centro de Estudios Psicológicos del profesor Waclaw Radecki; también visita el pabellón psiquiátrico de su amigo el doctor Alfredo Cáceres,

Allí encuentra una fuente inagotable del misterio que espolcaba su imaginación creativa. Tiene la oportunidad de conocer a una enferma, que vivía recluida en una antigua casa de la Ciudad Vieja de Montevideo. Se trataba de una muchacha gordísima y muy joven que no salía de su cuarto.<sup>26</sup>

Sin duda la década de los cuarenta es la de su promoción literaria; en 1942 publica, nuevamente apoyado por sus amigos, —Por los tiempos de Clemente Colling”,<sup>27</sup> un texto muy importante en su carrera, por el que recibe un premio del Ministerio de Instrucción Pública uruguayo; además, según sus biógrafos, el texto será fundamental en el impulso de su viaje a Francia en 1946, ya que Jules Supervielle, escritor franco-uruguayo, se entusiasma con el relato y realiza las gestiones necesarias para que Hernández reciba una beca.<sup>28</sup>

En ese año (1942), Felisberto vende su piano, además de que se separa de Amalia Nieto.<sup>29</sup> En 1943 toca el turno a la impresión de —Ecaballo perdido”, que también es reconocido en el Salón Municipal de Montevideo<sup>30</sup>; y se relaciona sentimentalmente con Paulina Medeiros.

Por esa época, Felisberto colabora con su producción literaria en publicaciones como *Contrapunto* y *El plata*, además puede leer en Radio Oriente y Radio Águila algunos fragmentos de sus obras.<sup>31</sup> En 1943 se publica —Las dos historias” en la revista *Sur* (núm. 103), mientras que

---

<sup>25</sup> Sergio Elena Hernández, *op. cit.*

<sup>26</sup> Rosario Fraga de León, *op. cit.*, p. 32.

<sup>27</sup> El epígrafe dice: —*Editan la presente novela de Felisberto Hernández un grupo de sus amigos en reconocimiento por la labor que este alto espíritu ha realizado en nuestro país con su obra fecunda y de calidad como compositor, concertista y escritor.* A renglón seguido, figuraba la lista de benefactores: los pintores Carmelo de Arzadum y Joaquín Torres García; el psiquiatra Alfredo Cáceres, el poeta Yamandú Rodríguez, el fotógrafo Nicolás Tedesca; sus amigos Ignacio Soria Gowland y Sadí Mesa; el futuro ministro de Instrucción Pública Clemente I. Ruggia, y asimismo varios discípulos del filósofo Vaz Ferreira: Carlos Benvenuto, Luis E. Fil Salguero, Spencer Díaz y José y Julio Paladino.” AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>28</sup> Carol Prunhuber, —*Cronología*”, en Felisberto Hernández, *Narraciones incompletas*, Siruela, Madrid, 1990, pp. 13-14.

<sup>29</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>30</sup> Carol Prunhuber, *op. cit.*, p. 14.

<sup>31</sup> *Ídem.*

—Mnos Julia” aparece en el número 143 de la misma revista, en el año de 1946. Jorge Luis Borges, director de *Los Anales de Buenos Aires*, incluye —Elacomodador” en el número 6 de esa publicación que sale a la luz en junio de 1946.<sup>32</sup>

En Europa permaneció un par de años, de 1946 a 1948, apoyado por el gobierno francés, en pleno periodo de posguerra; se relaciona entonces con los intelectuales del momento. Susana Soca, Jules Supervielle y Roger Caillois (quien dice que Felisberto es *l'écrivain plus original de l'Amérique du Sud*),<sup>33</sup> apoyaron al autor promoviendo sus conferencias (incluso en Londres), así como la narración de sus cuentos en la radio, además de editar —Ebalcón” en *La Licorne*, y —El acomodador” en *Points*.<sup>34</sup>

Cuando regresa a su país, el autor tiene la oportunidad de publicar sus textos en revistas como *Escritura* y *La Voz de Israel*; también continúa con la música, que según su nieto nunca abandonó del todo; Felisberto acepta además otros trabajos que le permitieron sostenerse. En 1949 se casa en Montevideo con María Luisa Las Heras, de quien se separa dos años después.<sup>35</sup>

En 1954 se vincula sentimentalmente con Reina Reyes profesora y escritora que le consigue un empleo como taquígrafo de la Imprenta Nacional, además de hacer las gestiones para que el uruguayo pueda usar el piano del Ateneo en Montevideo. En 1956 forma parte del Movimiento Nacional de la Defensa de la Libertad, organización anticomunista. El escritor contribuye con esa tendencia política elaborando una serie radiofónica y un par de artículos en el periódico *El Día*.<sup>36</sup>

La propensión anticomunista no fue la única en el autor, también se había manifestado contra el fascismo años antes en plena época hitleriana; en una carta personal en 1940 declara sus esperanzas de que el dictador no tenga la fuerza de llegar a América.<sup>37</sup>

Termina su relación con Reina Reyes en 1958 e inicia otra con María Dolores Roselló, vuelve al terreno musical como pianista en el espectáculo —Carcol, col, col”.<sup>38</sup> En 1960 —La casa inundada” recibe una mención en el concurso literario —Ancaò y dos años después, este mismo relato formará parte de una antología universal de cuento, editada en Italia.<sup>39</sup>

---

<sup>32</sup> Fernando Sorrentino, —Felisberto, único y casi invisible *outsider* en la vida y en la muerte”, en AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>33</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>35</sup> Rosario Fraga de León, *op. cit.*, p. 35.

<sup>36</sup> El 27 de diciembre de 57 y el 2 enero de 58, Raúl Blengio Brito, *Hernández, el hombre y el narrador*, [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/blengio\\_brito\\_raul/su\\_mundo.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/blengio_brito_raul/su_mundo.htm), 14 de marzo de 2009.

<sup>37</sup> Cita de una carta a Lorenzo Destoc en junio de 1940, Norah Giraldi de Dei Cas, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Ediciones de la Banda Oriental, Uruguay, 1975, p. 115.

<sup>38</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>39</sup> Rosario Fraga de León, *op. cit.*, p. 36.

En el año 1963 su cuerpo empieza a ensancharse inexplicablemente, el propio escritor piensa que es debido a un abuso alimenticio, sin embargo a fines de año se le diagnostica leucemia terminal.

Al descender el porcentaje de plaquetas en su torrente sanguíneo, la coagulación intravascular va coloreando de púrpura la superficie de su piel,... Muere durante la madrugada del 13 de enero. Su cuerpo, muy maltrecho y abotargado por la enfermedad, es tan grueso que se hace difícil su manejo. No cabe por la puerta y finalmente han de pasarlo a través de la ventana. Como si en ello se revelara una última desdicha, los empleados del Cementerio del Norte de Montevideo también se ven forzados a dejar en tierra el cadáver, mientras procuran ensanchar la sepultura que ha de acogerlo en su definitivo reposo.<sup>40</sup>

Con relación a su personalidad, como se ha observado, fue un eterno enamorado, sus amigos y compañeros lo evocan como alegre y divertido; recuerda su amigo, el historiador y matemático Washington Lockhart, que en 1934 estuvieron juntos por una temporada en Mercedes: —¿cómo hubiera podido concebir que aquel humorista dicharachero pudiera ser un *escritor*?<sup>41</sup> Sergio Elena, su nieto, da fe de un momento cómico, resulta que Felisberto y Venus González Olaza esperaron, en una población vecina a la que vivían, la organización de un concierto durante más de un mes, sin dinero, escaparon por una ventana del hotel que no podían pagar; en la estación del tren aterrados se encontraron con el gerente que les dijo: —No se preocupen muchachos que yo también me voy”, el hotel no tenía para pagar al personal.<sup>42</sup> Jorge Sclavo, un escritor que trabajó en la misma oficina que Felisberto, también recuerda al escritor jugando con su propio cuerpo frente a los demás, el autor le comentó su técnica para enfrentar a un conversador atosigante: —yo, sabe Sclavo, dejé la cara y me fui”,<sup>43</sup> hizo de su cara una máscara.

Sus amigos le brindaron varios homenajes en vida. De los intelectuales de esa época, que se relacionan con el escritor, se encuentran: Carlos Vaz Ferreira, José Pedro Bellán, Alberto Zum Felde, Jules Supervielle, el pintor Joaquín Torres García, el matrimonio Cáceres, entre otros. Según se dice fue un hombre que se rió mucho e hizo reír a los otros, tenía talento para contar chistes, era muy apreciado en las tertulias.<sup>44</sup> Aunque para Reina Reyes esa forma de ser extrovertida era más bien un ardid para ocultarse de los demás.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., p. 41.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>42</sup> Sergio Elena Hernández, op. cit.

<sup>43</sup> Jorge Sclavo, —El caso Clemente Colling” [www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JorgeSclavo-sitio.doc](http://www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JorgeSclavo-sitio.doc), 22 de agosto de 2010.

<sup>44</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., p. 203.

<sup>45</sup> —En la personalidad de Felisberto estaban presentes dos modalidades: la introvertida y la extrovertida, con indudable predominio de la primera. Más que por necesidad propia, por conciencia moral, si era necesario se vinculaba a otros escondiéndose ante ellos. Una notable condición de actor le permitía representar en

Si bien las carencias económicas no le amargaron la vida, ligera en varios momentos, en otros, le parecía demasiada la carga de la propia existencia; refiriéndose particularmente a la actividad literaria escribe a Amalia Nieto en 1941:

...Por desánimo, por soledad, incompreensión y desinterés, renuncié a lo mío y empecé a morir en sensaciones que no eran mi vida, en un pesado e idiota sonambulismo que me horroriza y no sabes con qué desesperación trato de despertar, de ser sensible a la vida. Y lo haré aunque esté solo. Pelear por eso mío... Escribe mucho, que yo también a medida que vaya despertándome iré escribiendo.<sup>46</sup>

El escritor también se reconocía como un hombre con una gran necesidad de estar solo, de abandonar las cosas del mundo para incursionar en un terreno muy propio, muy suyo. En una de sus cartas le escribe a Paulina Medeiros:

Son otras cosas las de nuestro problema terrible: nuestros temperamentos, mi especial soledad necesaria con su tiempo caprichoso, mi caprichosa manera de sustraerme a los demás y otras cosas por el estilo.<sup>47</sup>

Con relación a su trabajo literario, el autor experimentó con distintos discursos; en la recopilación de sus obras completas pueden encontrarse textos como: —Explicación falsa de mis cuentos”,<sup>48</sup> que si bien no llega a ser un ensayo, se encuentra más en la línea de la reflexión sobre la producción literaria que en la narración de una historia; otros escritos del mismo corte son: —Filosofía de gánster”,<sup>49</sup> —Hacido leer un cuento mío”,<sup>50</sup> —Hoy quisiera mostrar”,<sup>51</sup> entre otros. El —Prólogo” de —Buenos días [viaje a Farmi]”<sup>52</sup> es una reflexión filosófica sobre la vida de un músico que luego es literato (un personaje muy parecido a Felisberto); también se encuentra el poema —Danza española”,<sup>53</sup> los poemas (1 y 2) en prosa: —Poema de un próximo libro”,<sup>54</sup> la pieza de teatro —Drama o comedia en un acto y varios cuadros”,<sup>55</sup> las minificciones de —Cosas para leer en el tranvía”<sup>56</sup> y desde luego están sus obras más extensas: —Dr los tiempos de Clemente Colling”,<sup>57</sup>

---

anécdotas picarescas y graciosas los más variados personajes...” Ricardo Pallares, Reina Reyes, *¿Otro Felisberto? Las cartas de Felisberto Hernández a Reina Reyes*, Ediciones de la Banda Oriental, Uruguay, 1994, p. 24.

<sup>46</sup> Carta a Amalia Nieto desde la ciudad Treinta y Tres, citada en AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., pp. 128-129.

<sup>47</sup> Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, citado en Rosario Fraga de León, op. cit., pp. 33-34.

<sup>48</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, op. cit., p. 175.

<sup>49</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., pp. 96-98.

<sup>50</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, op. cit., pp. 275-277.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 278.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>53</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 90.

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 91-93.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 45-51.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 135-198.

—Elcaballo perdido”,<sup>58</sup> —Tierras de la memoria”<sup>59</sup> y —LasHortensias”,<sup>60</sup> en las que existe la dificultad de la definición sobre si son cuentos largos o novelas cortas.

Felisberto Hernández empieza a conseguir el reconocimiento oficial al iniciar la década de los cuarenta, con sendos premios del Ministerio de Instrucción Pública en 1942 y 1943, por los textos: —Por los tiempos de Clemente Colling” y —El caballo perdido” respectivamente. Luego se le dio un gran impulso cuando estuvo en Europa. Sin embargo, el hecho que coloca a Felisberto Hernández en el escenario de la literatura internacional fue la lectura tanto de Julio Cortázar como de Italo Calvino. Definitivamente es muy importante cómo leen los grandes escritores las obras de otros colegas; por principio se asume que ofrecen al público y a los críticos una opinión —autorizada”, por lo tanto lo que diga esa voz sapiente irá marcando la pauta sobre cómo se llevarán a cabo las apreciaciones de tal o cual autor.

En las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, Calvino y Cortázar hicieron una lectura fundamental de Felisberto Hernández, situándolo como un pilar de la literatura latinoamericana. Julio Cortázar, en la —Carta en mano propia”, un escrito lleno de sentimiento de un paisano rioplatense a otro (así lo define Cortázar), se refiere a la cercanía de ambos autores, no sólo por rumbos geográficos, sino respecto de las sensaciones compartidas al recorrer lugares en Francia y en Argentina: olores, sabores, o las penurias a las que, en diferentes momentos, se enfrentaron.<sup>61</sup> Italo Calvino, por su parte, fue quien puso esa aureola de originalidad definiendo a nuestro autor como un francotirador que no se parece a ningún otro, ni de los europeos, ni de los latinoamericanos.<sup>62</sup> Es muy interesante observar cómo se continúa en esa línea; los estudiosos del autor siguen bordando sobre esa reputación de singularidad.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 9-49.

<sup>59</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 9-75.

<sup>60</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 176-233.

<sup>61</sup> Julio Cortázar, —Carta en mano propia”, *Obra crítica 3*, Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 263-269.

<sup>62</sup> Italo Calvino, —Felisberto Hernández, un escritor distinto”, prólogo a *La casa inundada*, edición italiana, 1961. <http://www.rodelu.net/perfiles/perfil26.htm>, 23 de marzo, 2009.

<sup>63</sup> José Pedro Díaz, —Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, en Felisberto Hernández, *Tierras de la memoria*, Arca, Montevideo, 1967, p. 69; Sergio Elena en AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.* p. 194; cfr. Rosario Fraga de León, *op. cit.*; Gustavo Lespada, —Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar. Mecanismos narrativos y producción de sentidos en *Nadie encendía las lámparas.*” <http://www.felisberto.org.uy/mexico.html>, 20 de febrero, 2009; Rafael Olea Franco, —Una muy singular literatura: Felisberto Hernández”, [www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-RafaelOleaFranco-sitio.doc](http://www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-RafaelOleaFranco-sitio.doc), 21 de febrero, 2009; Julio Prieto, —La singularidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia”, [www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JulioPrieto-sitio.doc](http://www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JulioPrieto-sitio.doc), 22 de febrero de 2009; Ángel Rama, citado en AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.* p. 119; Jules Supervielle citado en Albano da Costa, —Mínimo panorama: casi Felisberto”, [www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-GuilhermeAlbanodaCosta-sitio.doc](http://www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-GuilhermeAlbanodaCosta-sitio.doc), 23 de febrero de 2009; Ida Vitale en —Entrevista a la poeta uruguaya Ida Vitale” en Daniel González Dueñas, Alejandro Toledo, *Aperturas sobre el extrañamiento. Entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández*, Efrén Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchia, Conaculta, México Colecc. Luzazul, 1993, p. 17, entre otros.

...Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez leyeron con entusiasmo y admiración, en el grupo de Barranquilla, Taller literario en la costa de esta ciudad de Colombia, los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, editados por Sudamericana. Lo mismo dicen los argentinos Sábato, Cortázar, Bioy, Bianco, que lo conocieron a través de las publicaciones de sus cuentos en revistas argentinas de la década del 40... Pero más recientes son los juicios y recuerdos consagratorios que hacen el mismo Cortázar y Carlos Fuentes en Europa y Reynaldo Arenas y otros más jóvenes en toda América.<sup>64</sup>

Uno de los grandes escritores que reivindicó el nombre de Felisberto Hernández a principios de este milenio fue Roberto Bolaños, quien en sus doce puntos sobre “El arte de escribir cuentos” lo coloca al lado de Borges, García Márquez, Monterroso, Quiroga y Rulfo.<sup>65</sup>

Más adelante, en la reproducción que hacemos de lo que piensa Juan Carlos Onetti acerca de “Lænvenenada” se observa una manera muy familiar de tratar a Felisberto Hernández,<sup>66</sup> quizá fue el mismo Onetti quién empezó a referirse a nuestro autor únicamente con el nombre de pila, y de ahí en adelante, críticos y estudiosos del escritor lo llaman también así. En fin, no puede soslayarse el hecho de que sigue teniendo un gran peso la valoración de los escritores de renombre sobre los textos literarios de otros autores.

A finales del siglo pasado, el uruguayo ya era bien reconocido en su país y en Latinoamérica. En 1997, la Academia Nacional de Letras del Uruguay organiza el Concurso “A 50 años de *Nadie encendía las lámparas de Felisberto Hernández*”; en 2002, como un homenaje a los 100 años de su nacimiento, sale a la luz en su país el *Dossier Felisberto Hernández*. En ese mismo año, la Universidad Nacional Autónoma de México, junto con la Embajada de Uruguay en México y las editoriales Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI, organizan también un evento conmemorativo. En el terreno editorial la obra completa del escritor se ha editado desde 1970 en Uruguay, y desde 1983 en Siglo XXI, México. Estos son sólo algunos ejemplos de la difusión de la literatura felisbertiana.

Aunque también hay que mencionar que quizá la popularidad que alcance el autor no será la de un gran público en términos cuantitativos, tal vez el *plus* esté en términos cualitativos: cuando el

---

<sup>64</sup> Norah Giraldi de Dei Cas, *op. cit.*, p. 46.

<sup>65</sup> “4) Hay que leer a Quiroga, a Felisberto Hernández y hay que leer a Borges. Hay que leer a Rulfo, a Monterroso, a García Márquez. Un cuentista que tenga un poco de aprecio por su obra no leerá jamás a Cela ni a Umbral. Sí que leerá a Cortázar y a Bioy Casares, pero en modo alguno a Cela y a Umbral.” Diario *El País*, Uruguay, Noviembre 2001. <http://www.lettras.s5.com/rb061004.htm>, 2 de febrero, 2011.

<sup>66</sup> “Digo libro generosamente: había sido impreso en alguno de los agujeros donde Felisberto pulsaba pianos que ya venían desafinados desde su origen.” Juan Carlos Onetti, “Felisberto, el naif”, citado en AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, pp. 58-59.

lector empieza a adentrarse en esta literatura se involucra en una especie de culto, en el que desarrolla una *lujuria de leer*.<sup>67</sup>

Del lado de la crítica, la obra de Felisberto Hernández se ha leído desde diversas perspectivas, en un mismo estudio podemos encontrar un análisis de tipo filosófico, psicológico o literario. La lectura más abundante que se ha hecho de la literatura felisbertiana es la filosófica, los críticos han puesto el acento en temas como: las ideas movedizas, el recuerdo y la memoria, la relación sujeto-objeto, la fragmentación del cuerpo, entre otros asuntos; o han utilizado a Platón, Sartre, incluso a Marx para analizar los textos;<sup>68</sup> más adelante se ampliará la raigambre filosófica de Felisberto Hernández.

Otra perspectiva que se resalta en los análisis de la obra felisbertiana es, desde luego, la literaria; se analizan los temas que trata el autor, los recursos utilizados, como la metáfora, la ironía, la narración en primera persona, el tratamiento de los personajes, el registro fantástico, el desdoblamiento del personaje.<sup>69</sup>

En cuanto a la desavenencia con la crítica, Emir Rodríguez Monegal merece la atención como el fiscal más duro de Hernández. Los primeros reproches de Monegal se refieren a la manera de escribir del uruguayo: la sintaxis, los errores de redacción, la incorrección; luego interpela sus temas: —Par ser el gran autor que sus amigos proclaman le falta a Hernández estatura y profundidad. Sus hallazgos son de detalle. Cada cuento se basa en una intuición que daría para un

---

<sup>67</sup> Paráfrasis de una afirmación del autor, quien se refiere al sentido de la vista como a una glotonería insaciable: *lujuria de ver*. Frase utilizada en —Por los tiempos de Clemente Colling”, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, p. 165, y en —El acomodador”, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, p. 82.

<sup>68</sup> Arturo Escandón, —Felisberto Hernández y el subjetivismo fantástico” en AA.VV. *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, pp. 44-47; Ana Inés Larre Borges citada en AA.VV. *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, p. 132; Luis Miguel Madrid, —Pensamientos largos”, en AA.VV. *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, pp. 52-56; Según Lucio Sessa, José Pedro Díaz vincula la filosofía hegeliana a la literatura de Felisberto, particularmente —El caballo perdido”, con la *Fenomenología del espíritu*. Además señala que el escritor explora el concepto de alienación de Marx, cuando los personajes eluden la conciencia y buscan nuevos escenarios irreales. Aunque también retoma como fundamento *El ser y la nada* de Sartre para esta afirmación, un sujeto habitado por la nada. Sessa recuerda que Echavarren cita la *República* de Platón, al analizar a Felisberto, mientras que Frank Graziano utiliza el —Timeo”, también literatura platónica, para analizar —El acomodador”. Lucio Sessa —Felisberto Hernández y —las” filosofías” AA.VV. *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, pp. 130-144.

<sup>69</sup> Jean Andreu, —*Los Hortensias o los equívocos de la razón*” en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, pp. 11-28; Italo Calvino, —*Los zarabandas mentales de Felisberto Hernández*”, Prólogo a Felisberto Hernández, *Nessuno accendeva le lampade*, 1974. [http://www.felisberto.org.uy/prologo\\_italo\\_calvino.html](http://www.felisberto.org.uy/prologo_italo_calvino.html), 11 de junio, 2009; Albano da Costa, —*Mínimo panorama: casi Felisberto*”, *op. cit.*; Claudio Fell, —*La metáfora en la obra de Felisberto Hernández*”, en Alain Sicard, *op. cit.*, pp. 105-110; Milton Fornaro, —*Más las nueces que el ruido*” citado en AA.VV. *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, p. 14; cfr. Rosario Fraga, *op. cit.*; Elvio Eduardo Gandolfo, —*Fracasos y triunfo final de un escritor*”, AA.VV. *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, pp. 198-206; Luis Miguel Madrid, —*Pensamientos largos*”, en AA.VV. *Dossier*, *op. cit.*, pp. 52-56; Nicasio Perera, —*Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández*, en Alain Sicard, *op. cit.*, p. 231; Ida Vitale, *op. cit.*, p.16, entre otros autores.

aforismo, para el resumen de un apunte, de esos que los poetas hacen en altas horas de la mañana. De allí no pasa Hernández [...] Hallazgos sueltos no hacen un narrador, intuiciones aisladas no hacen un mundo”.<sup>70</sup>

El ejercicio literario no es ajeno al ámbito político, que en su concepción más amplia es la lucha por el poder, en este caso: publicaciones, premios, divergencias políticas y literarias, fueron el marco para continuas controversias, en el papel, entre Rodríguez Monegal y Ángel Rama. Uno de los terrenos de disputa entre los críticos fue precisamente la figura de Felisberto Hernández. Mientras Rama proclamaba que Felisberto Hernández, “el poeta de la materia,” junto con Juan Carlos Onetti, era el escritor más destacado de Uruguay,<sup>71</sup> para Rodríguez Monegal, Felisberto era un escritor sin ningún mérito, un engañoso. Rama procuró reconocimientos y publicaciones para el autor en cuestión, Monegal se oponía.<sup>72</sup>

Después de la muerte de Felisberto Hernández, Rodríguez Monegal se retracta; según dijo, siempre pensó que Felisberto tendría la capacidad de generar grandes obras, pero que la adulación constante de sus amigos era lo que lo había llevado a la ruina; poco antes de morir en 1985, Monegal culpa a Ángel Rama y a “sus intrigas” por las divergencias que tuvo con Felisberto, del cual, dice, nunca escribió “ninguna línea en contra”.<sup>73</sup>

Como se ha observado, la participación del escritor en el medio literario tuvo sus altas y sus bajas: Felisberto Hernández no vivió de su escritura, en el sentido económico; tampoco fue ajeno a la crítica, ni a los vaivenes políticos dentro del ambiente de la creación literaria de su época.

Con este tema cerramos este acápite en el que hemos querido echar una mirada sucinta al escritor y los sucesos que lo acompañaron, tratando de ofrecer algunas pinceladas sobre el ambiente en el que se desarrolló con el fin de poder conocer un poco de su vida, no para seguir la pista de los aspectos biográficos en su obra, sino para que se pueda ubicar al uruguayo como a una persona que vivió con toda su humanidad en los diferentes espacios, que tuvo zozobras y oportunidades, un hombre ávido de conocimiento, que pudo crear una obra con la que (particularmente), nos regocijamos.

---

<sup>70</sup> Emir Rodríguez Monegal, Reseña sobre “Nadie encendía las lámparas”, *Clinamen*, año II, 5 (mayo-junio) 1948, citado en AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., p. 15.

<sup>71</sup> Citado en Claudio Paolini, “Felisberto Hernández: escritor maldito o poeta de la materia”, AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., pp. 155, 159.

<sup>72</sup> En noviembre de 1949 se desata una intensa polémica con motivo del fallo del “Concurso de remuneraciones a la labor literaria” correspondiente a 1948 y otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública. Por un lado está Rodríguez Monegal integrante del jurado y por otro Rama y Flores Mora cuestionando la capacidad de algunos miembros del jurado y catalogando de *vergonzoso* el fallo, en el que señalan, entre otras cuestiones, la omisión de una “elemental mención para Felisberto Hernández”, *ibidem*, p. 154.

<sup>73</sup> Roger Mirza, “Emir sobre Rama y otros”, *El País, Cultural*, año 5, n° 207, 22/10/1993. [http://www.archivodeprensa.edu.uy/r\\_monegal/entrevistas/entrev\\_12.htm](http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/entrevistas/entrev_12.htm), 7 de noviembre, 2009.

## El cuerpo, tema de vanguardia

La vanguardia fue un movimiento que cuestionó las formas tradicionales de representación artística, proponiendo novedosos modos de expresión. La revelación de un sentir social, pero a la vez lo retroalimenta de manera innovadora, es decir, es reflejo y al mismo tiempo va imponiendo formas de expresión de la sociedad, en una época en la que el mundo vive una ruptura que va desde lo social a lo individual y viceversa.<sup>74</sup> La vanguardia se cristaliza en las manifestaciones artísticas pero tiene su correspondencia con un movimiento social de mayor envergadura que trastoca el entorno cultural, científico, psicológico en general.

La fe en la ciencia, en el progreso era lo novedoso; se imponen los valores de una clase media en ascenso, la democracia, entre ellos; en el ámbito religioso la ausencia de Dios hace que se venera a la patria; los nuevos descubrimientos como el inconsciente, van marcando el sentido del mundo, se asume la individualidad y lo psicológico. La teoría de la relatividad y la ciencia en general contribuyeron al cambio de paradigma, conformando un marco propicio para todas las nuevas propuestas artísticas.

Como movimiento generalizado, el movimiento vanguardista se manifiesta contra las imágenes clásicas, el cuerpo se trastoca, se modifica; la rebelión contra la armonía corporal da paso a cuerpos partidos o deformes. En literatura el planteamiento de la nueva propuesta estética choca de frente con la manera “adecuada” de escribir: se acaba con lo delineado, las frases exactas, la estructura firme, los límites entre las cosas están trastocados; lo que pasa en la pintura se traduce en la escritura, de manera novedosa, se toma distancia entre el mundo y su representación, la literatura ya no refleja la realidad, es sólo una representación más.<sup>75</sup>

A las vanguardias se les ubica en el tiempo aproximadamente en el periodo que va de los inicios de la Primera Guerra Mundial hasta el comienzo de la Segunda, en el espacio en Europa, aunque las tendencias irán migrando hacia otras regiones como Latinoamérica. Felisberto

---

<sup>74</sup> “(La vanguardia)...Nace con el vertiginoso remodelado impuesto por la era industrial, era de las concentraciones multitudinarias en las ciudades fabriles, era de las comunicaciones rápidas, de las circulaciones internacionales, de la incorporación de las regiones más remotas al nuevo orden ahora realmente mundial.” Saúl Yurkievich, “Los avatares de la vanguardia”, *Revista Iberoamericana* 118-119, enero-junio 1982, p. 85.

<sup>75</sup> “La estética de lo inacabado prima tanto en el orden plástico como en el literario. Lo que ocurre en la pintura es extensible a la poesía. Bordes mordidos, líneas rotas, planos quebrados, interpenetrables, los límites lineales no coinciden con las zonas de color, los objetos se liberan de su peso y levitan en un espacio que es campo de fuerzas en pugna, de energías desencadenadas. Desmenuzamiento de las superficies, el espacio escenográfico es suplantado por un espacio abierto donde todo es deformable a voluntad...” Saúl Yurkievich, *op. cit.*, p. 88.

Hernández vive ese momento histórico, lo que no asegura, de por sí, su participación en dicho movimiento, no obstante, en su oferta literaria definitivamente hay algo que lo liga a la vanguardia.

En Latinoamérica, alternando con lo nativista, lo regionalista, la novela telúrica, se producen obras en las que se experimenta lo fantástico, lo intimista, proyectos literarios que corresponden a una heterogénea necesidad de expresión, más vinculados a las vanguardias.

...estas dos tendencias [*nativistas regionalistas y el Vanguardismo artístico*] no logran compartimentar la totalidad de la literatura que entonces se da (pensemos, a mero título de ejemplo, en la obra de Roberto Arlt, Felisberto Hernández, José Gorostiza, etc.) por lo que más que agotar el panorama de conjunto pueden ser consideradas como los polos extremos entre los cuales se despliega el amplio abanico de la renovación artística.<sup>76</sup>

Otros autores como Eduardo Espina consideran que en Uruguay no hubo vanguardias, debido a que los uruguayos se resisten a lo nuevo en materia estética. No obstante, el teórico destaca dos personajes: Julio Herrera y Reissig y Felisberto Hernández, cuyo arte fue experimental y solitario; para Espina, el caso de Hernández representa la vanguardia de un hombre solo.<sup>77</sup>

Hay que señalar otra discusión, que gira alrededor del cuestionamiento sobre si la vanguardia latinoamericana es la manifestación en este continente del movimiento europeo, o si responde *motu proprio* a su realidad. En ese sentido, se debate la pertinencia de visualizarla como inercia o reflejo de lo europeo, ya que ello impide observar la aportación latinoamericana. Autores como Nelson Osorio afirman que es necesario estudiar concienzudamente el desarrollo de la vanguardia en los países latinoamericanos, para llegar a la comprensión de una expresión genuina, más aún, para vislumbrar patrones vanguardistas continentales.<sup>78</sup>

Sin dejar de tomar nota sobre esa discusión, desde nuestro punto de vista, sí puede visualizarse alguna convergencia entre la literatura felisbertiana y la vanguardia europea. La vanguardia representó un movimiento amplio con expresiones diversas. Para el "surrealismo", el psicoanálisis es un paradigma fundamental, los sueños, las respuestas inconscientes develan un mundo interior que sirve como impulso para la creación artística. Varios son los ejemplos del

---

<sup>76</sup> Nelson Osorio, *Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano*, Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", Caracas, 1980, p. 240.

<sup>77</sup> Eduardo Espina, "Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia", en Carlos García, Dieter Reichardt, compiladores, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Vervuert / Iberoamericana, Madrid, 2004, p. 428.

<sup>78</sup> "...no podrá apreciarse en su verdadera dimensión... mientras se continúe considerando implícitamente el vanguardismo hispanoamericano como un hecho postizo, como un simple epifenómeno de los movimientos europeos, es decir, mientras sólo se consideren como "vanguardistas" aquellas manifestaciones que se correspondan con los "ismos" europeos de la época. Esta perspectiva hace que se pierda la posibilidad de ver lo que hay de hispanoamericano en nuestro Vanguardismo y sólo se pueda dar cuenta de lo que tenga de europeo." Nelson Osorio, *op. cit.*, p. 243.

registro surrealista en la producción felisbertiana, —*Lucrecia*”<sup>79</sup> por ejemplo, un cuento donde se presenta un constante desplazamiento de sentido, parece como un sueño en el que se transita entre la realidad y la imaginación.<sup>80</sup> Otro ejemplo puede ser —*Lænvenenada*”, con el motivo oculto del pensamiento del astabanderas transformado en falo. En el surrealismo se pretende llegar a la expresión humana sin tapujos, es decir, desde lo más recóndito, en donde no interviene la razón, ni lo moral. Gustavo Lespada afirma que en —*Eacomodador*” hay tal sobrecarga de simbología psicoanalítica que hasta parece parodia.<sup>81</sup>

El —*eubismo*” tiende a la representación de forma geométrica, mostrando varias perspectivas del objeto en el mismo espacio; el uruguayo retoma los principios de esta vanguardia en la narración de —*Evapor*”:

De pronto tuve ganas de pasearme sobre cubierta, pero cuando pasé por dos espejos que formaban un ángulo recto al encontrarse en dos paredes, miré al rincón y me llamó la atención que me viera la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad.<sup>82</sup>

Forma parte de una postura vanguardista observar la realidad como un misterio; la realidad que se construye en la literatura felisbertiana no se presenta del todo delineada. Son varios los momentos en los que puede apreciarse una intersección entre la literatura de Felisberto Hernández y los *ismos*.

En la propuesta estética del autor, ciertos personajes tienen una personalidad dividida; el cuerpo, el alma, pueden llegar a ser hasta antagonistas del propio *yo*. En el metarrelato —*Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días*”,<sup>83</sup> el protagonista se observa a sí mismo como a un doble; el deseo de la escritura se materializa en la creación de otro personaje. Otro caso, desde luego, es el —*Diario del sinvergüenza*” que será tratado más adelante. En estos argumentos se plantea una personalidad en conflicto, con lo que se problematiza el tema del sujeto. Todo ello tiene que ver con las nuevas expresiones filosóficas y artísticas del siglo XX.

Los estudiosos de Felisberto Hernández no siempre concuerdan respecto de las clasificaciones de su obra, Arturo Escandón vincula al autor con el psicoanálisis, pero rechaza el surrealismo como bandera felisbertiana;<sup>84</sup> Rosario Fraga concuerda con que en —*La cara de Ana*”<sup>85</sup>

---

<sup>79</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 91-108.

<sup>80</sup> —*Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar.*” André Bretón, *Manifiesto del Surrealismo* (1924), trad. Andrés Bosch, Ed. Labor, Barcelona, 1969, p. 30.

<sup>81</sup> Gustavo Lespada, *op. cit.*

<sup>82</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, p. 68.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 102-114.

<sup>84</sup> Arturo Escandón, —*Felisberto Hernández y el subjetivismo fantástico*, en AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>85</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, p. 54.

se trata de manera soterrada al pene masculino, lo que corresponde efectivamente al registro surrealista. La autora ubica el registro cubista en el autor cuando se describe la fragmentación o las partes desmembradas del cuerpo. Según la autora en la literatura de Felisberto Hernández puede encontrarse el registro cubista, el expresionismo con sus *membra disjecta*, el psiquismo de Marcel Proust.

...Dadas las características de su literatura (halo fantástico, tintes surrealistas, autorreflexión sobre su creación, unido al uso de un metalenguaje), podemos emplazarlo dentro de la narrativa de vanguardia, a la que accede como un original autodidacta.<sup>86</sup>

De manera contraria, para Pablo Rocca, Felisberto Hernández fue siempre un *outsider*, cuya propuesta resultó periférica incluso a las vanguardias, aunque en algunos momentos dialogó con ellas.<sup>87</sup> Mientras que, para Julio Prieto, el autor transita de la vanguardia a la postvanguardia inscribiendo su literatura en lo “extraño”. Es decir lo extraño, como propuesta literaria, ya no es novedoso sino que se transforma en algo simple: la normalidad en la escritura.<sup>88</sup>

En una especie de reflexión sobre su producción artística, “Explicación falsa de mis cuentos”, el autor dice explícitamente, utilizando categorías psicoanalíticas, que su producción literaria no está dictada por la consciencia en su totalidad, pero tampoco por la inconsciencia, su creación artística se coloca entre los dos ámbitos, sus cuentos “tienen su vida extraña y propia”, pretenden ser originales y “evitar a los extranjeros que la consciencia le recomienda”,<sup>89</sup> por extranjeros se puede entender a otros autores, otras historias, otros personajes, otras ideas, podría ser hasta la vanguardia en general; sin embargo el adjetivo ‘falso’, en el título, implica que lo que se dirá no es auténtico, el autor sitúa a los lectores en un terreno movedizo.

Como se ha observado, algunos críticos colocan a Felisberto Hernández como vanguardista, mientras que otros rechazan categóricamente esa etiqueta. Desde luego pueden encontrarse vínculos con el movimiento, como lo hemos señalado, se trasluce el registro surrealista, el cubista, o el expresionista. Sin ligarse de manera formal a un movimiento dentro de la vanguardia, Felisberto rompe con el racionalismo y el positivismo y transita entre las diversas expresiones vanguardistas, quizá de manera intuitiva en un primer momento, para luego encontrar una propuesta estética propia. El modo de abordar el problema de la relación del cuerpo con la

---

<sup>86</sup> Rosario Fraga, *op. cit.*, p. 24.

<sup>87</sup> Pablo Rocca, “Crucos y límites de la vanguardia uruguaya (campo, ciudad, leras, imágenes)”, en Carlos García, Dieter Reichardt, compiladores, *Las vanguardias literarias...*, *op. cit.*, pp. 424-425.

<sup>88</sup> “La transición de una escritura ‘vanguardista’ a una poética post-vanguardista de lo extraño se da en Felisberto, así pues, como un ‘cambio de ritmo’: una ralentización de la percepción y de la escritura, que renuncia al tratamiento vanguardista de lo extraño como radical ‘novedad’ —‘misterio de lo fugaz’— y se sumerge en lo ‘extraño’ *per se*: en el ‘misterio de las sombras’.” Julio Prieto, *op. cit.*

<sup>89</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, p. 175.

mente (los pensamientos, las ideas) y del objeto con el sujeto forma parte de una propuesta literaria vinculada, definitivamente, a las vanguardias.

### ¿Fantástico o neofantástico? La realidad distorsionada

Varios han sido los intentos, en la historia de la literatura, por establecer marcos generales que sirvan para explicar un periodo, una época, o un cierto *corpus*, es decir, encontrar características similares en las obras literarias, que converjan en un grupo. Ello ha representado, a veces, una dificultad, tomando en cuenta que la propia materia literaria imposibilita ubicar a rajatabla los contenidos de una obra en un género único, donde quepa toda su propuesta. Por lo tanto, en ocasiones, resulta peligroso señalar con contundencia, si un texto es de un género o de otro.

Incluso, los teóricos del fenómeno literario tienen sus divergencias, en cuanto a las características que definen a un género. Algunos teóricos del género fantástico, por ejemplo, coinciden en que se transgreden las leyes de la lógica como se conocen, pero además se pretende que el relato cause algún temor.<sup>90</sup> Otros teóricos no le apuestan al miedo como un componente del fantástico, sino que colocan el término fantástico en el conflicto que se produce entre los dos mundos, uno normal y otro anormal, en el que se suspenden las leyes del mundo empírico.<sup>91</sup> El argentino Jaime Alazraki cuestiona que sea el impacto en el lector lo que defina al género, observa que si el texto se topa con un lector que no se asusta fácilmente, entonces ¿ya no es fantástico?<sup>92</sup>

En el caso de Felisberto Hernández las posiciones han sido encontradas, mientras que algunos estudiosos han clasificado la literatura felisbertiana como fantástica,<sup>93</sup> Julio Cortázar se manifiesta totalmente en contra de esa apreciación:

Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este rechazo de la etiqueta —“fantástica”; nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el lomo del misterio como el elefante apuntala al mundo en la cosmogonía hindú.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...*, citado en Ana González Salvador —De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de Estudios Filológicos*, España, 1984.

<sup>91</sup> Cfr. Ana González Salvador, *ibidem*. Irene Bessiere, —El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” en David Roas, compilador, *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001.

<sup>92</sup> Jaime Alazraki, —¿Qué es lo neofantástico?”, en Jaime Alazraki, David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Arcos Libros, Madrid, 2001, p. 276.

<sup>93</sup> Jean Andreu L. —Is Hortensias o los equívocos de la ficción”, p. 13; Nicasio Perera San Martín, —Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández”, p. 239; los dos textos en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977.

<sup>94</sup> Julio Cortázar —Felisberto no corresponde a influencias perceptibles”, citado en Rosario Fraga de León, *op. cit.*, p. 92.

Otros estudiosos de Felisberto Hernández coinciden en ubicar al cuento —Eacomodador<sup>95</sup> como una muestra de literatura fantástica.<sup>96</sup> el sentido de la vista del personaje principal proyecta una luz propia; el individuo al observar su imagen en el espejo también encuentra a otro: un atemorizante desconocido.

Como se ha señalado existen varias definiciones de lo fantástico, los estudiosos no acaban de llegar a un consenso al respecto, algunos como Ana González Salvador afirman que en el inicio del desarrollo del género, lo fantástico trae consigo rasgos de la leyenda popular donde existe una intrusión sobrenatural.<sup>97</sup> Mientras que otros, ponen el acento en ciertas características, como la aparición de fantasmas, o la creación de una atmósfera propicia al miedo,<sup>98</sup> situándolas también en el origen; luego ambos autores advierten la evolución del género.

La definición que consideramos más clásica (si es que cabe el término), es la de Tzvetan Todorov, dado que lo sobrenatural, por sí mismo, no puede definir un género, porque su rango resulta demasiado amplio,<sup>99</sup> para Todorov en el fantástico, además de llevarse a cabo la transgresión de las leyes de la naturaleza, se enfrenta al personaje (o al lector intencionado al personaje), a decidirse entre lo natural y lo sobrenatural, aunque sea una vacilación momentánea.<sup>100</sup> Nuestro propio concepto de fantástico se completa con los conceptos de Roger Caillois que señala que existe, en el relato, una intencionalidad de terror en el personaje, con miras a que se extienda hasta el lector.<sup>101</sup>

De acuerdo a lo expresado antes, con relación a la dificultad que en ocasiones se presenta al señalar a una obra literaria como perteneciente a un género determinado, en la literatura felisbertiana, más que pensar en géneros, resulta más adecuado hablar de registros. Llamamos registro a la presencia de un género en un texto, sin embargo tal aparición no resulta lo

---

<sup>95</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 75-92.

<sup>96</sup> Maryse Renaud, “El acomodador texto fantástico”, en Alain Sicard, *op. cit.* pp.260-275.

<sup>97</sup> Ana González Salvador, *op. cit.*, p. 214.

<sup>98</sup> Adolfo Bioy Casares, “Prólogo”, *Antología de la literatura fantástica*, Hermes, México, 1993, p. 6.

<sup>99</sup> —“Es imposible concebir un género que agrupe a todas las obras en las cuales interviene lo sobrenatural y que, por este motivo, tendría que comprender tanto a Homero como a Shakespeare, a Cervantes como a Goethe...” Tzvetan Todorov, “Definición de lo fantástico”, David Roas, compilador, *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, p. 57.

<sup>100</sup> —“(lo fantástico) exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados, a continuación, esta vacilación puede ser también experimentada por un personaje; así, el papel del lector está, por decirlo de algún modo, confiado a un personaje, y, al mismo tiempo, la vacilación ...se convierte en uno de los temas de la obra; ... Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto...” *Ibidem*, p. 56.

<sup>101</sup> —“.mitología suscitada por el deseo del miedo y del escalofrío”. Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...*, citado en Ana González Salvador, *op. cit.*, p. 211.

suficientemente abarcadora para definir a tal obra dentro de ese género. Es el caso de —E acomodador”, antes mencionado, en donde se puede encontrar el registro fantástico.

Asimismo se halla en el viaje a través del tiempo de un personaje del siglo XX, que regresa al Renacimiento en Italia, argumento de —Lorecia”; en ocasiones este mismo personaje parece algo inmaterial, un fantasma, con la consistencia del viento. También en ese texto se presenta una constante felisbertiana, el cuerpo y sus partes actúan por cuenta propia: (los ojos) —habían tratado de mirar un árbol que encontraron al costado de un camino.” Además aparece un componente ominoso, aunque no resulta de otro mundo: la presencia de un hombre que da miedo porque tenía algo horrible en los ojos; pero yo no sabía bien si eran órbitas vacías o carnosidades desbordadas.”

El doble es un motivo tradicionalmente fantástico; las muñecas de —Las Hortensias” son el doble de la propia Hortensia, sus rivales, sus hijas (esa mujer que se desdobra en muchas mujeres, a veces en una muñeca, o tal vez un espíritu que frecuenta las casas, quizá pueda hacerse presente en las muñecas); la señora Margarita de —La casa inundada” tiene su doble en ella misma, sin embargo este personaje no alcanza a ser alarmante.

Entonces, el carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios.<sup>102</sup>

Otros cuentos con registro fantástico, además de —Lorecia” y —Las Hortensias” (donde aparece el tema del doble o el incendio que se refleja en los espejos como algo aterrador) son: —E acomodador”, cuya luz propia en los ojos del protagonista lo hacen espeluznante, aun ante él mismo: —Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo”, o —Mur”<sup>103</sup> el hombre murciélago; en cuyos casos lo fantástico se encuentra en el cuerpo.

Si el temor es un componente de la literatura fantástica para algunos teóricos, para Alazraki es muy claro que los cuentos de Borges, de Kafka, o de Cortázar, difieren mucho de lo que sería ese fantástico tradicional; en ese sentido —La casa tomada”, o —Flön, Uqbar, Orbis, Tertius”, o —La metamorfosis”, cubren la cuota de que se alteren las leyes del mundo, pero la diégesis no apunta hacia una sorpresa atemorizante. Tomando estas premisas en cuenta, el teórico argentino configura una nueva aproximación para explicar esta literatura: el neofantástico.

¿Qué distingue y separa al género fantástico de géneros vecinos o afines? La mayor parte de los críticos que se plantean este interrogante coinciden en señalar la *capacidad del género de generar algún miedo u horror* (pp. 267-268). ¿Cómo definir algunas narraciones de

<sup>102</sup> Sigmund Freud, —Lo ominoso” (1919), *Obras completas*, vol. XVII, Amorrortu Editores, 2º ed., Argentina, 1997, p. 236.

<sup>103</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 133-141.

Kafka, Borges o Cortázar de indiscutible relieve fantástico pero que prescinden de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción? (p. 274)...propuse la denominación 'neofantástico' (p. 276).<sup>104</sup>

En el neofantástico también existen dos realidades que se superponen, las leyes del mundo tampoco quedan intactas pero el temor no representa una premisa fundamental.<sup>105</sup> A nuestro juicio Felisberto Hernández tampoco es representante del neofantástico, aunque sí se vislumbran algunos de sus componentes en la literatura felisbertiana; por ejemplo en —La mujer parecida a mí”,<sup>106</sup> donde hay una transmutación de un hombre en caballo; en —Ebalcón”,<sup>107</sup> encontramos un palco enamorado que se suicida; mientras que en un pasaje de —Las historias” el personaje ve dentro de su cuerpo con sus ojos que se voltean, para darle la perspectiva interna, de su cuerpo —como un avión en el espacio claro”,<sup>108</sup> un personaje dentro del cual conviven diferentes *yos*. Sin duda en todos estos ejemplos se llega a alterar el mundo tal y como se conoce.

Según Alazraki el desarrollo del neofantástico se ubica en el tiempo a la par del movimiento vanguardista, del que se nutre, y tiene también influencia del psicoanálisis.

Digamos finalmente que si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.<sup>109</sup>

Es el momento en el que Felisberto Hernández escribe, por lo que, seguramente, está en contacto con los pensamientos de la época, que influyen varios de sus textos. Aunque siempre tomando distancia, como mencionamos antes el uruguayo es reconocido por su originalidad, y tampoco se le puede ubicar en el neofantástico como tal. El propio Alazraki, autor de esa propuesta, señala que a Hernández no puede situársele ni en fantástico ni en el neofantástico, debido en parte a que el hilo conductor en las historias felisbertianas se pierde en aras de dar paso a la construcción de imágenes a veces independientes.

---

<sup>104</sup> Jaime Alazraki, —¿Qué es lo neofantástico?”, *op. cit.*, páginas indicadas.

<sup>105</sup> —...lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una —fisura” o —rajadura” en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es —como decía Johnny Carter en —El perseguidor”— una esponja,... una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad.” *Ibidem*, p. 276.

<sup>106</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 110-124.

<sup>107</sup> *Ibidem*, pp. 59-75.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>109</sup> Jaime Alazraki, *op. cit.*, p. 280.

En todo relato fantástico y neofantástico hay una coherencia de la historia narrada que se expresa desde las primeras frases del cuento... Esa unidad de tema que se expresa en una unidad de forma pareciera estar ausente de los cuentos de Felisberto.<sup>110</sup>

En este punto diferimos con el teórico argentino, ya que desde nuestro punto de vista si se puede encontrar el registro neofantástico en los textos antes mencionados (—La mujer parecida a mí”, —El balcón”, —Las dos historias”), en todos ellos el mundo como se conoce se trastorna, sin embargo en ninguno existe la intencionalidad de terror.

Entonces, de acuerdo a lo expuesto, se puede encontrar el registro fantástico y neofantástico en Felisberto Hernández, pero no puede hablarse de su entera pertenencia a tales géneros; no obstante, hemos hecho este recorrido porque vemos una línea continua entre ellos y la escritura felisbertiana. En nuestra lectura sobre Felisberto imaginando una escala virtual sobre las posibilidades de la literatura, encontramos un camino que inicia con el fantástico en el que, de acuerdo a la definición adoptada, se alteran las leyes de la lógica, se lleva a cabo, digamos, una intersección de dos realidades, donde existe una vacilación momentánea sobre la explicación del fenómeno textual, con miras a causar cierto temor en el personaje y en el lector; por ese sendero luego aparece el neofantástico, que plantea otra realidad, la alteridad donde también las leyes del mundo se trastocan, pero esa otra propuesta no llega a ser aterradora; según los ejemplos del propio Alazraki, acuñador del término, estarían —La casa tomada”, —Besario” o —La metamorfosis.” En esa misma ruta, pero un paso más allá, se encuentra la literatura de Felisberto Hernández que descubre otra realidad, una que subyace en las cosas más cotidianas, las leyes del mundo empírico no se trastornan, entonces, la realidad es mucho más sorprendente de lo que aparenta, y es que para el autor no hay objetos intrascendentes, si se les observa detenidamente, todas las cosas pueden llegar a ser perturbadoras.

La obra felisbertiana desdibuja la realidad, que se desvanece en aras de proyectar un mundo nuevo donde se caen las barreras de la certidumbre, para dar paso a un entorno raro, lo que, sin duda, cuestiona la lógica de un sujeto todopoderoso y un objeto inanimado, a la que estamos acostumbrados. El autor está abierto a novedosas percepciones sobre la receptividad de un mundo latente, la perspectiva filosófica que se asume, tiene que ver con la distancia que toma Felisberto Hernández con lo razonablemente aceptado. De acuerdo con su mentor Vaz Ferreira:

El razonamiento no sirve para nada; el razonamiento es falaz, es engañoso; es un peligro para el espíritu humano, razonar: dejémoslo llevar única y exclusivamente por el instinto o por el sentido común.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Jaime Alazraki, —Contar como se sueña: Para una poética de Felisberto Hernández”. Revista *Río de la plata. Culturas*, no. 1, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata CELCIRP, Saint Ouen Francia, 1985, p. 28.

La realidad zozobra en la literatura felisbertiana, de pronto las cosas y los individuos tienen la misma importancia en el relato, no es el sujeto el que toma las cosas, el que decide, o el que actúa, son los objetos los que a veces tienen voluntad, decisión, hay una personificación de las cosas, según Ángel Rama —.La relación de Hernández con los objetos es más rica y bullente que la sostenida con los seres humanos”.<sup>112</sup> En —Mi cuarto en el hotel”<sup>113</sup> un escritor que explora el universo de su cuarto, ha encontrado en la recámara una cierta alma, se da cuenta de que el cuarto lo reconoce y espera que sea él, y no otra persona, el huésped que lo habite. El protagonista es un hombre que entiende su entorno, comprende a la mucama, de la misma manera que a la habitación. Entonces, es él en el cuarto, pero es el cuarto en él, hay una correlación entre las cosas y las personas. ¿Dónde está la intención y la decisión: en el sujeto, en el objeto? También sucede en —Historia de un cigarrillo”,<sup>114</sup> —Lapelota”,<sup>115</sup> —Elvapor”,<sup>116</sup> —El vestido blanco”,<sup>117</sup> —La casa inundada”.<sup>118</sup>

Parte de la literatura felisbertiana anda por el trayecto iniciado por el fantástico, para llegar a un lugar menos espectacular, ni terrorífico, ni con cosas extraordinarias como —El Aleph”, la apuesta del escritor estriba en descubrir en la geometría de las ventanas, o en un vestido blanco, la intención inesperada de un objeto, de pronto, desconocido. La posibilidad de una acción sobre las cosas no es únicamente la del sujeto sobre el objeto, en sentido contrario también las cosas, a veces, tienen predominio, como el caso del cigarro, en —Historia de un cigarrillo”, que prefiere ahogarse a dejar que lo fumen.

La propuesta estética del autor, que enunciaremos como lo *felisbertiano*, no pertenece a ningún género, aunque transita la vía del fantástico y neofantástico (también se encuentra de pronto con lo *extraño*). Las tres escalas se inscriben en la ruptura con lo convencional, problematizando la racionalidad a la que estamos acostumbrados; la pregunta clave es ¿qué es lo posible?

Desde luego parte de la narrativa felisbertiana puede ubicarse en lo *extraño*, que se inscribe en el campo semántico de lo fantástico, lo extraño exhibe la rareza en el mundo:

...lo extraño puro. En las obras que pertenecen a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una manera u otra, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta

<sup>111</sup> Carlos Vaz Ferreira, *Lógica viva. Moral para intelectuales*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1979, p. 126.

<sup>112</sup> Ángel Rama, —Felisberto Hernández. Su manera original de enfrentar al mundo”, en *Escritura* Caracas VII 13-14 (ene-dic. 1982), p. 459.

<sup>113</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 120-125.

<sup>114</sup> *Ibidem*, pp. 36-39.

<sup>115</sup> *Ibidem*, pp. 114-116.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>117</sup> *Ibidem*, pp. 31-34.

<sup>118</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 235-263.

razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos han vuelto familiar... a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado...<sup>119</sup>

Las cosas con atributos humanos, y hasta la geometría, pueden representar una extrañeza. En —El vestido blanco” las ventanas o las puertas del ropero cambian de posición, este acto deviene en una sensación extraña, de pronto también erótica; aunque, por otra parte cuando lo simétrico se rompe puede resultar hasta escalofriante, el personaje le tiene desconfianza a los objetos. Lo extraño en Felisberto tiene que ver con la forma de apropiarse del mundo material.<sup>120</sup> —El vestido blanco” se coloca entre lo fantástico y lo extraño. Pero el movimiento es de ida y vuelta, no sólo las cosas se vuelven sujetos, también las personas se tornan en objetos: —La cabeza también se me quedó quieta igual que las cosas que habían en el ropero.” En —Las Hortensias”, Horacio se hace robot. Lo felisbertiano y lo extraño se tocan de pronto para separarse luego, veamos por qué.

La literatura felisbertiana es extraña pero tiene un componente más. Ese mundo está aderezado con un dilema ontológico sobre el personaje mismo, el ser en relación con el mundo. El personaje del cigarrillo establece una lucha con el tabaco, no por la sobrevivencia, sino por la cordura. Entonces lo raro no es lo que está allá afuera, sino que implica directamente al personaje en un cuestionamiento sobre sí mismo.

La realidad, en el texto felisbertiano, no es una estructura inmutable dada por sí, sino que hay en ella un hueco en el que se descubre otro mundo, uno más inasible, si se observa con atención, se vislumbran detalles que hacen la vida más estridente y por ello más interesante. José Pedro Díaz, uno de los primeros estudiosos del escritor, observa que se niega a una existencia prefabricada y obsoleta, y se encuentra siempre en la búsqueda de nuevas maneras de ver el mundo.<sup>121</sup>

La sinestesia hace su aparición en la literatura felisbertiana, en —El comodador” la vista se vuelve el tacto, pero ocurre lo contrario en —Menos Julia”,<sup>122</sup> en donde como un ciego hay que tocar para ver. Esos juegos no son terroríficos, a la manera fantástica, quizá tampoco llegan a ser inquietantes como en el neofantástico, responden a una propuesta particular: nada es lo que parece.

---

<sup>119</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 70.

<sup>120</sup> —. en ningún escritor nuestro, ni siquiera en aquellos sensuales, como Onetti, he encontrado un tan intenso e interior regusto de la vida material, como en Felisberto, aunque claro está que no en las formas naturales sino en aquellas íntimas e insólitas que esta materia puede esconder. Se le podría definir como el poeta de la materia.” Ángel Rama, —Burlón: poeta de la materia”, citado en Claudio Paolini, —Felisberto Hernández escritor maldito y poeta de la materia”, AA.VV., *Felisberto Hernández. Dossier, op. cit.*, pp. 159-160.

<sup>121</sup> Cfr. José Pedro Díaz, —Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”, *op. cit.*

<sup>122</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 92-110.

Lo *felisbertiano* está presente en —Historia de un cigarrillo”, donde el objeto triunfa; en —El balcón” en el que se explora un gran sentimiento de amor o desamor por los objetos, depende de quien los tome, el anciano o la enana, aunque también se aprecia el registro neofantástico, en el hecho de que el balcón se suicida. Lo *felisbertiano* también se reconoce en el cuento —Cuarto en el hotel”, el huésped descubre el alma del cuarto y ocurre entre ambos un encuentro inefable; —La pelota” que resulta un objeto voluntarioso; —El vestido blanco”, donde el narrador sostiene una batalla con las ventanas, la persianas, el ropero, objetos que también tienen alma y decisión; en —La casa inundada”, el agua es un elemento mágico que comunica cosas, de pronto las palabras son simples en relación con lo profundo del mensaje del agua, que cuando —dice” expresa ternura, aunque, sin duda, puede tornarse peligrosa, y hasta aterradora; o en —La casa de Irene”, donde la silla —tenía una fuerte personalidad... su forma general era de mucho carácter”, el narrador descubre que existe en Irene un misterio, pero que es ligero, tenue, no es oscuro o aterrador. En varias ocasiones Felisberto Hernández se manifiesta seducido por ese misterio que no llega a ser temible.<sup>123</sup> En esos juegos la realidad se vuelve turbia, el misterio seduce, precisamente porque se desconoce.

Las cosas no resultan especialmente pavorosas o maravillosas, sino simplemente son y en esa existencia se descubre la intención, la decisión. Sin embargo, los objetos no son independientes, es decir despliegan su acción, siempre en relación con un sujeto; en —El balcón” se menciona explícitamente: *los objetos adquirirían alma a medida que entraban en relación con las personas*. Es decir, los objetos no se desenvuelven en un mundo aparte, como podría ser el caso del relato *maravilloso*, sino que, para bien o para mal, siempre están en función de un sujeto.<sup>124</sup> Pero ahí viene otra circunstancia, la literatura felisbertiana propone una situación intermedia entre el sujeto y el objeto ¿dónde acaba el sujeto y empieza la cosa? En términos de decisión el contorno es impreciso. El espejo de —Las Hortensias”, como el ruido de las máquinas, hacen que el personaje se pierda en aras de ser un objeto, ya no es un individuo, o por momentos no lo es, se transmuta en una cosa.

El cuerpo se desbarata, ya no es una unidad, cada segmento actúa según su decisión. No existe más la persona con sus anteriores capacidades de pensamiento concentradas en la mente, la parte organizadora y racional que manda y decide ahora es el cuerpo y cada uno de sus segmentos capaz de actuar por sí mismo ¿qué es lo que está expresando esto? Otra realidad en donde ni

---

<sup>123</sup> Felisberto Hernández, —La casa de Irene”, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, p. 39.

<sup>124</sup> —...se trata... de un subjetivismo fantástico: una fenomenología donde el narrador —espectador del cambio— nos confirma que la realidad sólo existe en virtud de la presencia de un sujeto cognoscente que se relaciona con un mundo susceptible de ser creado o recreado”. Arturo Escandón, —Felisberto Hernández y el subjetivismo fantástico”, en AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, p. 44.

siquiera la identidad es segura. El cuerpo dividido es también parte de lo que identificamos como lo *felisbertiano*, donde se cuestiona la identidad del sujeto como una cualidad inmutable. Por el contrario, el personaje aspira a ser “fíel” a una manera de ser, sin embargo, no lo consigue.<sup>125</sup>

Todo esto forma parte de ese registro *felisbertiano*, que es un mero concepto virtual para tratar de aproximarse a una literatura que, bien a bien, no cabe en ningún género. Una de las lecturas que se entrevera es que el sujeto se construye en su acción con el mundo: con las cosas, con el *otro* que a veces es también un objeto. De igual manera los objetos responden a la presencia del individuo. El misterio para Felisberto Hernández no representa algo espeluznante o demoledor, como lo sería en el fantástico, tampoco está en objetos estafalarios, o fuera de este mundo, como sería el neofantástico, el misterio es más bien algo que hay que escudriñar, no para entender sino para regocijarse en ese marasmo de inquietudes que provoca lo desconocido, en este caso lo cotidiano, lo cercano desconocido.

---

<sup>125</sup> Felisberto Hernández, “Diario del sinvergüenza”, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 245-262.



No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos. Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se debe escribir lo que se sabe. Y desconfío de los que en estas cuestiones pretenden saber mucho, claro y seguro... Aunque para mí tengo cierto orden con respecto a mi marcha en problemas y asuntos... me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio.

—Buenos días (viaje a Farmi)”

Sin duda, la lectura más importante que se ha hecho a la obra de Felisberto Hernández es la filosófica. Se señala como la lectura principal, únicamente en términos cuantitativos. Algunos críticos rescatan, entre otros temas, el problema de la construcción de las ideas, esas ideas movedizas a las que se refiere el filósofo Carlos Vaz Ferreira las cuales se están fermentando y moviendo constantemente; cómo se van construyendo, y cómo son parte esencial en la literatura del escritor.<sup>126</sup>

Otros autores establecen correspondencias con pensadores que van desde los presocráticos<sup>127</sup> hasta autores como Edmund Husserl o Maurice Merleau-Ponty,<sup>128</sup> pasando por Jean-Paul Sartre y Carlos Marx.<sup>129</sup> Norah Giraldi de Dei Cas pone el acento en lo que para ella es la —filosofía de la vida” de Hernández, que consiste en la observación y reflexión de los sucesos cotidianos.<sup>130</sup>

Arturo Escandón vincula a Felisberto Hernández con la fenomenología, para Escandón el quehacer literario del uruguayo ha desterrado la idea de una realidad clara y previsible, pero no llega a ser una realidad fantástica, sino una realidad construida por el sujeto.<sup>131</sup>

Desde su discurso literario, Felisberto ofrece un punto de vista novedoso sobre el mundo (lo que identificamos como lo *felisbertiano*); la ruptura epistemológica acaba con esa realidad objetiva,

---

<sup>126</sup> Daniel González Dueñas, Alejandro Toledo, —Entrevista a la poeta uruguaya Ida Vitale” *op. cit.*, p. 15.

<sup>127</sup> Luis Miguel Madrid, —Pensamientos largos”, en AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier, op. cit.*, p. 54.

<sup>128</sup> Arturo Escandón, —Felisberto Hernández y el subjetivismo fantástico”, en AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier, op. cit.*, p. 44.

<sup>129</sup> Lucio Sessa, —Felisberto Hernández y —las” filosofías”, en AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier, op. cit.*, p. 132.

<sup>130</sup> Norah Giraldi de Dei Cas, *op. cit.*, p. 43.

<sup>131</sup> Arturo Escandón, —Felisberto Hernández y el subjetivismo fantástico”, en AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier, op. cit.*, p. 44.

racional e inamovible, como se conoce hasta entonces, colocando al entorno dentro del sujeto.<sup>132</sup> El mundo existe porque alguien lo conoce. Los objetos forman parte del extrañamiento que caracteriza a la literatura felisbertiana. Por ejemplo, al niño de —Ecaballo perdido” los muebles y las flores le dicen algo muy íntimo ¿qué?, nunca lo sabremos, pero sin duda se establece, entre el protagonista y los sillones, una relación que peligra cuando hay alguien cerca: —Claro que cuando venía Celina los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado”.<sup>133</sup>

En términos biográficos, los críticos coinciden en resaltar la estrecha relación del escritor con el filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira. Definitivamente fue el filósofo que mayor influencia tuvo en Felisberto Hernández, simplemente por el hecho de haber compartido con él una época importante en la formación del escritor. Cuando Felisberto tenía alrededor de 20 años, como se mencionó antes, frecuentaba constantemente la casa del filósofo, en las tertulias organizadas a las que asistían psicólogos, músicos, escritores.

Aunque de manera informal, seguramente Vaz Ferreira fue quien introdujo a Felisberto Hernández en el —mundo de las ideas”, le abrió la puerta a la reflexión sobre temas filosóficos, por ello es que cuando recién empieza a vislumbrar el mundo intelectual el escritor tiene más contacto con la filosofía que con la literatura. Una de las cualidades humanas de mayor importancia —según el filósofo-, es la que resulta de la actividad mental. En la mente se producen muchos embriones de pensamientos pero sólo algunos se traducirán en pensamientos definitivos.

En este apartado echaremos una mirada a tres teorías filosóficas en las que observamos cierta correspondencia con la literatura felisbertiana, particularmente en el tema del cuerpo.

### **Platón, cuerpo y mente separados**

Algunos estudiosos de Felisberto Hernández han utilizado los conceptos platónicos para hacer el análisis de sus cuentos. Lucio Sessa recuerda que Echavarren cita *La República* al analizar la literatura felisbertiana, mientras que Frank Graziano recurre al —Timeo” para hacer lo propio con —El comodador”.<sup>134</sup>

Como se mencionó antes, el escritor tuvo una formación desordenada, y no se puede asegurar de manera tajante que haya leído a Platón, aunque se reconocen algunos conceptos o temas de inspiración socrática en Felisberto Hernández.

---

<sup>132</sup> —Husserl y Merleau-Ponty...durante la primera mitad del siglo XX... propugnaron una epistemología proclive al sujeto, que no a ese mundo dado y aséptico llamado realidad”. *Ibidem*, p. 44.

<sup>133</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, p. 11.

<sup>134</sup> Lucio Sessa, —Felisberto Hernández y —las” filosofías”, en AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier*, *op. cit.*, pp.132-134.

La idea que se desarrolla a través de las disertaciones de Sócrates acerca de la separación entre el alma y el cuerpo, es algo que observamos, con otro matiz, desde el ámbito ficcional en el escritor uruguayo. Para los griegos el alma es lo sublime, mientras que el cuerpo es sólo un —estuche” o un —esclavo”. El cuerpo puede llegar a hacer inmortales a los hombres pero sólo a través de la procreación de los hijos, mientras que el espíritu puede producir sabiduría, arte.<sup>135</sup>

En el libro VII de *La República* Sócrates, a propósito de la enseñanza, expone la idea de que el cuerpo y el alma, aunque parecidos, al tener un origen distinto, asimilan el mundo de una manera diferente, el ejercicio siempre es provechoso al cuerpo, mientras que el conocimiento por su vínculo divino, y su estatus elevado, puede derivar en algo útil o pernicioso: —Y así, mientras las demás virtudes, las llamadas virtudes del alma, es posible que sean bastante parecidas a las del cuerpo —pues, aunque no existan en un principio pueden realmente ser más tarde producidas por medio de la costumbre y el ejercicio- en la del conocimiento se da el caso de que parece pertenecer a algo ciertamente más divino que jamás pierde su poder y que, según el lugar a que se vuelva, resulta útil y ventajoso o, por el contrario, inútil y nocivo.”<sup>136</sup>

Sócrates es suspicaz con relación al hecho de que a través de los sentidos se conozca la realidad, porque la vista o el oído pueden llegar a falsear la verdad; si bien es cierto que permiten conocer el mundo, no representan la seguridad de lo que perciben. El *logos* es el único que podrá dar con la realidad, es más, se razona mejor cuando se ha abandonado al cuerpo y no hay turbación por el placer o por el dolor, por la vista o por el oído; la mediación del cuerpo representa un retroceso en el conocimiento.<sup>137</sup> En cambio, en los personajes felisbertianos, cuando los sentidos se aguzan (por ejemplo en —Tierras de la memoria”), y el coraje es mayúsculo, la vista se exagera dando como resultado que los colores de los objetos excedan sus contornos; la sensación de molestia es tal que nubla la visión, modifica la realidad, pero no la ensombrece, sino que la magnifica.

Hay otros relatos en los que el escritor se alinea con el principio griego de la duda ante lo que pueda conocerse a partir de los sentidos. No se puede conocer a cabalidad el mundo a partir de los sentidos, ya que están vinculados invariablemente a la subjetividad, a las personas. El narrador

---

<sup>135</sup> —(Diotima) Los que son fecundos según al cuerpo, se inclinan más bien hacia las mujeres, y practican de ese modo su erotismo, mediante la procreación de los hijos, y así según creen se procuran inmortalidad, memoria y felicidad para todo el tiempo futuro; en cambio los fecundos del alma son por cierto... quienes procrean en las almas más que en los cuerpos, las cosas que el alma corresponde engendrar y dar a luz... la sabiduría y toda otra virtud.” Platón, *Banquete*, Losada, Griegos y Latinos, Edición Victoria Juliá, Buenos Aires, 2004, p. 109.

<sup>136</sup> Platón, *La República*, Universidad Nacional Autónoma de México, Edición Adolfo García Díaz, México, 1978, p. 241.

<sup>137</sup> Platón, *Fedón Fedro*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, Clásicas de Grecia y Roma, Edición Luis Gil Fernández, Madrid, 2003, p. 48

de —La piedra filosofal” señala lo siguiente: —Los distintos sentidos les proporcionan placer a los hombres, pero les prohíben satisfacer la curiosidad de la realidad objetiva...”<sup>138</sup>

En el caso de —La piedra filosofal” los sentidos, además de ser *subjetivos*, se van graduando y llegan a convertirse en otro sentido, por ejemplo el del oído: las vibraciones que produce el sonido pueden llegar a ocasionar calor, por lo que el sentido se transforma, ya no es el del oído, sino el del tacto, el que siente el calor. Esta graduación de un sentido a otro es una manera extraña de concebir el mundo, aunque sea un mundo ficcional. Novedosa propuesta del escritor que utiliza la sinestesia también en —El acomodador”, se puede tocar con la vista.

Partiendo del hecho de que lo escrito por Felisberto Hernández es ficción y no un tratado filosófico (por lo que un supuesto diálogo entre ambos pensadores se encuentra desde planteamientos diferentes), el uruguayo, a diferencia del filósofo griego, está muy lejos de hacer del razonamiento el único instrumento del ser humano para conocer las cosas del mundo, por el contrario el cuerpo tiene mucha importancia en su literatura: el cuerpo propio, a través de las sensaciones, permite percatarse de lo de afuera, mientras que el cuerpo del otro es el medio para conocerlo; incluso, en —Fieras de la memoria” el escritor habla de *‘pensamientos descalzos’*, una suerte de reflexiones que caminan por el cuerpo, sintiéndose en vez de pensarse.

El filósofo griego va más allá, en la dicotomía mente-cuerpo, cuando señala que es el alma quien ordena al cuerpo, el alma está más cerca de lo divino, y es quien manda en la vida de las personas, mientras que el cuerpo es lo mortal y es el esclavo que obedecerá los designios del alma (que no es sólo la mente, o el razonamiento).<sup>139</sup>

Desde luego que la intención aquí no es confrontar a un filósofo y a un escritor; más bien es observar que el uruguayo retoma una tradición occidental (de raigambre platónica que se fortaleció con el positivismo) y la reconfigura dando —un lugar” al cuerpo, que ya no es pasivo o el —contenedor”. Para el griego, en cambio, el cuerpo es un obstáculo en el conocimiento, un cierto estuche necesario para albergar al alma, pero representa una calamidad en el verdadero objetivo del hombre: el conocimiento, la sabiduría.

...En efecto, son un sinnúmero las preocupaciones que nos procura el cuerpo por culpa de su necesaria alimentación; y encima, si nos ataca alguna enfermedad, nos impide la caza de la verdad. Nos llena de amores y deseos, de temores, de imágenes de todas clases, de un montón de naderías, de tal manera que, como se dice, por culpa suya no nos es posible tener nunca un pensamiento sensato. Guerras, revoluciones y luchas nadie las causa, sino el cuerpo y sus deseos, pues es por la adquisición de riquezas por lo que se originan todas las

---

<sup>138</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas* vol. 1, *op. cit.*, p. 28.

<sup>139</sup> Platón, *Fedón Fedro*, *op. cit.*, p. 55.

guerras, y al adquirir riquezas nos vemos obligados por el cuerpo, porque somos esclavos de su cuidado... por su culpa no podemos contemplar la verdad.<sup>140</sup>

De esta manera, el cuerpo representa en el platonismo un lastre que lleva consigo la corrupción, la muerte; una locura en el proceso de la comprensión humana, e impide el conocimiento de la esencia.<sup>141</sup> Según Sócrates, la única función del cuerpo es atender a los objetos mediante los sentidos. Algo muy distinto representa el cuerpo para Felisberto Hernández. Para el escritor, a través de los sentidos se entra en contacto con el otro, con las cosas, con el mundo, el cuerpo es el vehículo con el que se conoce y se siente, todo lo que ocurre pasa por él. Incluso el cuerpo y sus partes definen el rumbo en la vida, porque el cuerpo es la existencia.

En otro asunto, desde la perspectiva del filósofo griego la dialéctica, que da cuenta de los fenómenos del mundo, se manifiesta en la lucha de los contrarios.<sup>142</sup> Este principio que luego fue desarrollado por Friedrich Hegel, y después utilizado por Marx en el contexto económico como el motor de la historia, también fue usado por Felisberto, siempre desde el discurso literario. En el —*Diario del sinvergüenza*” el cuerpo representa la antítesis de la mente. Otro momento del relato felisbertiano, que hace referencia a este proceso, puede ser —*La envenenada*”, donde se observa que existe un vínculo entre la vida y la muerte, la muerte de la mujer y la resurrección del escritor, ya que es a partir de la observación de la difunta que el literato puede volver a escribir.

A nuestro juicio, resulta una evidencia que Felisberto se acercó al texto platónico cuando escribe el cuento —*Lapiedra filosofal*”, que forma parte del *Libro sin tapas*, en el que se escribe de las progresiones entre lo duro y lo blando. En el libro VII de *La República*, Platón hablando de los sentidos, se refiere a las cualidades de la dureza y la blandura.

Por lo que toca a su grandeza y pequeñez ¿las distingue acaso suficientemente la vista y no le importa a ésta nada el que uno de ellos esté en medio o en un extremo? ¿y le ocurre lo mismo al tacto con el grosor y la delgadez o la blandura y la dureza? Y los demás sentidos ¿no proceden acaso de manera deficiente al revelar estas cosas? ¿O bien es del siguiente modo como actúa cada uno de ellos, viéndose ante todo obligado a encargarse también de lo blando el sentido que ha sido encargado de lo duro y comunicando este al alma que percibo cómo la misma cosa es a la vez dura y blanda?<sup>143</sup>

En —*Lapiedra filosofal*”, uno de los primeros relatos felisbertianos, a partir de las reflexiones de una piedra, utilizada para la construcción, el planteamiento del escritor es que no existe algo totalmente duro o blando, sino sólo progresiones entre uno y otro extremo, donde el

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>141</sup> *Ibidem*, pp. 46-47.

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 56-57.

<sup>143</sup> Platón, *La República*, *op. cit.*, pp. 247-248.

espíritu es lo más blando, mientras la piedra lo más duro. En Sócrates, el peso mayor se ubica en lo bajo, el cuerpo, en cambio, lo más ligero se eleva, es algo divino: el alma.<sup>144</sup>

Sócrates, en *Timeo o de la naturaleza*, hace una disertación sobre la formación del mundo y los tiempos primigenios. Asimismo contempla el cuerpo humano y su diseño, el cuerpo, los huesos, los nervios. Para el filósofo la parte del cuerpo que está más lejos del alma es la que está destinada a alimentar la propia materia. —Allí la ataron, por cierto, como a una fiera salvaje: era necesario criarla atada, si un género mortal iba a existir realmente alguna vez. La colocaron en ese lugar para que se apaciente siempre junto al pesebre y habite lo más lejos posible de la parte deliberativa, de modo que cause el menor ruido y alboroto y permita reflexionar al elemento superior con tranquilidad...»<sup>145</sup> Más adelante el griego da cuenta de que la carne que cubre los huesos, los muslos, las piernas, el brazo, las caderas, está vacía, es decir, no contiene pensamiento, en tanto que el cerebro, cuya función primordial es la de pensar, es menos carnosa. Siempre reconociendo el tono de ambos discursos: filosófico y ficcional, observamos una diferencia importante con Felisberto, para éste existen los ‘pensamientos descalzos’, esos que caminan por el cuerpo y no sólo están en la mente, dada su naturaleza pueden ubicarse en cualquier parte del cuerpo.

Según las tesis socráticas, todo lo que represente el que un hombre se entregue a los placeres, es signo de enfermedad ya que lo aleja de la razón en aras de atender un cuerpo, la materialidad vulgar que está lejos del alma; el pensamiento dualista que separó la mente del cuerpo, incide directamente en la identidad del individuo vinculándolo con el espacio mental, en cambio, para Felisberto Hernández el cuerpo es el motivo de la vida, el cuerpo es el sujeto, es imprescindible.

### **Bergson, el cuerpo y la memoria**

Vaz Ferreira señala específicamente en su texto *Fermentario*<sup>146</sup> a Henri Bergson y a William James como dos de los filósofos que han modificado la percepción que se tenía del universo. El pensamiento lógico o esquemático dejó de ser el único medio para explicar lo que pasa en el mundo; es más, de pronto la palabra no puede *verbalizar* la comprensión de ciertos fenómenos; hay algo en los seres humanos que es inefable, un —“psiquismo no discursivo”, dice Vaz Ferreira. Bergson también puede ser una herencia del filósofo uruguayo para el escritor.

---

<sup>144</sup> Platón, *Timeo*, Colihue, Edición Conrado Eggers, Buenos Aires, 1999, pp. 135-136.

<sup>145</sup> Platón, *Timeo o de la naturaleza*, Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl), Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Chile, <http://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Timeo.pdf>, 9 de marzo de 2012, p. 40.

<sup>146</sup> Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario*, Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 1957, p. 103.

El propio Felisberto señala a Bergson como uno de los pilares de su formación. En una carta a una de sus parejas, Paulina Medeiros, advierte:

He trabajado muchísimo en Bergson, *Materia y memoria, problemas del cuerpo y del alma*; he tenido que revisar muchos trabajos similares para poder comprender algunos momentos de la mala traducción de Calomino, entre ellos *Naturaleza y vida* de Whitehead.<sup>147</sup>

El escritor menciona particularmente el libro *Materia y memoria* de Bergson. Muchos son los conceptos acerca del cuerpo del Premio Nobel de Literatura 1927 en el texto mencionado, varios de ellos se retoman en la literatura felisbertiana.

El lenguaje tiene la función de explicar y comprender el mundo, de comunicar impresiones, sensaciones, demandas, en fin; para el filósofo francés, los fenómenos se detienen a la hora de hablarlos, se fijan como una fotografía, sin embargo, el mundo es indetenible, sigue en constante movimiento, he ahí una de las paradojas en la explicación de las cosas y los sucesos del mundo: cuando se habla, o se relata algún acontecimiento se tiene que tomar prestado un lenguaje que detiene, que no puede dar cuenta de lo que realmente es, porque *es y fue* casi al mismo tiempo.<sup>148</sup>

—Tal vez un movimiento” quizá sea el cuento en donde más claramente se observe esta tesis bergsoniana. El protagonista también es incapaz de describir su —idea”, porque ella se escapa constantemente: —¡quiero el placer egoísta de gozar con una idea mientras ella se mueve”; para expresar esa idea, él tiene que dar un rodeo, tratando de utilizar otras ideas que le ayuden a formularla. El personaje es un loco encerrado en el manicomio por tener una idea. Para él, la vida es un movimiento constante, mientras que lo que está quieto, se vincula con la muerte:

La idea que yo siento se alimenta de movimiento. Y de una porción de cosas más que no quiero saber del todo, porque cuando las sepa se detiene el movimiento, se muere la idea y viene el pensamiento vestido de negro a hacerle un cajón de medida con agarraderas doradas.<sup>149</sup>

El libro de Bergson trata sobre el espíritu y la materia estableciendo una relación a través de la memoria; temas harto complejos, en los que Felisberto seguramente se regodeaba. Para el pensador francés tanto el idealismo como el realismo se excedieron en su explicación de los fenómenos del mundo, ya que reducen la materia a una representación subjetiva, o bien a una cosa totalmente independiente del sujeto; en ese sentido, Bergson busca una condición intermedia (concepto con el cual comulga mucho el uruguayo), ya que resulta un error minimizar lo material a

---

<sup>147</sup> Carta a Paulina Medeiros agosto de 1944, *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Libros del astillero, 1982, citado en AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier, op. cit.*, p. 131.

<sup>148</sup> Cfr. Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Buenos Aires, 2007.

<sup>149</sup> Felisberto Hernández, —Tal vez un movimiento” en *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, p. 131.

la apariencia que se tiene de ella, pero tampoco es algo producido enteramente por la mente.<sup>150</sup> Entonces, el objeto existe pero a la vez es una imagen. En “El caballo perdido” el niño va por la calle observando las flores, los árboles, cuando llega a casa de Celina, no puede desprenderse de esas figuras, aunque está ya en otro espacio: “Tenía los ojos llenos de todo lo que había juntado por la calle”. ¿Las cosas están en sus ojos? ¿En su mente? ¿Afuera?

A diferencia de lo que sucede con Platón, para Henri Bergson el cuerpo es fundamental en la comprensión del mundo, es a través de él que se descubre lo demás. El cuerpo conoce lo de afuera por “percepciones”, pero al cuerpo lo conocemos desde dentro por “afecciones”. El cuerpo siempre se encuentra en una disyuntiva entre lo que se recibe de afuera y lo que se piensa ejecutar sobre eso que recibió de afuera, o incluso deja pasar, otra posibilidad de acción: “Pas revista a mis diversas afecciones. Me parece que cada una de ellas contiene a su manera una invitación a obrar y, al mismo tiempo, la autorización de esperar e incluso de no hacer nada”.<sup>151</sup>

Una de las tesis que sostiene Bergson es la de que el cuerpo, mi cuerpo, puede modificar al mundo; esto es muy sencillo de comprobar, cuando me acerco a las cosas las veo con otras dimensiones, con otros colores, con otras formas, he ahí la evidencia de que el objeto no siempre es el mismo. Bajo estos principios puede leerse el cuento “Luzma”, de Felisberto Hernández, en el que el personaje describe con sorpresa el reconocimiento de un amigo “distinto”; es decir, hay una gran diferencia al observar a un compañero de cerca, en el propio cuarto compartido del hotel, y al advertirlo de lejos, en la feria.<sup>152</sup> Hay que señalar que el cuento forma parte de *La cara de Ana*, que se publicó en 1930, mientras que la carta a Paulina Medeiros está fechada en 1944. Si se toman en cuenta únicamente estas dos fechas, es claro que el estudio que hizo Felisberto de Bergson fue posterior al cuento referido. Sin embargo, *Materia y memoria* salió a la luz en 1896; si bien la traducción de la que habla Felisberto fue editada en 1943, él pudo haber leído el texto antes en francés y conocer la edición de Calomino en español hasta 1944; incluso puede haber comparado ambos textos (el propio uruguayo comenta que la traducción es mala). Estamos ciertas de que todo ello es pura especulación; sin embargo, se observan en los escritores algunas ideas en las que convergen.

Según las teorías bergsonianas, cuando el cuerpo se mueve las imágenes cambian; pero el cuerpo no se altera. Luego entonces, el cuerpo es el centro de esas impresiones. La vista o el oído

---

<sup>150</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 25.

<sup>151</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>152</sup> “De pronto vi a mi compañero... Al verlo un poco de lejos encontré proporciones que antes no había visto: era alto, delgado, la cabeza elegantemente un poco grande en relación al cuerpo, y la nariz que de cerca era demasiado grande, de lejos era una pincelada muy ocurrente.” Felisberto Hernández, *Obras completas* vol. 1, *op. cit.*, p. 61.

no ubican de manera inmediata lo que perciben de afuera, los sentidos habrán de aproximarse, inducir, deducir y luego decidir. Para Bergson, la percepción es la medida de las posibilidades de la acción de las personas sobre las cosas y en sentido contrario, la acción probable del objeto en la persona. Husserl considera que el *yo* está intencionado al mundo, a través de los sentidos, el *yo* no vive para sí, por el contrario se mueve en un mundo donde hay personas y objetos, que se realizan sobre él y viceversa. El *yo* es intencionalidad.<sup>153</sup> Felisberto Hernández lleva al extremo la percepción del hombre sobre la cosa en “Historia de un cigarrillo”, cuando es el propio tabaco el que se niega a que el protagonista lo fume, distrayéndolo con acciones y coincidencias, al grado de mojarse y deshacerse antes que permitir ser fumado.

Por otra parte, en la literatura felisbertiana tampoco existe el objeto por sí mismo, es decir independiente de un sujeto que entra en contacto con él, porque el sujeto y el objeto están en una relación de interdependencia en el mundo, no hay uno sin el otro, punto de vista similar al de Husserl.<sup>154</sup>

Uno de los conceptos que desarrolla Bergson es el del “asociacionismo” que consiste en el hecho de asociar, por ejemplo, un recuerdo musical a ciertas sensaciones, que después se convierten en ideas; de pronto un recuerdo llega vinculado a una impresión presente, entonces se establece una confusión entre la percepción y el recuerdo: dónde termina uno y comienza el otro.<sup>155</sup> El premio nobel destaca que no es el cuerpo el que guarda los recuerdos, sino el que los escoge, por ser útiles, por completar o aclarar una situación actual.

Aunque de naturaleza distinta a la narrativa felisbertiana, para Bergson la imagen-recuerdo se entromete en la percepción actual, por lo que a veces es difícil identificar cuál es una y cuál es otra. Para el protagonista de “Tierras de la Memoria” ocurre algo similar:

Todo eso lo iba recordando en ese otro viaje que hacía ahora en compañía del “Mandolín”. Estoy seguro que en los nueve años que transcurrieron entre los dos viajes, nunca los recuerdos de aquellos días de Mendoza habían tenido una vida tan amplia y desahogada

---

<sup>153</sup> —Husserl, por ejemplo, mostró que no se puede hablar del alma (*Seele*) más que en función del cuerpo que *anima* y que *revela*. Y si no se toma por punto de partida el cuerpo sino la persona el *yo*, se le aprecia inmediatamente no aislado y existiendo para sí, sino inmerso en un mundo de personas y cosas que actúan sobre él y a las cuales reacciona. El *yo* no es una interioridad subsistente: es llevado entero por y hacia el exterior es *intencionalidad*. Ludovic Robberechts, *El pensamiento de Husserl*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 198, México, 1968, p. 26.

<sup>154</sup> —La comparación es instructiva, pues mi mirada tiene un poco el mismo efecto que el rayo de un faro: hace aparecer la cosa, la saca de la sombra. Sin él la cosa permanecería desconocida y no podría tenerla en cuenta. Es la parte de verdad del idealismo: nada de objeto sin sujeto que lo revele.” *Ibidem*, p. 88.

<sup>155</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 118.

como ahora. En este segundo viaje, todas las cosas, las personas y las angustias del primero, volvieron a vivir como si se hubiera producido una reencarnación de los recuerdos.<sup>156</sup>

Prolongados son los recuerdos en “*Tierras de la memoria*”, o en “*Dr los tiempos de Clemente Colling*”, pero en muchos momentos, a los lectores nos asalta la duda: ¿son remembranzas o se van construyendo? “*Tierras de la memoria*” inicia con la declaración: “*Tengo ganas de creer que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril*”.<sup>157</sup> Es ahí que Felisberto, desde una lectura bergsoniana, nos lleva a la reflexión sobre nuestros propios recuerdos. Lo que se aprecia como un recuerdo ¿es real o se hace en el momento de la evocación? La experiencia humana demuestra que, en ocasiones, cuando se rememora un suceso pasado de una forma nítida y clara, aparentemente, y por casualidad hay un medio material, por ejemplo un video o una grabación, un objeto a través del que se puede comparar la remembranza de la persona con el hecho, resulta casi siempre que el suceso fue muy distante de lo que se conserva en el recuerdo (no se diga cuando se dialoga con otro, acerca de un acontecimiento en el que los dos estuvieron presentes, cada uno tiene su propia versión, incluso contradictoria), todo ello pertenece a procesos mentales que no viene al caso de analizar. A la distancia, también el narrador de “*Dr los tiempos de Clemente Colling*” se pregunta sobre la veracidad de sus recuerdos: “*Por ahora yo confundo las etapas; lo que he agregado y hasta me jugaría la cabeza con la más absoluta seguridad y buena fe*”.

El cuerpo es una categoría fundamental para el filósofo, el presente consiste en la consciencia que se tiene del cuerpo, porque el presente es ante todo movimiento, y el cuerpo es el eje del mundo material. La acción pasa a través del cuerpo, el cuerpo experimenta sensaciones, por ello el presente se vincula naturalmente con el cuerpo, mientras que el pasado es, para Bergson, “*impotente*”.

Lo que se siente se ubica en alguna parte del cuerpo, en tanto que el puro recuerdo no “*interesa*” a ningún segmento del cuerpo; cuando el recuerdo se materializa deja de ser “*recuerdo puro*” y pasa al presente, a lo actual, tiene un carácter virtual, y provocará sensaciones, por lo tanto movimientos; el cuerpo está vinculado a la acción. Porque para Bergson el presente no es *lo que es* sino es *lo que se hace*,<sup>158</sup> tesis muy parecida a la de Paul Ricoeur.

Henri Bergson obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1927, cuando el uruguayo se encuentra en pleno ejercicio literario. Una de las mayores aportaciones bergsonianas fue repensar el cuerpo; la experiencia corporal, sin duda, obliga a formular desde una perspectiva más integral la

---

<sup>156</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, *op.cit.*, p. 46.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>158</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, pp. 150-187.

complejidad del individuo. Ideas para pensar, temas para escribir, una de las lecturas que Felisberto refiere, explícitamente, como su fuente.

### **Merleau-Ponty, el cuerpo intencionado al mundo**

El cuerpo es el *leitmotiv* de Felisberto Hernández, por lo menos en una época. En este espacio retomaremos los postulados de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), pensador francés contemporáneo a nuestro autor, quien también desarrolla el tema; como teórico del cuerpo, Ponty desarrolla algunos de los conceptos que comparte Felisberto Hernández.

Según Merleau-Ponty el cuerpo es la forma de estar en el mundo; tener un cuerpo es vincularse a una intención, a un proyecto, la manera de aparecer en el universo. Pero también se tiene consciencia del cuerpo porque se está en el mundo. El cuerpo pertenece al mundo y está en él. Para cada quien es el centro del universo, porque a partir de allí es que se elabora, conoce, interactúa, es decir, el individuo se relaciona con el mundo, está abierto a sus fenómenos; el cuerpo es el correlato del mundo. El protagonista de “Ecaballo perdido” dice explícitamente: “... entonces descubrí que mi socio era el mundo”.<sup>159</sup>

El cuerpo es hacia donde los objetos se dirigen, o me dirijo, en una relación de ida y vuelta. Se tiene la consciencia de un *yo* a través del mundo, y viceversa, se tiene la consciencia del universo por medio de un cuerpo, que está situado en un espacio y en un tiempo. Las sensaciones pasan necesariamente por el cuerpo; la vivencia, a través de las sensaciones, se afecta de manera directa e inmediata, por el mundo dado. Los sentidos traen conocimientos distintos, cada uno hace llegar al cuerpo una estructura diferente, y además son diferentes del pensamiento.<sup>160</sup>

La persona es su cuerpo porque el cuerpo siempre está en el *ser* y a la inversa; el cuerpo no es sólo el intermediario entre el *yo* y el mundo, sino que representa la toma de postura del *yo* total ante el mundo. El ser no sólo percibe al mundo con el cuerpo sino que está intencionado al mundo por medio del cuerpo, porque el cuerpo es el *yo* natural. Sin embargo en lo cotidiano, no se concibe al cuerpo de esta forma, hay cierta lejanía entre el *yo* y el cuerpo. Felisberto Hernández ha regresado la mirada al cuerpo; para abordarlo propone un cuerpo enemigo del *yo* en el “*Diario del sinvergüenza*”, más adelante ahondaremos en este tema.

Un individuo se reconoce a simple vista por el cuerpo; pero, desde la perspectiva de Merleau-Ponty, un cuerpo no es sólo esa figura externa, es la persona misma. Entonces el cuerpo que se deja ver, es el otro. Es un concepto difícil de entender porque desde Platón, en occidente, se ha concebido a la persona formada por dos componentes: la mente y el cuerpo. En ese sentido el

---

<sup>159</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, p. 47.

<sup>160</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 158.

yo se identifica con el ejercicio mental, mientras que el cuerpo funciona casi como la envoltura de ese yo, esa será una de las vetas de trabajo para Felisberto Hernández.

Como se ha señalado antes, varios son los ejemplos en los cuales el escritor desarrolla en sus personajes la separación de la mente y el cuerpo. El cuento —“Evapor” es uno de ellos; en —“La piedra filosofal” también se encuentra este tema. La división mente-cuerpo se reconfigura con las perspectivas bergsoniana y merleau-pontiana, problematizando la separación platónica.

El que se hable del yo y del cuerpo, como algo separado, está determinado por una circunstancia espacial referida y no como una forma de inmanencia de la humanidad. El cuerpo es el yo, el cuerpo del otro es el otro, entonces el espectador ajeno no sólo observa un cuerpo sino a una persona, tema tratado en —“Tierras de la memoria”.

El cuerpo está intencionado hacia el objetivo que pretende alcanzar, por ello en la percepción de las cosas que el mundo le presenta, destaca algunas sobre otras. El cuerpo es el movimiento de la vida hacia las cosas del mundo; dice Merleau-Ponty: —“e esquema corpóreo‘ es finalmente una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo”.<sup>161</sup> De la misma forma, Husserl considera que el cuerpo está intencionado hacia la actividad, hacia el entorno. Aunque haya calma e inmovilidad en el cuerpo, esto es con relación a una cosa; es decir, algo se dejó de hacer, o se pretende hacer. En ese sentido se *es* a partir del cuerpo en acciones, por ejemplo, en el caso de los personajes felisbertianos ser un vendedor, o ser un escritor, o un músico. Dice Merleau-Ponty —“...poëstar en el mundo estamos condenados al sentido;” no hay remedio, todo se inscribe en un contexto aunque sea la inactividad. El escritor, protagonista de —“La envenenada”, está en una calma desesperante, su intención es producir una obra brillante para los demás, pero su deseo no se empata con su producción.

Por otra parte, el cuerpo es a la vez frontera con el mundo, el movimiento de la superficie al fondo pasa por el cuerpo. Las relaciones del cuerpo con los objetos están determinadas por el movimiento o el reposo, también el cuerpo como objeto se encuentra en esta relación.<sup>162</sup> Dice el narrador del —“Dario del sinvergüenza”, haciendo alusión a la misma idea: —“Po mi yo, mi yo más yo, ¿no estaría escondido en algún rincón de este grande y misterioso continente? ¿No lo dejarán salir, alguna vez? ¿No tendrá recreos? ¿No intentará evadirse?”<sup>163</sup>

En otro tema, cuando se piensa en el objeto y el sujeto, señala Merleau-Ponty, se les concibe de manera desarticulada de lo cotidiano: un —“sujeto infinito” y un objeto opaco, cuando en la realidad esta relación es indisoluble.

---

<sup>161</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 118.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>163</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, p. 256.

...Como Berkeley decía, incluso un desierto nunca visitado tiene, cuando menos, un espectador: nosotros mismos,... La cosa nunca puede estar separada de alguien que la perciba, jamás puede ser efectivamente en sí porque sus articulaciones son las mismas de nuestra existencia y se sitúa a la punta de una mirada, o al término de una exploración sensorial, que la inviste de humanidad. En esta medida, toda percepción es una comunicación o una comunión, la continuación o consumación por nuestra parte de una intención extraña o, inversamente, la realización acabada al exterior de nuestras potencias perceptivas, y como un acoplamiento de nuestro cuerpo con las cosas.<sup>164</sup>

En la literatura felisbertiana, en múltiples ocasiones, el individuo se encuentra en el mismo nivel de importancia que el objeto dado, no es que la cosa esté dentro del sujeto; por el contrario, el objeto tiene una relevancia al punto de competir con el personaje principal, y esta circunstancia a veces puede ser amenazadora. Porque en el caso de —Evestido blanco”, las ventanas no se reducen a un área que permite la luz, sino que resultan perturbadoras; aunque tal vez lo inquietante, ni siquiera sean las propias ventanas, sino la geometría, la forma de estar una enfrente de la otra, igual que las puertas del ropero.

Se pueden encontrar coincidencias entre la literatura de Felisberto y los postulados de Merleau-Ponty concretamente en el siguiente punto: —...El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, me comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable”.<sup>165</sup> Porque el personaje felisbertiano es humilde y tímido frente al vasto mundo en el que se desenvuelve.<sup>166</sup>

El cuerpo tiene una significación subyacente: lo sexual, que conlleva actitudes y demandas específicas, que se integrarán a una totalidad. En la literatura felisbertiana, otra de las cualidades del cuerpo es la de ser el territorio de la pasión, varios son los ejemplos en que se manifiesta el deseo de los protagonistas por el cuerpo femenino: por las amigas de la madre, por maestras de antaño, o por primas lejanas. El personaje de —Tierras de la memoria” es un joven que al iniciar el recorrido de la vida se descubre dispuesto al enamoramiento.<sup>167</sup> Aunque hay que señalar que para el pensador francés, no todo en el cuerpo está subsumido al aspecto sexual, la crítica de Merleau-Ponty al psicoanálisis es que integra a la noción de sexualidad, toda la existencia.<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 334.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>166</sup> Felisberto Hernández, —Tierras de la memoria”, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 7-75

<sup>167</sup> —El amor produce una —eclosión”, un despertar de las potencias naturales hasta ahora dormidas, como la Madre Tierra en una etapa oculta de gestación de prodigalidades.” Cvitanovic, Dinko compilador, *La idea del cuerpo en las letras españolas (Siglos XIII a XVII)*, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1973, p. 87.

<sup>168</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 175.

Según las teorías de Merleau-Ponty cuando una persona enseña su cuerpo es con temor, o con la intención de cautivar. En el primer caso, en su imaginario, hace del otro un supuesto enemigo, cuya mirada le robará algo, o se le entregará al otro el poder para ser reducido a esclavo – todo a nivel inconsciente-, porque el otro es el dueño de los cuerpos, en ese caso el cuerpo de la persona se vuelve objeto; o puede ser en sentido contrario, el cuerpo que fascina a los otros puede poseerlo todo, aunque esto resulta una circunstancia coyuntural, ya que cuando el cuerpo propio es reconocido en el deseo del otro, en ese momento deja de ser el objeto de ese deseo. En dos casos de personajes felisbertianos, encontramos a mujeres cuyos cuerpos simplemente están allí: la señora Margarita de “La casa inundada”, y Úrsula, del cuento homónimo, provocan sendos anhelos de posesión de los protagonistas; los dos cuerpos, especialmente voluminosos, son de mujeres con total ignorancia sobre la apetencia que suscitan y por ello siguen siendo deseadas.

Dice Merleau-Ponty, parafraseando a San Agustín con relación al tiempo, el lenguaje es claro para entender y expresar, pero se torna oscuro cuando trata de explicar porque se entiende así (el lenguaje) y no de otro modo. También Felisberto Hernández tiene este razonamiento, es decir, la necesidad de utilizar el lenguaje u otros artilugios para explicar algo que no se puede expresar directamente: “me veré obligado a expresar ideas que no son las mías para explicar cómo es la mía”.<sup>169</sup>

Desde mi perspectiva, Felisberto eleva el cuerpo al mismo nivel de importancia que la mente, y hace de él un motivo fundamental para su literatura, pero no logra superar la dicotomía mente-cuerpo; intenta imponerse a esa separación, pero en el esquema actual de conocimiento es muy difícil pensar al individuo como una unidad y una separación al mismo tiempo, como apuntaba Descartes;<sup>170</sup> y es que, al hablar de la conformación del sujeto, se tiene que aludir necesariamente a esa división.

Como hemos observado a lo largo de este capítulo, Felisberto Hernández se ve seducido por temas filosóficos durante todo su trayecto como escritor. El cuento “Tal vez un movimiento” (que habíamos vinculado antes a las tesis bergsonianas), es uno de los escritos que más se relaciona con el mundo de las ideas; varios son los temas filosóficos que allí se tratan: la inmanencia del pensamiento, el ciclo vital ligado al razonamiento, lo relativo, el movimiento como evidencia de la vida. En el título “Tal vez un movimiento”, ese *tal vez* es una muestra de que no hay certezas,

---

<sup>169</sup> Felisberto Hernández, “Tal vez un movimiento”, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, p. 130.

<sup>170</sup> En “Carta a Elizabeth”, Descartes pone el énfasis en algo fundamental: la imposibilidad que se tiene como humanos de comprender al sujeto desde dos perspectivas distintas, es decir entender a la mente y al cuerpo como algo separado, pero entenderlos como una sola cosa, y llevar a cabo esos dos procedimientos al mismo tiempo. Cfr. Margaret Dauler Wilson, *Descartes*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 1990, p. 301.

aunque también e invariablemente que la vida está asociada al movimiento. El protagonista es un hombre que persigue una idea, como si fuera un objeto, una herramienta que pudiera alcanzarse, tocarse y usarse, es un loco paranoico, encerrado en el manicomio por esa obsesión, aunque ese loco dice muchas verdades. En el cuento, las personas que tienen juicios profundos pueden llegar a ser confundidas con locas, porque de tanta observación y sapiencia pueden llegar a percibir una realidad distinta; ¿los locos, entonces, son sabios? En el relato no se responde esa pregunta, pero queda planteada la duda.

Quizá sea un recurso del autor el que el narrador de —Talvez un movimiento”, desde la focalización del loco, puede hablar de muchas cosas profundas, sin parecer petulante, en tanto que el narrador de —Buenos días [viaje a Farmi]” se caracteriza a sí mismo como —un espectador (del mundo) ávido, extrañado” proclive a —conceptuar”. En ocasiones los personajes de Felisberto Hernández no encuentran respuestas lógicas cuando tratan de entender la vida, tampoco intentan develar el misterio, su trabajo consiste simplemente en la observación de esa realidad alterada, quizá porque la consciencia en Hernández, como señalara José Pedro Díaz —se encuentra como posibilidad y no como realización”.<sup>171</sup>

Como joven entusiasta del conocimiento, aunque con pocas herramientas formales,<sup>172</sup> Felisberto se siente atraído por las profundidades ontológicas y por la realidad y su apariencia. Es más, la dicotomía mente-cuerpo no es sólo una posibilidad para explicarse a sí mismo, el cuerpo se sigue fragmentando, deja de ser una unidad, sus miembros y componentes se mueven por sí mismos, independientes de ese sujeto que se sorprende por las decisiones que toman los dedos, las córneas, que pueden llegar a escaparse, en una autonomía relativa.

De uno u otro modo, Felisberto se acerca a la filosofía; como él mismo lo señala, no sabe si es un filósofo metido a escritor o un literato que trata temas filosóficos; pero está muy lejos de hacer de la literatura un espacio de reflexión filosófica *per se* y mucho menos de ser un escritor que impone en sus relatos una verdad o una manera contundente de concebir el mundo. El autor comparte temas, estructuras de los filósofos, pero sería una grosera deducción pensar que el escritor copia las ideas y las traduce al discurso literario, más bien puede decirse que Felisberto se engolosina con el pensamiento filosófico y hace de él un motivo estético.

Para cerrar este apartado, diremos que en la literatura felisbertiana hay un cuestionamiento permanente acerca de la relación del personaje con el mundo, y del interior del propio personaje, un personaje que se debate en busca de una identidad. Una mente que corre de manera vertiginosa, que

---

<sup>171</sup> José Pedro Díaz, —Felisberto Hernández: una consciencia que se rehúsa a la existencia”, *op. cit.*, p. 116.

<sup>172</sup> —Lo que aprendí es desordenado con respecto a épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento.” Felisberto Hernández, —Buenos días [viaje a Farmi]” en *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, p. 212.

no puede parar la marcha, un cuerpo que se divide y toma decisiones autónomas, las dificultades que trae consigo la creación literaria, son los temas del escritor, que se aleja de la problemática social en aras de dar cuenta de una convulsión interior avivada por distintas doctrinas filosóficas.

## *El cuerpo muerto: “La envenenada”*

---

...una vulgar historia de amantes; esa mañana, cuando la historia tuvo su desenlace, ella había envuelto en un papel un vaso con cianuro, y había puesto en la cartera un gran revólver; cuando salió de su casa la gente habría creído que iba a un lugar, lejos de aquellos alrededores.  
—**L** envenenada”

...Nuestro cuerpo sabe articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos torrentosos, con perros, sabe atravesar una calle sin que nos aniquile el tránsito, sabe engendrar, sabe respirar, sabe dormir, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia.

—*Discusión*”, Jorge Luis Borges

Una de las preocupaciones constantes de Felisberto Hernández, reflejada en su literatura, es precisamente lo difícil que resulta el ejercicio de escribir, —**L** envenenada” resulta entonces un texto emblemático. En el cuento transcurre una tarde de la vida del personaje, joven escritor que vive momentos de *impasse* creativo. Dice el protagonista del cuento: —si quiero asunto tengo que meterme en la vida”, porque la vida y la literatura se parecen mucho. El tema de la escritura en —**L** envenenada” se vislumbra en varios niveles, desde el más directo, cuando se narra la angustia del personaje por no tener asunto’, hasta el más simbólico: un cuerpo muerto.

Para empezar el análisis, observaremos las condiciones de producción del texto. En 1931, año en que aparece —**L** envenenada”, la actividad preponderante de Felisberto Hernández era la música; como pianista, los conciertos y las clases serán la columna vertebral de su sustento económico. La literatura es otra actividad que llena su tiempo y sus pensamientos, aunque no sus bolsillos. A pesar de que el primer libro publicado, *Fulano de tal*,<sup>173</sup> había aparecido en 1925, el autor, al inicio de la tercera década del siglo XX, no es ni medianamente reconocido por el público uruguayo. Las condiciones de producción de ese primer libro revelan las dificultades económicas a las que se enfrentaba el escritor. El título de su segunda publicación: *Libro sin tapas*, da cuenta de una estrechez monetaria que no le permitió a Hernández hacer una edición en forma; precisamente es llamado así, *Libro sin tapas*, por su proceso editorial: la impresión salió a la luz en publicaciones periódicas por entregas, antes de ser reunidas en un solo texto.

---

<sup>173</sup> Edición pagada por un amigo del autor: José Rodríguez Riet, AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., pp. 18-19.

Algo similar sucedió en el caso de *La envenenada*, el cuarto libro editado: los tipos de plomo que se usaron en *La palabra*, revista trimestral dedicada a temas literarios donde aparecieron los cuentos por separado en diversos números, se utilizaron también para una primera impresión del libro, por lo que la publicación en formato de revista tuvo que adecuarse artesanalmente hasta llegar a formar un libro.<sup>174</sup> La primera edición de *La envenenada*<sup>175</sup> es casi para consumo interno, únicamente los allegados al autor tuvieron acceso al material. Quien curiosamente también lee el texto y da cuenta de la pobreza editorial de esa primera reproducción es Juan Carlos Onetti:

Por amistad con alguno de sus parientes pude leer uno de sus primeros libros: *La envenenada*. Digo libro generosamente: había sido impreso en alguno de los agujeros donde Felisberto pulsaba pianos que ya venían desafinados desde su origen. El papel era el que se usa para la venta de fideos; la impresión tipográfica estaba lista para ganar cualquier concurso de fe de erratas; el cosido había sido hecho con recortes de alambrado. Pero el libro, apenas un cuento, me deslumbró.<sup>176</sup>

La desventura tipográfica de *La envenenada* es significativa de la escasa o nula presencia de Felisberto Hernández como escritor en la República Oriental, sólo el selecto grupo de sus allegados es el destinatario de dichas impresiones tan marginales. Aunque esa reducida agrupación era de gran importancia, cierta élite intelectual uruguaya, Felisberto contaba entre sus lectores a filósofos, psicólogos, poetas. Muestra de ello es que un par de años antes de que saliera a la luz *La envenenada*, en 1929, para el *Libro sin tapas*, su amigo el filósofo Carlos Vaz Ferreira comenta del escritor: “tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante [Felisberto Hernández] y yo me considero una de las diez”.<sup>177</sup>

Las lecturas que se llevaron a cabo en la primera etapa del escritor, aún por gente tan reconocida como Carlos Vaz Ferreira, o el propio Onetti (para el que —*La envenenada*” fue un hallazgo deslumbrante), no fueron predominantes en su tiempo; Nicasio Perera señala de manera tajante que —*La envenenada*” en 1931 era incomprensible.<sup>178</sup> La literatura felisbertiana debió de reposar algunas décadas para que un mayor público pudiera apreciarlas; el momento del escritor (en esa primera etapa), no era el de sus lectores. De acuerdo con Hans Robert Jauss, la obra adquirió un

---

<sup>174</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., p. 63.

<sup>175</sup> Ed. Florida, Uruguay, 1931, *ibidem*, p. 99.

<sup>176</sup> Juan Carlos Onetti, “Felisberto, el naif”, citado en *ibidem*, pp. 58-59.

<sup>177</sup> —Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira”, *El Ideal*, 14 de febrero de 1929, citado en AA. VV., *Felisberto Hernández. Dossier*, op. cit., p. 63.

<sup>178</sup> —...el discurso metanarrativo de “La envenenada” es, en puridad, ilegible en 1931. En el Uruguay de su época, tal vez sólo Onetti haya percibido la modernidad radical de ese texto.” Nicasio Perera San Martín, “Felisberto y la exploración del lenguaje del inconsciente”. *Homenaje a Felisberto Hernández*, UNAM, México, 2002, [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/perera\\_nicasio/felisberto\\_y\\_la\\_exploracion.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/perera_nicasio/felisberto_y_la_exploracion.htm), 3 de marzo, 2008.

nuevo sentido, venido con las nuevas condiciones sociales que modificaron su recepción; en palabras nuestras, sin entrar en contradicción con el postulado del teórico de la recepción, las nuevas condiciones hicieron que los críticos y el público alcanzaran las lecturas hechas por Vaz Ferreira y Onetti.

Además de estas reflexiones, se han dicho varias cosas sobre el cuento en cuestión. En 1975 se editó un libro de conferencias y mesas redondas sobre Felisberto Hernández,<sup>179</sup> en el que se observan varias lecturas de —Lænvenenada—. Claude Fell echa un vistazo a la imagen grotesca del cuerpo de la muerta y da cuenta de la amargura que provoca en los escritores el descubrimiento de los pocos recursos que a veces se tienen para la creación literaria, pero sobre todo pone el acento en la estructura del texto, cómo se recurre a la metáfora de una manera sistemática.<sup>180</sup>

Para nosotros lo primero que llama la atención es un paratexto: la dedicatoria a su primera esposa, María Isabel Gutiérrez de Hernández. El libro sale a la luz pública (aunque sea un público muy reducido), en 1931 que es el año del alejamiento definitivo entre los esposos. Puede ser que la dedicatoria esté desfasada con relación a la publicación; si se toma en cuenta el tan desafortunado proceso editorial, quizá el libro se imprimió después de lo esperado, aunque sin duda hay una intencionalidad por parte del autor en esa distinción a la esposa. Pero no puede dejar de observarse el tono frío y distante de: —a María Isabel G. de Hernández—, si se compara con el —Prólogo de un libro que nunca pude empezar— del *Fulano de tal* aparecido en 1925, en el que se refiere a ella desde un gran enamoramiento:

...y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir no más que un poco de cómo es ella. Yo emprendí esta tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las casualidades maravillosas de la naturaleza.<sup>181</sup>

En —Lænvenenada— se articulan reflexiones metaficcionales: el personaje (un escritor), tiene la expectativa de encontrar un tema para desarrollar su trabajo. Para el literato hallar un —sunto— del que pueda escribir representa descubrir un objetivo en su vida, un asirse de algo, porque en ese momento no se vislumbra nada que ocupe sus pensamientos. Si se organizaran estas ideas como un silogismo simple, se observa que la vida es muy parecida a la literatura, por ello para

---

<sup>179</sup> Alain Sicard, *op. cit.*

<sup>180</sup> —.el narrador compara el brazo de la muerte(a) con un pararrayos, luego con un asta; de inmediato, por medio de una nueva metáfora, quiebra la línea de continuidad lógica, se aleja deliberadamente de la anécdota a la que quita carga emotiva, para reencontrar la angustia, no a nivel de espectáculo de la suicida, sino en la evocación de la —protesta desesperante— del conjunto de astas (sin banderas) elevadas hacia el cielo. Para Felisberto Hernández la metáfora es pues una aventura de la escritura.” Claudio Fell, —La metáfora en la obra de Felisberto Hernández—, *ibidem*, pp. 112-113.

<sup>181</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, p. 15.

tener un tema para escribir, hay que meterse en la vida.<sup>182</sup> El protagonista tendrá la oportunidad de encontrar un “asunto”, en la tarde del 11 de octubre, cuando acude a ver un evento extraordinario: el cuerpo de una mujer envenenada.

El cuento está estructurado en cinco capítulos breves, en realidad pequeñas partes; en la primera conocemos la problemática que enfrenta el escritor: la creatividad detenida, así como el momento en que los vecinos lo invitan a ir a ver a la envenenada, en el camino el literato piensa en la cara, el gesto que pondrá en el momento en que se encuentre con el cuerpo; en la siguiente, llegan al arroyo, el personaje prepara su cara para el espectáculo que verá y que ofrecerá, el narrador proporciona una gran descripción del cuerpo de la mujer; en la tercera parte, sus pies lo llevan a otro lado, es evidente para el protagonista que él es diferente de los demás, ya que el cuerpo de la envenenada le provoca respeto y miedo, mientras que los otros caminan alrededor de esa figura con desenfado; el cuarto capítulo se aboca a los pensamientos del literato encaminados a la construcción del cuento, piensa en las astas y en las banderas, sus piernas nuevamente toman la decisión de trasladarlo, esta vez a su hogar; en el último acápite, en su casa, el escritor observa su cuerpo horizontal y acaba igual que empezó con “pasos largos y pensamientos profundos.”

“La envenenada” presenta una especie de espiral, ya que en el inicio y en el final del cuento en apariencia el literato pasea por su casa a *grandes pasos y a profundos pensamientos*, sin embargo ha adquirido una comprensión distinta, el ver un hecho escandaloso: un cuerpo envenenado, y no sólo a una muerta cualquiera, sino a una suicida por amor. Lo mismo pasa con “sus piernas (que) se le cansan y ponen pesadas”, el literato se refiere a esta sensación de angustia en el inicio y el final del cuento, aunque en la conclusión la sacudida es diferente, porque cada nueva experiencia va constituyendo al personaje, forma parte de su autocomprensión.

En el entramado de la historia lo que usualmente ha sido trascendente, en este caso, es insignificante; se le quita el valor que históricamente ha tenido el suicidio en la literatura, para colocar la importancia en las partes del cuerpo de la mujer y sus sensaciones finales. La muerte es el motivo de la escritura, en eso radica su importancia.

En la tradición literaria, el tema de una muerta por amor activa un horizonte de expectativas, que tiene que ver con una historia en la que hay un destino trágico.<sup>183</sup> Cuando se

---

<sup>182</sup> “El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo;” Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores/Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 3era edición, México, 2005, p. 10.

<sup>183</sup> Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Época, México, 1997; Johann W. Goethe, *Las cuitas de Wether*, Espasa-Calpe, Col. Austral 449, Madrid, 1969; William Shakespeare, *La tragedia de Romeo y Julieta*, Espasa-Calpe, Col. Austral 87, México, 1988; Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, Alianza Editorial,

avanza la lectura en —Lænvenenada” se va reafirmando esa idea, que de manera inevitable se rompe cuando se observa que, en efecto, aparece una muerta por amor pero que sólo es el marco, o el pretexto para desarrollar otra historia: la de un escritor que va a ver a una mujer muerta por amor. El autor siembra una posibilidad que luego no desarrolla. De acuerdo con Iser el lector va conformando una expectativa que se va a romper,<sup>184</sup> luego entonces, la diferencia entre la probabilidad proyectada, y el modo particular en que el texto aborda la temática, forma parte de la propuesta estética del autor.

Tradicionalmente, lo importante no está en cómo los enamorados se han quitado la vida, sino en toda la historia previa y en las consecuencias de esa muerte; en el caso de Romeo, cuya muerte también es causada por un veneno, resulta irrelevante en qué condiciones ha quedado el cuerpo del amante después del suicidio. En cambio en el cuento felisbertiano existe un trastocamiento de la norma, porque aquí las causas de la muerte carecen de importancia, hay sin embargo una gran descripción de como ha quedado el cuerpo arqueado, la cara descompuesta, el puño endurecido, la falda levantada... en fin llega a ser una imagen carnalesca<sup>185</sup> que da cuenta de que la mujer ha sufrido el dolor inaguantable de un envenenamiento mortal.

La creación literaria, a veces tratada con ironía, es una constante en la obra felisbertiana. En algunos textos, el profesional de la literatura es un estafador con el que habrá que tener cuidado. —Hösofía de Gángster”<sup>186</sup> se refiere al escritor como un delincuente cuya vanidad es tan persistente que hasta lo pone en ridículo; un facineroso que, incluso, cobra por sus escritos, aunque no haya buenos resultados. —Efray”<sup>187</sup> es un escritor o crítico petulante que puede hacer con la pluma las

---

Madrid, 1982; Ángel de Saavedra Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Editorial Andrés Bello, Chile, 1995.

<sup>184</sup> —...las expectativas casi nunca se cumplen en los textos verdaderamente literarios. Si se cumplieran dichos textos estarían entonces confinados a la individualización de una expectativa dada... Simplificando se podría decir que cada correlato oracional intencional abre un horizonte concreto, que es modificado, si no completamente cambiado por oraciones sucesivas. Mientras que estas expectativas despiertan un interés por lo que ha de venir, la modificación subsiguiente de ellas tendrá también un efecto retrospectivo en lo que ya se había leído, lo cual puede ahora cobrar una significación diferente de la que tuvo en el momento de leerlo.” Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, p. 220.

<sup>185</sup> Bajtin utiliza la palabra para designar un acto público irreverente que luego cae en lo grotesco, lo ridículo. —Carnaval significaría sí: ‘procesión de dioses muertos’. Todas estas variaciones sobre el ‘infierno’ del carnaval son ambivalentes, y todas, desde cierta perspectiva y en cierta medida, incluyen el temor vencido por la risa. Bajo una forma más o menos anodina todas son los peles del viejo mundo en fuga; son a menudo ridículos fanticos, e incluso a veces se insiste en el carácter absoluto del mundo en vía de desaparición, en su inutilidad, su estupidez, su ineptia, su ridícula pretensión etc.” Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 355.

<sup>186</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas* vol. 1, op. cit., pp. 96-98.

<sup>187</sup> *Ibidem*, pp. 94-95.

veces de Dios.<sup>188</sup> En —El libro sin tapas”<sup>189</sup> se observa a la escritura como una penitencia, mientras que en —Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”<sup>190</sup> se destaca el valor de la originalidad y la espontaneidad en las narraciones. En el caso de —La envenenada”, el texto se contiene a sí mismo como referente, ya que se trata de un proceso creativo, que cuesta mucho trabajo, donde se elabora mentalmente un cuento a partir de los sucesos que se observan.

El literato, personaje principal de —La envenenada”, habrá de enfrentarse al desasosiego y la flagelación de la improductividad. Pero resulta que, a partir de ese atolladero y del terror de observar a una muerta, la inventiva del literato empieza a fluir; entonces, se lee entre líneas que el proceso de la escritura es masoquista, es decir, está ligado al sufrimiento, se tiene que padecer para producir. En el —Prólogo de un libro que nunca pude empezar”,<sup>191</sup> el autor se refiere al mismo tema, al dolor que causa la creación, escribir es un tormento.

El narrador de —La envenenada”, un narrador en tercera persona, se burla despiadadamente de los escritores, productos de un estereotipo. —Yahabía corrido por ahí la noticia de que era escritor, y la gente pensaría que tal vez él y no el juez, estaría más cerca del misterio de aquella muerte”.<sup>192</sup> En la opinión del narrador, el gremio de los escritores cuenta con una —sabiduría” por encima del común; pero en el cuento se diluye esa sabia e impecable figura para dar paso a un escritor de carne y hueso, un hombre amedrentado, vulnerable, que encima tiene que aparentar una gran sabiduría, un tipo que está muy lejos de llenar los zapatos que la sociedad le ha colocado a los hombres de letras.

Las estrategias del literato, para mantener ese halo de sabiduría, son el silencio, fruncir el ceño, hacer ademanes para indicar que hay que esperar su respuesta, acomodar el cuerpo para engatusar al otro. Nuestro literato, un gran gesticulador, tiene dos ocupaciones inmediatas: responder de manera conspicua a los comentarios que se hagan sobre la envenenada; y pensar en los recursos de su cuerpo: ¿qué cara pondrá cuando se enfrente a la imagen? Sin duda el narrador establece un guiño con el lector, burlándose de la pretensión de los hombres de letras, que todo lo saben.

...también sintió sobre él todas las miradas y la responsabilidad que otros literatos habían sentido cuando pensaban que en **sus manos estaba el destino de la humanidad**... Cuando

---

<sup>188</sup> El escrito lleva dedicatoria, el fray es Don Juan Paseyro Monegal, en una alusión directa a Emir Rodríguez Monegal, como vimos antes, crítico de Felisberto Hernández.

<sup>189</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas* vol. 1, *op. cit.*, pp. 16-23.

<sup>190</sup> *Ibidem*, pp. 102-114.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 74. Tomando en cuenta que hay varias citas de —La envenenada”, sólo para este texto se indicará entre paréntesis el número de la página que corresponda.

los compañeros lo vieron moverse, les pareció que era algo así como una **gran máquina moderna del pensamiento** [Subrayado nuestro]. (74)

Evidentemente el narrador está haciendo una mofa de los escritores y de las profundidades en las que creen moverse. Felisberto Hernández se ríe de sí mismo y de sus colegas. La burla a los profesionales de la literatura representa una *tematización* que se coloca en el horizonte textual, se deja y se retoma. Por lo tanto la ironía en —La envenenada” funciona a nivel estructural.

Existe una compenetración muy especial entre el narrador y el protagonista. Es a través del narrador que se conoce lo que el personaje piensa, siente o lo que hará, las dificultades a las que se enfrenta, sus pensamientos más íntimos: es un narrador con focalización interna, casi siempre lleva consigo la perspectiva del personaje. Aunque en otras ocasiones se burla de él o revela sus estrategias, su participación es apabullante.

Puede que la voz que narra sea la consciencia del literato, en ese caso habrá que construir posibles líneas de interpretación al respecto. Si la voz que narra es la reflexión del personaje, la lectura implica que está escindido, ya que esa consciencia lo ve desde muy lejos, se ríe del protagonista y se refiere a él en tercera persona. Quizá sea la expresión de las contradicciones y de la división interna del personaje, porque como la envenenada, está fragmentado.

Tanto la figura del literato como la de la envenenada problematizan el concepto de identidad a través de la división en la propia mente y en la fragmentación del cuerpo, respectivamente. En el personaje central se lleva a cabo una constante introspección, la observación sobre sí mismo, no hay unidad corporal, ni personalidad definida. Una idea que subyace en el texto: la identidad es algo que está en juego permanentemente, existe una lucha constante entre los fragmentos corporales, por lograr la homogeneidad frente a los demás.

### **Un ciclo sempiterno**

Como se ha señalado, la incursión en la filosofía será otra de las constantes en Felisberto Hernández; en este terreno son varios los temas que, a nuestro juicio, se destacan en —La envenenada”. Para empezar, la problemática del tiempo. La precisión del tiempo es casi una obsesión, el cuento empieza con fechas y horas específicas: de la tarde del 24 de agosto, hasta el 11 de octubre también por la tarde. Estos 48 días transcurren sin que el escritor tenga un argumento para su trabajo. La mañana en cuestión (11 de octubre), el literato tiene una sensación de pesimismo que se refleja en sus piernas, la angustia se manifiesta en el cuerpo. Por la tarde, a las 14 y 25 concluye que es necesario —retirarse en la vida”, como una señal coincidente de su experiencia próxima. La precisión en las horas (15 y 12), refleja el hecho de que el personaje constantemente

está consultando su reloj para medir el tiempo. En ese sentido, la improductividad y el deseo hacen que el tiempo no transcurra, o vaya demasiado lento, es la actitud de alguien a quien el tiempo se le hace muy largo. Porque el tiempo está definitivamente ligado a la actividad: el tiempo son las acciones o la ausencia de ellas.

En los momentos en que ocurre el deceso, dice el protagonista: las horas son de ella, —...as horas que nosotros medíamos después, se dislocaban y eran extrañas, porque pertenecían más a ella que a nosotros”.(73) El tiempo es de la suicida, porque en ese tiempo está su muerte. El tiempo se vincula específicamente con las acciones y no con un marcaje universal, el tiempo es individual ¿qué mayor actividad existe que la de morir por voluntad propia? Desde nuestro punto de vista, las acciones que se llevan a cabo en —La envenenada” son una clara metáfora de que el tiempo le pertenece a ella, es el tiempo de su muerte. La mujer posee el tiempo, y los demás llegan a ése, su tiempo.

Los objetos que rodean a la muerta: el vaso y el papel, por órdenes oficiales, no se han movido, permanecen igual que antes del deceso. Son como un ancla en el tiempo, están exactamente como estuvieron en el pasado, al final de la vida, durante el fallecimiento y continúan allí, incluso son observados desde la perspectiva de la muerta, lo último que ella había visto, es lo que ahora mira el literato. Esos objetos inertes vinculan a la suicida con el escritor, a la muerte con la vida; estuvieron en el momento de la muerte y siguen fijos en el espacio de la vida, circunstancias opuestas.

Se establece una especie de mimetismo entre el vaso y la muerta, los dos estaban en las mismas condiciones, antes de salir de casa, y luego del envenenamiento ambos pertenecen a un mundo totalmente distinto. La última visión de la mujer muerta es la de un vaso que está a la deriva, la mirada de la envenenada estuvo en el recipiente, en una acción terminal, por lo que ese objeto se transforma, de pronto, en una bisagra entre la vida y la muerte. El espacio se separa del tiempo.

El cuerpo de la mujer, esa imagen aterradora, sirve para construir ideas sobre la muerte, la envenenada a la orilla del río le da la pauta al literato de establecer un símil entre el arroyo y la vida, de un lado está la vida y del otro la muerte; el autor retoma el mito de Caronte. La suicida, además, le da al literato los insumos de una reflexión sobre la vida como un camino hacia la muerte; dilemas ontológicos, como el ser finito nacido para morir o el pensar en la propia muerte, causan temor al protagonista. En —Las Hortensias”, publicado en 1949, Horacio, el personaje principal, manifiesta el mismo desasosiego: —Se sentía angustiado de no saber cuándo moriría ni el lugar de su cuerpo que primero sería atacado”.<sup>193</sup> La materialidad representa la vida y por ello, la muerte.

---

<sup>193</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, 2005, p. 220.

La muerte da también para otras reflexiones, se puede leer el hecho desde la dialéctica: la vida (del escritor, la escritura) es la consecuencia de la muerte (el asunto, la suicida); la producción del escritor estaba paralizada desde hacía semanas y cuando aparece la muerte, se reactiva la vida, la producción, el cuento. Textualmente se dice del protagonista: —Al principio pensó en esos dos límites —el nacimiento y la muerte-...” porque esos límites forman parte de un mismo proceso, en un movimiento sin fin.<sup>194</sup>

Pero ¿cuál es el espacio que rodea a la mujer? el riachuelo, el sol, la tierra, el vaso, el revólver, ella misma es parte de ese escenario aparentemente inmóvil y fijo. La muchacha es la persona fallecida (el sujeto), que ha convocado a la comunidad, esa cualidad de cadáver la hace el componente más importante del entorno (el objeto). Entonces, por unos momentos, es a la vez sujeto y objeto.

En este contexto, la diferencia entre uno y otro estatus no es una cosa menor, parte de la reflexión sobre el predominio del sujeto sobre el objeto; el impulso de un sujeto con una conciencia que todo lo domina, se ve mediatizado cuando los objetos imponen su presencia. En este caso la mujer desestabiliza la conciencia del literato; el estatus intermedio de la envenenada lleva a la reflexión sobre la construcción de una identidad subjetiva, cuando entra en contacto con un objeto que decide.

La dicotomía mente-cuerpo funciona en —La envenenada” a nivel estructural. En la obra felisbertiana el cuerpo representa el contrapeso del espíritu, pero (como vimos en el capítulo anterior), no es el monigote de la mente, por el contrario, el cuerpo es fundamental en lo que hace a un individuo, y muchas veces supera al pensamiento en la toma de decisiones. Los pies del literato se movían a voluntad, alejándose del cuerpo muerto, o incluso llevándole a su casa por decisión propia, para sorpresa del propio protagonista; otro ejemplo es cuando la cabeza piensa, pero las ideas bajan por el cuerpo y son atrapadas por los pies. Ese es un nivel muy directo de la separación mente-cuerpo, pero el tema se vislumbra desde otro horizonte más abstracto. Estructuralmente la división se manifiesta en que el espacio mental, que lleva a cabo el trabajo intelectual, corresponde al de la escritura, mientras que el cuerpo de la envenenada es el tema, el motivo de la escritura. En este caso lo corporal está vinculado a la muerte, dando la pauta para que la mente trabaje; la escritura necesita de la materialidad, de la muerta, para vivir.

---

<sup>194</sup> —En los síntomas de la agonía, en el lenguaje del cuerpo agonizante, la muerte se convierte en una fase de la vida, que obtiene una realidad corporal expresiva, que asume el lenguaje del cuerpo mismo; de este modo, la muerte es enteramente englobada en el círculo de la vida, del que ella constituye uno de los aspectos.” Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 324.

El cuerpo es el texto más importante de una persona, en él están inscritos todos los sucesos vividos, desde el tiempo de vida, la condición social, hasta el carácter, incluso lo acontecido. En este caso, el cómo y el dónde se coloca al cuerpo tienen un significado especial. ¿Por qué yace en la tierra el cuerpo de la envenenada? ¿Por qué la mujer decidió quitarse la vida con un veneno y no con el revólver? ¿Cuál fue el sufrimiento tan imponente que la muchacha no pudo resistir? De manera superficial se indica que es una muerte pasional, sin embargo ¿cuál es la dificultad que la mujer no puede superar? Se podría especular con muchas ideas al respecto, pero no es el caso; lo que sobresale es que las razones para el suicidio son insignificantes en el relato.

En la decisión sobre uno u otro método es obvio que el veneno resulta mucho más lento que el arma de fuego, pero entonces implica un sufrimiento mayor en el tiempo; el envenenamiento acaba con la vida de una manera espeluznante. ¿Por qué tanto dolor? ¿Qué es lo que dice ese cuerpo, desde su agonía? Hasta el último momento la mujer mortificó su cuerpo, la figura muestra el último espasmo, la violencia de una sensación mortal.

La historia de la envenenada, que conocemos a través de la diégesis, es la de su decisión por destruir su cuerpo. El destino implacable que ha de actuar naturalmente en contra del organismo, en el relato, es acelerado vertiginosamente. La mujer no se quitó la vida en su casa. El cuerpo está en un espacio por demás natural, sobre la tierra, al sol, junto a un riachuelo, según Bachelard: elementos arraigados en el inconsciente.<sup>195</sup> La muerte, intrínseca a la naturaleza, es la otra cara de la vida, el cuerpo expresa la vida y la muerte; la existencia de la envenenada, junto con su alma, se escapó con el calor del sol.

El último acto de su vida es totalmente público. Una posible explicación a este hecho es que la mujer hubiera querido denostar al amante, manifestarle su amor y al mismo tiempo castigarlo ante todos; otra lectura es que se haya elegido el espacio natural como símbolo de un retorno a las entrañas del mundo, el cuerpo sobre la tierra es un signo inequívoco de regreso, de abono en un círculo sempiterno. La imagen de la mujer encima de la tierra es un símbolo del componente universal que renueva.<sup>196</sup> Es decir la mujer con su muerte da la vida. La mujer se ligó a la tierra de una manera mortal, está encima del terreno, ahora es parte del paisaje, dentro de poco se fundirá con la tierra, esa profundidad que todo lo devora implacablemente.

---

<sup>195</sup> —Bachelard habla de cómo el fuego, el agua, el aire y la tierra, cuatro tipos de imaginación material se manifiestan en la literatura. Son arquetipos mentales arraigados en el inconsciente humano y toda actividad imaginativa está condicionada por ellos.” Graciela Monges Nicolau, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, UNAM, México, 1994, p. 21.

<sup>196</sup> —.la mujer está esencialmente ligada a lo *bajo* material y corporal: es la encarnación de lo *—bajo*”, a la vez rebajador y regenerador. Ella es así también ambivalente. La mujer rebaja, relaciona a la tierra, corporaliza, da la muerte; pero es antes que nada el *principio de la vida, el vientre*.” Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 215.

Una paradoja muy interesante en —La envenenada” es el hecho de que, para el escritor, la suicida tenía una vida que no había visto antes en la muerta de cera. En este juego de palabras predomina el valor natural sobre lo artificial, tema que también se aborda en —Menos Julia” y es además catalogado por el narrador de manera irónica como un *atreimiento literario*: —...cundo era niño había visto en una escena de figuras de cera, una mujer muerta; pero ahora él se permitía el atreimiento literario de decir, que esta vez la muerte tenía una vida especial que no había en la muerta de cera...”(76), más vida en la muerta (real), que en la muerta de cera. El valor de lo natural es relevante en el cuento, si se piensa también en el espacio que eligió la mujer para morir.

Pero el cuerpo de la envenenada, más allá de una metáfora, es un cadáver que yace tendido en el campo. El cuerpo de la mujer, aunque permanece estático, parece estar en movimiento. Su forma arqueada, sus miembros ladeados figuran un meneo. Lo que supone que los momentos finales no fueron plácidos, por el contrario, fueron de un dolor físico intenso, causado por la sustancia química ingerida.

Las sensaciones que proyectan los restos de la envenenada resultan contradictorias. Es en este punto donde vinculamos a Felisberto Hernández con la vanguardia europea. En —La envenenada” se interrelacionan la literatura y la pintura, particularmente, en la descripción de la mujer. Por un lado aparece el registro expresionista: imágenes fragmentarias que buscan la manifestación de un sentir y dejan en segundo término la estructura (en este caso del cuerpo), como un todo. Por otra parte, el perfil de la muerta también puede corresponder a una construcción cubista que muestra al mismo tiempo un perfil y otro, de un lado de la envenenada se observa cierto sosiego, pero también angustia.

Las oposiciones son equivalentes, hasta la muerte es dialéctica, por ejemplo la cabeza estaba tranquila, sin embargo la cara aparecía muy descompuesta; de la misma forma los pies parecían sosegados, pero el cuerpo arqueado, el brazo estaba en calma pero el puño apretado. El amante ha llegado y le ha bajado la falda, que había quedado muy subida; ello, además de representar un acto en donde el hombre trata de mantener el pudor de una muerta, habla de una mujer que vivió con toda su materia. Una imagen de un cuerpo con piernas, con entrañas, y con una relación amorosa tan intensa que la llevó hasta la muerte.

Al hacer el análisis del cuerpo de la envenenada se puede aplicar el concepto de *negación secundaria* de Iser,<sup>197</sup> por medio del cual se observa que se contradice lo que se acaba de decir,

---

<sup>197</sup> —Hemos llamado negaciones secundarias a las negaciones que están marcadas en el texto, pero que, en el acto de la lectura, se producen por el efecto convergente que tienen los signos conductores del texto con la configuración de sentido realizada por el lector... Las negaciones secundarias marcan la vinculación retroactiva y necesaria de las formas de sentido producidas en la lectura con los hábitos del lector. Se hacen activas porque conducen la constitución de sentido del texto en contra de las orientaciones de los hábitos;”

buscando un sentido subyacente. Las diversas facetas del cuerpo de la mujer implican que ella ha cumplido su deseo, pero al enfrentarse de cara a la muerte lo ha hecho con miedo y dolor. Del cuerpo de la suicida también se desprende otra lectura; la relación entre el cuerpo y la escritura puede estar en otro nivel, en términos semióticos hay acaso una metáfora entre la muerta y el escritor, en el sentido de que ¿la producción literaria cuesta tanto como la muerte? y sin embargo, ¿hay atisbos de placidez al realizarla?

... en el cuerpo de la envenenada había cosas ... contradictorias y también irónicas: los pies estaban cruzados, y había en ellos la tranquilidad de la persona que se ha acostado a dormir la siesta y el cuerpo disfruta de la frescura del césped y de la placidez del sueño; pero ... el cuerpo... estaba arqueado, tenía por punto de apoyo un talón y los hombros, y todo el busto demasiado echado hacia adelante; la cabeza estaba doblada y su posición hacía pensar en lo mismo de los pies, pero la cara estaba muy descompuesta y los músculos en tensión; un brazo lo tenía para arriba, rodeaba la cabeza como un marco y la posición era tan tranquila como la cabeza y los pies; pero el puño estaba muy apretado. Lo más terrible, la protesta más desesperante que había en la envenenada estaba en el otro brazo, el que no le servía de marco a la cabeza: estaba muy separado el cuerpo, y desde el codo hasta el puño había quedado parado como un pararrayo; el puño no estaba cerrado del todo, y de entre los dedos que estaban crispados y juntos salía un pañuelito que flameaba con la brisa. (72-73)

Según Bajtin, en su análisis sobre la cultura popular, la categoría grotesca reside en el tratamiento exagerado de lo que sobresale del cuerpo.<sup>198</sup> Cabe aclarar que el teórico ruso hace su estudio en el contexto específico de la Edad Media y el Renacimiento analizando los textos de François Rabelais, en este caso, hemos retomado sus ideas acerca del cuerpo, porque observamos cierto paralelismo entre los cuerpos de ambos autores (Hernández, Rabelais): si hay mayor protuberancia, mayor espacio corporal en el mundo, mayor el componente de una persona (que puede llegar a ser avasallante, como sería el cuerpo de Úrsula).<sup>199</sup> En el caso de la envenenada la posición, los brazos, el antebrazo, el arqueado son aspectos que presentan una imagen caricaturesca, que exceden la figura. El cuerpo de la suicida rebasa sus límites, su antebrazo tiene una proyección independiente, igual el brazo que forma el marco a la cabeza, estas partes están como separadas, pero a la vez constituyen al cuerpo. ¿Dónde está el límite del cuerpo de la envenenada? Justo ahí en sus miembros y ramificaciones, donde acaba ella, inicia el mundo. Leyendo a la luz de las teorías

---

Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Trad. J.A. Gimbernat, Manuel Barbeito, Taurus Ediciones, Persiles 176, Teoría y Crítica Literaria, Madrid, 1987, p. 334.

<sup>198</sup> —. .pues lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal...” Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 285.

<sup>199</sup> Felisberto Hernández, “Úrsula”, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 121-133.

bajtinianas, lo que destaca del cuerpo representa la parte más tangible de lo corpóreo y por lo tanto de la vida.<sup>200</sup>

Una imagen curiosa es la del antebrazo que queda levantado con un pañuelo a manera de una bandera. Después de todo lo que está provocando el cuerpo de la envenenada en la comunidad, con la mención de ese hecho se mediatiza la carga pesada del cuerpo muerto, se le quita lo trágico al asunto, por lo menos arranca una sonrisa.

¿Por qué se fragmenta el cuerpo en —La envenenada”? La intención es conocer, remover las partes, hacer un corte. Toda vez que se hace una división, se espera escudriñar más de cerca los componentes de un todo. En el caso de las piezas que forman el cuerpo de la mujer, la enumeración que se lleva a cabo arroja un conocimiento sobre la suicida, o mejor dicho sobre lo que los pedazos del cuerpo de la mujer sintieron a la hora de morir, algunos cierta paz, otros una terrible tensión. Esta manera de tratar el asunto ofrece una idea alternativa de lo que ha representado el cuerpo (y finalmente la persona), como un todo indivisible.

El cuerpo es símbolo del sujeto, por ello la dislocación de la imagen del cuerpo es signo de una —alteración radical de la persona” y la descomposición de la forma indica la liberación de los impulsos heterogéneos...<sup>201</sup>

Los personajes felisbertianos no son rígidos, acabados, su personalidad está constituida por decisiones y actitudes que a veces se contraponen, como las partes de su cuerpo. No son de una sola pieza, sino que tienen distintas respuestas ante los sucesos que van viviendo, porque el *yo* único es una ilusión. A nuestro juicio, la segmentación del cuerpo en —La envenenada” es una metáfora de que los individuos no tienen una personalidad única e invariable, así como tienen diferentes actitudes y respuestas verbales ante el mundo, así también las partes que componen su cuerpo pueden ser totalmente independientes; e incluso, estar en contra unas de otras, como es el caso de la cara y la cabeza de la suicida. El cuerpo encarna la identidad contradictoria, coyuntural, el sujeto no es en *sí mismo*, sino *es* frente a las circunstancias.

---

<sup>200</sup> —...Todas estas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se *superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo*, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas. Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los *actos del drama corporal*, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento,... el parto,... —*se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo*,...; en todos estos acontecimientos del drama corporal, *el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados...*” *ibídem*, pp. 285-286.

<sup>201</sup> Ginés Navarro, *op. cit.*, p. 113.

## Equivalencias

En otro orden de ideas, en el texto se llevan a cabo dos grandes descripciones del cuerpo. Uno es el de la envenenada y el otro es del protagonista, el literato. Cuando el personaje central ya está de vuelta en casa, acostado en su cama, el narrador observa una similitud entre el cuerpo del escritor y el cuerpo social.

Todas las partes de su cuerpo eran barrios de una gran ciudad que ahora dormía; eran obreros brutos que ahora descansaban después de una gran tarea y que el continuo trabajar y descansar no les dejaba pensar en nada inteligente; solamente su cabeza estaba despierta y contemplaba con sabiduría y con indiferencia todo aquello. (78)

La imagen de los obreros embrutecidos por el trabajo, sin poder tener pensamientos sagaces, y una cabeza sabia al pendiente de lo que ocurría con el cuerpo, muestra una postura sociológica definida y habla nuevamente de esa separación mente-cuerpo. La cabeza, el lugar donde se generan las ideas es, en este caso, el recurso más importante de un ser humano, ya que se podría prescindir de algún barrio de la ciudad, pero no se puede dejar de lado a la parte organizadora, que toma las decisiones más importantes, una inteligencia suprema. En un cuerpo humano lo que está *arriba* corresponde a la mente, mientras que lo de *abajo* concierne a lo corporal, lo animal, lo que es proclive de ser mandado.

Pero regresando a las dos figuras que se destacan en el cuento: el cuerpo de la envenenada y el del literato, entre esas dos siluetas se lleva a cabo una oposición binaria muy interesante. Los dos cuerpos están en posición horizontal y en calma, uno está sobre la tierra y otro sobre la cama, uno es femenino y otro masculino, uno está muerto y otro vivo. Desde estos correlatos se mira la vida a partir de la muerte y viceversa. El literato, luego de estar sosegado, se levanta y camina, mientras que la envenenada yace en la tierra, su cuerpo está ya en descomposición para continuar el ciclo vida-muerte, en el que los dos cuerpos mencionados tienen su representación.

Aunque las imágenes también corresponden a lo que consideramos la columna vertebral del cuento, la escritura y el cuerpo. El cuerpo del literato puede vincularse con la mente, tomando en cuenta la figura de ese escritor encima de la cama: —él parecía que la punta de los pies estaban lejísimos de él”, porque él representa el razonamiento, la inteligencia, ese que se levanta y sigue pensando, mientras que el cuerpo de la envenenada es la materialidad pura, sin duda el tema de la escritura, una corporalidad llana y muerta.

Las sensaciones del literato son la evidencia de la vida y están en el cuerpo; la angustia se manifiesta en —sus piernas (que) se le cansan y ponen pesadas”, aflicción que en el inicio del cuento está relacionada con la improductividad, mientras que en el final es signo de dos cosas: el recordar el cuerpo de la envenenada, y el temor que le provoca su propio cuerpo dando grandes pasos o

llevándolo de regreso a casa, un cuerpo que se ha salido del control y actúa por sí mismo —...de pronto se dio cuenta que las puntas de sus pies se movían un poco, que hacía rato que sus ojos la estaban mirando y que él no había sido consciente de ese hecho; entonces, sintió el mismo nebuloso y oscuro pelotón indefinido que ese le formó cuando miraba a la envenenada”.(79) Porque el miedo, muy a su pesar, hilvana la personalidad del literato.

Para cerrar el análisis de “La envenenada” retomaremos lo que concebimos como los hilos conductores del cuento: el cuerpo, la base de la poética felisbertiana; y la escritura, el tema central, que se desarrolla desde varias perspectivas.

Por un lado se lleva a cabo una crítica a la creación del estereotipo del escritor como poseedor de la sabiduría; la ironía resulta estructural, el literato lleva a cabo una representación, sus actitudes son histriónicas, pero finalmente es un ser humano más, al que le cuesta mucho trabajo el quehacer literario, que tiene miedo de un cadáver, que no sabe cómo responder a las expectativas de la gente, como el ‘pancito’ el literato es, a fin de cuentas, un hombre del montón.<sup>202</sup>

En el cuento se explora el problema de la separación del cuerpo y la mente, se vislumbra una identificación del espacio mental con la escritura, por tanto, con el literato, y del cuerpo con lo material, con la envenenada, el motivo para escribir. Aunque desde otra mirada, se observa que la vida y la muerte son momentos del mismo proceso, la mujer (dadora de vida), tuvo que morir para que el escritor renaciera. Lo otro que se pone de manifiesto con las actitudes del literato es que la personalidad del protagonista está definida por las acciones del cuerpo y los pensamientos más espontáneos y no por las palabras que pueda decir. Su capacidad actoral, en aras de su egocentrismo, está centrada en el movimiento de su cuerpo; lo que logró decir el literato posiblemente engañe a otros personajes, pero no a los lectores.

“La envenenada” resulta un cuento muy sensorial, destaca el sentido de la vista como el más importante en la percepción del mundo. De hecho la mirada va articulando el acontecer del cuento, al inicio el literato se asoma afuera y ve un lindo día; igualmente decide ir a ver el espectáculo de la envenenada; todos esperan ver la cara del literato cuando se encuentre por fin con la suicida; él siente todas las miradas esperando su veredicto; la observación de la suicida, minutos antes de su muerte determinó la vida del vaso, testigo de su muerte; el amante que mira a la suicida con la falda subida; o las miradas escudriñadoras de la muchacha viva para el literato y de él para ella, esas miradas hacen que el literato tenga sensaciones inquietantes, definitivamente, el que la muchacha lo vea implica una atracción sexual; desde luego la mirada que examina al cuerpo

---

<sup>202</sup> —... ¿qué importaba eso (los padres de los que se había nacido) cuando se tenía el concepto o el sentido de lo que era el montón? ¿qué...importaba que le hubiera tocado un cerebro con ciertas ideas? era tan ridículo o sin sentido como cuando los niños se preocupan en buscar la diferencia que hay en los pancitos que les ha tocado: él se comería el pancito y se acabó”. (78)

muerto, y al propio cuerpo del literato. Como una cámara de cine, una lente se va moviendo en las diferentes escenas, para que los lectores podamos ir reconstruyendo los sucesos.

El cuerpo muerto es muy contradictorio, algunas de sus partes revelan una ansiedad que se manifiesta junto a una paz insospechada. Mientras que el cuerpo del escritor siente la angustia en las piernas, en un malestar generalizado, la vida está localizada en el cuerpo, sus pies con autonomía lo llevan de regreso a casa. En el cuento aparecen dos imágenes, dos cuerpos que se confrontan, el cuerpo muerto y el del escritor, en un movimiento sin fin.

El tema de la fragmentación aparece en el cuento de manera recurrente, no sólo se separa el cuerpo de la mente, el propio cuerpo se divide, pero también se fragmenta el pensamiento. Todas estas disecciones están encaminadas hacia el conocimiento de los segmentos, a fin de aproximarse a la comprensión de una persona, pero al resultar las partes contradictorias, se puede concluir que el *yo* único es una ilusión.

...yo le hubiera puesto el nombre de abedules a las caricias que hicieran a un brazo blanco: *abe* sería la parte abultada del brazo blanco y los *dules* serían los dedos que lo acariciaban.

...andaba despacio (el tiempo) en los días que cruzábamos la cordillera; tal vez le costara dar vueltas con semejantes montañas; las volcaba lentamente en la noche y las volvía a levantar al otro día con la paciencia silenciosa de un viejo.

Me daba trabajo seguirlo (a Mandolión) porque sus ideas se movían como si estuvieran borrachas: cuando parecía que iba a ir para un lado, doblaba para otro; pero enseguida daban vuelta y volvían a un mismo sitio y yo no sabía dónde se iban a reunir.

—Tierras de la memoria”

—“Tierras de la memoria” es un texto muy importante en la literatura felisbertiana, quizá sea la obra más conocida del autor, objeto de varios estudios asociados al tiempo, a la composición del recuerdo, al uso de la metáfora, al despertar sexual. Para describir el texto en una línea, Juan José Saer afirma lo siguiente: —Esla historia de un adolescente que descubre al mismo tiempo la atracción y el peligro de la sexualidad”.<sup>203</sup>

En —“Tierras de la memoria” el tema del cuerpo resulta fundamental, es el símbolo de la sensualidad, pero también define el comportamiento de una persona, la conformación del cuerpo, sus gestos y movimientos son un material de lectura inigualable. El cuerpo es la plataforma física que permite estar en el mundo, por ello hay que alimentarlo, cuidarlo. Sobre todo, el cuerpo es esa constitución primaria, inmediata del individuo que hace posible darle vuelo a la imaginación, a los recuerdos, a la memoria. El texto entonces se vuelve un documento obligado en este análisis.

Se trata del viaje de un joven pianista (junto a otro músico el —Mandolión”), que se dirige a trabajar con una orquesta en una ciudad vecina. El trayecto en el ferrocarril es el detonante para la evocación del pasado del pianista, que rememora varias facetas de su vida.

A pesar de su extensión —“Tierras de la memoria” es corrido, es decir, no está separado en capítulos. La dimensión implica las posibilidades, en este caso diversas historias se intercalan, lo que deriva en el hecho de que el personaje no se encuentre solamente ante una situación extrema, sino ante varias.

---

<sup>203</sup> Juan José Saer, —“Tierras de la memoria”, en Alain Sicard, *op. cit.*, p. 312.

El manuscrito se elaboró en 1944, aunque Felisberto Hernández no vio nunca la edición completa, porque salió a la luz en 1965. Pero el autor sí miró partes de “Tierras de la memoria” en diversas revistas: el 23 de junio de 1944 apareció una fracción en el periódico *El Plata*; en ese mismo año las revistas *Papeles de Buenos Aires* y *Contrapunto* dieron a conocer, a su vez, algunos fragmentos del texto; poco más de una década después, en 1955, aparece otro segmento titulado “Lanuela” en el suplemento *El País*.<sup>204</sup> Existe, además, una primera versión titulada “Original de Tierras de la memoria”,<sup>205</sup> un cuento breve, quizá un ejercicio o bosquejo para la preparación del definitivo, consta en total de tres hojas, aunque en el cuento aparecen historias y personajes que no se retoman después, la pasión por la música permanece.

En 1965, un año después de la muerte del autor, el texto como lo conocemos se presentó por primera vez en las *Obras completas*, publicadas por la editorial Arca de Uruguay.<sup>206</sup>

Para algunos estudiosos del uruguayo, resulta un texto inconcluso; como en vida del autor nunca se publicó, no se tiene la certeza de que fuera el definitivo.<sup>207</sup> Otros críticos colocan “Tierras de la memoria” en la trilogía “memorialista”, junto a “El balleto perdido” y “Por los tiempos de Clemente Colling”, en el sentido de encontrar varios pasajes de su vida reflejados en ellos.<sup>208</sup> Aunque pueden observarse coincidencias con algunos eventos de su vida, lo relatado es de naturaleza ficcional y bajo esa óptica se llevará a cabo el análisis.

### Un cuerpo multifacético

Como se había mencionado antes, el tema del cuerpo en “Tierras de la memoria” es muy importante y se puede leer desde diversos ángulos. Hasta lo inmaterial como la música tiene cuerpo, para dominar y someter. El cuerpo sigue tantos caminos que es inalcanzable.

Para empezar, el personaje concibe al propio cuerpo como ajeno a sí mismo. Múltiples son los casos en los que se pone de manifiesto esa distancia, por ejemplo, en su casa le encargaban que cuidara su cuerpo, como si fuera un animalito, o cuando el cuerpo actúa por iniciativa propia y los pies lo trasladan a distintos sitios.

Más adelante veremos, en el análisis del “Diario del sinvergüenza”, cómo la idea de un cuerpo diferente del *yo* se desarrolla profusamente, aunque el tema empieza a vislumbrarse ya en “Tierras de la memoria”.

---

<sup>204</sup> AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., pp. 37, 101.

<sup>205</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, op. cit., pp. 202-208.

<sup>206</sup> AA.VV., *Felisberto Hernández Dossier*, op. cit., p. 69.

<sup>207</sup> *Ibidem*, pp. 68, 70.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 68.

En ocasiones el protagonista le recrimina a su cuerpo su desapego para con él, se guarece entonces en sus pensamientos; piensa que si fuera por su cuerpo, el personaje ya se habría muerto: —Estando lejos de mi casa mi cuerpo podía tirarse a un abismo y yo irme con él: lo he sentido siempre vivir bajo mis pensamientos”.<sup>209</sup> En ese sentido, el cuerpo es el enemigo, un egoísta que sólo vive para sí mismo, o bien hace malas jugadas al pianista.

Yo no sólo estaba decepcionado por el poco caso que me había hecho la recitadora y por la aventura pobre a que me había llevado el cuerpo, sino por lo que había ocurrido entre mi cuerpo y yo a causa de la ejecución de una pieza.(36)

La cabeza generalmente es la parte donde se albergan las ideas, los pensamientos, los recuerdos; decimos generalmente porque a veces los pensamientos andan “descalzos” por las piernas y los brazos. —Y creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos”.(33) La elaboración de pensamientos, no sólo se genera en la mente, el cuerpo también produce ideas; son pensamientos inocentes o informales que apenas se están vistiendo, que no han llegado a calzarse. Se subvierte el orden, los pensamientos se salen de su lugar; de pronto es el cuerpo el que toma las decisiones y obliga a que se le atienda.

Si los “pensamientos descalzos” no se visten de palabras, ¿cómo se traducen entonces? Son sensaciones, evocaciones que no necesitan un código de letras. Algunas veces son tan fuertes, que obligan a los otros (los pensamientos que están deliberando), a abandonar su trabajo:

... y mientras los pensamientos de la cabeza deliberan a puerta cerrada, los pensamientos descalzos suben por el cuerpo y se instalan en los ojos. Desde allí buscan un objeto para clavarle la mirada y parecen víboras que hipnotizan pájaros. También hipnotizan a los pensamientos que están encerrados y éstos tienen que abandonar sus deliberaciones.(33-34)

De acuerdo con el filósofo uruguayo Vaz Ferreira, mentor de Felisberto Hernández, los pensamientos fermentados van cambiando, siempre se están moviendo, son unos y devienen en otros.<sup>210</sup> Dice el narrador —.una cabeza que adentro tiene pensamientos que se están haciendo y uno no sabe cómo serán”.(15)

En la siguiente cita se pueden observar varios temas: la inmensa distancia entre el cuerpo y las ideas; lo otro, pequeños habitantes de uno y otro espacio que caminan y resuelven; también la tesis vazferriana de que las ideas se mueven constantemente, a veces cuajan en nuevos pensamientos; así como el anhelado equilibrio entre las necesidades del cuerpo y las ocupaciones de

---

<sup>209</sup> Felisberto Hernández, “Fierros de la memoria”, *op. cit.*, pp. 32-33. Tomando en cuenta que en este capítulo se recogen varias citas del texto en cuestión, como en el apartado anterior, sólo para “Fierros de la memoria” se indicará entre paréntesis el número de la página que corresponda.

<sup>210</sup> Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario*, *op. cit.*, p. 5.

la cabeza. A fin de cuentas hay que atender al cuerpo, por sus apuros; son las ideas, en la cabeza, las que deciden resolver el apremio corporal.

A veces mis pensamientos están reunidos en algún lugar de mi cabeza y deliberan a puertas cerradas: es entonces cuando se olvidan del cuerpo. A veces el cuerpo es prudente con ellos y no los interrumpe: se limita a mandar noticias de su existencia cuando está cansado, cuando está triste o cuando le duele algo. Yo no sé quién lleva estas noticias ni qué caminos ha tomado para llegar a la cabeza. El recién llegado llama suavemente, empuja la puerta donde los pensamientos están reunidos, e inmediatamente el que va se transforma en otro pensamiento: éste se entiende con los demás y da la noticia: allá lejos, en un pie, una uña está encarnada. Al principio los otros pensamientos no hacen caso al recién llegado, le dicen que espere un momento y hasta se enojan con él; pero el recién llegado insiste, y los otros tienen que suspender la reunión de mala gana y hacer otra cosa: tienen que volverse otros pensamientos y preocuparse del cuerpo. El cuerpo, a su vez, tiene que molestar a todas las demás regiones; entonces todo el cuerpo se levanta, va rengueando a calentar agua, la pone en una palangana y por último mete adentro la uña encarnada. Después vuelven los pensamientos a ser otros, a ser los que estaban reunidos a puerta cerrada y se olvidan del cuerpo y de la uña que ha quedado dentro de la palangana. (33)

El cuerpo, por su cuenta, responde a las circunstancias del mundo;<sup>211</sup> y no sólo el cuerpo sino sus partes también actúan por voluntad propia; los dedos rechazan las órdenes para ejecutar la música: —.recién en ese instante quiso preocuparse (el cuerpo) de cada uno de ellos: fue un recurso de desesperación. Cuando ellos empezaron a quedarse rígidos, a trabar cada uno sus propios músculos y a confundir el juego que debían realizar con sus compañeros, se empezó a producir el desequilibrio: ellos se iban estrechando entre sí como jugadores groseros”.(46) En ese caso no se concibe al cuerpo como un todo, sino que además de la separación con el espacio de las ideas, el cuerpo se vuelve a dividir y cada parte actúa con independencia, no sólo del yo, sino del resto del cuerpo.

Entonces el hombre se encuentra dividido entre sus pensamientos y su cuerpo; así como a veces el cuerpo tiene la última palabra, en ocasiones el predominio lo tiene la mente. El personaje declara que ser —iwo” es el principio básico para tener éxito (29); en ese caso se le confiere a las ideas, al razonamiento y la respuesta expedita, lo definitorio en la personalidad. Las ideas se mueven, su escenario también cambia, de pronto la cabeza es como un cuarto vacío —donde no hay ideas-, y luego como un banco donde se generan transacciones comerciales, luego es una cueva oscura —no hay claridad en los pensamientos, la mente está cerrada-, para rematar siendo como una

---

<sup>211</sup> —.si me dirigía donde no debía, en mi casa se ponían delante o abrían los brazos y mi cuerpo se daba vuelta y se iba para otro lado”. (32)

taberna pobre de feria (62-65). Todo el tránsito que recorre la cabeza, la lleva a parecer la carpa de un desafortunado espectáculo, una imagen deprimente. No sólo el cuerpo es el que le pone traspiés a ese sujeto, la mente también le juega una mala partida, llevándolo a pensamientos lamentables.

En otra arista en “Fierras de la memoria” se desarrolla la idea de que al cuerpo como instrumento hay que cuidarlo para no lidiar con él, pero sobre todo para que siga proporcionando la base material que permita desplegar la imaginación, los recuerdos, la memoria. El cuerpo es el artefacto sin el cual los procesos mentales, que resultan substanciales para el narrador, no pueden llevarse a cabo. El personaje reconoce que el cuerpo es necesario, de vez en cuando es un amigo:

Yo no podía, en ningún instante, desmontarme de mi cuerpo. Esta obligada convivencia me exponía a toda clase de riesgos. Yo no sólo no quería deshacerme de él, ni siquiera descuidarlo (si se me moría no tenía la menor esperanza de sobrevivirlo, y si se me enfermaba era demasiado impertinente) sino que además me proporcionaba todas las comodidades para penetrar los misterios hacia donde estaba proyectada mi imaginación. (36-37)

Pero si de todo esto se concluye que la persona, el *yo*, es la mente y el cuerpo su instrumento al modo platónico, se estaría errando en la lectura de “Fierras de la memoria”. Aquí se trata de un cuerpo diferente, el cuerpo se coloca en el primer lugar, se impone. La materia corporal hecha de carne, de sangre, de vísceras, es el canal para la vida; si no hay cuerpo no hay existencia. La tensión entre los pensamientos y el cuerpo es la manifestación de la vida del personaje felisbertiano.

Otra de las ideas en torno al tema del cuerpo en el texto es que el cuerpo del otro es *el otro*. Para el personaje principal se pone de manifiesto la imagen del cuerpo como el estuche de una persona, pero para rebatirla, para deshacerla, ya que la idea que se desarrolla es que no existe mediación entre el cuerpo y la persona (en el caso del *otro*, no para sí mismo). El cuerpo de Mandolión (su compañero de viaje) es gordo, descuidado, está contenido dentro de una piel amarilla tan desagradable, que hasta parece animal muerto. Ese cuerpo denota la personalidad de ese hombre de ojos grandes y tranquilos como los de un buey, no es un envoltorio, o la forma de presentación del hombre ante el mundo, sino que es el propio Mandolión, el músico es un hombre vulgar, sucio, sin ningún misterio, dice el protagonista: —.aquellas manos empezaron a guardar todo de nuevo. Parecían guantes hechos de piel humana y rellenos con carne que hubieran apretado mucho hasta que los dedos quedaran separados... Él pensaría que sus dedos habrían hecho algunas ondulaciones; pero apenas se movería con una oscilación torpe y como si fueran enterizos; tal vez, si aquellos dedos tomaran un lápiz transpirarían en el esfuerzo de apretarlo y harían números y letras repugnantes”. (11)

En cambio la descripción del cuerpo del jefe de los scouts, que también es profusa y remata en el rostro (canas, bigotes, cejas), presenta a una persona por la que el personaje principal siente un cariño especial: —.todas las partes de su cara estaban alegremente reunidas, y los lentes que parecían hijos adoptivos de la cara, eran tan queridos como los bigotes y las cejas.”(49) Para descubrir la fisonomía del jefe, el personaje tiene que separarla y después juntarla, fragmenta y reconstruye. Una persona se reconoce inmediatamente por el cuerpo. El otro *es* por lo que el cuerpo hace o expresa.

Por ejemplo, el cuerpo adolescente que refleja ciertas actitudes; es el caso de una joven compañera de estudio en la casa de las maestras (una especie de escuela que no corresponde al ámbito formal educativo, en la que conviven estudiantes de diversas edades), una chica arrebatada, trae al lector una imagen -sin importancia en el contexto general-, que muestra una mirada aguda hacia la juventud y sus excesos: la muchacha usa maquillaje de más para ocultar su bigote, haciéndolo parecer como pinos empolvados.<sup>212</sup> Esa exageración deviene de un ánimo juvenil que pretende modificar un detalle del cuerpo en aras de la seducción, las acciones hacia el cuerpo también reflejan una edad.

Otro ejemplo donde se observa la personalidad a partir del cuerpo, son los cuerpos de las maestras francesas, el cuerpo de la menor era gordo, enterecedor, la mujer —.tenía una manera muy querida de llevar para todos lados su cuerpo...”; muy distinto resultaba el cuerpo de la otra educadora, la mayor que para escuchar —arrugaba toda la cara de una manera muy angustiada: parecía que sintiera dolor de oír. Su poca voz tardaba en llegar a la superficie como si tuviera que sacarla de un pozo con una bomba”.(13) Si la mayor de las hermanas pasaba por un lugar con sol, como una nube hacía la sombra dentro de la casa. Los cuerpos, como las hermanas, están contrapuestos, uno es rechoncho, cálido, protector, incluso apetecible, y el otro es alto, agudo, malévolo. El cuerpo *del otro*, su volumen, sus rasgos y movimientos, implican una personalidad para ser descubierta.

Yo mismo no tenía ideas definidas sobre mis compañeros; cada uno de ellos me producía un sentimiento diferente y este sentimiento aparecía cuando me encontraba con sus cuerpos, que siempre estaban moviéndose, diciendo cosas con sus voces distintas, y modelando dentro de la boca palabras apuradas.(25)

Otra imagen que se desprende de la geometría corporal es aquella que puede resultar de la analogía entre la casa de las hermanas maestras, con un cuerpo, una metáfora casi imperceptible:

---

<sup>212</sup> —.otra muchacha (esa sí que se empolvaba en grande, y los pelos del bigotito aparecían entre la arena de los médanos...” (17).

una casa con dos maestras, dos patios, dos escritorios, dos biblioteca como si fueran dos brazos, dos piernas, dos orejas, dos ojos, ambos espacios reflejan equivalencia.<sup>213</sup>

El individuo está en el mundo a través de su cuerpo, es su cuerpo; el cuerpo del *otro* dice cosas con sus movimientos, con sus posturas y con su arreglo; el cuerpo habla, expresa la personalidad, revela cómo son los otros niños. Para conocer *al otro* hay que ver primero su cuerpo, que es lo que se brinda más inmediatamente, pero hay que verlo desde otra perspectiva, no como una primera aproximación, sino con plena consciencia de que el otro cuerpo, es *el otro*.

Incluso una persona se vuelve otra, dependiendo de su actividad corporal; la recitadora es la chica encargada de la fiambrería, entonces la mano que da piruetas en la recitación, esa actividad delicada e intelectual, es la misma mano que envuelve el tocino (69). Es la actividad del cuerpo la que define la personalidad, en el caso de la joven, su cuerpo desarrolla el arte o trabaja en la carnicería; ese cuerpo es uno y es otro, la adolescente también lo es; porque las acciones delimitan la forma de ser. El *ser* se fundamenta en el hacer y no en la proclamación de lo que se *es*.

Entonces el cuerpo comunica permanentemente;<sup>214</sup> el niño rubio, amigo de la infancia, sólo inclinándose un poco y sonriendo se ganaba al mundo, mientras que el otro, el cetrino, —. estaba en su cuerpo como dentro de una muralla dormida al borde de un río; cuando alguna persona estaba del otro lado lo llamaba y él tenía que lanzarse fuera de sí, no se podía mantener a flote como el rubio; contestaba muy ligero; tartamudeaba y parecía que tragaba agua.”(25-26) El cetrino estaba muy lejos de contar con el aplomo del rubio, los movimientos de su cuerpo muestran a un chico tímido, ignorante, un joven al que le costaba mucho la relación con los demás, prefería cerrarse dentro de sí mismo.

Por otra parte, dice nuestro personaje que cuando se conoce a alguien de antemano se le pone a ese *otro* el traje de —ivo” o de “bobo” y esa impresión no cambia, así se queda para toda la vida. Los ropajes que cubren al cuerpo de ese *otro* son los movimientos, las actitudes, las palabras, es todo eso que se aprecia inmediatamente de una persona, en una lectura tácita.

Ese niño —el personaje central-, se concibe a sí mismo con una singular rareza, porque en cuanto conoce a alguien, se pone el traje de bobo, no espera que el otro se lo ponga, al contacto con el otro, el chico se dispone a aparentar ser un tonto. Él mismo, antes que el otro lo catalogue, se da

---

<sup>213</sup> —Desde los signos del zodiaco y los planetas hasta los minerales y los vegetales, toda la naturaleza se ordena, pues, alrededor del cuerpo humano (...) El hombre integra en su cuerpo el torbellino cósmico.” F. Loux, citado en Ginés Navarro, *op. cit.*, p. 84.

<sup>214</sup> —. J. Greimas y J. Fontanille (en) *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo* (2002)... han llegado a la conclusión de que el cuerpo no puede dejar de comunicar en todo momento, el cuerpo nunca miente, aun cuando sus acciones se prestan a múltiples interpretaciones en tanto que objeto polisémico, plurisimbólico.” Martha Gabriela Noyola Muñoz, *Geografías del cuerpo. Por una pedagogía de la experiencia*, Universidad Pedagógica Nacional, Horizontes Educativos, Filosofía, México, 2011, p. 22.

por derrotado. De aquí se desprende otra aproximación filosófica: una persona, un cuerpo es con relación al *otro* y a las cosas del mundo, no es en sí mismo, el niño no es vivo o bobo, el niño, que es su cuerpo, *es* en función del *otro*.<sup>215</sup>

En la relación con el mundo, hay partes fundamentales del cuerpo: las manos y los ojos son los extremos que entran inmediatamente en contacto con el mundo. El tema de los ojos, como el de las manos, se inscribe en el asunto de la fragmentación corporal, donde las partes del cuerpo se rigen por voluntad propia. En un descuido Mandolión se le metía, a nuestro personaje, por los ojos, o los ojos —preferían— ver los objetos en el vagón. —las mejillas se vengaban invadiéndole los ojos y achicándolos”.(31) El autor allega la imagen de una cara gorda, que todos los lectores reconocen, haciendo de esa figura uno de los hilos que hilvana todas las lecturas. El dentista y su mirada descubren en la boca del personaje un pueblo devastado.<sup>216</sup>

Los ojos propios son vertiginosos, recorren el mundo para conocerlo, a través de la mirada del personaje principal se observa y escudriña lo que hay alrededor: —Los ojos eran como una pequeña pantalla movable que caprichosamente recibía cualquier proyección del mundo”.(32) El autor juega con los conceptos, si el mecanismo de una cámara de filmación tiene como principio el funcionamiento del ojo, en este caso resulta al contrario: el ojo se asemeja a una máquina para filmar, el mundo entra por los ojos.

Como parte del cuerpo del otro, los ojos reflejan al otro. Los ojos de Mandolión, por ejemplo, están sucios de nicotina y de tabaco, en cambio los ojos de la rubia, su compañera en la casa de las maestras, son límpidos, azules, es un regocijo verlos.

Los ojos, además de informar sobre las cosas del mundo, también traen a los recuerdos e incluso pueden inventar imágenes para transformarlas en evocaciones; la mirada es la culpable de haber desplazado la nota de una melodía en la memoria, a cambio de la calva de un pelón que, obstinadamente, se le metió entre los párpados. La mirada no solamente aporta a la remembranza, también modifica las imágenes recordadas, las corrige, incluso las produce. —Ytambién podía entregarme a lo que me venía a la cabeza, que también eran recuerdos de los ojos o inventos de ellos”.(32) La duda de siempre, lo que se recuerda ¿fue así o es un invento en el presente?

La actividad de los ojos en su visión del mundo llega a tal intensidad que hace que los propios ojos se transmuten en extremidades que pueden tocar; el anhelo del niño es —parle (a la

---

<sup>215</sup> —.la teoría del sujeto esbozada por Lacan, (es un) sujeto que no es el *yo*, que tiene como origen el deseo del otro... Francisco Landa Reyes, —Ética y teoría del sujeto en las prácticas de transformación subjetiva”, en Zardel Jacobo Cúpich, Alfredo Flores Vidales, Helena Yrizar Rojas, *El sujeto y su odisea*, UNAM Campus Iztacala, México, 1999, p. 73.

<sup>216</sup> —Después él vino hacia mí, me hizo abrir la boca, se puso los lentes en la frente, achicó los ojos y se puso a mirar como si quisiera reconocer desde un avión un pueblito en ruinas”.(52)

maestra) mis ojos por sus brazos desnudos.” Al recorrer el cuerpo con los ojos, el joven puede deleitarse al grado de convertir la visión en una caricia.

Las manos, como los ojos, son fundamentales en el relato, ambas partes son el primer vehículo de conocimiento, de contacto con el mundo: —Los abultamientos sensibles de las yemas sabían que serían los primeros en tocar la superficie; y parecían tan delicados como las córneas”.(16) Las manos se van fragmentando en partes cada vez más pequeñas: los dedos, las uñas, las yemas, cada parte actúa por su cuenta.

El cuerpo en —Tierras de la memoria” puede resultar un tirano para los dedos, sus trabajadores que se niegan a tocar la música; este entramado puede leerse como una denuncia social, pero más bien está inscrito en el ámbito de una nueva dicotomía: cuerpo-cuerpo, no sólo las ideas dominan, también el cuerpo es arbitrario con otras de sus partes: —.el orgullo de sus sueños le había hecho tender entre él (el cuerpo) y los del foso una distancia llena de olvidos ... él había tiranizado con ciega pasión a aquellos pobres miserables [sus diez dedos]; les había quitado la libertad que hubieran necesitado para servirlo mejor”.(45)

En lo *felisbertiano*, la armonía en la materia es un espejismo que da paso a la segmentación, un individuo deja de serlo para transformarse en *dividuo*. Si cada parte del cuerpo tiene independencia y decisión, la unidad resulta una quimera. Con la división corporal hay una propuesta del autor, el cuerpo fragmentado hace que haya un mejor conocimiento de las partes, se disecciona para conocer mejor, pero esa separación también hace que se diluya la responsabilidad de las acciones del sujeto, repartiéndola entre sus segmentos, que son los que toman las decisiones. La identidad se disgrega para conformarse de acuerdo a las circunstancias.<sup>217</sup>

Así como se pone de manifiesto la separación entre la mente y el cuerpo en un sujeto, a gran escala puede observarse que existe esa bifurcación entre las personas, algunas son más corporales, es decir, están regidas por los designios del cuerpo, como el caso de Mandolión, —yo no podía imaginarme ningún entendimiento con este animal joven, que no dejaría salir ninguna idea sin la condición de dar una vuelta corta y volver a él, trayendo algo para engordar”.(9) Porque a Mandolión no le importa utilizar su mente para algo más refinado, ni siquiera para su música, su pensamiento está únicamente en función de lo corporal. En esa relación de compañeros de viaje, nuestro personaje se identifica con una mente, que analiza y observa detenidamente el cuerpo del otro, del Mandolión. Otro momento que apoya esta idea puede ser cuando se destaca la diferencia entre sus amigos el rubio y el cetrino al vincularse con los demás, porque el rubio se desenvuelve

---

<sup>217</sup> —Yo no soy nunca para mí mismo sino lo que soy a los ojos de los otros. Es en función de su juicio como me juzgo,” Ludovic Robberechts, *op. cit.*, p. 67.

fácilmente, mientras para el otro representa una gran dificultad acceder al ámbito de la palabra; el rubio se equipara a la mente, mientras que el cetrino al cuerpo.

En otra arista, las experiencias dejan sus huellas en el cuerpo y el recuerdo se activa a partir de percepciones, porque deviene de su acción con el mundo: al observar una imagen, escuchar un sonido, o tener una sensación, se evoca el pasado. Es el cuerpo del presente, el que trae a la memoria el pasado. —Hay recuerdos que viven en pedazos de espacio poco iluminados;” los sonidos y los objetos traen los recuerdos, como —...el reflejo de aquella calva, no tuve más remedio que dejarla entrar en la memoria junto con la melodía”.(40) Cuando escuche la pieza musical recordará la calva y cuando vea algún calvo, recordará la melodía.

Señala el personaje que aquella primera vez que viajó en tren, lo hacía sin recuerdos porque los construía, lo dice así explícitamente (22). Esta idea tiene un doble significado, por un lado, el personaje está construyendo los recuerdos porque es joven, precisamente se encuentra en la etapa de hacer las vivencias que luego se recordarán, pero por otro lado también está implícita la idea de la fabricación digamos —digida” de las evocaciones. Tan sólo el título, —“Fierras de la memoria”, implica un espacio para la remembranza; el relato corresponde a una gran nostalgia por el pasado del personaje. Se desprende la reflexión sobre si ¿los acontecimientos ocurrieron tal como se recuerdan o ahora se le erige en función de un presente?<sup>218</sup>

Estas interrogantes llevan a un asunto más profundo, el de la *verdad*. Si se cuestiona la fabricación del recuerdo, ese planteamiento está vinculado con lo que en —“verdad” pasó. Se problematizan los conceptos del recuerdo y de la realidad (pasada y presente), poniendo el acento en la reflexión de que no hubo, como no hay, una *verdad* única, sino que la realidad, como el recuerdo, es subjetiva y se construye. Un hecho no es el mismo para uno y para otro personaje, aunque se viva en el mismo instante.

Entonces el cuerpo representa lo real, el presente: —“Mi cuerpo recibía todo el tiempo presente de aquella realidad”.(39) En ese sentido el protagonista de —“Fierras de la memoria” hace otro planteamiento filosófico: una persona actúa respondiendo a las condiciones a las que se enfrenta, si las circunstancias que se viven se alteran, la persona responde con un cambio, pero el cambio se manifiesta en el cuerpo, porque el mundo que se vive pasa necesariamente por el cuerpo. Una muestra de ello es el episodio en el que el joven va a ser atendido por el dentista, el miedo se presenta como una de las sensaciones más fuertes en el cuerpo invadido con —“arias puñaladas muy finas”. En este caso el cuerpo responde a los estímulos externos.

---

<sup>218</sup> Según Henri Bergson lo que se siente, se ubica en alguna parte del cuerpo; cuando el recuerdo se materializa pasa al presente, a lo actual, porque el cuerpo está vinculado a la acción. Para Bergson el presente no es *lo que es* sino es *lo que se hace*. Cfr. Henri Bergson, *op. cit.*, pp. 150-187.

Todo lo que una persona hace en la vida, necesariamente involucra la acción del cuerpo, incluso la actividad más etérea, como el pensamiento, está alojada en el cuerpo. Porque es la vida la que pasa por el cuerpo. El cuerpo es la materia que pertenece al mundo, sus acciones y necesidades están en el espacio que lo rodean, el *yo* define su relación con el entorno a través del cuerpo.

Así lo refleja el niño que ha sido acusado injustamente de iniciar un pleito con el —grito”, además de hacer evidente su cobardía en el pleito, resulta culpado por el otro, el bravucón, entonces el coraje modifica su cuerpo, los sentidos se exageran: —Junto con el asombro me empezó a brotar un extraño coraje, como si se me repartiera por todo el cuerpo el efecto de un licor fuerte que me cambiara el sentido de las cosas”.(18) Es tan intensa la rabia que la visión se agrava, los colores de los objetos casi exceden sus límites.<sup>219</sup> El sentimiento de rabia logra modificar el mundo, no lo hace opaco, por el contrario lo abrillanta; una sensación que reconocen los lectores.

### **El cuerpo del deseo**

Definitivamente el cuerpo es el principio del placer, el origen de la sensualidad, el cuerpo toca, siente, respira, reacciona. El cuerpo es también el territorio del deseo, por ejemplo, el cuerpo de la —recitadora” resulta un poderoso imán, el protagonista espera un descuido para observar ese cuerpo; afortunadamente la oratoria que ofrece la chica le permite hacerlo sin ningún recato. El personaje nos brinda una gran descripción de los ojos y de la boca, que a fin de cuentas resultan el instrumento de la recitadora. —Las partes de la cara de la recitadora... habían sido acomodadas con la voluntad de una persona que tranquilamente compra lo mejor en distintas casas y después reúne y acomoda todo con gusto”.(55-56) El deleite del narrador consiste en diseccionar y luego acomodar una cara bonita. El personaje como espectador puede mirar detenidamente el cuerpo en movimiento, cuando ella recita —...no siempre daba vuelta el cuerpo y caminaba de frente: (daba) algunos pasos de costado y sus piernas parecían un compás que se abría y se cerraba”.(56) El narrador hace una reflexión sobre ese cuerpo y sus movimientos —...Sus pasos eran un acontecimiento extraño, no sólo por el hecho de caminar así en medio de un poema, sino porque ponía en movimiento dimensiones y volúmenes desacostumbrados”.(57) Como se había observado antes, el protagonista conoce a una persona de acuerdo con su cuerpo, y cuando cambia ese cuerpo, aún por un movimiento, la persona, en este caso la recitadora, se torna distinta.

Ella misma asume su cuerpo como un motivo de deseo para los demás, el cuerpo también está para contemplarse: —La recitadora, al recibir de pronto la atención de tantos muchachos tomó

---

<sup>219</sup> —...las cosas abultaban en un aire espeso y jugoso. Los colores de los objetos se calzaban muy justos dentro de los contornos”.(18)

una actitud majestuosa y preparó todo su cuerpo como para ser visto, según alguna idea que ella tendría de sí misma”.(54)

El cuerpo de la muchacha se puede analizar, pero además resulta extremadamente atrayente: —Anis ojos se les ocurrió ir hasta el otro extremo de ella y ver sus brazos, que eran muy blancos,... mis ojos hicieron ese recorrido, como si hubieran ido desde el mar hasta las nubes”.(57) Una visión a lo lejos, hacia arriba, para rematar en algo enigmático.

Sin duda, uno de los elementos más atractivos del cuerpo, para el narrador, son los brazos; así como los de la recitadora en Mendoza, los brazos de la maestra menor también seducen al personaje. Ver los brazos desnudos de la maestra se vuelve una obsesión para el niño, la prueba está en que se mencionan tres veces en dos páginas.<sup>220</sup> A partir de la percepción de los brazos se generan las fantasías eróticas, los brazos son un atractivo irresistible.

Una de las rutas más claras que sigue el cuerpo en —~~T~~erras de la memoria” es la de la voluptuosidad. En la siguiente cita se aprecia un símil de los ojos de una compañera suya, con el globo terráqueo (un instrumento muy común en la enseñanza): —Las órneas de la señorita rubia eran como globos terráqueos recién comprados; y daba gusto mirar el país azul del iris, con su capital en el centro, que era una niña muy grande”.(15) En los ojos de la rubia vio reflejada una lámpara con el soporte de una estatuilla de bronce, de una mujer —~~b~~stante desnuda.” En este par de renglones se lleva a cabo un juego erótico que abarca tres elementos: la estatua, la rubia (la chica que le gusta), y las niñas de los ojos de la rubia donde puede ver el busto de bronce; el triángulo de imágenes femeninas forman un conjunto en el que se encadena el deseo, un juego voluptuoso, casi imperceptible, que involucra tres sustantivos.

Cuando tiene doce años, el protagonista mira el cuerpo de la maestra, la menor, desde abajo, como a una catedral. ¿Cómo se mira a una catedral? con respeto, con admiración, hacia arriba... para bajar luego la mirada a una montaña: el abdomen. Así también a la recitadora, —~~l~~a miraba como a una diosa y desde muy abajo”. Ambas mujeres son percibidas desde abajo, de lo que se deduce que para este joven las mujeres son inalcanzables. En otro de sus recuerdos el adolescente se imagina viviendo bajo la falda de su maestra, entre sus piernas; más aún, se atreve a experimentar una situación similar al colocarse debajo de la gran falda de su tía. Esta mirada desde lo inferior nos habla de un niño disminuido, apabullado por la magnificencia de lo femenino, que puede ser protectora, terriblemente atrayente, pero también inaccesible.

---

<sup>220</sup> —Miraba las plantas y el brazo blanco de la maestra como de paso...(18) ...yo no podía dejar de pasarle mis ojos por sus brazos desnudos(18) ...empecé a imaginar lo que ocurriría si yo le acariciara un brazo a mi maestra y estuve muy cerca de hacerlo...” (19).

Otro momento voluptuoso se da cuando el protagonista tiene en sus manos una prenda íntima femenina; en el cuarto de baño, durante un largo momento de fetichismo, los pensamientos, como si fueran algo material, rodean su cuerpo desnudo con los calzones de ella en las manos. Su desnudez y la prenda interior ajena evidencian la tensión entre el deseo del cuerpo y la convención social; también le provoca inquietud la posible confusión, ante los otros, de hacerlo aparecer como homosexual; este momento a solas en el baño, junto con todas las divagaciones que de ello se desprenden, termina con una reflexión humorística, cuando la chica probablemente le contestaría: —Pedro de idiota ¿qué importa que tuvieras esa ropa en tus manos si en ese momento yo no la tenía puesta?”

Episodio que resulta por demás apasionado, el agua juega con su cuerpo, otra vez ese ente animalesco; para su fortuna él permite esta relación entre el cuerpo y el agua... como entre novios (36). El agua, en —“Fierros de la memoria,” puede ser muy estimulante, un ser animado, una novia que seduce al cuerpo:

Nos habían prestado el cuarto de baño, simplemente para que nos bañáramos [a él y a su cuerpo] —Me lo habían prestado a mí para que lo bañara a él-. Pero él estaba predispuesto a olvidarse de todo y a no hacerse responsable de nada. Se entregaba al agua tibia como si se dejara consentir por una novia. Ella le mantenía las carnes flotantes y hasta se permitía moverle por su cuenta los brazos y las piernas. Es cierto que también al rodearle el pecho, se lo había oprimido un poco; él había tenido que respirar apresuradamente y le había venido cierta alegría forzada. Por último ella le había llegado hasta el cuello y le hacía cosquillas con su borde.

A pesar de verlo a él contento jugando con ella, yo estaba triste. Después, mientras él olfateaba el jabón y ella hacía ondas casi imperceptibles, yo había puesto encima de ella la mirada, que había quedado como una sombra fija; y en esa sombra flotaban algunos pensamientos.(36)

El cuerpo en el agua es *otro*, representa a alguien distinto de él. El cuerpo, el *alter ego*, puede ser feliz en el agua, mientras que a él le vienen ideas pesimistas.

El erotismo y la sensualidad no sólo se expresan en su relación con las mujeres, la música también es motivo de pasión. Un protagonista lascivo comenta el deseo que le provoca dominar una pieza musical inalcanzable. La música es como un cuerpo de mujer extranjera a la que habrá de poseer y someter, el pianista tendrá el placer de serle infiel, llevarla a casa, hacerla suya, aunque hubiera sido de muchos otros, ahora sería completamente de él y podría tocarla mil veces —“hasta que quedaba exhausta y sin sentido”. Aquí se presenta un juego de ideas aparentemente contrarias: el narrador se refiere a una pieza musical como si fuera una mujer, pero en la superficie de ese anhelo está escondida realmente la pasión por una mujer. Dice Bataille —.La seducción extrema

probablemente está en el límite del horror.<sup>221</sup> En el deseo, el personaje cruza la frontera del sadismo (41-43).

La música, entonces, despierta un cierto delirio semejante al ofuscamiento del protagonista por un cuerpo femenino; en el siguiente pasaje del relato donde se habla de las partituras, si se lee entre líneas, se encuentra un momento erótico, la pieza musical es el cuerpo de una mujer, es más, la música escrita puede ser la metáfora del pubis femenino —.intentar la penetración de los laberintos donde el papel estaba ennegrecido con el espeso ramaje enmarañado de signos; al principio pasaba la vista por encima de aquella selva como si cruzara con un avión y tratara de reconocer la flora de cada paraje; y después iniciaba la marcha a paso lento”.(43)

La música involucra al cuerpo en su ejecución, un arte encarnado, la otra gran pasión de ese hombre, de ese pianista. El cuerpo de la música es algo etéreo, inasible, sin embargo puede ser sometido; en cambio las mujeres que han pasado por su vida, ésas que son de carne y hueso, únicamente pueden verse desde abajo.

Por otro camino, el cuerpo del protagonista como un ente con empeño propio, está intencionado al mundo, se desbarranca tratando de obtener el reconocimiento de los otros, es incontrolable, se vuelca sobre las cosas que le interesan.

Y ahí el cuerpo tenía una parte muy importante. Apenas veía un piano se ponía como una locomotora que empieza a juntar presión.....cuando le pedían que tocara yo ya no lo podía sujetar, ni siquiera para el cumplimiento de hacerse rogar un poco: él ya veía desprenderse de sí los nubarrones del ‘nocturno’ y ya estaba en marcha.(37)

Porque el cuerpo es ese otro que está dentro de uno, actúa por su cuenta, es tan arrebatado como un animal que se eriza, pero también le gusta ser admirado: —Aí como improvisaba una pieza de música, también el cuerpo improvisaba movimientos cuando sabía que lo miraban; yo también lo miraba como si fuera otra persona que observaban y trataba de corregirle los movimientos: eran lentos como los de un tigre que se acerca a su presa; después llegaría el momento en que asombraría con su zarpazo; pero mientras tanto había que conservar la atención de los espectadores y sugerir la promesa de grandes cosas; él sentía las miradas sobre su lomo y se erizaba de emoción”. (37) El cuerpo recorre la vida por su cuenta, camina independiente del *yo* al que incluso asombra cuando lo mira de lejos; por su arrojo, el cuerpo se atreve a hacer cosas que el *yo* no haría.

A nuestro personaje, como miembro de la humanidad, le gusta ser admirado, destacar sobre los demás, una cosa muy especial es estar por encima, ser reconocido por los otros, en la literatura felisbertiana se devela esa búsqueda muy inconsciente.

---

<sup>221</sup> Citado en Ginés Navarro, *op. cit.*, p. 98.

Yo observaba a los espectadores y apremiaba al ejecutante. Entonces empezaban los zarpazos. Y aquí también empezaba el desastre. La excitación de los zarpazos crecía demasiado pronto y también era impaciente el deseo de asombrar; pero exageraba las velocidades y a los pocos instantes empezaba a perder el control; echaba mano, demasiado pronto, a todos los recursos; y en la velocidad, esos recursos pasaban por la imaginación pero no llegaban a realizarse: la fiera, en la persecución de la presa que se le escapaba, iba destrozando todo lo que encontraba por el camino. Pero ya aquello no era un camino; era una corriente que nos llevaba al cuerpo y a mí; eran ridículos y sin esperanza los manotones que dábamos cuando tratábamos de alcanzar un asidero en las orillas, que cada vez estaban más lejanas; y terminábamos la ejecución en estado de inconsciencia. Los espectadores aplaudían rabiosamente porque la angustia del desastre que con tanta sinceridad sentía yo, era para ellos la expresión artística de una incontenible pasión. Este accidente además de habernos dejado vacíos y decepcionados al cuerpo y a mí, fue al mismo tiempo la causa del distanciamiento que se produjo entre él y yo. (37-38)

El párrafo destaca una poderosa pasión musical que a la vez causa una profunda angustia, es la experiencia estética de la creación artística, es decir el arte desde los hacedores. Resulta curioso que el éxito para los otros es el fracaso para el personaje. Pero además se puede observar que en esa debacle se hacen uno él y su cuerpo, a fin de cuentas convergen cuando la situación lo amerita. El autor, en el párrafo, incluye la palabra *inconsciencia*, que se toma en dos sentidos: como una manera de comportarse fuera de la consciencia, como algo irracional, disparatado, y por otro lado, el inconsciente como la categoría psicoanalítica. La palabra no está puesta al azar y anuncia una propuesta del autor.<sup>222</sup>

La filosofía felisbertiana sobre los cuerpos señala que el cuerpo del otro es *el otro*, a través de los cuerpos se reconoce al otro; pero mi cuerpo no soy *yo* del todo, hay otro *yo*, entonces, para el caso de *uno* existe una escisión entre el cuerpo y el *yo*,<sup>223</sup> así lo expresa el personaje:

Yo nunca tuve mucha confianza con mi cuerpo; ni siquiera mucho conocimiento de él. Mantenía con él algunas relaciones que tan pronto eran claras u oscuras; pero siempre con intermitencias que se manifestaban en largos olvidos o en atenciones súbitas. Lo conocían más los de mi familia. En casa lo habían criado como a un animalito, le tenían cariño y lo

---

<sup>222</sup> —...sujeto se caracteriza como algo que falta, como una ausencia: se borra detrás del significante que lo representa y esto va a venir a determinar lo que Lacan llama una carencia, carencia del ser del sujeto a partir de la representación por el significante. Lo que falta es el ser, en la medida en que el significante no puede decir el ser del sujeto, sino nada más representarlo; sin decirnos quien, en tanto que sujeto, soy yo. Esta es la gran pregunta del sujeto la pregunta por el ser: ¿Quién soy yo? ¿Qué soy yo? ¿Qué soy, ahí donde estoy representado? No existiría el psicoanálisis si no existiera esta pregunta de cada sujeto...por el ser.” Daniel Gerber, “El sujeto y el fantasma”, en Zardel Jacobo Cúpich et al, *op. cit.* p. 38.

<sup>223</sup> —El cuerpo de una persona tiene dos ecos, el cuerpo para la persona misma y el cuerpo para el otro, y esa representación se da al mismo tiempo, pero entonces el cuerpo es para mí y para otro. Y también es un objeto, para el otro y para mí...” Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 140.

trataban con solicitud. Y cuando yo emprendía un viaje me encargaban que lo cuidara. Al principio yo iba con él como con un inocente y me era desagradable tener que hacerme responsable de su cuidado. Pero pronto me distraía y era feliz.(32)

El protagonista de “Tierras de la memoria” le tiene desconfianza al cuerpo porque el cuerpo es lo animal, lo que a veces no es posible domar, se le conoce pero en muchas ocasiones éste se coloca por arriba de los designios de la mente. El cuerpo es ese rebelde interno que se mueve de acuerdo a sus impulsos, pero es necesario educarlo para las convenciones sociales, el cuerpo en “Tierras de la Memoria” es una metáfora del inconsciente freudiano:<sup>224</sup> “Los ojos habían tocado el busto del maniquí y había retirado en seguida la mirada. Yo los tenía enseñados a no detenerse en ningún busto de mujer; y ahora en el primer instante, ellos habían procedido como si hubieran visto un busto de verdad”.(73) El cuerpo responde a sus impulsos, es totalmente animal como una fiera, con un deseo sexual reprimido, hasta casi nulificar su existencia, en aras de la pertenencia a una comunidad.

Se observa en el relato una insistencia por develar los procesos recónditos de la personalidad. En este caso no es el cuerpo, sino la curiosidad el vehículo de la inconsciencia psicoanalítica: “Ea como si mi curiosidad de persona despierta hubiera quedado en la parte de afuera de una casa de vidrio. Yo le había encargado que cuando estuviera por dormirme o me fuera a ocurrir algo desagradable, ella rompiera el vidrio y me despertara del todo”.(71) Esa otra parte de una persona que queda alerta y que en caso necesario está dispuesta, sin darse cuenta, al cuidado de la misma.

Continúa con una reflexión acerca de los sueños<sup>225</sup>: “Amí no me hubiera extrañado que el sueño me trajera una fiambrería después de lo que había ocurrido con la recitadora; yo ya sabía que a él le gustaba componer sus locuras tomando algún tema cercano”.(72)

Para el protagonista la ciudad y la selva son los opuestos, correspondiendo la ciudad a lo refinado, lo cultural, lo artificial, mientras que la selva es lo indomable, lo desconocido, lo natural (30). En este sentido, el personaje hace sendas analogías entre sus amigos de la infancia, el “rubio” y el “trino” con la ciudad y la selva. La dicotomía mente-cuerpo se desarrolla en varios niveles, en el caso de sus amigos la mente es la ciudad, y el cuerpo la selva, porque el rubio era más culto,

---

<sup>224</sup> “El núcleo del inconsciente consiste en agencias representantes de pulsión que quieren descargar su investidura; por tanto, en mociones de deseo.” Sigmund Freud, “El inconsciente (1915)”, *Obras completas*, vol. XIV, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1996, p. 183.

<sup>225</sup> “Que todo el material que compone el contenido del sueño procede de algún modo de lo vivenciado, y por tanto es reproducido, recordado en el sueño, eso, al menos, puede considerarse un conocimiento incuestionado. Pero sería erróneo suponer que ese nexo del contenido del sueño con la vida de vigilia se obtendrá sin trabajo, como un resultado evidente, tan pronto como se emprenda la comparación. Más bien, se lo debe buscar con atención y en muchísimos casos sabe ocultarse por mucho tiempo.” Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños (1900)” en *Obras completas*, vol. IV, *op. cit.*, p. 38.

estaba hecho para la ciudad, podía desenvolverse con gran soltura en cualquier ámbito social, en cambio el otro amigo, el cetrino, podría corresponder al cuerpo a lo animal, algo muy primitivo, muy inconsciente.

Pero nadie es totalmente ciudad ni totalmente selva, el narrador también se coloca entre uno y otro extremo, él mismo se considera entre el rubio y el cetrino, es decir entre la ciudad y la selva (30). De acuerdo con Ginés Navarro el cuerpo es un lenguaje que revela significados, el cuerpo transita entre una imagen ideal y otra ridícula. —El cuerpo se mueve entre la metáfora y la parodia, entre la imagen noble, idealizante, y la burla grotesca, entre Dios y el animal”.<sup>226</sup>

En ese sentido otra interpretación sobre los cuerpos del cetrino y el rubio es que son los extremos del mismo personaje, es decir los tres jóvenes representan distintas facetas de ese muchacho que luego será pianista, la identidad se contempla con distintos matices, incluyendo una y otra orilla. Esos *otros* no son *yo* (o él), pero se convive cotidianamente con ellos, la contraparte del *yo*.

Las muchachas se acercan a lo que sería la selva, su propia selva, lo sensual, el roce de las extremidades de las chicas proporciona un momento muy erótico (los brazos otra vez). Cuando el protagonista está abatido porque ha tocado mal la pieza musical, sale a refugiarse en —la selva” que también representa algo interno, contrario a lo social (38). Porque la selva es ese deseo puro, es la alegoría de lo más íntimo, de lo más profundo en una persona, que se vincula a lo sexual.

Además nunca sentiría del todo que estaba en la ciudad: llevaría alrededor un poco de selva como si fuera un convencimiento íntimo;... las muchachas serían en algunos instantes plantas alegres en un claro de la selva; yo ya estaba acostumbrado a recibir estas sorpresas y les haría señas desde mi lugar como si fuera otra planta; pero de pronto inventarían un aire que las movía, las acercaba y me rozaban con sus hojas. A veces yo miraría esos movimientos sin respirar pero con el corazón atento.(30)

Como hemos querido demostrar, el cuerpo en —Tierras de la memoria” resulta una verdadera veta a explotar, el cuerpo tiene una importancia fundamental: cuerpos obesos, cuerpos seductores, el cuerpo contra la mente; parafraseando a Descartes y totalmente en sentido contrario, para Felisberto el principio que rige la vida es: *tengo un cuerpo, luego existo*.

El cuerpo es la comarca de los acontecimientos del mundo, todas las acciones, emociones, anhelos, incluso los recuerdos pasan por el cuerpo. Porque el cuerpo es el modo de estar en el

---

<sup>226</sup> Ginés Navarro, *op. cit.*, p. 81.

mundo. Pero esta es una idea de ida y vuelta: gracias al cuerpo se tiene consciencia del mundo, asimismo se tiene consciencia del cuerpo a través del contacto con el mundo.<sup>227</sup>

El autor define la personalidad de sus personajes a partir del cuerpo en primera instancia y no a partir de sus pensamientos o sensaciones. Lo que el personaje principal, el narrador, siente con relación al cuerpo del otro, es lo que va conformando a los otros personajes. La comunicación entre los personajes de “*Fierras de la memoria*” no se expresa con palabras, se inscribe en primer término en el cuerpo: la dimensión, la forma, la postura, y sus movimientos; entonces, los cuerpos sin la intención explícita de expresar algo, van comunicando en un lenguaje que no es verbal la personalidad del otro.

La atracción del personaje por la mujer está centrada en el cuerpo, los brazos de la maestra y de la recitadora lo cautivan, la boca de la chica, sus manos, resultan muy atrayentes, aunque no hay que perder de vista que no es cualquier cuerpo femenino, ni el cuerpo de la otra maestra, la hermana mayor, ni el de la gorda que le gustó al cetrino, lo cautivaron en absoluto, ello demuestra que el cuerpo sí está vinculado a una cierta personalidad, no es sólo el cuerpo por el cuerpo.

Pero el cuerpo es además muchas otras cosas, el cuerpo es rebelde, autónomo de un *yo* del que por momentos se encuentra disociado. Sin embargo, a fin de cuentas ambos, el *yo* y el cuerpo, son los componentes de una persona. La dicotomía que conforma a los seres humanos.<sup>228</sup>

El cuerpo implica la pertenencia al mundo, significa un espacio físico, la frontera entre el *yo* y el mundo. A veces es un objeto al que hay que cuidar, otras veces toma la batuta en las acciones que se van viviendo. El cuerpo es el centro del universo.<sup>229</sup>

Aunque el cuerpo actúa como una especie de contraparte de la mente, concretamente de los pensamientos y recuerdos, en otras ocasiones el cuerpo es el que rige el destino del individuo, es más, no sólo el cuerpo como un todo, sino que las partes del cuerpo son las que en ocasiones tienen voluntad propia. Si se piensa que los fragmentos corporales toman las decisiones en la vida de una persona, se cuestiona la supremacía de una mente todopoderosa, que ya no es la encargada de las

---

<sup>227</sup> —Y, finalmente, lejos de que mi cuerpo no sea para mí más que un fragmento del espacio, no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo.” Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 119.

<sup>228</sup> —Fue entonces cuando ocurrió el desastre y yo me enojé tanto con mi cuerpo; pero después no tuve más remedio que pensar que entre él y yo había más bien, un entendimiento extraño. Por lo pronto, en el instante de tocar ante los demás, él no tenía miedo; al contrario, se inflaba de pretensiones que hubieran sido muy difíciles de cumplir, y llamaba a todos los sueños que yo había tenido antes para exigirles que volcaran en el presente todo aquel futuro que ellos habían soñado.” (45)

<sup>229</sup> —...si es cierto que tengo consciencia de mi cuerpo a través del mundo, que éste es, en el centro del mundo, el término no advertido hacia el cual todos los objetos vuelven su rostro, es verdad por la misma razón que mi cuerpo es el quicio del mundo...” Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 101

acciones, se diluye la responsabilidad del acto entre las partes.<sup>230</sup> Todo ello apunta a concebir a un individuo endeble, en el sentido de carecer de una postura única frente a las circunstancias que vive, la respuesta ante la vida irá moviéndose, como las partes del cuerpo.

Definitivamente el cuerpo es incontrolable, actúa de acuerdo con sus propias determinaciones, devela un impulso caprichoso, egocéntrico, voluptuoso, al que la consciencia quiere sujetar y no puede; el cuerpo es la selva, lo natural, lo indomable; el cuerpo en “*Fierras de la memoria*”, con base en una construcción psicoanalítica resulta ser, también, el inconsciente.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> “El acto responsable es como un documento firmado, por lo tanto tiene un autor. Como todos los actos se homologan bajo el principio ético –actos-pensamiento, actos-sentimiento, actos-acciones pragmáticas, actos estéticos, actos-palabra-, todos ellos se caracterizan por tener un autor. Mijaíl M. Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, Taurus, La huella del otro, Edición de Tatiana Bubnova, México, 2000, p. 19.

<sup>231</sup> De acuerdo con las teorías lacanianas, la construcción psíquica del inconsciente tiene su fundamento en el lenguaje y en el acto. Cfr. Hans Saettele, “Teoría del sujeto” en Zardel Jacobo Cúpich, Alfredo Flores Vidales, Helena Yrizar Rojas, *El sujeto y su odisea*, UNAM Campus Iztacala, México, 1999. En ese sentido en “*Fierras de la memoria*” para Felisberto Hernández lo inconsciente se revelaría en el acto del cuerpo, no en el lenguaje.



No sé cuando olvidé la mano del enfermo; pero ella escondida entre otros recuerdos, debe haber trabajado en mis sueños, en mis juegos y debe haber engañado mis manos, las debe haber llevado, de la mano, quién sabe a dónde o a quién y debe haber traído estas otras.

—Diario del sinvergüenza”

...soy otro cuando soy, los actos míos  
son más míos si son también de todos,  
para que pueda ser he de ser otro,  
salir de mí, buscarme entre los otros,  
los otros que no son si yo no existo,  
los otros que me dan plena existencia...,  
*Piedra de sol*, Octavio Paz.

El último texto que analizaremos en este trabajo es el —Diario del sinvergüenza”. Se trata del registro en un diario de un hombre que sufre una enfermedad mental y que considera a su cuerpo como a un enemigo. En primer lugar, echaremos una mirada a las condiciones en las que se produce el texto, para luego trabajar el tema del cuerpo.

Existen diferencias entre los estudiosos de Felisberto Hernández sobre la fecha en que el autor escribió el cuento. En el *Dossier* se dice que —Diario del sinvergüenza” se elaboró en 1955, cuando el autor vivía en un sótano con Reina Reyes,<sup>232</sup> en tanto que en la primera nota a pie de página del cuento se le ubica dos años después, en 1957.<sup>233</sup> En todo caso, se publica por primera vez de manera póstuma en el año de 1974 en Buenos Aires en el suplemento cultural *La opinión*, no. 877.<sup>234</sup>

Sea el año 1955 o el año 1957, la situación económica de la pareja Hernández-Reyes era estrecha; dos circunstancias hablan de ello: vivían en un sótano, además de que el autor escribía reciclando papel,<sup>235</sup> seguramente no era por el cuidado del ambiente sino por el cuidado del dinero.

El —Diario del sinvergüenza” se elabora en plena madurez del autor; Felisberto Hernández publicó por primera vez su libro *Fulano de tal* en 1925;<sup>236</sup> en el momento de escribir el cuento que

---

<sup>232</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández. Dossier, op. cit.*, p. 39.

<sup>233</sup> Nota a pie de página p. 245, Felisberto Hernández, —Diario del sinvergüenza”, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, Como en los capítulos anteriores, en adelante, cuando se cite este cuento, se pondrá entre paréntesis únicamente el número de la página.

<sup>234</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández. Dossier, op. cit.*, p. 103.

<sup>235</sup> —B) Varios grupos de tarjetones escritos a máquina en el reverso de la invitación para las bodas de un hijo de la Sra. Reina Reyes...”(245)

<sup>236</sup> AA. VV., *Felisberto Hernández. Dossier, op. cit.*, p. 31.

ahora nos ocupa habían pasado alrededor de 30 años. Sin duda, las ideas dan cuenta de un sopesado reposo. Sin embargo, el —Diario del sinvergüenza” no tiene el acabado final de la mano de Felisberto Hernández, el autor dejó inconcluso el texto; resulta una coincidencia que el tema principal, la fragmentación en el —individuo”, tenga su correspondencia con la estructura original encontrada, una estructura dividida, separada.

De hecho, el relato que llega a nuestras manos es reconstruido, por uno o varios editores, con base en las anotaciones del propio autor. Como es un texto reelaborado tiene la característica de estar acompañado permanentemente por notas explicatorias del o los editores sobre lo encontrado; a continuación vemos un ejemplo de las apostillas en el texto.

—A Un manojo de cuartillas (16 por 23.5) escritas con bolígrafos de tinta verde o azul. Esta serie puede descomponerse, a su vez, en diferentes grupos

a) Una segunda serie escrita con bolígrafo azul, salvo algún pasaje con verde, que ocupa cuartillas numeradas ...

b) Una serie de once cuartillas, numeradas de 1 a 9, precedidas de dos no numeradas...

Estas tres series parecen ser versiones sucesivas, con estados progresivamente más elaborados...

D) Un conjunto de textos que se ofrecen como desarrollos de ideas correspondientes al Diario del sinvergüenza, pero con un despliegue anecdótico más marcado,... anotación —Tengo que buscar *hechos* que den lugar a la poesía, al misterio que sobrepasen y confundan la explicación”.(245-246)

A pie de página también se encuentran los comentarios de quien reunió las partes, de acuerdo con una cierta lógica, sobre si se optó por una u otra redacción felisbertiana, en aras de hacer más inteligible el texto.

...Ante este estado de los originales debimos elegir un modo de presentación que permitiera una lectura corrida. No es necesario subrayar que el orden que ofrecemos es, simplemente, *una hipótesis de lectura*, ya que la obra está incompleta... (246)

Además, en las notas del propio texto se pueden encontrar las distintas redacciones del autor en el desarrollo de una idea; a continuación se muestran algunos ejemplos. El cuento inicia con la introducción firmada por Felisberto Hernández en la que se hace una aclaración: —Nota: El autor persigue su yo todos los días; pero sólo escribe algunos; éstos se distinguen por número y no por fechas. La forma es de diario”.(246) El editor decidió recoger esa nota introductoria al cuento; más adelante existe otra anotación que corresponde a la misma idea, pero estructuralmente aparece en una nota a pie de página: —Todos los días, pero sólo escribe algunos de ellos. Para no andar preguntando las fechas los distingue con números simples” (nota 2 de la página 246). Otra nota a

pie de página que hace referencia a lo propio es la siguiente: —Cuenta los días que escribe, no los que realmente pasan” (parte de la nota 3 de la pág. 247).

Otro ejemplo de una redacción distinta sobre el mismo asunto es cuando se describe el sótano donde vive el personaje, en la que asemeja su habitación a la de un barco: —Hay que pasar por una puerta chica como la cubierta de algunos barcos, se bajan unos escalones y las piezas, de techos bajos cruzados por caños, también hacen pensar en un vapor. Y si en la mañana me despierta la máquina de lavar la ropa, la ilusión de soledad en alta mar es completa” (en el texto p. 248). Luego en la nota 5 a pie de página: —...Aella se descende por unos pocos escalones; antes de pasar por una pequeña puerta como por una escotilla de un barco. El techo es bajo como el de un camarote. De mañana cuando hacen marchar la máquina de lavar la ropa, la ilusión de soledad en alta mar, es completa”.(249-250) El editor se decidió por la primera composición.

De la misma forma, el lector se topa con las anotaciones del propio Hernández sobre la construcción del texto: —Fengo que trabajar el sentido artístico”.(263) Las notas encontradas con la caligrafía felisbertiana aparecen unas con tinta verde y otras con tinta azul; sendas escrituras corresponden: una a la historia propiamente dicha y la otra a la organización del texto, es decir, lo que debe contener ese cuento, qué recursos se deben utilizar, cómo se debe escribir.

21.III Lo que vaya directamente al cuento lo escribiré en verde. Lo que no en azul [En azul:] Para más adelante, en el cuento: [en verde:] Entre el cuerpo y yo hay una ella. Debe ser la que nos separa. Ella escucha los pensamientos ajenos, etcétera.(263)

Según las notas de los editores respecto del nombre con el que conocemos el cuento, otro título probable sería —*Mi cuerpo y yo*”. Ese encabezado supone de entrada el problema central de la narración, la disociación entre un *yo* y un cuerpo que en los hechos acaba por ser un rival, un sinvergüenza.<sup>237</sup>

Así, de entrada, las notas a pie anuncian que los lectores nos enfrentaremos a un texto hilvanado por una mano distinta a la del autor, aunque todo lo allí escrito sea de la autoría felisbertiana. Entre paréntesis, resulta muy interesante el hecho de que, en una primera lectura, sin atender las notas a pie de página, los lectores reúnen el —*Diario del sinvergüenza*” de corrido; el afán por entender y completar un texto se halla en el impulso del lector.

Además de todas las acotaciones mencionadas, en las *Obras completas* vol. 3 de la edición de Siglo XXI aparece, en un apartado distinto al cuento propiamente, un pequeño añadido con el título —*Anotaciones de trabajo sobre —Diario del sinvergüenza*”, en el que se hayan registradas las

---

<sup>237</sup> —€) Un conjunto de borradores previos, de muy diferente presentación, consistentes en textos separados de obras anteriores, especialmente de *Tierras de la memoria*, y otros con el título *Mi cuerpo y yo...*” (246).

notas del autor del 20 al 23 de marzo. En éste se puede leer: “20.III Mañana debo pensar mi concepto real o científico del cuerpo”.<sup>238</sup>

Por si fuera poco, más adelante en el “Apéndice” del libro se registra un concentrado con el siguiente encabezado: “Textos desprendidos de Tierras de la memoria y del Diario del sinvergüenza y afines”; en la nota explicatoria sobre éste, se puede leer lo siguiente:

Agrupamos aquí una serie de textos que fueron separados de un pre-original de *Tierras de la memoria* y otros que son tanto un primer germen del *Diario del sinvergüenza* (es el caso de *Mi cuerpo y yo*), como páginas en las que reconocemos redacciones parciales o borradores de esos mismos textos.<sup>239</sup>

Si bien representa una desventaja que el cuento que llega a nuestras manos tenga uno o varios editores post felisbertianos, puede resultar una ganancia el tener las notas sobre lo planeado por el autor; por lo menos se demuestra que la obra felisbertiana no es simple, un apunte que se hace por la madrugada, como anunciara su más férreo crítico.<sup>240</sup> Cabe señalar que encontrar estas apostillas supone una rareza para los lectores de narrativa en lo general, y en lo particular en el material del autor.

Después de hechas estas precisiones, hay que mencionar que el “Diario del sinvergüenza” será para nosotros un todo de la autoría felisbertiana, un relato como cualquiera, del que se hará el análisis sin la suspicacia de que tal párrafo es hipotáctico, es decir si está en continuidad con el que le precede, o si lo presentado forma parte de la planeación del texto.

En cuanto a los temas que trata el cuento, como una característica de la literatura felisbertiana, por momentos el meollo del “Diario del sinvergüenza” resulta evanescente, cuando una digresión transporta de repente al narrador hacia la búsqueda de una maleta y su encuentro con un caballo. Entonces el relato se torna surrealista, recorre los caminos del sueño, porque de un episodio realista se traslada, desde un caballo, al recuerdo de una operación que le dejó un gran agujero, pero todo ello en una atmósfera onírica. De hecho, uno de los lugares donde el narrador-personaje busca su *yo* es entre los sueños (lo busca también entre sus pensamientos pero desconfía de ellos).

Además del registro surrealista, se puede encontrar el fantástico, porque de pronto aparece una mano sola, independiente, aterradora, esa mano que llegó a estremecer al narrador cuando era niño, en la noche, en la mañana, en cualquier momento en el que observara sus manos, esa mano

---

<sup>238</sup> Felisberto Hernández “Anotaciones de trabajo sobre “Diario del sinvergüenza”, *Obras completas* vol. 3, *op. cit.*, p. 263.

<sup>239</sup> Felisberto Hernández, “Textos desprendidos de Tierras de la memoria y del Diario del sinvergüenza y afines”, *ibidem*, p. 285.

<sup>240</sup> Emir Rodríguez Monegal, Reseña sobre “Nadie encendía las lámparas”, *op. cit.*, p. 15.

regresaba para causarle pánico, ya como adulto estando al lado de su esposa: —¿Y si una mano, que no es de ninguna de las de este cuerpo, viniera acercándose, en la oscuridad, y de pronto tomara esta mano caída?” Primero la cabeza y después el cuerpo, se fueron erizando’. (254) La idea de una mano sin cuerpo ya había sido anotada anteriormente, en —Tierras de la memoria”: —Siempre tuve dificultad de sacar una mano fuera de la cama estando en la oscuridad; porque pensaba que si mi mano llegara a encontrarse con otra que no fuera mía, yo me volvería loco.”<sup>241</sup>

El —Diario del sinvergüenza” se centra en el problema de la personalidad a partir de las reflexiones de un enfermo mental, pero reducir el cuento a la descripción de un estado ligado a la esquizofrenia, significaría quitarle riqueza, porque esa personalidad dividida ofrece varias reflexiones. Una de las lecturas probables es que la locura del personaje se encuentre, precisamente, en la apreciación de otra realidad, es decir mirar el mundo desde otra perspectiva distinta a la tradicional, observarlo desde la separación del cuerpo, del yo.

### Un cuerpo extraño

El tema principal del —Diario del sinvergüenza” es el extrañamiento del yo en vista del propio cuerpo. Para plantear problemas de gran envergadura, el autor recurre al punto de vista de un loco, pero en lo profundo plantea problemas filosóficos, ontológicos de la construcción del ser.

Tanto para Julio Cortázar, como para Frank Graziano, el —Diario del sinvergüenza” es un texto en el que el propio Felisberto Hernández se proyecta. Para el primero se constata la lucha desesperada del propio Felisberto por la búsqueda del yo, que no está en el pensamiento ni en el cuerpo.<sup>242</sup> Para Frank Graziano el relato, —casi-autobiográfico”, trata del —...desdoblamiento resultante de querer una vida y encontrarse atrapado en otra. Ya el tono es más amargado. *Las calles próximas a la de mi oficina eran malditas. Sabía que al entrar allí me iba a encontrar una persona horrible, cobarde y artificial, que me enfermaba de angustia. Esa persona era yo*’.<sup>243</sup> Para Graziano la deshumanizada burocracia hizo que el personaje principal del relato se haya —auto-alienado” como una forma de defensa ante la monotonía, por ello, se creó un propio doble, un cuerpo que sacrificó para sobrevivir en ese terreno oficinesco (semejante a Gregorio Samsa, vínculo mío no de Graziano).

Desde mi lectura, la esencia del cuento apunta siempre hacia la constitución y la búsqueda de un yo, que se lleva a cabo en los recuerdos de otrora, en el piano de la señorita Celina, o que está

---

<sup>241</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, p. 70.

<sup>242</sup> Julio Cortázar, —Carta en mano propia”, *op. cit.*, pp. 263-269.

<sup>243</sup> Frank Graziano. —El triunfo de una enfermedad desconocida”, [www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-FrankGraziano-sitio.doc](http://www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-FrankGraziano-sitio.doc), 17 de octubre de 2010.

en esa doble vida de oficinista; la búsqueda es el camino que recorre el texto y no el anhelo de otra vida.

¿Quién es el narrador del “Diario del sinvergüenza”? Existe una nota introductoria firmada con las iniciales F.H. en la que se señala que el autor descubre que su cuerpo y él son distintos.<sup>244</sup> Inmediatamente comienza el diario que como tal está escrito en primera persona. Este personaje tiene un cuerpo que es un sinvergüenza y una cabeza que puede ser una prostituta, o sea ese narrador en ninguna de las dos partes confía, tiene un *yo* que ve de lejos a la cabeza y al cuerpo, entonces el autor del diario resulta un personaje despojado de lo cotidiano y de todo lo conocido. Cuando era niño estudiaba piano (con Celina, mismo nombre que el de la maestra de Felisberto Hernández,<sup>245</sup> y que además aparece en otros de sus textos)<sup>246</sup>; en un momento el niño comienza a desconocer sus manos, y la madre le confirma que esas manos parecen de otro (de un cavador); luego, el personaje reafirma que todo el cuerpo es de otro. ¿Qué es lo más inmediato? El cuerpo, pero cuando éste es de alguien más, no hay nada familiar, no hay base de donde partir para estar en el mundo.

El texto representa la máxima dicotomía de la literatura felisbertiana: el cuerpo es distinto del *yo*. Al principio del relato se explota la idea de la bifurcación, existe un *yo* y su cuerpo, se sientan las bases para la separación cuerpo-cabeza; se juega con el hecho de que el *yo* desconoce y hasta rechaza al cuerpo, el cuerpo es el sinvergüenza. Entonces el lector va construyendo la hipótesis de que el *yo* es el pensamiento, la mente, las ideas. Aunque la cabeza también puede llegar a ser una sinvergüenza, se pelea al tú por tú con el cuerpo, mientras que el *yo* se escapa por una rendija: —Rivalidad, guerra, competencia, lucha cuerpo a cuerpo, de sinvergüenza a sinvergüenza. Hay sinvergüenzas que marchan a dos consciencias, la de él y la de la señora [la cabeza]... (258)

Sin embargo el autor da un giro cuando decide que el *yo*, aunque sea por un momento, corresponde al cuerpo: —Empezó a buscar dentro de ese cuerpo —con el que había estado complicado desde hacía muchos años y había terminado por llamarle el sinvergüenza-, su verdadero yo”.(261) Entonces el cuerpo es el *yo* verdadero, esta idea es muy importante y viene a desbaratar todo lo anterior. El cuerpo es lo que los demás perciben inmediatamente, la interacción con el otro parte del cuerpo, el cuerpo es el propio *yo*.

---

<sup>244</sup> —Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama “el sinvergüenza”, no es de él; que su cabeza, a quien llama “ella”, lleva, además, una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el sinvergüenza y con cualquiera. Desde entonces el autor busca su verdadero yo (y escribe sus aventuras. F.H.” (245-246)

<sup>245</sup> Su primera profesora de piano Celina Moulié, AA. VV., *Felisberto Hernández. Dossier, op. cit.*, p. 28.

<sup>246</sup> —El caballo perdido”, *op. cit.*, pp. 9-49. —En la sala de la señorita Celina”, Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 231-232.

Ya es la hora en que la cabeza se burle de mí y me diga que es el cuerpo y ella misma que me hacen escribir y que el yo tal vez sea la burla y el desengaño; que tal vez la burla y el desengaño del cuerpo y de la cabeza sean el yo que busca el yo o el yo que busca la cabeza y el cuerpo.(259)

El yo, entonces, es la expresión de la cabeza y el cuerpo, o tal vez sea ~~la~~ burla y el desengaño”. El texto nos vuelve a colocar en el vacío de encontrar un yo, ese que pensábamos que ya se había asido, se vuelve a escurrir.

Como en —~~T~~irras de la memoria”, el cuerpo ejecuta las acciones de forma independiente. Por ejemplo, la mano del enfermo, esa que está escondida entre los recuerdos, puede aparecerse en cualquier momento, porque esa mano no se detuvo nunca. Esa mano pudo haber sido la que cambió sus propias manos, y luego su cuerpo.

El meollo del asunto está en que el personaje central tiene un cuerpo ajeno, al que desconoce, un cuerpo que incluso se ha apropiado de su nombre. Un hombre que de pronto se ve arrojado del mundo, porque no tiene cuerpo. El planteamiento fundamental que subyace en el texto, es volver la mirada al cuerpo. Para el desarrollo de esa idea se utiliza una especie de construcción discursiva antípoda: el personaje no tiene cuerpo. La desconfianza hacia el cuerpo apunta a la consciencia de la división o fragmentación: una identidad incognoscible.

El narrador empieza por desconocer su propia mano, luego el extrañamiento se expande hacia el cuerpo, para descubrir después que esto pasó desde hace mucho tiempo. Según recuerda el personaje principal cuando era pequeño, su cuerpo lo llevaba a algún lugar; luego entonces, desde aquella época era distinto de él y actuaba de forma autónoma. Sin embargo, el autor del diario siente que en todo ese período ha tenido una gran complicidad con ese otro al que ha llamado ~~le~~ sinvergüenza”, porque sin él no hubiera podido vivir, la existencia está vinculada irremediablemente a la materia.

El cuento sigue dos pistas: una en la que el tipo es un esquizofrénico y tiene varias personalidades, que, como si fueran carpetas bordadas, las pone en el cuerpo, en la cabeza, en un yo; y otra en la que la lectura se coloca más allá de la locura y plantea la circunstancia filosófica, ontológica del desmembramiento: la pregunta por el ser, por el yo.

En el primer sentido, todo había comenzado siendo un niño, por ver a un enfermo mental que repudiaba su propia mano; por aquel entonces, el personaje central observa sus manos y las desconoce. La imagen del pasado resulta espantosa, ese niño hereda el miedo del enfermo por encontrarse con la mano de otro: ~~de~~ descubrí que yo tenía esa enfermedad.” Entonces, el narrador de este relato se encuentra en un hospital, vagamente observa por la ventana: —Los días que las palmeras me parecen ciempiés movidos por el viento, siento caminar cerca de mí enfermeras que

me ponen inyecciones, y los días que las palmeras me parecen árboles que dan persianas inmóviles viene una sola enfermera y me besa uno por uno los dedos de los pies”.(259-260)

Por el otro camino que recorre el cuento, se encuentran las sensaciones del narrador, los sucesos pasan a segundo término. Por ejemplo, cuando su mujer, que representa la estabilidad, no está en el cuarto junto a él, el mundo se vuelve intolerable, de pronto se enfrenta solo a ese desconocido que es su cuerpo; alcanza a medio descubrirlo, mientras mira apenas sus zapatos, las rodilleras de su pantalón. En un cierto momento es él observando a un desconocido, al *otro*, a un cuerpo que le ha arrebatado el suyo.

Aunque también la esposa puede traicionarlo al vincularse directamente con el cuerpo, en una relación de infidelidad, porque se lleva a cabo paralelamente a la del *yo*. Aunque también, en ocasiones, el personaje puede ser compañero de su cuerpo y hasta ejercer una cierta paternidad, como con un niño que se ha portado mal y al que hay que tenerle consideraciones por su inexperiencia. Pero dura poco esa actitud, casi inmediatamente el narrador se desliga de ese cuerpo que es un fantoche, un tipo artificial que bromea con sus compañeros de trabajo, alguien que no es él, un solitario resentido. El personaje desprecia a ese otro ¿a sí mismo?

El cuerpo corresponde al *alter ego*, o a uno de ellos, porque en el narrador llega a existir una confusión respecto de la distancia con el cuerpo, entonces deja ver una duda: ¿realmente es un *alter ego*? Ya que ese *yo* que desconoce al cuerpo, intuye algunas veces que la materialidad no le es tan ajena. Es más, en ocasiones ese cuerpo y ese *yo* se funden en una sola persona, por ejemplo cuando se refiere a la actitud que tendría con su compañero de trabajo, aquel que le daba una mala respuesta —(el perro resentido [el cuerpo] era insufrible)... La obsesión era tan enloquecedora que trataba de hablarle como si nada hubiera pasado (pero con un odio inmenso) al que me había agraviado”.(251) En el —*Diario del sinvergüenza*”, aunque sea por breves instantes, el cuerpo es el *yo* mismo. Cuando se trata de resentimiento es el cuerpo el que lo siente, pero ese cuerpo defiende a un *yo*. Ese cuerpo va tomando poco a poco las riendas, incluso llega hasta mandar a la cabeza.

### ¿Dónde está el *yo*?

El *yo* es otro gran personaje en el —*Diario del sinvergüenza*”. El *yo* está dentro de los límites de ese —*misterioso continente*” que es el cuerpo; finalmente el cuerpo es el territorio de *uno*, representa el contorno, una frontera que no se traspasa; aunque, el narrador se pregunta si el *yo* podrá salir alguna vez de ese lugar, o estará siempre encadenado a ese sinvergüenza. —*Por mi yo, mi yo más yo, ¿no estaría escondido en algún rincón de este grande y misterioso continente? ¿No lo dejarán salir, alguna vez? ¿No tendrá recreos? ¿No intentará evadirse?*”(256) El *yo* en el cuento puede estar escondido en esas demarcaciones, o transgredirlas: —*Yo sólo dentro de mi cuerpo sino*

también dentro del sótano donde vivo.” El *yo* ha salido de su propio cuerpo para instalarse fuera, está en su entorno más inmediato, en el cuarto, el *yo* traspasó la frontera del cuerpo. ¿Qué es lo que propone la literatura de Felisberto Hernández en este relato? Un *yo* inalcanzable:

He andado buscando mi propio yo desesperadamente como alguien que quisiera agarrarse el alma con una mano que no es de él. Y lo sigo buscando entre mis pensamientos, de los cuales desconfío, y entre mis sueños y para colmo, todos ellos, ni siquiera se me aparecen de él solamente, sino como de muchos cuerpos confusos, de los que vivieron en sus antepasados. (252)

Aquí se despliega como de paso otra idea, una remembranza que recoge las vivencias de los antecesores, una historia inscrita en esa sangre que corre por el cuerpo, una memoria celular, vestigios del pasado de otros cuerpos que resurgen como un tatuaje en el sinvergüenza.

El personaje está dividido entre su cuerpo, su *yo*, y su cabeza donde están sus pensamientos que reflexionan sobre el cuerpo y sobre el *yo*. El hombre se encuentra en una permanente observación y reconstrucción de sí mismo. El *yo* al mirar al cuerpo y a la cabeza como otros, al interpretar lo que dicen sus actitudes, de alguna forma las construye, de igual manera cuando alcanza a ver los jirones del *yo*. El personaje del cuento escucha constantemente a su cuerpo, para saber lo que dice, lo libera al percibirlo de lejos. El cuerpo, como habíamos visto, es el sinvergüenza, un egoísta, vanidoso. El personaje se pregunta ¿quién busca a mi *yo*? y la respuesta está en su cuerpo, en ese momento se cambian los papeles, el cuerpo es el *yo* verdadero.

En el —*Diario de sinvergüenza*” se pretende que el *yo* del personaje se puede encontrar en el pasado, entre los recuerdos. O ¿se puede encontrar a partir de escribirlo? La escritura resulta fundamental en el relato, ya que es el manuscrito, el diario, el que ayudará a la construcción de ese *yo*: —este diario me ayudará para crearme un yo...”(252) El personaje intenta llegar a una aproximación de sus circunstancias, es más, hacerse de una forma de ser, a partir de la palabra escrita en el papel.

Escribir asienta, aclara las ideas. La escritura es otro de los temas fundamentales del autor, en este caso no es un documento para posibles lectores, sino una escritura intimista con efectos prácticos, el diario que se escribe está encaminado a hacer un *yo*.

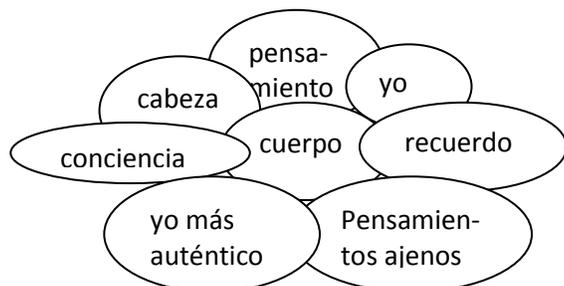
En una nota, que no forma parte del cuento propiamente sino de la recopilación —*Textos desprendidos...*”, se señala que quizá sea el cuerpo el que anhela la escritura como una forma de recrearse desde el pasado y prefigurar un futuro: —No será el cuerpo quien quiere escribir y vuelve sobre el pasado para suponerse y relamerse con un futuro? ¿No será la gran vanidosa, la curiosa

impertinente“?”<sup>247</sup> De aquí se desprende que el cuerpo ya no es el sinvergüenza del que se habla constantemente; en ese deseo por escribir, se ha transmutado en el *yo*, o posiblemente sea la cabeza, la curiosa impertinente, la que tenga la necesidad de la escritura.

La otra idea que surge de este par de líneas es, desde luego, la intertextualidad, cuando se hace referencia a —Ecurioso impertinente” del Quijote.<sup>248</sup> En el texto Anselmo presiona a su amigo Lotario, para que intente seducir a Camila, esposa de Anselmo, y comprobar su fidelidad. En este caso el *yo* puede corresponder a Anselmo, mientras que Lotario puede ser el cuerpo, un sinvergüenza, y Camila la cabeza, que finalmente sucumbe y se entiende con ambos.

Porque ese personaje escindido se encuentra también distante de la cabeza: —Quién es la que traiciona? La que se mira en los espejos” (nota 7, p. 253). Esa ella es otra integrante, en el mapa de una construcción inalcanzable, una ella que interviene y sorprende al protagonista: —Hbiera querido llorar pero no quería hacerlo porque las lágrimas serían de —~~la~~”, aparecería en los ojos de esta cabeza, que esconde, en alguna parte de —~~la~~” o del cuerpo, mi yo”.(254)

Me parece que se va conformando un esquema como el siguiente, en el que la intersección de los componentes, donde quizá estaría el *yo*, resulta muy breve, la mayoría de las ocasiones predomina una u otra parte, dejando ver una personalidad fractal.



En una de las anotaciones de lo que podría ser una proyección de la estructura del relato, se señala: —El—~~y~~” tenía que valerse de la cabeza y del cuerpo para descubrirse a sí mismo. Los otros dos se burlaban. El *yo* los odiaba y, misteriosamente, también los amaba —podría decirse que tenía con ellos relaciones más estrechas y más extrañas que las que podría haber en una familia-. El *yo* creía existir en instantes fugaces”(261), porque sólo por breves momentos se lleva a cabo la conjunción entre las partes, el *yo* resulta efímero para enfrentar al mundo, lo encaran los otros, el cuerpo, la cabeza, por separado.

<sup>247</sup> Felisberto Hernández, —*Textos desprendidos de Tierras de la memoria y del Diario del sinvergüenza y afines*”, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, p. 291.

<sup>248</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, RBA Editores, Barcelona, 1994, capítulos 33-35 de la primera parte, pp. 411-457.

Entonces, en el narrador se hacen presentes: el cuerpo, la cabeza o los pensamientos, y el *yo*, cada uno con su propia lógica de acuerdo a su libre albedrío, pero cada uno como contraparte del otro, uno para el otro y uno para sí mismo, en una relación vital en la que no existe el uno sin el otro. En una reflexión suprema, en la que la experiencia de la existencia mira un cuerpo sinvergüenza, y una cabeza traidora, ¿quién hace esa observación? ¿quién es ese espectador ajeno? Tiene que ser un *yo*, uno de ellos que, por cierto, también anda en la búsqueda del *yo*, en una especie de espiral interminable.

El *yo* parece ser un espíritu intrínseco ligado a la vida. En este caso un arrogante que pretende desligarse de la materia y del pensamiento. El *yo* existe más allá del cuerpo y del razonamiento, aunque a veces se localiza en uno u otro. El *yo* usa al cuerpo para hacer sus apariciones en el mundo: —Creo haber sentido por primera vez a mi *yo*. Mi cuerpo estaba sentado en una silla y los ojos miraron por una ventana que daba sobre copas de árboles. Bueno, era mi *yo* quien se asomó a mis ojos y miró largo rato los movimientos de las hojas mientras la cabeza pensaba en sus cosas”.(258) El cuerpo representa la forma de estar en el mundo, cuando el cuerpo no esté, no habrá ninguna posibilidad de estar en el mundo. En una de las notas (que pertenece también a la recopilación —Textos desprendidos...”) se puede leer claramente la idea del cuerpo como la materia que permite la interacción con el mundo, las cosas de afuera caminan hacia el cuerpo, o los pensamientos de un cuerpo parten y se dirigen al mundo, porque la existencia no es en sí misma, sino que está ligada al mundo: —Cuando alguien viene del mundo hacia él, o de él parten ideas que ya han emprendido movimientos hacia el mundo, yo apenas tengo tiempo de adivinar sus impulsos y cambiar de pensamientos.”<sup>249</sup> Se despliega otra idea, el *yo* es movimiento, no es algo *per se*, está en función de las circunstancias.

El mismo narrador observa que no sólo él está fraccionado, la fragmentación no tiene que ver necesariamente con la enfermedad, con la locura, el personaje percibe que los demás también tienen grandes sinvergüenzas. La propuesta del —*Diario del sinvergüenza*” es que las personas están divididas, es una condición humana. Las personalidades se fragmentan, se contradicen, viven una lucha intrínseca por mantenerse a flote en el mundo. Aunque en ocasiones el narrador —.ha sentido envidia de los seguros, con sinvergüenzas inocentes y cabezas sin grandes problemas...”(262), unas con más armonía, otras con mayor rivalidad entre sus partes, las personas viven escindidas.

La reflexión que se desprende apunta a la fragmentación de la personalidad. Si algo nos enseña el —*Diario del sinvergüenza*” es que el concepto de ser humano se resiste a ser aprisionado en una sola categoría, o definirse por el liderazgo de una de sus partes.

---

<sup>249</sup> Felisberto Hernández, —*Textos desprendidos...*, *op. cit.*, p. 286.

Como siempre, los escritos de Felisberto Hernández resultan relatos, reflexiones, poesía en prosa, ideas sobre el mundo y su percepción, propuestas novedosas, nunca contundentes, siempre con la humildad de la incertidumbre. El autor plantea en el —*Diario del sinvergüenza*” muchas dudas sobre la existencia de ese personaje que sirve como pretexto para hablar de cosas profundas. En la construcción de un *yo*, el otro tiene una parte fundamental, en este sentido los otros corresponden a la cabeza, al cuerpo, que son como el espejo para la conformación del *yo*.

Juan Manuel Morales analiza el —*Diario del sinvergüenza*” a partir de las nociones de identidad *idem e ipse* desarrolladas por Paul Ricoeur.<sup>250</sup> Según Ricoeur el sujeto está integrado por dos partes fundamentales, una que permanece y otra que cambia constantemente según la materia, el tiempo, el espacio, las circunstancias. Mientras que la identidad *idem* supone la batalla por la permanencia del individuo frente al mundo, la cualidad *ipse* implica el cambio, el sentido de variabilidad en el individuo de acuerdo a las circunstancias.

En el caso del —*Diario del sinvergüenza*” el personaje, no sólo se observa a sí mismo como otro, sino como *otros*, el cuerpo, la cabeza, el *yo*, no hay una identidad única. La visión en el espejo regresa la ilusión de unidad, en el caso del —*Diario del sinvergüenza*” ese reflejo especular es simplemente una quimera.<sup>251</sup>

En el —*Diario del sinvergüenza*”, además de la fragmentación del individuo entre la cabeza, el sinvergüenza y el *yo*, se encuentran el cuerpo, el *yo*, y el pensamiento del pasado o de los pasados, y seguramente del futuro. Todo esto apunta a la dirección de una personalidad inacabada, es decir no como una cosa dada, sino como un movimiento, que responde a circunstancias específicas. La propuesta de Felisberto Hernández es que el *yo* no existe como tal, como una entidad única e inamovible, el *yo* es cuerpo, pensamientos, alma intencionados en un lugar y en un tiempo específico. Porque en el ser humano hay una constante lucha por preservar la unidad, mantener una actitud firme frente al mundo, pero esto a la postre resulta inalcanzable porque el ser humano no *es en sí mismo*, *es* frente a las circunstancias.

La representación de uno tiene que tener su contraparte en otro, la presencia del otro resulta fundamental, en la afirmación de uno en el mundo; como dice bellamente Octavio Paz, para que sea

---

<sup>250</sup> —La noción de identidad como mismidad, en la que el otro siempre son los demás (autrui en francés) es un conflicto, tomado en cuenta que uno puede considerarse, verse, contemplarse como otro...” Juan Manuel Morales Reyes, —Felisberto Hernández: Una conciencia —problematizada” y un sentido estético de la vida.”, [www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JuanManuelMorales-sitio.doc](http://www.felisberto.org.uy/docs/MX-2002-JuanManuelMorales-sitio.doc), 17 de noviembre 2009.

<sup>251</sup> En todo caso, en el reflejo no se manifiesta un alma única y total, sino que en el acontecimiento de la contemplación de sí mismo se inmiscuye un segundo participante, otro ficticio, un autor carente de autoridad y de consistencia; al verme en el espejo no estoy solo: estoy siendo poseído por un alma ajena. Es más a veces esta alma ajena llega a cobrar un espesor hasta llegar a cierta autonomía: el disgusto y un determinado rencor, a los cuales se añade nuestro descontento con nuestro aspecto dan cuerpo a ese otro, a ese potencial autor de nuestra apariencia... Mijaíl M. Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, *op. cit.*, p. 48.

yo, debe haber *otro* que sirva de reflejo, que reafirme la existencia de *uno*. En el —*Diario del sinvergüenza*” el *otro* está presente dentro del *uno*, en este caso los otros son el sinvergüenza y la cabeza.

Desde nuestra perspectiva, la búsqueda del personaje felisbertiano es ante todo el deseo de encontrarse y entenderse en el mundo, para tener una postura constante, definitoria de una personalidad única, ante los demás. El —*Diario del sinvergüenza*” plantea una intrincada forma de ser del ser humano, un hombre dividido, fragmentado.

Ya antes Felisberto Hernández había propuesto el tema de la división del sujeto, en el cuento —*La suma*”,<sup>252</sup> el concepto de la *suma* es un sinónimo del ser, corresponde al amigo del narrador de aquel cuento: su cuerpo, más su personalidad, desde la amabilidad, la aparente distracción, la galantería, y hasta el nombre; la adición es Salvador (el amigo). Este relato aparece en 1950, en la madurez del autor, años más tarde se escribe —*Diario del sinvergüenza*”, donde se profundiza la fragmentación, para llegar a un mismo resultado.

De igual forma en el texto —*Hace mucho tiempo que no duermo bien*” aparece la clásica dicotomía mente-cuerpo; como en —*Diario del sinvergüenza*”, la cabeza va resultando una desfachatada que lo deja solo, el cuerpo humillado a su suerte tiene que luchar por su bienestar: —*Mi pobre cuerpo —viejo compañero de aventuras-, distraído, cruza por encima de las tablas que crujen y mi cabeza se pone furiosa. Cuando él logra acostarse mi cabeza me abandona y se va sola quién sabe dónde.*”<sup>253</sup> Otro de los cuentos que tratan el tema de la fragmentación es el titulado —*Laoche que di mi primer concierto*”, pero en este caso la separación en el individuo, no está vinculada a la verticalidad del cuerpo humano, lo que sería cuerpo-mente, sino a la forma de ser, digamos en lo horizontal, el pianista que transige con su parte egoísta y su parte solidaria, con dos —*os*”; el cuento también es un pretexto para hablar de su yo escindido: —*Mi hombre no dejaba de serme simpático e interesante, pero espantosamente egoísta*”.<sup>254</sup> En otro cuento que se titula —*Mi primer concierto*” también se trata la desconfianza hacia sí mismo.<sup>255</sup>

En el cuento —*Almacén*” se ha hecho una recopilación de ideas similares, en las que también se prefiguran nociones de lo que después llegó a ser el —*Diario del sinvergüenza*”, el cuerpo, la cabeza y el yo por separado; el cuerpo dominando a los pensamientos, los actos, la vida: —*Cuando alguien en el mundo me llama, él es el primero que se despierta. Entonces interrumpe y*

---

<sup>252</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>253</sup> Felisberto Hernández, —*Hace mucho tiempo que no duermo bien*”, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 237-238.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>255</sup> —*Yo tenía desconfianza de mí... Pero donde más sufría, era en la memoria...*” Felisberto Hernández, —*Mi primer concierto*”, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, p. 125.

espanta mis pensamientos y yo no tengo tiempo de saber si ellos huyen asustados o mueren en el acto. Es posible que se escondan y que después reaparezcan.”<sup>256</sup> En —Las dos historias” también se revela la problemática de los diferentes *yo*s, las múltiples personalidades que conforman al sujeto, donde se lleva a cabo una rivalidad entre las partes.<sup>257</sup> Igualmente, en —El caballo perdido” se desarrolla la idea de que Celina (la profesora de piano), se entendía mejor con sus manos que con él; asimismo, la personalidad dividida en el socio, el cuerpo (su otro *yo*), se fragmenta nuevamente en el prestamista (otro, otro *yo*); pero de pronto se desarrolla una idea muy interesante: —. entonces descubrí que mi socio era el mundo”.<sup>258</sup> Un socio sirve para empujar una tarea común, en este caso el socio es la contraparte de ese *yo*, para que haya un *yo* tiene que haber otros, un mundo que sirva de reflejo a las acciones de ese *yo*. Como se puede observar una y otra vez —de diferente forma-, se manifiesta la inquietud del autor por la develación del ser, el ser que es el cuerpo.

Porque el cuerpo es el que tiene la interacción con el universo, el que decide de acuerdo con sus antojos qué es lo que hay que observar, incluso se mueve por propia voluntad, colocándose por arriba del *yo*, tomando decisiones que espantan al propio *yo* y a los pensamientos.

Pero lo que más miedo me daba era lo que podía hacer conmigo, mi propio cuerpo. Y no solamente cuando me tomaba de sorpresa con un arranque sin aviso y cuando yo no tenía más remedio que abandonar mis pensamientos y atender apresuradamente los lugares por donde él empezaba a cruzar, ya fuera perseguido o provocado por otros cuerpos, o cuando el impulso partía de sí mismo como una súbita e ignorada necesidad de moverse; también me asustaba cuando me daba cuenta de que en los instantes que yo vivía detrás de los ojos y mientras veía pasar ideas que no parecían mías y al mismo tiempo esperaba algo —nunca sabía qué esperaba- mi cuerpo había estado haciendo por su cuenta otros pensamientos. Y hasta podría decir que él también tenía su mirada. Mientras yo había dejado los ojos dormidos encima de un objeto cualquiera y estaba distraído mirando pasar las ideas que parecían ajenas, él clavaba su mirada fija en ese mismo objeto, como si le prohibiera moverse, y en seguida empezaba a rodearlo de pensamientos distintos a los míos. De pronto yo sentía sus pensamientos como si viera mancharse de sangre el agua de un estanque y descubriera que en el fondo había lucha...<sup>259</sup>

Es la batalla que se establece entre los componentes del ser, el cuerpo y sus demandas, los pensamientos que se generan a partir de la interacción del cuerpo en el mundo; en ese sentido, también el cuerpo puede identificarse con el inconsciente freudiano, un cuerpo que se mueve a

---

<sup>256</sup> Felisberto Hernández, —Amacén”, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, p. 292.

<sup>257</sup> Felisberto Hernández, —Las dos historias”, *Obras completas*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 160-163.

<sup>258</sup> Felisberto Hernández, —El caballo perdido”, *ibidem*, p. 47.

<sup>259</sup> Felisberto Hernández, —Aéndice”, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, p. 288.

voluntad en aras de sus propias necesidades, la mente no puede controlar al cuerpo. Pero esta idea apenas está desarrollada, el énfasis se encuentra en la fragmentación del ser.

Varios son los textos en los que el autor aborda el tema de la división del *individuo*, aunque su tratamiento ha sido distinto. De una u otra forma, desde el ámbito ficcional se trasluce lo inquietante que fueron para el autor las cuestiones del ser.

Como ya vimos en capítulos anteriores, la filosofía fue una constante fuente para la literatura felisbertiana, la lectura de —*Diario del sinvergüenza*” nos remite a complicados vericuetos ontológicos donde el *yo* resulta inaprensible, el autor propone la idea de una división intrínseca en el ser humano, un *yo* no *en sí*, sino vinculado al devenir de una existencia, pero esto, según el propio Felisberto Hernández, es muy difícil de concebir.<sup>260</sup>

De las conclusiones que se entreveran de esta lectura, está la de que la persona es, a fin de cuentas, su cuerpo, para ello se trazó un largo camino en sentido opuesto, identificando el descoyuntamiento del cuerpo, y sus actitudes desvergonzadas. En lo cotidiano no se concibe al cuerpo como el ser, es más, cuando se piensa en el tema del cuerpo, se observa una cierta lejanía entre mi *yo* y mi cuerpo, por ello en el —*Diario del sinvergüenza*” hubo que poner énfasis en la distancia con el cuerpo para destacar lo contrario: el cuerpo resulta el *yo*.

---

<sup>260</sup> —Al hombre le falta imaginación para representarse algo que no sea imaginado por él... El hombre es incapaz de imaginar la no imaginación, la no esperanza, la no condición hombre.” *Ibidem*, p. 292.



## Conclusiones

---

-¿Qué nombre le pondremos al caballo?  
El negrito hacía esfuerzo por recordar algo. Al fin dijo:  
-¿Cómo nos enseñó la maestra que había que decir  
cuando una cosa era linda?  
-Ah, ya sé -dijo Alejandro-, —~~jetivo~~”...  
-Señorita: ¿Sabe qué nombre le pusimos al tubiano?  
—~~jetivo~~”  
-En primer lugar, se dice ~~adjetivo~~”; y en segundo lugar,  
adjetivo no es nombre; es... adjetivo -dijo la maestra  
después de un momento de vacilación.  
—~~h~~ mujer parecida a mí”

Después del análisis realizado de los textos de Felisberto Hernández, nos gustaría destacar algunas ideas generales al respecto. En la literatura felisbertiana se explora permanentemente el tema del cuerpo, razón por la cual no se constriñe a una sola representación. Asimismo, a través del tiempo lo corporal va teniendo un tratamiento distinto; por ejemplo, en —~~Cos~~ para leer en un tranvía”,<sup>261</sup> minificciones escritas en 1925, el tema es muy directo: un alma gorda no tiene cabida en un solo bebé, cuando un gordo muera su alma tendrá que ser repartida en varias criaturas, el volumen del alma corresponde al volumen del cuerpo; leemos después sobre un cuerpo muerto en —Laenvenada” de 1931; luego el cuerpo llega a ser multifacético como en —~~Tierras~~ de la memoria”(1944), más adelante sirve para abordar el problema de la distancia entre —~~ds~~ componentes” de una persona: —~~Dicio~~ del sinvergüenza” (1955-57). El tema muestra una transformación en las distintas etapas del escritor: desde lo más simple, hasta la complejidad abstracta de la intrincada mirada filosófica.

El autor, no lleva a cabo reflexiones etéreas, bosqueja a través de su obra temas filosóficos como: la vida y la muerte, la inconsistencia del *yo*, la lejanía del cuerpo, la personalidad, la realidad probable y no contundente o la relación sujeto-objeto. En ese sentido, la literatura además de una propuesta estética, tiene un fin práctico: plasmar diversas tesis filosóficas sin hacer un ensayo, sino desde el discurso narrativo.

El tema del cuerpo, su desmenuzamiento y análisis en la literatura felisbertiana es la base sobre la que subyace otro tema muy importante: la identidad, la construcción del individuo, del sujeto. Si hay una división entre la mente y el cuerpo, y además el cuerpo se vuelve a dividir, es evidente que la personalidad también es fragmentaria, dispersa. El *ser* no es un ente cerrado,

---

<sup>261</sup> Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 12-13.

concluso, siempre está abierto al universo, es permeable a sí mismo, a los demás, a las cosas del mundo.

En —*Terras de la memoria*” el cuerpo es la esencia humana, la sustancia medular del *otro*, no existe brecha entre el cuerpo y la persona: el cuerpo de la niña rubia *es* ella misma, de igual forma el horripilante cuerpo de Mandolión; la personalidad se define a partir del cuerpo y sus movimientos, y no por los pensamientos o las palabras de los personajes. El literato de —*La envenenada*” no puede engañar a los demás con lo que dirá sobre la muerta, por ello a través de las posiciones de su cuerpo trata de seguir manteniendo una imagen de sabiduría. En —*Terras de la memoria*” se descubre la personalidad del rubio y del cetrino por su cuerpo y sus actitudes, porque los cuerpos permanentemente transmiten, sin palabras, la forma de ser. El *yo* no puede disfrazarse con buenos discursos o con frases contundentes, es lo que el cuerpo manifiesta, el cuerpo no representa nada y presenta todo. Para el psicoanálisis el lenguaje es una premisa fundamental, a través de él se devela el inconsciente; en el personaje felisbertiano, en cambio, es el cuerpo y sus movimientos por los que se puede conocer lo más recóndito del ser humano.

La sociedad penetra al individuo por medio del movimiento del cuerpo; lo que demanda la sociedad se refleja en el individuo a través de su cuerpo. Los actos que el personaje felisbertiano lleva a cabo están hechos para los otros, encaminados a una afirmación imprescindible, ese pianista de —*Terras de la memoria*” se ve de pronto llevado por el cuerpo hasta el piano para tocar una pieza, que le valdrá el reconocimiento de los demás, y el regaño de sí mismo. El cuerpo, que es el *ser*, está irremediablemente comprometido con el *otro* y con las cosas del mundo, el *yo* y el *otro* se erigen uno para el otro, y viceversa. La relación que establece el personaje con el *otro* es fundamental para la construcción de su identidad.

Aunque el movimiento sea parte de un aprendizaje social, también es algo individual, por eso, en la obra felisbertiana se sabe quién es el otro a partir de los movimientos de su cuerpo. Pero no es así en todos los casos, ya que si bien se lleva a cabo la crítica de concebir al *otro* como un individuo separado entre su personalidad y su cuerpo (el otro *es* su cuerpo), al mismo tiempo se utiliza esa bifurcación para abordar al propio personaje, es decir, el protagonista sí es un personaje escindido: por un lado su mente y por otro su cuerpo. Particularmente en el —*Diario del sinvergüenza*” se lleva a cabo un desdoblamiento del sujeto entre el cuerpo, la cabeza y el *yo*, esta forma intrincada del *ser* refleja las contradicciones internas de ese escritor del diario, problematizando el concepto de identidad, como algo dado, o construido para siempre, por el contrario está en una constante pelea interna, una permanente actualización.

A través de la dualidad explicante de la naturaleza humana, se exhibe su debilidad asociada al cuerpo; porque el cuerpo también es lo primitivo, donde se desarrollan los instintos animales

inferiores, el *yo* trata de esclavizar al cuerpo, pero muchas veces se le escapa, el cuerpo está para el placer, es el hedonista de la novela; la —*elva*”, la naturaleza embravecida de un individuo radica en su cuerpo. El cuerpo está para gozar, tiene una orientación natural a lo material, al erotismo, se mueve según sus instintos, no puede controlarse, actúa con un brío voluptuoso indomable: el cuerpo también es una metáfora del inconsciente.

La pertenencia al mundo se realiza a través del cuerpo. ¿Qué es el viaje que recorre el pianista junto a Mandolión, sino la marcha de la vida? El tren en el que se instala el narrador es la existencia, un tránsito constante en el que lo más importante está en el trayecto mismo, el destino es lo de menos. Curiosamente es un recorrido donde el cuerpo es el que resiente la travesía: —El viaje en ferrocarril... como el desasosiego en que buscaba posturas distintas en los asientos de segunda, hechos de tablillas barnizadas que llegaban hasta la mitad de la espalda; y en la noche no se sabía dónde dejar caer la cabeza, que bamboleaba como un farol casi apagado”.<sup>262</sup> En ese viaje como alegoría de la vida, el trazo del espacio se refleja en el cuerpo, se advierte que el camino es difícil, la cuestión económica es determinante y marca un derrotero penoso de superar.<sup>263</sup> La vida misma es la que pasa por el cuerpo, sin cuerpo no hay mundo (como planteó Merleau-Ponty); y de manera inversa, sin mundo no hay cuerpo, porque el mundo es el reflejo, la contraparte del cuerpo.

La figura de la muerta en —*La envenenada*” resulta muy significativa, el cuerpo es un discurso en sí, el cadáver, es la evidencia de la finitud. El personaje del —*Diario del sinvergüenza*” manifiesta su miedo acerca de cómo su cuerpo empezará a abandonar el mundo —*el tengo miedo porque no sé qué cosa de él me fallará primero y si me hará sufrir mucho tiempo antes de morir*”.<sup>264</sup> Porque el *yo* es el cuerpo, la materia a partir de la que se despliega la vida, por lo tanto es también el territorio de la muerte, paradójicamente la muerte es la única certeza de la vida.

Como se había mencionado, el tema del cuerpo también se utiliza para abordar la identidad del sujeto; sin embargo, el término *sujeto* tiene dos alcances, por un lado, hace referencia a ese sujeto cartesiano, o aquel derivado de la ilustración, un ser plenipotenciario, que actúa bajo una consciencia absoluta, un individuo de una sola pieza; por otra parte, la palabra sujeto tiene otra acepción: un ser subyugado, sometido.

En la literatura felisbertiana el sujeto, está *sujeto* por las relaciones en las que está inmerso, que a su vez despliegan la fuerza y predominio de quien las detenta, sea el *otro* o sea un objeto; por ello vive una tensión permanente frente a los otros y frente a *sí mismo*. La desrealización corporal,

---

<sup>262</sup> Felisberto Hernández, —*Tierras de la memoria*”, *op. cit.*, p. 22.

<sup>263</sup> —*Recién en este instante me doy cuenta de que el tema del hambre empezó con el ferrocarril, de que los hechos felices que ocurrieron en Mendoza y en gran parte del viaje, se echaron a perder con el hambre*”; *ibidem*, p. 24.

<sup>264</sup> Felisberto Hernández, —*Diario del sinvergüenza*”, *op. cit.*, p. 260.

estrategia recurrente, cuestiona al sujeto y su personalidad como un todopoderoso, como el amo del mundo, por el contrario el ser está modificado permanentemente por los otros, por las cosas, por su entorno; no existe un individuo *per se*, más bien se erige y actúa de acuerdo a sus circunstancias y los sucesos que se enfrentan. En ese sentido, el personaje felisbertiano cuestiona el primer significado y se coloca más cercano al segundo: se encuentra sujeto al cuerpo (sí mismo), al deseo de los otros, a las energías universales donde se mueve.

Ese *otro*, el cuerpo, en el —Dicho del sinvergüenza”, alguien distinto del *yo* que lo habita forma parte intrínseca del personaje, actúa en función del *yo* y el *yo* en función del otro, es la pareja y la contraparte, es más gracias al otro se puede sobrevivir.<sup>265</sup> La identidad, entonces, se construye a partir de múltiples maneras de ser, incluso irreconocibles; textualmente se afirma que cada persona tiene un extremo —sinvergüenza”. Dice el narrador que siente envidia de los —seguros, con sinvergüenzas inocentes y cabezas sin grandes problemas”.

De este cuento se desprende que la condición humana incluye una parte desfachatada y cínica, que puede llegar a ser hasta siniestra. Todas estas reflexiones dan cuenta de la conformación de un sujeto en permanente construcción, se vuelve una y otra vez sobre la idea de la identidad, a partir del cuerpo, no como algo concluido, sino al contrario es algo que al enfrentar al mundo, se confronta a sí misma, incluso cuando se aparenta una personalidad definida. Un sujeto muy distinto al de la ilustración,<sup>266</sup> un ser que constantemente se encuentra en la lucha por mantenerse a flote en el mundo.

Desde nuestro análisis podemos concluir que el autor pone la mirada en el cuerpo porque a pesar de que es lo más inmediato, lo más cercano, en la vida cotidiana cuando se piensa en el cuerpo, no se lo concibe como el *yo*; de hecho existe una distancia entre *yo* y mi cuerpo. Tan solo la frase —incuerpo” implica que el cuerpo es algo *mío*, que me pertenece, pero en sentido estricto no soy *yo*. La propuesta felisbertiana se ocupa de esta idea, incluso separa al cuerpo completamente para destacar su importancia.

El desmembramiento del cuerpo es una de las estrategias utilizadas recurrentemente, varios son los textos en los que el cuerpo se fragmenta, ya hemos visto algunos de sus usos; sin embargo,

---

<sup>265</sup> —Bajtín y Levinas han mostrado al otro, la otredad, dentro del *yo*, de tal modo que esta presencia, como lo ha destacado A. Ponzio, no conduce a la desaparición, disolución o supresión del *yo*; por el contrario, gracias a la presencia de la otredad el *yo* emerge dentro de una actitud tensa e incluso conflictiva con su propia otredad, su posible conclusión por el otro.” Tatiana Bubnova en Mijaíl M. Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, op. cit., p. 24.

<sup>266</sup> —La Ilustración ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos. Pero la tierra enteramente iluminada resplandece bajo el signo de una triunfal desventura” T. Adorno y M. Horkheimer, —El concepto de ilustración”, citado en Marco Antonio Jiménez García, —El sujeto entre las aporías del debate epistemológico de las ciencias sociales” en Laura Páez coordinadora, *En torno al sujeto. Contribuciones al debate*, op. cit., p. 16.

este recurso puede leerse desde otros análisis. Otra posible interpretación de esta división corporal es que las contradicciones siempre están presentes en la vida. La separación del cuerpo también resulta claramente vanguardista, cuando expone la crisis de la representación, particularmente ligada al expresionismo: la unidad se dispersa. El cuerpo humano fue el modelo que sirvió para llevar a cabo las nuevas formas de expresión artística; la literatura felisbertiana contribuyó a recuperar al cuerpo, también como un motivo estético.

En un nuevo orden de ideas, a partir del análisis de los tres textos, se observa la vinculación de los temas con los géneros, o los sexos. Aventurándonos en una idea peregrina, puede hablarse de la identificación de lo femenino y lo masculino con el cuerpo desde distintas perspectivas. En —~~La~~ envenenada” el cuerpo es lo femenino, la mujer muerta que yace en la tierra, la que da la vida por la escritura, es la materia corporal lo que se describe; mientras que el literato, identificado con la mente, las ideas, correspondería, desde luego, a lo masculino. En cambio en —~~Tierras~~ de la memoria” se cambian los papeles, el ejercicio mental, el recuerdo y la observación, que lleva a cabo el pianista a bordo del ferrocarril, sería lo femenino, mientras que el cuerpo observado, el de Mandolión se vincularía con lo masculino, dice el narrador: —~~en~~er que defender mi cara, como si ella fuera una mujer dormida y desnuda. Y todavía pensando con la condición de aquel bruto, mi pudor parecería femenino y su brutalidad masculina”.<sup>267</sup> En el tercer cuento definitivamente el cuerpo es lo masculino mientras que la cabeza es lo femenino. La cabeza es como una prostituta que mantiene tratos con el cuerpo, además puede relacionarse con cualquiera. La cabeza puede ser una sinvergüenza, lleva otra vida, tiene otros pensamientos y se entiende con los demás, si no es como una prostituta, por lo menos es como una mujer infiel. De la misma forma la mano de aquel enfermo, con características femeninas, resultó ser una usurpadora, ya que cambió sus propias manos. Si bien encontramos un paralelo entre —~~Tierras~~ de la memoria” y —~~Dicio~~ del sinvergüenza” en lo que hace a la mente, el espacio de las ideas como lo femenino, resulta un femenino muy distinto en uno y otro cuento, ya que en el primero es como una chica adolescente y pudorosa, mientras que en el caso del —~~Dicio~~ del sinvergüenza” es casi una prostituta.

Desde ese análisis en que el espacio corporal a veces puede ser lo femenino, o lo masculino, se entrevera que se le confiere el mismo valor a los sexos, igual que a los componentes de la personalidad, ninguno está por arriba de otro permanentemente, sin embargo hay eventos circunstanciales en los que la importancia recae en el cuerpo, en la mente, o en el *yo*.

El autor no logra superar la división explicante del ser humano, no encuentra otra manera de comprender al sujeto, aunque sin duda transita por otro camino, cuando pone el acento en el cuerpo,

---

<sup>267</sup> Felisberto Hernández, —~~Tierras~~ de la memoria”, *op. cit.*, p. 12.

la mente se desacredita y se vuelve la vista al cuerpo, porque es el que expresa, sin duda alguna, al ser.

El personaje felisbertiano busca permanentemente entenderse, comprender ese fragmento del mundo que es él; va tras las preguntas acerca de su identidad ¿quién es? ¿cómo se conforma? ¿qué es para los demás? El ser es algo que inquieta mucho al personaje. Como el personaje del —Dinero del sinvergüenza” nos preguntamos, a fin de cuentas ¿quién construye al yo? ¿quién construye al cuerpo? La respuesta está en *mí mismo*, los otros, el mundo.

Por otra parte, el cuerpo puede facilitar la comprensión de lo etéreo. En el texto —[Una carta]”, se señala que de manera paradójica: —...[d]ar su imaginación formas corpóreas y concretas a lo incorpóreo abstracto, o viceversa, hace más sensibles y fáciles de comprender...”<sup>268</sup> entonces habrá que darle una forma física a lo abstracto, porque los cuerpos son las imágenes que sirven para explicar lo intangible; la referencia a lo material es la única forma de representar lo abstracto, porque si no de dónde se agarra el pensamiento para imaginar un concepto.

El autor utiliza al cuerpo como metáfora, el cuerpo será la forma de representación. Valiéndonos de ese método, observamos a la propia literatura felisbertiana como un cuerpo humano. Los textos físicos (o virtuales), son el límite, el territorio de ese cuerpo, que se comunica directamente a través de la palabra escrita,<sup>269</sup> los lectores interpretan ese cuerpo, que expele por sí mismo múltiples significaciones; lo que contiene y sobre todo, lo que construyen los lectores a partir de lo escrito, en mi caso, filosofías, cuestiones ontológicas, e ideas sobre el mundo, conforman ese cuerpo literario, galopante y vigoroso como la sangre en movimiento. Ideas que —...[p]ropia(n) milagrosamente por toda la obra como la sangre por todo el cuerpo animal”.<sup>270</sup>

El cuerpo en lo *felisbertiano* es la primera casa de la existencia, pero tiene tantas lecturas que no puede definirse en su totalidad. La hipótesis de la que partimos para llevar a cabo este análisis: el cuerpo como uno de los ejes de la obra felisbertiana, quedó rebasada con mucho; ahora lo que, de manera modesta, podemos aportar al estudio del autor, es que Felisberto en su expresión artística, desbarata y vuelve a construir el cuerpo, ofreciendo una propuesta creativa desde una nueva forma de concebir al ser, donde el cuerpo es el punto de partida y de llegada, y en el camino se plasman una serie de interrogantes sobre el sujeto en el mundo, donde la significación corporal es inagotable.

---

<sup>268</sup> Felisberto Hernández, “[Una carta]”, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, p. 282.

<sup>269</sup> —...Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes...” Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 168.

<sup>270</sup> Felisberto Hernández, “[Una carta]”, *Obras completas*, vol. 3, *op. cit.*, p. 282.

## Bibliografía

---

- AA. VV., *Felisberto Hernández Dossier*, Ediciones del Sur, Córdoba, 2003.
- ALAZRAKI, JAIME, —“Qué es lo neofantástico?”, Jaime Alazraki, David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Arcos Libros, Madrid, 2001.
- ----- —“Cómo se sueña: Para una poética de Felisberto Hernández?”. Revista *Río de la plata. Culturas*, no. 1, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata CELCIRP, Saint Ouen, Francia, 1985.
- ANTUNEZ OLIVERA, ROCÍO DEL ALBA, *Felisberto Hernández: del infinito al estornudo*, Tesis de maestría en Letras Iberoamericanas, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1983.
- ARIAS, ALEJANDRO C., *Vaz Ferreira*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, México, 1948.
- ARTEAGA, JUAN JOSÉ, *Uruguay. Breve historia contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- BAJTIN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- ----- *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, Edición Tatiana Bubnova, Taurus, col. La huella del otro, México, 2000.
- BARBAGELATA, HUGO DAVID, *Artigas y la Revolución Americana*, Pról. José Enrique Rodó, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Paris, (s/f).
- BARRÁN, JOSÉ PEDRO, *Amor y transgresión en Montevideo 1919-1931*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2001.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA, Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: —“Lacara de Ana”, Revista *Escritura. Teoría y crítica literarias*, Año VII, nos. 13-14, Caracas, Enero-Diciembre, 1982.
- BLENGIO BRITO, RAÚL, —“Hacia el surrealismo”, AA. VV., *Herrera y Reissig: el Modernismo a la Vanguardia*, Universidad de la República, Montevideo, 1978.
- BERGSON, HENRI, *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Serie Perenne, Buenos Aires, 2007.
- BESSIERE, IRENE, —“Efelato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, Jaime Alazraki, David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001.

- BIOY CASARES ADOLFO, BORGES JORGE LUIS, OCAMPO SILVINA, *Antología de la literatura fantástica*, Hermes, México, 1993.
- BORGES, JORGE LUIS, *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1999.
- BRETÓN, ANDRÉ, “*Manifiesto del Surrealismo*”1924, Trad. Andrés Bosch, Ed. Labor, Barcelona, 1969.
- CALVINO, ITALO, —“Los niveles de realidad en la literatura” en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Ed. Enric Sullá, Crítica, Madrid, 1996.
- CARMONA, LILIANA, *Ciudad vieja de Montevideo 1829-1991. Transformaciones y propuestas urbanas*, Fundación de la Cultura Universitaria. Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 1993.
- CORRAL ROSE, —“Prólogo”, Hernández, Felisberto, *Las hortensias y otros cuentos*, UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 2004.
- CORREA, RAFAEL EUDALDO, *Lo fantástico en la poética de Felisberto Hernández*, University Microfilms International, Tesis de doctorado en filosofía, New Jersey, 1984.
- CORTÁZAR, JULIO, —“Prólogo” Hernández, Felisberto, *La casa inundada y otros cuentos*, selección Cristina Peri Rossi, Lumen, Barcelona, 1975.
- ----- —“Felisberto Hernández. Carta en mano propia”, *Obra crítica*, Alfaguara, Madrid, 1994.
- CÚPICH ZARDEL JACOBO, FLORES VIDALES ALFREDO, ROJAS HELENA YRÍZAR, *El sujeto y su odisea*, UNAM Campus Iztacala, México, 1999.
- CVITANOVIC, DINKO, compilador, *La idea del cuerpo en las letras españolas (Siglos XIII a XVII)*, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1973.
- DAULER WILSON, MARGARET, *Descartes*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 1990.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Primera parte, RBA Editores, Barcelona, 1994.
- DELEUZE, GILLES, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Trad. Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 2002.
- DÍAZ, JOSÉ PEDRO, *El espectáculo imaginario*, Arca, Montevideo, 1986.
- ----- —“Felisberto Hernández: una consciencia que se rehúsa a la existencia”, Felisberto Hernández, *Tierras de la memoria*, Arca, Montevideo, 1967.
- ----- *Felisberto Hernández su vida y su obra*, Planeta, Montevideo, 2000.
- ----- —“Más allá de la memoria”, *Revista Escritura. Teoría y crítica literarias*, Año VII, nos. 13-14, Caracas, Enero-Diciembre, 1982.

- ECHAVARREN, ROBERTO, —La estructura temporal de la experiencia en *El caballo perdido*, Revista *Río de la plata. Culturas*, no. 1, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata CELCIRP, Saint Ouen, Francia, 1985.
- ESPINA, EDUARDO, —Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid 529/530 jul.-ago. 1994.
- FEHER MICHEL, NADDAFF RAMONA, TAZI NADIA, editores, *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Humanidades/Historia Taurus, España, 1990.
- FOUCAULT, MICHEL, *Microfísica del poder*. Las ediciones de la Piqueta, 3ª ed., Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, 1992.
- ----- *Tecnologías del yo y otros textos afines*, trad. Mercedes Allende Salazar, Paidós, Barcelona, 1990.
- FRAGA, ROSARIO, *Felisberto Hernández. Proceso de una creación*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, Perú, 2003.
- FREUD, SIGMUND, —La interpretación de los sueños (1900)” en *Obras completas*, vol. IV, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1996.
- ----- —La inconciencia” (1915), *Obras completas*, vol. XIV, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1996.
- ----- —Lo ominoso” (1919), *Obras completas*, vol. XVII, Amorrortu Editores, 2º ed., Argentina, 1997.
- FUENTES, CARLOS, *La nueva novela hispanoamericana*, 2ed., Mortiz, México, 1969.
- GARCÍA CARLOS, REICHARDT DIETER, compiladores, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Vervuert / Iberoamericana, Madrid, 2004.
- GIRALDI DE DEI CAS, NORAH, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Banda Oriental, Montevideo, 1975.
- ----- —La figure du père et ses imbrications musicales dans l’oeuvre de Felisberto Hernández”, Amadeo Lopez et al, *Les filiations. Idées et coutures contemporaines en Amérique Latine*, Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine #19, Paris, 1997.
- GONZÁLEZ DUEÑAS DANIEL, TOLEDO ALEJANDRO, *Aperturas sobre el extrañamiento. Entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchia*. Conaculta, Colecc. Luzazul, México, 1993.
- GONZÁLEZ SALVADOR, ANA, —Del fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de Estudios Filológicos*, España, 1984.

- GRAZIANO, FRANK, *The lost of seeing. Themes of the gaze and sexual rituals in the fiction of Felisberto Hernández*, Associated University Presses Inc., United States of America, 1997.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica, 3era edición, Bogotá, 2004.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDICH, *Fenomenología del Espíritu*, Pre-textos, Col. Filosofía Clásicos, Editor-traductor Manuel Jiménez Redondo, España, 2006.
- HERNÁNDEZ, FELISBERTO, *Narraciones incompletas*, Siruela, Madrid, 1990.
- ----- *Obras completas volumen 1*, Siglo XXI, 6ta. Edición, México, 2007.
- ----- *Obras completas volumen 2*, Siglo XXI, 7ma. Edición, México, 2005.
- ----- *Obras completas volumen 3*, Siglo XXI, 3era. Edición, México, 1998.
- HUERTA, DAVID, —“Rólogo” a Felisberto Hernández, *Obras completas volumen 1*, Siglo XXI, 6ta. edición, México, 2007.
- ISER, WOLFGANG, *El acto de leer*, Trad. J.A. Gimbernat, Manuel Barbeito, Taurus Ediciones, Persiles 176, Teoría y Crítica Literaria, Madrid, 1987.
- ----- —“Eproceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987.
- ISLAS, HILDA, compiladora, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA, CONACULTA, 2001.
- JAUSS, HANS ROBERT, —“Ldfigenia de Goethe y de Racine”, Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Visor, Madrid, 1989.
- LANGE-CHURION, PEDRO, *La escritura de lo extraño y el itinerario del deseo en la narrativa de Felisberto Hernández*, Tesis de doctorado en filosofía, University of Cincinnati, UMI, 1994.
- LAPOUJADE, MARÍA NOEL, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, Herder, México, 2006.
- LESPADA, GUSTAVO, —“Fébberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar”, *Esa promiscua escritura*, Alción Editora, Córdoba, 2002.
- LOCKHART, WASHINGTON, —“Art y presencia de Felisberto”, *Revista Escritura. Teoría y crítica literarias*, Año VII, nos. 13-14, Caracas, Enero-Diciembre, 1982.
- LUDMER, JOSEFINA, —“Laragedia cómica”, *Revista Escritura. Teoría y crítica literarias*, Año VII, nos. 13-14, Caracas, Enero-Diciembre, 1982.
- MARÍN, SIGFREDO E., *Pensar desde el cuerpo. Tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa*, Conaculta, col. Literatura, México, 2006.

- MARTÍNEZ DÍAZ, NELSON, *América Austral. Desde la Independencia hasta la crisis de 1929*, Ediciones Akal, col. Las Américas 36, Madrid, 1991.
- MARTÍNEZ MORENO, CARLOS, —Unviajero falsamente distraído,” *Revista Montevideo* Núm. 34, 2da. época, año 2, No. 3.4, Montevideo, Mayo 1964.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Col. Historia, Ciencia, Sociedad 121, Trad. Jem Cabanes, Barcelona, 1994.
- MOLLOY, SYLVIA, “*Tierras de la memoria: La entreapertura del texto*”, *Revista Escritura. Teoría y crítica literarias* VII, 13-14, Caracas, enero-diciembre, 1982.
- MONGES NICOLAU, GRACIELA, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, UNAM, México, 1994.
- MUNGUÍA ZATARAIN, MARTHA ELENA, *Elementos de poética histórica: el cuento hispanoamericano*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Serie Estudios de lingüística y literatura 46, México, 2002.
- NAVARRO, GINÉS, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Rubí, Anthropos (Biblioteca Conciencia 44), Barcelona, 2002.
- NOYOLA MUÑOZ, MARTHA GABRIELA, *Geografías del cuerpo. Por una pedagogía de la experiencia*, Universidad Pedagógica Nacional, Horizontes Educativos, Filosofía, México, 2011.
- OSORIO, NELSON, *Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano*, Centro de Estudios Latinoamericanos —Rómulo Gallegos”, Caracas, 1980.
- PÁEZ, LAURA, Coordinadora. *En torno al sujeto. Contribuciones al debate* Escuela Nacional de Estudios Profesionales Campus Acatlán, UNAM, México, 1999.
- PAZ, OCTAVIO, *Claridad errante poesía y prosa*, Fondo de Cultura Económica, Fondo 2000, México, 2004.
- PALLARES RICARDO, REYES REINA, *¿Otro Felisberto? Las cartas de Felisberto Hernández a Reina Reyes*, Ediciones de la Banda Oriental, Uruguay, 1994.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Coedición SXXI Editores-UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 3era edición, México, 2005.
- PLATÓN, *Banquete*, Losada, Griegos y Latinos, Edición Victoria Juliá, Buenos Aires, 2004.
- ----- *Fedón Fedro*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, Clásicas de Grecia y Roma, Edición Luis Gil Fernández, Madrid, 2003.
- ----- *Timeo*, Colihue, Edición Conrado Eggers, Buenos Aires, 1999.

- PRUNHUBER, CAROL, —“Conología”, Hernández Felisberto, *Narraciones incompletas*, Siruela, Madrid, 1990.
- RAMA, ÁNGEL, —“Felisberto Hernández. Su manera original de enfrentar al mundo”, *Revista Escritura. Teoría y crítica literarias* VII, 13-14, Caracas, enero-diciembre, 1982.
- RICOEUR, PAUL, —“Mundo del texto y mundo del lector” en *Historia y Literatura*, Comp. Françoise Perus, Instituto Mora/UAM, México, 1994.
- RISSO FERNÁNDEZ, MARIANA, —“La realidad inundada. El sujeto es un objeto extraño en Felisberto Hernández”, *Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis*, Vol. VII, Literatura y Psicoanálisis. Uruguay, 2007.
- RIVAS CORTÉS, MARIO, —“Felisberto Hernández visto por Ángel Rama”, *Revista Signos literarios* 1, (enero-junio 2005), Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- ROBBERECHTS, LUDOVIC, *El pensamiento de Husserl*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios 198, México, 1968.
- SICARD, ALAIN, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977.
- TODOROV, TZVETAN, —“Definición de lo fantástico” en Jaime Alazraki, David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001.
- VAZ FERREIRA, CARLOS, *Fermentario*, Centro Cultural de España, Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay. Montevideo, 1957.
- ----- *Lógica viva. Moral para intelectuales*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1979.
- VERANI, HUGO J., *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*, Ediciones Trilce, Montevideo, 1996.
- YURKIEVICH, SAÚL, —“Los avatares de la vanguardia”, *Revista Iberoamericana* 118-119, enero-junio 1982.
- ZAVALA, LAURO, *Cartografías del cuento y de la minificción*, Renacimiento, España, 2004.
- ----- *Cómo estudiar el cuento. Con una guía para analizar minificción y cine*. Editorial Palo de Hormigo, colección Tres K-tunes Serie Xequijel No. 6 (Ensayo) Guatemala, 2002.
- ZUM FELDE, ALBERTO, —“La cuarta dimensión en la actual narrativa uruguaya”, *Revista Asir*, Uruguay, Noviembre 1948.

#### **Información web**

- ALBANO DA COSTA, GUILHERME, —“Mímo panorama: casi Felisberto”  
<http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.

- BLENGIO BRITO, RAÚL, —“Hernández, el hombre y el narrador Capítulo I: su mundo”  
[http://letras-uruguay.espaciolatino.com/blengio\\_brito\\_raul/su\\_mundo.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/blengio_brito_raul/su_mundo.htm).
- BÖHM, SIEGFRIED (ENEP Acatlán) —“Ejemplo de la vida. Análisis de la casa y del agua en —La Casa Inundada” de Felisberto Hernández. <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- CALVINO, ITALO, —“Prólogo”, Hernández Felisberto, *Nessuno accendeva le lampade*, Einaudi, Torino, 1974. [http://www.felisberto.org.uy/prologo\\_italo\\_calvino.html](http://www.felisberto.org.uy/prologo_italo_calvino.html).
- CORRALES ARIAS, ADRIANO, —“El cuerpo en la literatura o la literatura del cuerpo”,  
[http://letrasuruguay.espaciolatino.com/aaa/corrales\\_adriano/cuerpo\\_en\\_la\\_literatura.htm](http://letrasuruguay.espaciolatino.com/aaa/corrales_adriano/cuerpo_en_la_literatura.htm).
- CORTÁZAR, JULIO, —“De cuento breve y sus alrededores”.  
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>.
- DICONCA, WALTER, —“El pianista de las palabras”.  
[http://www.felisberto.org.uy/el\\_pianista\\_de\\_las\\_palabras.html](http://www.felisberto.org.uy/el_pianista_de_las_palabras.html).
- ELENA HERNÁNDEZ, SERGIO, —“Felisberto Hernández: del músico al escritor”  
<http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- ----- —“Acordes aplastados” [http://www.felisberto.org.uy/acordes\\_aplastados.html](http://www.felisberto.org.uy/acordes_aplastados.html).
- GAMBETTA CHUK, AÍDA NADI, —“Por los tiempos de Felisberto Hernández. UT MUSICA POESIS”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- GUARAGNO, LILIANA (UBA), —“Voces y recorridos en los textos de Felisberto Hernández”,  
<http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- GRACIA NÚÑEZ MARÍA, TANI RUBÉN, —“El artista, la crítica impresionista y la investigación sobre la producción artística”, Universidad de la República (Uruguay)  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/felihern.html>.
- GRAZIANO, FRANK (Connecticut College), —“El triunfo de una enfermedad desconocida”,  
<http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- URREO PEÑA GUZMÁN, —“Vida y obra de Felisberto Hernández”.  
<http://www.guzmanurrero.es/index.php/Literatura/CINE-Y-LETRAS-Vida-obra-y-estilo-de-Felisberto-Hernandez.html>.
- HERNÁNDEZ LAZO, MARÍA DEL CARMEN (UNAM- Acatlán), —“La relación espacio-temporal en —Menos Julia”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- LÓPEZ TERRA, FEDERICO, —“Los mitos del vacío en la estética de Felisberto Hernández”, Congreso Internacional *El Español y sus Culturas*, España, mayo 2009,  
<http://www.fundacionpizarro.es/Convocatorias/c5.pdf>

- MEZA GORDILLO LETICIA, RUIZ PÉREZ IGNACIO, —El material de los sueños: hacia una poética de lo fantástico en Felisberto Hernández y Francisco Tario, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- MIRZA, ROGER, —Emir sobre Rama y otros”, *El País Cultural*. Año 5, nº 207, Uruguay, 22/10/1993. [http://www.archivodeprensa.edu.uy/r\\_monegal/entrevistas/entrev\\_12.htm](http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/entrevistas/entrev_12.htm).
- MORALES, ANA MARÍA (UNAM), —Is fantásticas hortensias de Felisberto”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- MORALES REYES, JUAN MANUEL (UNAM Acatlán), —Felisberto Hernández: Una consciencia —problematizada” y un sentido estético de la vida”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- OLEA FRANCO, RAFAEL (El Colegio de México). —Una muy singular literatura: Felisberto Hernández”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- PERERA SAN MARTÍN, NICASIO, (C.R.L.A.-U. DE POITIERS/C.N.R.S.), —Felisberto y la exploración del lenguaje del inconsciente”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- PLATON, *Timeo o de la naturaleza*, Edición Electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Chile, <http://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Timeo.pdf>.
- PRIETO, JULIO, —La singularidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- QUIROGA, HORACIO, —Decálogo del perfecto cuentista”, <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/quiroga1.htm>.
- ROMERO LUQUE, JUAN LUIS (Bilbao, España), —Al vez un movimiento”: El circuito del ser (Absoluto, carencia vital, fermento de consciencia y mito), <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.
- SCLAVO, JORGE, —El Caso Clemente Colling”, <http://www.felisberto.org.uy/critica.html>.