

Felisberto Hernández, una escritura en movimiento

Amancio Tenagullo y Cortázar

« Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que,
toutefois, il nous faut apprendre à le voir. »
(Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*)

« Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir. »
(Pascal, *Pensées*)

« L'homme a composé sa propre image dans les interstices d'un
langage en fragments. »
(Michel Foucault, *Les mots et les choses*)

Los estudios de la obra de Felisberto Hernández destacan una fragmentación del espacio y del tiempo donde la memoria y los sentidos desempeñan una función primordial. A mi parecer, la fragmentación no es resultado de una escritura sino la forma visible de una escritura en movimiento que se prefigura, desfigura y configura por su propia energía creadora.

Mi propósito consiste en poner en evidencia unos elementos que presiden la organización de los relatos y contribuyen a la unidad y originalidad de la obra.

Globalizador por los temas abordados pero necesariamente limitado en el espacio de este artículo, dejaré vagabundear mi lectura por el mundo sensible de Felisberto, atento al movimiento de su escritura. Sin embargo, para no perderse del todo en un movedizo laberinto, tres conceptos fundamentales tomarán asiento en este análisis : la idea, la forma y la figura.

Mi punto de partida será un texto que yo sepa fue bastante ignorado por la crítica : *Tal vez un movimiento*.^[1] Muy brevemente, la historia es la siguiente: el narrador cuenta que hace tiempo que tiene una "idea" y que por eso lo recluyeron.

"Fui al escritorio y le dije al Director : mire señor, yo tengo una idea. Después él tocó un timbre, yo exponiendo la idea y él revisando unos papeles. Cuando vino el médico de guardia el Director dijo : "este señor tiene una idea, pabellón primero, pieza diez y ocho." El pabellón primero era el de los paranoicos."^[2]

Como puede verse, el texto no carece de cierto humor, es decir de una

forma de desviación del discurso respecto a la realidad, lo que tratándose del tema de la locura es meramente natural. La locura es fundamental en la obra de Felisberto Hernández y se relaciona con otros temas que plantean siempre alguna forma de desviación, desvío o extravío del discurso, por ejemplo lo fantástico cuya teatralidad corresponde, en *Las Hortensias*, a una construcción desfasada, incluso disfrazada, de lo real. La imaginación, antes de constituir un espacio metafórico, es previamente un proceso de elaboración de la realidad y en esto tiene algo que ver con la patología. Paranoia es una palabra griega que significa locura ; es sobre todo, en psicoanálisis, un delirio bastante sistematizado en el que predomina la interpretación. La locura, como todo sistema, tiene su organización. El relato se desarrolla dentro del tema de la clausura^[3] : espacio cerrado de la clínica, por supuesto, y tiempo cerrado de la locura cuya imagen es la del círculo simbolizado aquí por la "idea" :

"Soy dichoso cuando pienso cómo realizar esa aventura ; seré dichoso mientras la esté realizando ; pero seré desgraciado si al estar por terminarla no siento deseos de empezarla de nuevo."^[4]

El texto parece también obedecer a esta lógica de la clausura. En unas cinco páginas, el narrador nos propone el diario de sus tres primeros días en la clínica. El relato en tres partes se acaba aparentemente de manera arbitraria. Las tres partes son tres movimientos que forman un todo sin ningún prolongamiento posible ya que al concretizarse la idea no puede por menos sino acabarse el texto de manera abrupta : "Pero esto no es mi idea. Tal vez lo fuera mientras lo estaba pensando. Ahora ya pasó". Como lo formuló Gabriel Saad, a propósito de *Las Hortensias*, "hay necesidad de un espacio cerrado para sentirse a gusto, pero también, por el contrario, necesidad de un tiempo que se prolongue".^[5] En efecto, no se encierra la idea cuando ésta es de movimiento y de vida, al contrario de lo que ocurre con las "artificiosidades espontáneas" o con las "naturalidades artificiales"^[6], lo que se llama también "movimientos muertos". La idea existe mientras se la está "pensando", se despliega en "la idea de movimiento".^[7]

A principios del siglo diecisiete, en España, otro "loco más bien movido" tuvo también una idea. Aquél loco se llamaba Don Quijote, y su idea era que no habría locura más grande que la de dejarse encerrar en una visión definitiva del conocimiento. Don Quijote se puso en marcha para dar forma a su idea y para que los hombres como Felisberto "soñaran y persiguieran un sueño loco en el que el mundo apareciera lo que llamarían, un poco mejor, que ya este sueño le daba al mundo otra calidad."^[8] Don Quijote era una idea en movimiento, y su triste figura una metáfora viva de la crisis del signo que denuncia a su vez la del sentido, y viceversa. Michel Foucault^[9] mostró con suficiente claridad de qué modo esta problemática de la representación, que surgió a principios de los tiempos modernos, constituye el principio de identidad y diferencia dentro del cual debemos pensar desde entonces nuestra relación con el mundo.

La escritura de Felisberto elabora su propio pensamiento de la relación entre las palabras y las cosas. Iremos siguiendo, pues, "el movimiento de una idea mientras se hace" :

"Esa idea es mi vida, la siento siempre y necesito sentirla siempre. Si alguna vez dejo de sentirla por un momento, es para tenerla mejor de nuevo, como si por un momento dejara de sentir el perfume y los recuerdos arrugados en un pequeño pañuelo, y respirara el aire puro, y mirara la casa de enfrente, y pensara que por la altura del sol deben ser las once de la mañana, y mientras tanto, estuviera vigilando el deseo de volver al pañuelo con los recuerdos y las arrugas."[\[10\]](#)

Comprobamos, pues, que la idea de Felisberto es algo muy concreto, algo muy relacionado con el recuerdo, lo sensorial y el deseo. Es de notar, no sólo en este fragmento, sino también a lo largo del texto, la presencia repetida del verbo sentir. La idea, de por si, ya "describe un movimiento"[\[11\]](#) como cualquier objeto del mundo sensible. Sigue preguntándose el narrador cómo se puede describir la idea "con otra cosa que no sea la idea". En efecto, si la idea es un objeto, de alguna manera se podrá hacer su descripción. Muy concretamente, la imagen del pañuelo nos propone lo que llamaremos la *textura de la idea*, que no es más que la *textura de lo sensible*. El perfume, los recuerdos y el pañuelo comparten la misma cualidad de textura cuando se trata de expresar un mundo interiorizado. El mundo exterior, el del aire puro, el de la casa de enfrente y del sol que me indica la hora, no tiene una textura fundamentalmente diferente de la del mundo imaginario contenido en el pañuelo. La idea del perfume sigue viviendo en el aire puro que respiro, y siento de manera intuitiva que entre mi pañuelo y el resto del mundo existe una relación de continuidad.

Para comprender la obra de Felisberto, o mejor dicho para sentirla, debemos tomar en cuenta la dimensión que cobra en ella lo sensible. Por eso me parece importante recordar esta frase sacada de *La piedra filosofal* : "Unas de la condiciones curiosas de los hombres, es expresar lo que perciben los sentidos".[\[12\]](#) *La piedra filosofal* es uno de los textos que componen el *Libro sin tapas*, publicado en 1929. Con esta frase se plantea, pues, desde su principio la problemática central de la obra de Felisberto : cómo alcanzar mediante la expresión literaria el conocimiento que me trae la experiencia sensorial del mundo. Esto es verdaderamente la piedra de toque del mundo creado por Felisberto en sus ficciones. No cabe duda, pues, que toda la obra hernandiana se caracteriza por un pensamiento filosófico[\[13\]](#) muy marcado por la fenomenología. Aquí me refiero sobre todo a Merleau-Ponty, al cual no parece que leyó Felisberto pero con el que es fundamental el parentesco. Merleau-Ponty escribe :

"Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. En ce sens d'abord que nous devons égaler par le savoir cette vision, en prendre possession, dire ce que c'est que nous et ce que c'est

que *voir* [...]"[\[14\]](#)

Decir lo que es *ver* no significa por lo tanto *decir* lo que *vemos*, ni tampoco que podamos decirlo. Primero, porque no sabemos si lo que *vemos* es verdaderamente lo que *es*, luego porque es necesario no decirlo todo :

"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 [...]"[\[15\]](#)

Como puede verse, además de la necesidad de no decir, hay también una voluntad de no saber. El movimiento de la idea no conduce simplemente a transformar el mundo de las cosas en una cosa escrita. El papel del escritor no consiste en aclarar la oscuridad del mundo porque no existe idea alguna que esté escondida, ingénua, detrás de los objetos. Es imposible no asociar este tema con el papel esencial del misterio en la obra de Felisberto Hernández, especialmente en *Por los tiempos de Clemente Colling*. El narrador cuenta como le lleva "un movimiento instintivo hacia otra persona cuando el misterio de ella [le hace] alguna seña". Ni que decir tiene, Colling representa en este texto la esencia móvil del misterio :

"De pronto el misterio tenía inesperados movimientos ; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazaba de distintas cosas : hechos, sentimientos, ideas ; pero de pronto el movimiento se disfrazaba de cosa quieta y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. Y así el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado."[\[16\]](#)

Lo primero que se debe dar por sentado es que, por lo menos en la obra de Felisberto, "misterio" es equivalente a "secreto". El misterio es además un trenzado de elementos heterogéneos. A pesar de todo, se relacionan entre ellos ya que el movimiento permite reducir el intervalo que los separa. Movimiento : tejedor de un mundo que adquiere su propia coherencia. Otra observación : el misterio se disfraza y es muy interesante notar que lo hace tomando figura humana. Guardemos esto en memoria para más tarde.

En este otro ejemplo, el narrador ha ido con su madre a casa de las longevas, "las del chistido" :

"Allí el misterio no se agazapaba en la penumbra ni en el silencio. Más bien estaba en ciertos giros, ritmos o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad."[\[17\]](#)

Debemos notar que el misterio no estriba para el niño en la penumbra o el silencio de las cosas que le rodean sino en las palabras que pronuncian los adultos.[\[18\]](#) Ahora bien, el misterio se localiza en el margen del saber, o dicho de otro modo, en el saber que algo no se sabe. En esta carencia del

saber se localiza el deseo como motor de la escritura y el placer como factor esencial de la lectura. El niño no comprende lo que dicen las personas adultas, solo percibe "ciertos giros, ritmos o recodos". Esta materialidad del lenguaje satisface su placer y excita su curiosidad. A él le llega la vibración de la lengua con sus modulaciones. Esto es el tema principal de *La piedra filosofal* :

"A los sentidos les da placer sorprender la graduación a distancias grandes. Este placer excita la curiosidad. [...] Si los sentidos se dieran cuenta que todo es una graduación, no habría para estos sorpresas ni sensaciones distintas. Entonces no habría ni el placer de los sentidos al expresar. Ya los sentidos están hechos para gozar de la diferencia de grados de la naturaleza."[\[19\]](#)

Al igual que los objetos forman parte de las personas, permitiendo "graduar", por decirlo así, a quien le pertenecen, más nos informan los silencios, las inflexiones de la voz que las palabras sobre quien las pronuncia. Así nos advierte Merleau-Ponty : "Le sensible est ce qu'on saisis avec les sens, mais nous savons maintenant que cet "avec" n'est pas simplement instrumental".[\[20\]](#) Es decir que sentimos el mundo y al mismo tiempo somos el mundo. Hay un movimiento de reversibilidad que establece una correspondencia mutua entre interior y exterior, entre mi cuerpo sensible y las cosas que me circundan. La idea de Felisberto es exactamente ésa :

"que yo sienta que es una idea que se mueve, que vive, y no ideas muertas ; y que esté fuera de mí. Pero que todo esto, lo de adentro y lo de fuera sea una misma cosa."[\[21\]](#)

Sin este vaivén entre "lo de adentro" y "lo de fuera" no hay movimiento, ni tampoco unidad de los sentidos,[\[22\]](#) y por cierto, tampoco idea.

Hay precisamente un arte que corresponde perfectamente a la idea de movimiento, tal como la describe Felisberto, y en el cual también es patente el principio de unidad de los sentidos. Es un recurso constante en Felisberto Hernández la referencia al mundo del cine, particularmente en *Por los tiempos de Clemente Colling*. Esto le permite escribir a Claude Fell, a propósito de lo se que llama en esa novela "imágenes visuales",[\[23\]](#) que "no son un reflejo directo de la realidad, sino recreaciones animadas".[\[24\]](#) Me permitiré añadir algo sobre lo que llama el narrador "el artificio del cine".[\[25\]](#) Como lo sabemos, una película es una serie de imágenes fijas puestas en movimiento. Para ser preciso, son veinticuatro por segundo. Miramos, pues, "esas fugaces visiones, que aparecen fugaces al espectador pero que a las compañías cinematográficas les cuestan lentitud y sumas fabulosas".[\[26\]](#) Lo sabemos, sí, pero cuando estamos mirando una película, nos olvidamos del artificio y sólo vemos el movimiento continuo de las cosas. Igual pasa en el mundo que llamamos real. "Notre champ perceptif est fait de "choses" et de "vides entre les choses", escribe Merleau-Ponty.[\[27\]](#) Sin embargo, no percibimos el mundo

como reunión de piezas separadas puesto que, como se ha dicho, el movimiento permite la unidad de los sentidos y, por lo tanto, una percepción global.

Para volver a Felisberto, ahora diría que el cine y por supuesto la música, pero también la pintura o el teatro, no funcionan como simple sistema referencial de lo literario sino como partes indisociables (como lo son los sentidos para el cuerpo) de un esquema sensorial que vamos llamando desde hace un momento la idea de movimiento. Más aún, diría que a través de todas estas figuras parciales adivinamos como el intento de figurar alguna totalidad.

¿Qué hace el narrador, en *Tal vez un movimiento*, cuando dice que quiere describir la idea "con otra cosa que no sea la idea, pero que [le] haga sentir la idea moviéndose"[\[28\]](#)? Está simplemente hablando de lo que conocemos bajo el nombre de figura cuya esencia es sustitutiva por definición. No pretendo hacer aquí un estudio de la metáfora en Felisberto Hernández, solo quiero ver ahora cómo se reunen idea, forma y figura en el movimiento de la escritura.

Antes que nada, será necesario recordar algunos puntos teóricos. "Idea, (del griego *idein*, "ver") nos dice Pierre Fontanier en el primer capítulo de su estudio de los tropos, significa por un lado lo mismo que *imagen*, y por otro lo mismo que *vista o percepción*"[\[29\]](#) Esta manera de acercarse a la noción de idea corresponde totalmente a lo que se ha evidenciado en la escritura de Felisberto Hernández. Pero veamos como sigue Fontanier :

"Mais les objets que voit notre esprit sont, ou des objets physiques et matériels qui affectent nos sens, ou des objets métaphysiques et purement intellectuels tout-à-fait au-dessus de nos sens. L'idée est, par rapport aux premiers, *la connaissance qu'on en prend*, parce qu'on n'a guère qu'à les voir pour les connaître : elle est, par rapport aux seconds, *la notion qu'on s'en forme*, parce que, bien qu'ils soient de nature à frapper immédiatement notre âme, ce n'est pourtant pas sans grands efforts de la réflexion qu'on peut en saisir et en déterminer les traits."[\[30\]](#)

Para Fontanier, idea y forma se relacionan dentro de una filosofía del conocimiento donde idea es, pues, la "forma visible" de lo sensible. Esto determina toda su tropología puesto que lo que caracteriza la figura es la propiedad de darle al discurso una realidad tangible, casi una materialidad. De ahí, lo sabemos, la clásica similitud que se establece frecuentemente entre el escritor y el escultor : las ideas, los sentimientos se trabajan dándoles forma de la misma manera que se esculpe la piedra o se modela el barro. Aristóteles hablaba ya de la posibilidad de ver "las cosas en acto", siendo posible de esta manera una representación del mundo tal como lo vemos, y esto cuanto más fácil que sólo con verlo lo conocemos, dice Fontanier.

Queda claro que a pesar de que la idea de Felisberto es algo muy concreto, su percepción no se hace sin dificultad. Pero no me parece muy pertinente, en lo que le concierne, la distinción entre objeto concreto y objeto metafísico o intelectual. En el mundo hernandiano de las ideas, el cuerpo propio y la idea que uno se forma de él o del mundo pertenecen al mismo sistema de la experiencia. Muy claramente lo dice el narrador en *Tal vez un movimiento* : "esa idea es mi vida "[31]. Dar forma a la idea será pues dar forma a la vida, informar la vida, informar mediante la figura : figurar, configurar y tal vez desfigurar.

La figura, según Fontanier, es antes que nada, la figura del cuerpo y particularmente de la cara humana. Veamos pues, de qué manera se figura el cuerpo en la obra de Felisberto Hernández.

Me viene primero el ejemplo de *Las Hortensias*. Desde el principio, el relato nos advierte de que entramos en un mundo peculiar. Me refiero a la descripción de María cuando le aparece a Horacio y por primera vez al lector :

"[...] vio a su mujer detenida en medio de la escalinata ; y al mirar los escalones desparramándose hasta la mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran vestido de marmol y que la mano que tomaba la baranda, recogía el vestido." [32]

Muchas leyendas nos enseñan que los hombres prefieren las figuras a sus mujeres. Así, el pintor del *Retrato oval* dejará a su mujer para enamorarse de su figura. Por eso no nos extrañará que diga Horacio a Facundo : "Será una locura ; pero, yo sé de escultores que se han enamorado de sus estatuas". [33] María simboliza el ideal de la figura como forma pura y animada, como expresión espectacular del ser habitado por el espíritu. Sin embargo, el cuerpo emblemático, porque viene a ocupar todo el espacio del cuento, es el de las muñecas : cuerpo artificial, escénico, disfrazado y llevado a la escena de la metáfora duplicada al infinito, cuerpo al final dislocado. La muñeca denuncia el artificio de la figura clásica y se aproxima a una concepción más barroca, tal vez manierista : la figura humana es una metáfora, un enigma cuya significación solo puede darlo a entender un simulacro ingenioso.

Dejo ahora el teatro de las muñecas para interesarme por el "teatro del recuerdo" [34] en *El Caballo perdido*. Este relato contiene unas de las más bellas y sensibles descripciones escritas por Felisberto Hernández. Por ejemplo, cuando Celina entra en su recuerdo dice el narrador que su "alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine." [35] El recuerdo se hace entonces muy concreto, y el texto nos da la impresión de una presencia :

"Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo : yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban ; aquellos ojos trasmitten a éstos sus imágenes ; y también trasmitten el

sentimiento en que se mueven las imágenes. En ese movimiento hay una temura original. Los ojos del niño están asombrados pero no miran con fijeza. Celina tan pronto traza un movimiento como termina de hacerlo ; pero esos movimientos no rozan ningún aire en ningún espacio: son movimientos de ojos que recuerdan."[\[36\]](#)

Parece como si el cuerpo de Celina ocupara no sólo toda la pantalla, sino toda la sala del cine imaginario, adquiriendo la imagen el espesor del presente, no perdiendo nada el niño de una imagen que acaba por confundirse con su propio cuerpo, haciéndose la visión movimiento, y el movimiento figura.

Esta figura guarda su misterio pero al contrario de lo que muchas veces pasa en los textos de Felisberto no se desprende ningún sentimiento de angustia. La fascinación hipnótica es propio de lo fantástico e implica la fijeza, sin embargo, en los ojos del niño hay sólo movimiento. Por eso, en definitiva, la figura de Celina tiene un poder de figuración de la imagen original en la que el niño reconoce su propia figura.

Pues bien, me parece legítimo poner en paralelo estas reflexiones con lo que dice Lacan de *la fase del espejo*.[\[37\]](#) En el campo de lo imaginario, la fase del espejo es la primera experiencia de reconocimiento del cuerpo como totalidad a través de una imagen. Introduce la dimensión de alteridad del sujeto además de que determina una alienación. Como no cabe en mi proyecto estudiar el tema del espejo en la obra de Felisberto Hernández, solo quiero señalar dos ejemplos. Los numerosos espejos que hay en *Las Hortensias* están "tapados para evitarle a Horacio la mala impresión de mirarse en ellos".[\[38\]](#) Encontramos el segundo ejemplo en *El Vapor*. En el último párrafo hay dos espejos que al formar un ángulo recto reflejan y a la vez fragmentan la cara del narrador. [\[39\]](#)

¿Qué significa ver una figura? Para Merleau-Ponty "ce ne peut être que posséder simultanément les sensations ponctuelles qui en font partie".[\[40\]](#) Admitiendo esta definición podemos considerar la siguiente descripción de Celina como un ejemplo de figura acabada :

"Todos sus movimientos tienen gusto a ella ; y sus ropas y las formas de su cuerpo. En aquel tiempo su voz también debía tener gusto a ella ; pero ahora yo no recuerdo directamente nada que sea de oír ; ni su voz, ni el piano ni el ruido de la calle [...] El cine de mis recuerdos es mudo."[\[41\]](#)

La figura viene a ser la forma visible de la imagen ideal. Notamos además como participa el movimiento de todos los sentidos en la configuración de esta imagen. Como lo escribe Merleau-Ponty, "la vision est suspendue au mouvement"[\[42\]](#) Pero, en definitiva, se enturbia la imagen porque le falta el sonido.[\[43\]](#)

El deseo de formar una figura es frecuente, en Felisberto Hernández, pero

cuando alguna vez está por realizarse siempre encuentra una imposibilidad. No creo que se trate aquí de ninguna prohibición, pero tenemos que admitir que hay una incapacidad en llevar a cabo el proceso de figuración.

Pues lo sabemos, lo que se juega en la figura, y cuanto más en su prohibición, es la cara. La cara se hace figura cuando, para decirlo como Pascal, es presencia y ausencia. Así, en *El Caballo perdido*, la cara de Celina es "como una aparición"[\[44\]](#). Otro ejemplo muy bonito lo tenemos en *La cara de Ana*.[\[45\]](#) En el último párrafo, cuando ya se ha ido Ana, dice el narrador :

"[...] me quedó la cara de ella. Pero entonces no estaba asociada al destino de los demás ni tampoco al mío : la única sensación que tenía era que la cara de Ana era linda."

Así podemos decir que en la obra de Felisberto Hernández la cara es la figura del ausente. Y la escritura sigue repitiendo la ausencia porque una idea no se puede "pintarla con letras".[\[46\]](#) Por eso la escritura será siempre la imagen incompleta de una figura perdida pero con la cual seguimos unidos por una misteriosa relación :

"Cuando los ojos del niño toman una parte de las cosas, él supone que están enteras. (Y como a los sueños, al niño no se le importa si sus imágenes son parecidas a las de la vida real o si son complejas : él procede como si lo fueran y nada más). Cuando el niño miraba el brazo desnudo de Celina sentía que toda ella estaba en aquel brazo. Los ojos de ahora quieren fijarse en la boca de Celina y se encuentran con que no pueden saber cómo era la forma de sus labios en relación a las demás cosas de la cara ; quieren tomar una cosa y se quedan sin ninguna ; las partes han perdido la misteriosa relación que las une ; pierden su equilibrio, se separan y se detiene el espontáneo juego de sus proporciones ; parecen hechos por un mal dibujante. Si se le antoja articular los labios para ver si encuentra palabras, los movimientos son tan falsos como los de una torpe muñeca de cuerda."[\[47\]](#)

Para terminar, hay una figura que simboliza, por un lado el esfuerzo constante para darle forma a la figura, y por otro lado la imposibilidad de unir las imágenes dispersas en una simultaneidad de sensaciones. Esta figura de la "totalidad presentida"[\[48\]](#) es el pianista Clemente Colling. Con él nos significa el narrador que hasta los ciegos pueden sacar de un "gran baúl abstracto [...] juguetes abstractos" que además de ser "sonoros", tienen "color".[\[49\]](#) La obra es una partitura muda, figura fragmentada en espera de una relación, estética por supuesto.

Compuesta y descompuesta, compuesta de nuevo por el lector, la obra figura su autor como es. Dice muy claramente en *La barba metafísica* : "El había creado esa figura y él andaba con su obra por la calle."[\[50\]](#)

- [1] Felisberto Hernández, "Tal vez un movimiento", in *Obras completas*, vol. 1, México, Siglo Veintiuno editores, 1983, p. 129-133.
- [2] *Ibid.*, p. 132.
- [3] Aquí repito lo que escribió Gabriel Saad a propósito de *Las Hortensias* en su ponencia "Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández" y en particular durante la discusión : "Cambiando de tema, quisiera volver sobre lo que dije del espacio del relato como expresión de un tiempo cerrado que es el de la locura. Se acuerdan que en el mito de la dama del lago Felisberto dice que cuando alguien se ha quedado loco dicen que da vueltas alrededor del lago? El círculo expresa este tiempo cerrado." (in *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977, p. 301).
- [4] "Tal vez un movimiento", *op.cit.*, p. 129.
- [5] Gabriel Saad, "Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández", *loc. cit.*, p. 301.
- [6] "Tal vez un movimiento", *op. cit.*, p. 133.
- [7] *Ibid.*, p. 130.
- [8] *Ibid.*, p. 131.
- [9] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- [10] "Tal vez un movimiento", *op. cit.*, p. 129.
- [11] *Ibid.*, p. 130.
- [12] Felisberto Hernández, "La piedra filosofal", in *Narraciones incompletas*, Madrid, Siruela, 1990, p. 31.
- [13] Ver : Julio A. Rosario-Andujar, *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*, New York, Peter Lang, 1999.
- [14] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard (1964), 1996, p. 18.
- [15] "Tal vez un movimiento", *op. cit.*, p. 131.

[16] Felisberto Hernández, "Por los tiempos de Clemente Colling", *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 47.

[17] *Ibid.*, p. 15.

[18] En *El caballo perdido* se formula también esta idea: "Aunque los secretos de las personas mayores pudieran encontrarse en medio de sus conversaciones o de sus actos [...]" (in *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 51.).

[19] Felisberto Hernández, "La Piedra filosofal", *op. cit.*, p.31.

[20] Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, (1945) 1992, p. 17.

[21] "Tal vez un movimiento", *op. cit.*, p.131.

[22] "Le mouvement, compris non pas comme mouvement objectif et déplacement dans l'espace, mais comme projet de mouvement ou "mouvement virtuel" est le fondement de l'unité des sens." (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 271.)

[23] "Por los tiempos de Clemente Colling", *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 27.

[24] Claude Fell, "La metáfora en la obra de Felisberto Hernández", in *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, *op. cit.*, p. 113.

[25] "Por los tiempos de Clemente Colling", *op. cit.*, p. 26.

[26] *Ibid.*, p. 26-27.

[27] Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 23.

[28] "Tal vez un movimiento, *op. cit.*, p. 130.

[29] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 41. (Traduzco).

[30] *Ibid.*

[31] "Tal vez un movimiento", *op. cit.*, p. 129.

[32] "Las Hortensias", *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 217.

[33] *Ibid.*, p. 233.

[34] "El Caballo perdido", in *Novelas y cuentos*, p. 62.

[35] *Ibid.*, p. 64.

[36] *Ibid.*, p. 64.

[37] Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", in *Écrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966.

[38] "Las Hortencias", *Novelas y Cuentos*, *op. cit.*, p. 236.

[39] Lo analizó Gabriel Saad en "Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández", *loc. cit.*, p. 284.

[40] *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 21.

[41] "El Caballo perdido", *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 63.

[42] (Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 17.).

[43] "Il est assez connu que le cinéma parlant n'ajoute pas seulement au spectacle un accompagnement sonore, il modifie la teneur du spectacle lui-même. [...] Quand une panne du son laisse soudain sans voix le personnage qui continue de gesticuler sur l'écran, ce n'est pas seulement le sens de son discours qui m'échappe soudain: le spectacle lui aussi est changé. Le visage, tout à l'heure animé, s'épaissit et se fige comme celui d'un homme interloqué et l'interruption du son envahit l'écran sous la forme d'une sorte de stupeur." (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 271.)

[44] "El caballo perdido", *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 53.

[45] "La cara de Ana" in *Obras completas*, *op. cit.*

[46] "Tal vez un movimiento", *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 132.

[47] "El cabaro perdido", *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 65.

[48] "Por los tiempos de Clemente Colling", *Novelas y cuentos*, *op. cit.*, p. 30.

[49] *Ibid.*, p. 26.

[50] "La barba metafísica", in *Narraciones incompletas*, *op. cit.*, p. 45.

POUR CITER CET ARTICLE :

Amancio Tenagüillo y Cortázar, "Felisberto Hernández, una escritura en movimiento", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 625-626, Madrid, julio-agosto 2002, p. 117-128, *Marincazaou - Le Jardin Marin*, [En ligne] <http://www.marincazaou.fr/wp-content/uploads/2026/01/Felisberto-Hernandez-una-escritura-en-movimiento.pdf>