

# Felisberto Hernández y una media ilusión

**Carina Blixen**

*Departamento de Investigaciones  
Biblioteca Nacional*

"¿Quién no acaricia, hoy, una media Ilusión?"  
"El cocodrilo"



194

Ricardo Piglia habló en el Centro Cultural de España el 4 de agosto de 2010 sobre Witold Gombrowicz y su conferencia "Contra los poetas". El texto de Piglia había sido una conferencia inaugural de un congreso, estaba a disposición en Internet y publicado en un volumen colectivo.<sup>1</sup> Lo que escuchamos fue un nuevo registro con variantes de un pensamiento que se va creando entre la oralidad y la escritura. Pero no es solo lo que dice, que podía ser en parte ya conocido, sino la figura del escritor lo que hace que la sala se llene. Piglia lee y conversa. Logra con buen ritmo conciliar ambos registros. De esa manera entrecortada, más o menos espontánea, escritor y público recuperamos la magia de la palabra dicha, única en tanto es un acontecimiento en un tiempo y un lugar también únicos. Sin embargo, ya fue escrita o está por escribirse y transformarse en otra cosa, de un orden visual y ajeno a quienes en ese momento hacemos posible ese acto de comunicación.

La conferencia de Gombrowicz fue en Buenos Aires en 1947, el mismo año que Jean-Paul Sartre publicó *¿Qué es la literatura?*. Dice Piglia de Gombrowicz y Sartre:

Los dos se plantean la misma pregunta y sus respuestas son simétricas y antagónicas. Y los dos tienen en común ser panfletos contra el arte (contra cierta ilusión espiritualizada del arte y contra su ilusión de autonomía). Y podemos decir que la conferencia de Gombrowicz, como síntesis de su poética, tiene hoy tanta (o mayor) influencia que la intervención de Sartre.

---

1. R. Piglia, "La lengua de los desposeídos", en [www.elortiba.org](http://www.elortiba.org); "El escritor como lector", en *Entre ficción y reflexión*. Saer, Piglia, Rose Corral Ed., México: El Colegio de México, 2007.

Sin duda es discutible la valoración de Piglia, pero es interesante que sea una conferencia, un registro oral, de la que han quedado versiones, la que gane, en su opinión, a la hora de medir el impacto hacia adelante.

En 1947, también, en Buenos Aires la editorial Sudamericana publicó *Nadie encendía las lámparas*, punto de inflexión en la literatura de Felisberto Hernández, quien también dio conferencias, hizo improvisaciones, leyó sus cuentos. Le interesaba crear situaciones que atentaran contra la frialdad, la inamovilidad, la ajenidad de la palabra escrita.

Como ha señalado Walter Ong, la era electrónica nos ha vuelto más sensibles a los problemas de la oralidad y la escritura pues estamos inmersos en lo que llama una “oralidad secundaria”: “la oralidad de los teléfonos, la radio y la televisión, que depende de la escritura y la impresión para su existencia” (12). Antes de la “era electrónica”, en pleno dominio del prestigio de la escritura, el aferrarse a la dimensión oral de la palabra fue una manera de poner entre paréntesis esa “ilusión de autonomía” del arte mencionada por Piglia. Esa “media ilusión”, esa suspensión entre la autosuficiencia y la dependencia de la situación concreta, entre el desapego de la escritura y el anclaje del habla, se manifiesta también en el carácter precario e irresuelto que tiene el conjunto de la obra de Felisberto. En un importante trabajo



de tesis doctoral que pude consultar y que está en trabajo de edición, Jean-Philippe Barnabé desarrolla el tema de la “poética de lo inacabado” en Felisberto.

— La especulación sobre la autoficción, de desarrollo posterior al momento en que Felisberto escribía y publicaba su obra, que juega a solapar los espacios de la ficción y la realidad, se inscribe también en ese proceso de puesta en entredicho de la autonomía literaria. Es posible que analizar la obra de Felisberto a la luz de la noción de autoficción dé algunos réditos parciales: tal vez ayude a iluminar algún aspecto de su creación y, en definitiva, muestre una vez más la insuficiencia de toda categoría ante un escritor verdaderamente original.

## Sobre quién es el otro y la condición oral

En la secuencia de libros titulados *El espectáculo imaginario*, José Pedro Díaz hizo un paralelismo entre Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti pues encontró en los dos “una disposición de alejamiento, y la práctica de una ‘distancia’ establecida, para la vida social”. Contrapuso estos escritores a los posteriores, comprometidos, de la Generación del 45 basando su diferencia en la coyuntura histórica que les tocó vivir: se formaron durante la época de despliegue y consolidación del batllismo, con una perspectiva de progreso y de relativa concordia social, “estaban por lo tanto ya formados cuando llegó la crisis del 29, cuyas consecuencias se marcarían sobre todo a partir de la dictadura de Terra que se estableció en 1933” (1991: 43).

Quisiera rescatar el marco planteado por José Pedro Díaz y hacer una triangulación entre Felisberto (1902-1964), Francisco Espínola (1901-1973) y Juan Carlos Onetti (1909-1994) en relación a su manera de resolver la dualidad oralidad/escritura.

Noemí Ulla considera que Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges fundaron “la escritura coloquial rioplatense de los años treinta”. Señala en Felisberto la ausencia de lunfardismos, formas italianas y léxico “español”, que encuentra en Arlt y Onetti, y anota coincidencias entre las poéticas iniciales de Felisberto y Onetti: una “modalidad espontánea”, en disidencia con “las poéticas tradicionales”, la preferencia de ambos por “el estilo hablado” que genera efectos diferentes en “el contexto literario de esos años” (Ulla, 65).

Por un lado, es posible focalizarse en una escritura (primer Onetti y Felisberto) que recrea el tono y la “torpeza” de la oralidad y, por otro, atender a la contraposición entre oralidad y escritura como dos formas de invención que implican procesos y resultados diversos. En este último sentido, el paralelismo a establecer es con Espínola. La afiliación que me interesa remarcar es la particular relación entre oralidad y escritura que ambos establecen en el proceso de creación y que resulta excepcional en nuestra literatura. Como los gauchescos, son ellos también letrados que trabajan una materia oral. En Espínola ésta proviene de las “veladas de fogón”, en Hernández de los cuentos que se transmiten entre conocidos o amigos. En los dos el proceso creativo puede empezar al contarle algo a alguien y, a partir de esa construcción inicial, pasar por varias instancias de oralidad y

escritura. Creo que esa capacidad e interés en trabajar en los dos registros puede tener que ver con la situación social provinciana y descontráida señalada por Díaz y con la apropiación, en versión campera o ciudadana, del deseo vanguardista de realizar el arte en la vida.

Pero hasta aquí puede llegar el paralelismo. Espínola es el narrador épico, mientras que Hernández es el narrador de lo “trivial” (San Martín, 246-247). Una “trivialidad” que está atada al sujeto de la enunciación y que se vincula así a la autoficción. Una “trivialidad” solo aparente, pues está minada por una angustia pesada y persistente y atravesada por iluminaciones del vacío.

## Conversar, callar, escribir

Dominique Maingueneau ha analizado de qué manera el fantasma de la desaparición del autor atrás del texto (y pone como ejemplo a Proust) supone una sustracción a la conversación, a la frivolidad, para refugiarse en el yo profundo (54). Felisberto parece realizar ese movimiento y el inverso: huir del mundo para zambullirse en sí mismo y también recuperarse en la dispersión de sus palabras en la conversación. Por un lado u otro llega a la difícil comprensión de la intimidad y la ajenidad del sujeto con su lenguaje.

En su libro sobre las relaciones entre el modernismo, la vanguardia y el posmodernismo Andreas Huyssen plantea que mientras las vanguardias quisieron cambiar la vida y cambiar el arte, el modernismo, del cual Proust es un ejemplo egregio, con su sentido de lo alto y lo bajo, mantuvo al arte alejado de la vida (330). La noción de la literatura como un proceso de autodescubrimiento tiene en Felisberto mucho del sentido trascendente del modernismo y, al mismo tiempo, al realizar ese movimiento hacia adelante, hacia una verdad del tipo que sea, desarticula los límites y las jerarquías de la literatura y pone en contacto el arte y la vida con recursos diferentes (la forma diario, la conferencia, la sintaxis del habla, el narrador memorialístico, el autoficcio...). El humor (que no voy a tratar aquí) es el gran elemento desorganizador. En este marco debe ubicarse su trabajo itinerante entre la oralidad y la escritura y las alternativas de su escritura desemejante. Con el objeto de atraparse rehuendo en lo posible la conciencia, los lugares comunes y las frases hechas, el narrador pone en juego diferentes mecanismos que alteran el ritmo normal de la dicción. Por un lado, quiere crear una escritura rápida que le permita captar la velocidad de los pensamientos (los diferentes sistemas taquigráficos que probó y transformó apuntaban entre otros designios a eso); por otro, una escritura del *tempo* lento (Gómez Mango) que haga posible que el inconsciente aflore.

En un fragmento del *Diario del sinvergüenza* el narrador dice la necesidad del cuerpo de evitar el silencio a través de la conversación. Escribe, refiriéndose al sinvergüenza, es decir, a su cuerpo —el “otro” que actúa con prescindencia de él mismo—:

¿De dónde le viene ese miedo que lo vuelca anticipadamente ante las personas conocidas con esa cordialidad llena de bromas que eviten al silencio, que no dejen pasar mucho tiempo sin palabras, sin alguna manifestación exterior?”

En la obra de Felisberto se encuentra también el movimiento contrario: crear la distancia y el silencio. Así comienza el relato “La casa nueva”, en el que el narrador cuenta su descubrimiento de la importancia del silencio:

Desde hace un rato estoy haciendo signos taquigráficos frente a un amigo que está del otro lado de la mesa del café. Le he pedido disculpas diciéndole que debo tomar unos apuntes [...]. Si yo no estuviera escribiendo tendría que mostrarle a mi amigo, una sonrisa, un gesto y unas palabras que respondieran a ideas que él se ha hecho de mí y que a mí me conviene que las tenga [...] nuestros pensamientos se producen en un ámbito de nuestra intimidad que tiene calidad de silencio [...]. En el silencio en que se forman los sentimientos y los pensamientos, se forma el estilo de la vida y de la obra de un ser humano [O C, Tomo III, 145].

La escritura crea el silencio y el vacío alrededor del escritor y permite así la concentración, la búsqueda persistente, el tanteo acumulado. La manifestación más obvia del silencio a nivel textual es el espacio en blanco, las separaciones entre fragmentos que van pautando el ritmo de las narraciones largas de Felisberto. El acto de tapar el silencio o reconocerlo involucra al cuerpo (por su presencia o por sus percepciones).

En los años treinta Felisberto empezó a matizar sus interpretaciones en el piano con conferencias. Llamó a esos espectáculos “conciertos-charla”: son instancias de un proceso que lo llevó a dejar la música y dedicarse a la literatura (Díaz, 2000: 58). La conferencia tiene mucho de actuación, de *performance* en la que se juegan el cuerpo, la voz, los gestos. Hay una exposición distinta de la del individuo que se sienta en ronda a escuchar y/o contar. La conferencia genera otra distancia. La creación surge en esa situación al mismo tiempo prevista y espontánea. Como si necesitara el tránsito de la música al cuerpo, la voz, la situación de comunicación, para llegar a la letra escrita, a la literatura. Juan Carlos Mondragón planteó la persistencia del intérprete en la escritura:

Felisberto opera como los improvisadores. Asimila notas básicas que proporciona la realidad –sin mutuo sentido aparente– y a partir de ellas desarrolla un tema. Sobre ese material atonal y descartable, el improvisador comienza a buscar posibles líneas melódicas.

Norah Giraldi estudió la relación entre música y literatura en la obra felisbertiana y explicó cómo su experiencia de pianista en salas de cine mudo lo obligó a “seguir el movimiento”, a realizar un ejercicio de creación espontánea. Giraldi señaló también que una constante de su práctica musical, la variación y la repetición sobre el mismo tema o motivo, es uno de los trazos esenciales de su literatura (1998).

Muy citado, pues resulta servicial, es un texto de Felisberto de 1945 que empieza:

He decidido leer un cuento mío, no solo para saber si soy un buen intérprete de mis propios cuentos, sino para saber también otra cosa: si he acertado en la materia que elegí para hacerlos: yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, esa

era su condición de materia [...]. Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión [O C, Tomo III, 214].

José Pedro Díaz, que conoció a Felisberto, recordó sus dotes de “narrador incansable”:

Una reunión de amigos en la que estuviera Felisberto Hernández no tardaba en quedar organizada en torno a él. Lo primero que hacía era contar chistes [...]. Pero cuando indicamos que F. H. era un narrador incansable, aludíamos sobre todo a otro nivel de su conversación, a aquel que se orientaba al fin en una narración autobiográfica, y que se centraba –antes de que publicara *Por los tiempos de Clemente Colling y El caballo perdido*– en “las longevas”, en el mismo Colling, el músico ciego, o en las lecciones de piano de su maestra Celina. Nosotros recordamos haberlo oído narrar, con eficacia insuperable, alguno de esos episodios. El hecho tiene especial importancia porque pone en evidencia una especie particular de ejercicio narrativo realizado sobre la práctica oral, que le permitía un progresivo ajuste de los efectos ateniéndose a los elementos integrantes de la narración en un nivel diferente al de la escritura [Díaz: 1974, 18].



En lugar del cuento de hazañas o de sucesos maravillosos propio de la tradición oral, los cuentos de Felisberto están más del lado del hecho curioso, extraño pero no extraordinario. La diferencia de temas se corresponde con una situación de comunicación también distinta. El cuento de la conversación es, por lo general, breve y volátil, siempre en riesgo de dispersión. A veces el sujeto no es lo que se cuenta sino la situación de enunciación, la puesta en abismo de la instancia narrativa, sin que se aclare qué están contando quienes lo hacen (“Nadie encendía las lámparas”). El cuento oral exige una escucha predispuesta a la paciencia, o mejor, a ser encantada durante un tiempo más o menos prolongado.

## Felisberto Hernández, ¿escritor de autoficción?

Hay cierto consenso en considerar que el término autoficción apareció por primera vez en la contratapa de la novela *Fils* (1977), del crítico y escritor francés Serge Doubrovsky (París, 1928).<sup>2</sup> Es interesante que su definición parta del rechazo

2. La explicación del término se encuentra en: “Serge Doubrovsky”, en *Dictionary of Literary Biography, Volume 299: Holocaust Novelists*, Ed. Efraim Sicher, Ben-Gurion University of Negev: Gale 2004 in <http://hubpages.com/hub/TheGenreofAutobiography>. “Autobiographie? Non, c’est un privilege réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, el Dans un Beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou Nouveau”.

del término autobiografía por considerarlo reservado a los importantes de este mundo en el caso de una vida, que se refiera con ironía a un estilo “Bello” (así, con mayúscula) y que apueste a “la aventura del lenguaje” en contraposición al “lenguaje de la aventura”. La expresión “aventura del lenguaje” se volvió un lugar común en poco tiempo, pero si recortamos, para pensar en la obra de Felisberto, los excesos de negación de la realidad a que en algunos casos ha llegado, es posible percibir que su literatura tiende a dejar hablar al lenguaje, a permitir que se despliegue, en un afinado equilibrio entre el azar y el control, para que la revelación se produzca. El narrador acecha una imagen, un sonido, algo de su intimidad que solo el lenguaje le puede devolver en un difícil ejercicio de ajenidad (dejar fluir como si fuera de otro) y apropiación (reconocer y volver a hacer suyo).

Más allá de la precisión sobre el origen del término, esta nueva modalidad narrativa desborda los límites de Francia. Algunas obras de Thomas Bernhard, W. G. Sebald, Ricardo Piglia, Mario Levrero, Carlos Liscano, Pedro Juan Gutiérrez, Fernando Vallejo, Enrique Vila-Matas, entre otros, han sido —o pueden ser— consideradas como autoficciones.

Desde hace unos años está en marcha una relectura de la obra de Felisberto a partir del concepto de autoficción que amplía o matiza análisis anteriores. Ida Vitale situaba el problema en estos términos: “Felisberto y su obra están unidos por un lazo *literario*: él es su personaje. Ha dejado caer los detalles circunstanciales, por determinantes que sean en el momento de la ocurrencia inicial, para imponer su yo como sostén dramático de sus narraciones” (4-11).

Jorge B. Rivera anotaba en 1996:

[...] frente a la idea “evolucionista” de la periodización de la obra de Felisberto en tres etapas, fundamentalmente deudora de los estudios de José Pedro Díaz, Nicasio Perera San Martín sostenía en el Coloquio de Poitiers (1973-1974) la tesis de una esencial unidad en la obra felisbertiana, más allá de avatares cronológicos, que se apoyaría sustancialmente en el uso de la primera persona del narrador protagonista, el empleo intensivo de ciertos tiempos verbales (como el imperfecto) y la recurrencia de rasgos que se advierten desde temprano en el conjunto de la obra: los personajes “raros”, las peripecias “extrañas”, las fragmentaciones o desdoblamientos y las dificultades de escritura [1996: 44].

Jean-Philippe Barnabé señaló las semejanzas entre “Tierras de la memoria” y *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, y anotó que

[...] el relato de Felisberto provoca el mismo tipo de incertidumbre genérica que la obra de Norah Lange, reproduce o ahonda su misma indecisión entre autobiografía y ficción. No es ésta, en rigor, una característica exclusiva de “Tierras...”, puesto que tras algunos esbozos preparatorios que alrededor de 1940 habían marcado un claro vuelco hacia la elaboración literaria de sus recuerdos, los dos libros publicados anteriormente por Felisberto, en 1942 y 1943, ya se inscribían dentro de este espacio ambiguo, dándole así al conjunto la apariencia de una sucesión de elementos desgajados de una unidad virtual más amplia, como en gestación (2001: 99-113).

Norah Giraldo Dei Cas ha analizado la obra de Hernández como una “autobiografía ficcional”, “en la que el sujeto es al mismo tiempo objeto de conocimiento, tamiz o vector por el que se pasa para conocer de otra manera el mundo” (2003: 40-55).

Parecería que la perspectiva de la autoficción refuerza los análisis que plantean la unidad sustancial de la obra de Felisberto. Aceptando esta perspectiva unificadora, los matices se imponen: el yo de los libros de “memorias” es más pasivo y más identificable con el nombre del autor aunque sepamos que es diferente el sujeto que vive del sujeto que enuncia. El acto de recordar incluye lo ficticio en la medida en que cada uno fabula su propia vida, la crea al contarla, y en que la memoria es un ejercicio de imaginación. El narrador-protagonista de los cuentos genera peripecias en un mundo que tiene lazos más o menos visibles con acontecimientos de la vida de Felisberto. Es un yo ficticio que persiste en algunos tópicos, obsesiones, puntos de vista en los que se reconoce la impronta del autor. La obsesión por el espectáculo y el juego permanente de mostrar y ocultar hacen del desvío y el deslizamiento mecanismos inherentes al conjunto de la obra.

Creo, sin embargo, que en los narradores que practican hoy la autoficción tiene más peso, es más central que en Felisberto, la ironía sostenida en el desdoblamiento entre el sujeto de la enunciación y el personaje. La autoficción es tal vez solo una de las posibilidades de decir la extrañeza ante uno mismo.



Anoto algunos problemas que surgen al releer a Felisberto desde la autoficción.

- A diferencia de las autoficciones que suelen jugar con el nombre del autor atribuyéndole acciones reales y/o imaginarias, el yo narrador de Felisberto no tiene nombre. Esta carencia de nombre hace más fluida la introspección pues un nombre siempre liga a un registro, a una historia, a una circunstancia. En lugar de la autoafirmación a través del nombre, su ausencia hace que el yo aparezca despojado de una zona de sí mismo que el que escribe decide dejar en la sombra.

Reinaldo Laddaga, en un estudio sobre Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock, destaca en ellos una forma de hedonismo en la pasividad que está ligada a sus situaciones de escritores. Dice que los tres construyen sus narraciones “en torno a personajes cuya preocupación principal consiste en sustraerse a la identificación en tanto partes definidas de una comunidad, cuya ‘vocación absoluta’ es impedir que ‘ninguna situación social pueda serles atribuida’”. Continúa con una especificación muy pertinente: “se trata de seres que han pasado por la locura”, que no quieren tener éxito sino “disfrutar de ellos mismos”. Cita el análisis de Benjamin de “los ayudantes” en Kafka y los personajes de Walser. Para poder realizar este “epicureísmo particular” ofrecen “la menor superficie posible a la captación” [Laddaga, 12].

- “Deseo señalar que, para aprender a apreciarse, se necesita contar con un punto de comparación; que nadie puede conocerse a sí mismo sin el otro, y que ese otro es también él mismo”: la cita de *Las Confesiones* de Rousseau está tomada

del libro de Georges May (36). El narrador de *El caballo perdido* descubre que el presente incide en sus recuerdos, quiere encontrar la imagen pasada verdadera y no puede, solo le es posible crear un complejo sistema de acechanzas para visibilizar las intromisiones no deseadas. El yo del narrador se desdobra y comienza el diálogo con el “socio”: las metamorfosis se generan en la persecución de esa “verdad última”, una imagen “pura”. Aunque el narrador descubra que lo importante es el viaje y no la meta, aunque —como ha sido analizado— interesen los “mecanismos del recuerdo” y no el recuerdo mismo, aunque en lugar del sexo o la mujer, el narrador reciba placer de los objetos que ésta usó, hay en Felisberto un movimiento hacia la confianza en un proceso de búsqueda que creo falta en los actuales narradores de autoficción.

- Cito otra vez a Georges May que aclara, con sólido sentido común, que: “solo tiene derecho a contar en vida con el interés del público por su existencia privada, quien tiene también una existencia pública” (36). La literatura puede dar vuelta esta sentencia. Ese es uno de sus desafíos: conquistar un lugar con la escritura. Por otra parte, tanto Felisberto como Mario Levrero y Enrique Vila-Matas, por ejemplo, no cuentan su vida privada. El lector entiende que su literatura no provee de datos para relatar una historia aunque sí aparezcan una cantidad de detalles que den cuenta, más que nada, de una singular forma de la sensibilidad y la percepción, o que permitan que los actos y sucesos nimios contados se deslicen hacia otra dimensión (inconsciente, mística, irónica). Felisberto pedía ser querido, pero su literatura dificulta la identificación. Más que juzgar al autor, como sería el caso de la autobiografía, el lector deberá perderse en la fragmentación, la ajenidad, el peligro de la locura; tal vez aceptar el acecho de una sexualidad perturbadora.
- El interés o la compulsión de Felisberto por indagar en el inconsciente lo aleja de la autobiografía y la autoficción. Las obras memorialístico-testimoniales de Felisberto no tienen la convicción constructiva de la autobiografía ni el desapego hacia sí de los narradores que juegan con su yo y su otro. En la obra de Felisberto el lector percibe que su escritura trabaja con el inconsciente y que esto es una terrible experiencia de impersonalidad. En el fragmento “El vapor” de *La cara de Ana* el narrador pasea por el muelle de una ciudad recordando sus “momentos de actor”.

Entonces tuve una angustia parecida a la de los niños mimados cuando han vuelto de pasear y les sacan el traje nuevo. Me reí de esta ridiculez y traté de reaccionar, pero entonces caí en otra angustia mucho más vieja, más cruel y que por primera vez vi que era de una crueldad ridícula. [*O C*, Tomo I, 109-114].

Según Julio Prieto, Felisberto Hernández se apropia de algunas preocupaciones centrales de las vanguardias artísticas de principios del siglo xx y las transforma marginalizándolas a su vez al neutralizarlas e ironizar sobre ellas. Propone el

término de posvanguardia para comprender el arte de Felisberto Hernández y Macedonio Fernández y señala que, sin la voluntad transgresora que caracterizó a las vanguardias históricas, ambos continúan con el mismo afán experimentador (2002).

Felisberto es un vanguardista sin voluntad de serlo. No escribe contra el arte como Gombrowicz, aspira al arte y no puede dejar de agujerear esas aspiraciones y desacomodar toda estabilidad. Esa fatalidad desestructurante está ligada a su pasión por la invención.



En la playa. En segunda línea, identificados Felisberto y el doctor Cáceres que fuma.



- BARNABÉ, Jean-Philippe, tesis “Felisberto Hernández: une poétique de l’inachèvement”, París: Universidad de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- “Tierras de la memoria como autoficción”, en *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Tercera época, n° 10, Montevideo: julio-diciembre 2001.
- BLIXEN, Carina, “En busca de Paco”, Montevideo: El País Cultural, 19 de octubre 2001.
- DÍAZ, José Pedro, prólogo a *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones*, Montevideo: Arca, 1974.
- *El espectáculo imaginario I*, Montevideo: Arca, 1991.
- *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, Montevideo: Planeta, 2000.
- GIRALDI DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández, musique et littérature*, París: Indigo & Côté-Femmes Éditions, 1998.
- “Una obra al acecho de la verdad. En el centenario del nacimiento de Felisberto Hernández”, en *Hermes Criollo*, Año 2, n° 5, Montevideo: abril-julio 2003.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo, “Las felicidades de Felisberto: las infancias de su escritura”, en Actas del coloquio. *Homenaje internacional a Felisberto Hernández. Nadie encendía las lámparas 1947-1997*. Nuevas variaciones críticas, Norah Giraldi Dei Cas (Coord.), París: UNESCO, 4 y 5 de diciembre 1997.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, Tomos I-III, Montevideo: Arca-Calicanto, 1983.
- HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LADDAGA, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, París: Editions Belin, 2006.
- MAY, Georges, *La autobiografía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MONDRAGÓN, Juan Carlos, “Retrato de Felisberto entre plantas”, trabajo inédito (Archivo José Pedro Díaz).
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio, “Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández”, en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

- PRIETO, Ricardo, *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.
- RIVERA, Jorge B, “F. H., una escritura de vanguardia”, en H. Raviolo, P. Rocca, *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- ULLA, Noemí, “Felisberto Hernández: un imaginario singular en el tejido intertextual rioplatense”, en *Variaciones rioplatenses*, Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2007.
- VITALE, Ida, “Tierra de la memoria, cielo de tiempo”, en *Crisis* n° 18, Buenos Aires: octubre 1974.