# LOS PENSAMIENTOS DESCALZOS DE FELISBERTO HERNANDEZ

## Felisberto en un mundo de objetos

La edición de *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones* ha permitido conocer la obra total del uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964), un escritor notable que sigue siendo casi ignorado por el gran público.

En vida fue un hombre contradictorio e infeliz. Concertista de piano, puso en esa tarea su mayor esfuerzo, relegando en cambio a sus enrarecidos relatos que fueron al término los que lo sobrevivieron.

Sentimentalmente fue un hombre conflictuado, demasiado apegado a su madre, a la que volvía cuando tenía un fracaso amoroso. Y tuvo varios a lo largo de su vida.

Fue marcadamente egoísta y llegó a sufrir esa desastrosa paronoia que es la persecución ideológica. Por Radio «El Espectador», de Montevideo, denunció a quienes no profesaban la obvia fe «occidental y cristiana».

Como siempre ocurre, la obra excede a quien la ejecuta. Sus notables relatos, sus extraños cuentos, sus notas en las que conviven la ironía, el sarcasmo, la nostalgia, el erotismo, la «captación de lo irreal» no nos conducen a un mundo de mezquindad y derrotismo. Hacen muchas veces del pasado un fuerte, pero fortaleza para retemplar el ánimo, para acceder, como dice Cortázar, «al aire libre».

José Pedro Díaz, presumiblemente el principal responsable de esta recuperación de los trabajos de Felisberto Hernández, se detiene en un detalle capital: las dificultades que le presentaban al uruguayo las palabras, lo difícil que le era usarlas, plasmarlas en escritura.

Había en él, si se quiere, una «fealdad» expresiva, una manera «mala» de escribir, consecuencia de su irregular formación autodidacta que le provocaba imperfecciones en el manejo del lenguaje.

Es dabla entender la obra de Felisberto Hernández como un hecho intuitivo. Así maneja *bien* las palabras utilizándolas *mal*. Escribe en desacuerdo con las pautas gramaticales del bien decir. De esta forma las palabras, los signos, al romper con su estructura habitual, se manifiestan en el papel cargadas de sentidos inesperados, muchas veces aviesos.

El uruguayo le refería a Angel Rama que de manera permanente los pulcros correctores argentinos cambiaban la palabra *pastitos* por *hierbas*.

El «pastito» de Felisberto adquiere sonoridad propia. E incluso aparece redimensionado, en cuanto *objeto,* en el texto. El «pastito» se nos presenta dibujado en volumen, pasible de cometer un acto no habitual. No se nos pasa inadvertido como «hierba». El «pastito» es un objeto con entidad propia.

Los objetos enrarecen las atmósferas pueblerinas de muchos relatos de Felisberto Hernández. *Tierras de la memoria* fue un libro que se publicó póstumamente y que a nuestro juicio tiene condensado mucho del mundo plurisensitivo de Hernández.

Por ejemplo, y en relación con los objetos, hay un párrafo que refuerza lo que antes subrayáramos: la escritura «mala» y la función

de objetos que cumplen las palabras. Y también la otra dificultad: la imposibilidad práctica que tiene Felisberto para relacionarse armoniosamente con los objetos en sí más allá del papel:

> «Fue un poco antes de entrar en el baño cuando descubrí que mis ojos se habían quedado fijos frente a una canasta de ropa usada y que me empezaron a subir del cuerpo pensamientos descalzos. Era verano y el cuerpo no tenía prisa por meterse en el agua tibia. Entonces dio unos pasos y me llevó junto a la canasta donde había ropa que yo no conocía: el cuerpo hizo sus pasos de carne sobre baldosas frescas, donde había pintadas flores verdes. Antes que las manos levantaran la tapa de la canasta, di vuelta la cabeza para mirar hacia la puerta que estaba cerrada, muda y los vidrios eran opacos y blancuzcos como las cataratas de los ciegos. En el viaje de ida y vuelta que la cabeza hizo hasta la puerta, los ojos vieron brillar distintas caras de las baldosas blancas de la pared. Apenas las manos empezaron a levantar la tapa de la canasta sentí carraspear—como si se tratara de una advertencia—, las bisagras de paja; pero los ojos ya habían empezado a ver un pedazo de tela celeste entre otras blancas, con puntillas arrugadas en las axilas, y donde estaban desvanecidos otros colores que la transpiración había tomado a otras ropas que habían estado en el mismo cuerpo. Las pinzas que hacían los índices y los pulgares tomaron la tela celeste y la iban extrayendo a pequeños tirones, como un prestidigitador saca de una chistera objetos unidos que antes habían estado separados. La pieza de ropa era íntima y bastante grande. Mi primer pensamiento fue para la recitadora; pero en seguida recordé que ella no era de la casa y pensé en la gorda del otro cetrino. Solté la ropa y cerré la canasta. Tuve que volverla a abrir para guardar un pedazo de tela celeste que había quedado fuera. Y por último se me ocurrió acomodarla y envolverla en la misma forma que la había encontrado» [1].

Los objetos se corporizan, luchan contra él: «*sentí carraspear las bisagras de paja... como si se tratara de una advertencia*», «*tuve que volverla a abrir para guardar un pedazo de tela celeste que había quedado fuera*» (¿resistiéndose?). Algunos ofician de espectadores, pero comprometidos, una indiferencia parcialista: «*la puerta estaba cerrada, muda*»; «*los vidrios eran opacos y blancuzcos como las cataratas de los ciegos*».

Canasta, bisagras, tela, puerta, vidrios, los objetos se corporizan, adquieren entidad propia, se vuelven oponentes.

Esta es la visión particular que tiene Felisberto respecto de los objetos, la que prevalece en sus relatos. Siempre serán sus antagonistas, se interpondrán entre él y sus objetivos «espirituales», lo obligarán a permanecer en raro, precario equilibrio. Su subsistencia será conseguida, pero «pese» a ellos, gracias, inclusive, a la merced que le conceden al dejarlo vivo en un mundo de volúmenes.

[1] *Tierras de la memoria*, págs. 31-32.

Agresividad de objetos, agresión constante de la urbe. Kafka descubre la agresión de la ciudad contemporánea, las dificultades que le caben al hombre para sobrevivirla, ya que no puede superarlas.

Esa agresión superestructural tiene su «gratificación» en los objetos. Desde una perspectiva simplificadora, que no quiere decir secundaria, es fácil advertir la relación *funcional* que el hombre guardaba en otras sociedades (y aún guarda, esporádicamente) con los objetos, que dependían.

Ahora, en nuestro tiempo consumista, el objeto es el valor, su sobreabundancia aplasta y enajena, haciéndose preeminente respecto del hombre.

También en este tiempo es el objeto valor fetichista de culto. Alcanzable-inalcanzable, propone una alternativa de búsqueda permanente, «voy hacia un algo». Carrera constante: alcanzo éste, voy hacia aquél.

De manera tal que el objeto, en nuestro tiempo, propone al hombre una insoslayable relación neurótica. No existe la posibilidad de la adecuación hombre-objeto, sino su incesante enfrentamiento, su dependencia al término. Una lucha constante con un solo perdidoso, el hombre mismo.

Antonioni en sus películas intimistas habló de la neurosis del hombre contemporáneo y dio paso al objeto como dominador total de nuestra existencia. Esto resulta flagrante, como ejemplo, en la extensa secuencia final de *El eclipse*.

De manera análoga los novelistas del *roman du régard* han advertido la presencia omnímoda del objeto y llegan a desacralizar la presencia humana haciéndola inscribir como mera gimnasia geométrica, un volumen que se añade suplementariamente a un mundo de volúmenes.

Felisberto, en el pueblerino Montevideo de las primeras décadas del siglo, intuye el fenómeno. Da golpes a tientas, nos anticipa pautas del futuro:

> «Mi problema ha sido: tratar de quitarle (a su lenguaje) 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» [2].

## El cuerpo, el otro

> «Yo nunca tuve 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

[2] *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*, pág. 20.

y lo 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 no me era desagradable tener que hacerme responsable de su cuidado. Pero pronto me distraía y era feliz. En mi casa podía estar distraído mucho tiempo: ellos me cuidaban el cuerpo y yo podía enfrentarme a lo que me llegaba a los ojos; los ojos eran como una pequeña pantalla movible que caprichosamente recibía cualquier proyección del mundo. Y también podía entregarme a lo que me venía a la cabeza, que también eran recuerdos de los ojos o inventos de ellos. Esto lo podía hacer hasta cuando caminaba, porque 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. 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» [3].

Dice Díaz: «Hay un elemento del alma moderno que queda expresado en este mito del doble que consiste en la expresión de una profunda discordia interior a la vez que en una paralela incapacidad para aceptar el mundo» [4].

El tema del doble, el proceso disociativo que caracteriza a parte de la literatura moderna (Borges), también recuerda Díaz, surge inicialmente en el romanticismo y se continúa hasta nuestros días.

Alguien que no acepta el mundo, constituido por objetos agresivos, seres que impiden el desplazamiento «normal» del hombre, que no le permiten acercarse a su centro, el «espíritu»:

> «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» [5].

El otro es el pecador, responsable de los actos perversos. El otro, además, está ligado y es el que liga con esa perversidad mayor que es el mundo. El mundo, por su parte, está constituido por objetos y objetos-seres negativos, hostiles, que impiden el ser-siendo de éste, el Personaje.

Los objetos (los cuerpos, los volúmenes) se interponen en el espacio y el tiempo, obligan a la «convivencia» en medio de la realidad inmediata.

El cuerpo peca. En tanto éste, el Personaje (que en todos los relatos termina siendo el propio Felisberto Hernández), siente su estar de

[3] *TDLM*, pág. 29.
[4] «Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia», en *TDLM*, págs. 86-87.
[5] *TDLM*, págs. 29-30.

más. Estar demás que recuerda nuevamente a Kafka. La superestructura que obliga.

El cuerpo es un ajeno que pone en evidencia al Personaje, en tanto que éste intenta, en vano, pasar inadvertido.

El cuerpo es un *erótico* ajeno que espía las rodillas de las sillas, que quiere «hacer abedules» a la maestra, que detecta dedos tan delicados que tienen córneas en vez de yemas.

El ajeno erótico es llamado, comprensible en términos de compensación, «bobo» o «sinvergüenza». Peca, participa en perversiones:

> «Entre aquel ruido de gruta, atracamos junto a la cama; sus largas patas de vidrio la hacían sobresalir bastante del agua. La señora Margarita se quitó los zapatos y me dijo que yo hiciera lo mismo; subió a la cama, que era muy grande y se dirigió a la pared de la cabecera, donde había un cuadro enorme con un chivo blanco de barba parado sobre sus patas traseras. Tomó el marco, abrió el cuadro como si fuera una puerta y apareció un cuarto de baño. Para entrar dio un paso sobre las almohadas, que le servían de escalón, y a los pocos instantes volvió trayendo dos budineras redondas con velas pegadas en el fondo. Me dijo que las fuera poniendo en el agua. Al subir, yo me caí en la cama; me levanté en seguida pero alcancé a sentir el perfume que había en las cobijas. Fui poniendo las budineras que ella me alcanzaba al costado de la cama y de pronto ella me dijo: "Por favor, no las ponga así que parece un velorio" (...). La señora se hincó en la cama y tomando el tubo del teléfono dio orden de que cortaran el agua de las regaderas. Se hizo un silencio sepulcral y nosotros empezamos a encender las velas echados de bruces a los pies de la cama, y yo tenía cuidado de no molestar a la señora. Cuando estábamos por terminar, a ella se le cayó la caja de los fósforos en una budinera, entonces me dejó a mí solo y se levantó para ir a tocar el gong, que estaba en la otra mesa de luz. Allí había también un portátil y era lo único que alumbraba la habitación. Antes de tocar el gong se detuvo, dejó el palillo al lado de la portátil y fue a cerrar la puerta que era el cuadro del chivo. Después se sentó en la cabecera de la cama, empezó a arreglar las almohadas y me hizo señas para que yo tocara el gong. A mí me costó hacerlo: tuve que andar en cuatro pies por la orilla de la cama para no rozar sus piernas, que ocupaban tanto espacio. No sé por qué tenía miedo de caerme al agua—la profundidad era sólo de cuarenta centímetros—. Después de hacer sonar el gong una vez, ella me indicó que bastaba. Al retirarme—andando hacia atrás porque no había espacio para dar vuelta—, vi la cabeza de la señora recostada a los pies del chivo, y la mirada fija, esperando. Las budineras, también inmóviles, parecían pequeñas barcas recostadas en un puerto antes de la tormenta. A los pocos momentos de marchar los motores el agua empezó a agitarse; entonces la señora Margarita, con gran esfuerzo, salió de la posición en que estaba y vino de nuevo a arrojarse de bruces a los pies de la cama» [6].

[6] «La casa inundada», en *Las hortensias*, págs. 79-80.

El cuerpo, sin embargo, está sofrenado por el Personaje. No se vincula con «tranquilidad» porque debe informar a cada instante, a través de los pensamientos, pedir permiso al «espíritu».

Perverso, el espíritu no permite la expansión del cuerpo ni su inscripción sin inhibiciones en el mundo. Es entonces cuando, a diferencia de José K. de Kafka, el Personaje acude a la estrategia del cobarde, le hace adaptarse a la disminuida superficie que le ha dejado como posible el enemigo.

Agredido, se vuelve en antiprotagonista por excelencia. Es un Jakov von Gunten montevideano, un sirviente. Se expresa a través y gracias a la humillación. Queda en relación secundaria para siempre.

El mismo Hernández admite que el cuerpo es un *vinculado* que le permite sobrevivir en un medio hosco: «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» [7]. El desdoblamiento es categórico y la *lejanía* del mundo expuesta sin atenuantes. Los pensamientos tendrán que dejar el «espíritu» para atender estas pobres torpezas del *vinculado*.

El Personaje dirá oportunamente: «Yo estaba destinado a encontrarme sólo con una parte de las personas y además por poco tiempo, y como si yo fuera un viajero distraído que tampoco supiera dónde iba» [8].

Visión neurótica de la existencia, e incluso visión siniestra. Los «otros» actúan y ejecutan, en tanto que el Personaje a través del cuerpo realiza actos o gestos dependientes. Pero el humillado observa, como todo sirviente, y el mundo (le) es una constante de horror, donde todo es (no solamente aparece como) horrible, despojado de justificativo, degradador. No hay lugar para el «espíritu».

Al mismo tiempo el cuerpo no puede expresar genuinamente sus intenciones últimas. El ajeno erótico no tendrá orgasmo. Participará del ritual sexual a través de un ordenamiento dispuesto por «los otros». Participará de perversiones (en *La casa inundada,* en *Las hortensias),* pero ellas no serán admitidas en cuanto tales, ni él será protagonista. Así el enrarecimiento de lo sexual tendrá ampliación geométrica y la perversión se multiplicará indefinidamente.

[7] *TDLM,* pág. 30.
[8] «La casa inundada», en *Las hortensias,* pág. 81.

> «Ese deslizamiento a la vez natural y subrepticio que de entrada hace pasar un relato gris y casi costumbrista a otros estratos donde está esperando la otredad vertiginosa sólo puede ser sentido y seguido por lectores dispuestos a renunciar a lo lineal, a la mera rareza de una narración donde suceden cosas insólitas (...). Si algo tienen los cuentos de Hernández es que no son insólitos, en la medida en que infaltable protagonista es también infaltablemente fiel a su propia visión y no hace el menor esfuerzo por explicarla, por tender puentes de palabras que ayuden a compartirla» [9].—Julio Cortázar.

Inicialmente Felisberto Hernández dibujó al Montevideo provinciano, diría crepuscular, de comienzos de siglo. Tranvías, empedrados, la chata calma de una ciudad adormecida. Sus constantes son los reiterados aprendizajes de piano—como después serán sus viajes al interior para dar conciertos—, los personajes «enrarecidos» con los que el autor tropieza con envidiable facilidad, las situaciones cotidianas y ensordinadas que ocurrían en el medio pueblerino.

Pero el uruguayo sufre al tiempo una «crisis de expresión», al decir de Díaz, cuando advierte que no podía seguir haciendo pie en el mero realismo.

Escribía en esos momentos *El caballo perdido* (1943), un año después de haber concluido *Por los tiempos de Clemente Colling*. «Debemos decir—expresa Díaz—que lo fantástico aparece como un modo de superar el callejón en el que quedó encerrado en aquel momento crítico. El narrador ve socavada su tarea narrativa por la irrupción de elementos laterales que le obligan a atender a los procesos mismos de la creación y a dejar proliferar su relato en ramazones metafóricas, y advierte que aquí mismo, en ellas, está su tema. Probablemente ese nuevo núcleo temático se le hizo evidente en *El caballo perdido;* allí comprendió que su asunto no era la narración objetiva, ni siquiera la evocación de tiempos pasados, sino la objetivación de sus propios, íntimos movimientos espirituales en relación con los temas aparentes de la narración. Ni siquiera el diálogo mismo con los recuerdos, sino el modo de ese diálogo» [10].

Montevideo era el pasado, el pasado también la Felicidad, el reaseguro para soportar este presente en crisis. Refugio, vuelta al útero, piso seguro donde apoyar los pies «espirituales». Por eso no resulta extraño que *Tierras de la memoria* haya sido escrita durante años, sin estar concluida jamás, porque el texto es obviamente recurrente. En él

[9] En *Prólogo, La casa inundada y otros cuentos*, pág. 7.
[10] «Felisberto Hernández: UCQSRALAE», en *TDLM*, pág. 97.

emerge el Pasado de manera total, absorbente. Es fácil colegir la importancia que el trabajo tenía para Felisberto, ya desde una perspectiva de orden humano:

> «Todavía escribió otra obra de narración, *Tierras de la memoria,* que consiste en un planteo superpuesto de diferentes líneas de recuerdos ligados débilmente por la circunstancia. Pero significativamente mantuvo inédita esa obra, no la sintió nunca concluida, sólo publicó algunos fragmentos de la misma bajo forma de cuentos. El problema debe haber sido para él mantener en el centro de su tarea aquello que era, paradojalmente, el lateral centro de gravedad de sus relatos largos. Este es el que había motivado, justamente, los pasajes de más intensa calidad literaria de aquéllos» [11].—José Pedro Díaz.

Entonces, con ese «pie a tierra» (que en el caso de Felisberto es el pasado, la única Tierra posible), que es el libro mencionado, emprende su viaje por la «otredad vertiginosa».

El ambiente elegido será el del mismo Montevideo de Colling, la señorita Celina, o el interior, donde iba a ofrecer sus conciertos de piano. Admitamos que esto último es de por sí raro, inusitado, casi un verdadero cuento de ficción.

En 1947 publica *Nadie encendía las lámparas* y dos años después *Las hortensias.* Y habrá que decir, en este último caso, como apuntan críticos y publicistas de solapas que «Felisberto se anticipó a algo que después sería una realidad: las muñecas inflables, de tamaño natural», casi cumbres de la neurosis citadina.

En el primer libro se incluye un relato intimista, hasta tierno podría decirse, como es el que da título al texto. Pero luego la realidad se «abre» hacia el vértigo: un balcón que se cae por celos; un acomodador de cine al que le salen luces en los ojos (y por encima del cual caminará una mujer, en una pieza a oscuras); un túnel donde «otro» tocará objetos y rostros de mujeres; el Personaje convertido en caballo; el concertista tocando con un gato, ejecutando tango para la señora Muñeca, alquilando un alfiler de corbata para subsistir; la mueblería que pasa propagandas «mentales» mediante inyecciones que coloca a eventuales clientes; una historia de desamparo que le cuenta «un joven» al Personaje: nuevamente el doble.

En algunos casos (el concertista, el joven) los relatos se mueven aún aparentemente en el realismo, pero en realidad él lleva a cabo lo que apuntará Díaz: objetiva sus íntimos movimientos espirituales en relación con los temas aparentes de la narración («no el diálogo con los recuerdos, sino el *modo* de ese diálogo»).

---

[11] Id., pág. 98.

En *Las hortensias* la «fórmula» prosigue: Horacio y sus muñecas inflables (y sus actos perversos morigerados); el vendedor de medias que llora para expender sus artículos; el diálogo del Personaje con Lucrecia Borgia; el Personaje concertista y enamorado (nueva vuelta al realismo aparente).

Finalmente, en 1962, escribe *La casa inundada,* que en realidad resulta una ceremonia de la humillación, de la perversión ya tratada en *Las hortensias, Menos Julia, El acomodador* y *La mujer parecida a mí* (o incluso en *Lucrecia).* El texto fue luego incorporado a *Las hortensias.*

La escritura de Felisberto Hernández responde a la variedad y profundidad, amén de la sencillez aparente, la facilidad de la síntesis, la originalidad del discurso narrativo, los distintos niveles de lectura e interpretación, que son algunas de las constantes en las cuales se reconocen los clásicos.

Dice Cortázar que al leer a Felisberto él puede reconstruir el Montevideo que conociera treinta o cuarenta años atrás. Es una posibilidad, como es posible también acercarse a través de sus relatos—anticipadamente—al horror de la ciudad actual.

«Escritor al sesgo», como también lo define Cortázar, Felisberto nos hace entrar en un territorio de ambigüedad, dolor y ansiedad. La vida es la angustia, los otros nos miran y nos utilizan. Teme y nos hace participar de ese temor.

Es su soledad, asimismo. Su obra refleja las complicadas luces y sombras de la existencia, oficia como espejo, y en él nos terminamos reconociendo.—*CARLOS ROBERTO MORAN (Necochea 5107. SANTA FE. Argentina).*

## BIBLIOGRAFIA

*Obras completas de Felisberto Hernández:*


1. *Primeras invenciones,* Editorial Arca, 1969, 156 págs. Prólogo de Nora Giraldi de Deilas, contiene los libros «Fulano de Tal» (1925), «Libro sin tapas» (1929), «La cara de Ana» (1930), «La envenenada» (1931), cinco "Cuentos y fragmentos publicados», entre 1929 y 1950, cuatro «Cuentos inéditos» y tres «Poemas», escritos entre 1932 y 1934.
2. *El caballo perdido,* Editorial Arca, 1970, 103 págs. Contiene «El caballo perdido» (1943) y «Por los tiempos de Clemente Colling» (1942).
3. *Nadie encendía las lámparas,* Editorial Arca, 1967, 115 págs. Publicado en 1947. Contiere los relatos «Nadie encendía las lámparas», «El balcón», «El acomodador», «Menos Julia», «La mujer parecida a mí», «Mi primer concierto», «El comedor oscuro», «El corazón verde», «Muebles 'El Canario'» y «Las dos historias».

4. *Tierras de la memoria,* Editorial Arca, 1967, 116 págs. Advertencia de José Pedro Díaz. Publicado póstumamente, incluye el ensayo «Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia», que a su vez contiene el texto de Hernández «Explicación falsa de mis cuentos» (1955).
5. *Las hortensias,* Editorial Arca, 1966, 122 págs. Contiene los relatos «Las hortensias», «El cocodrilo», «Lucrecia» (publicados en 1949), la «Explicación falsa de mis cuentos» (1955) y el relato largo «La casa inundada», 1962.
6. *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones,* 1974, 195 págs. Prólogo de José Pedro Díaz (1974). Contiene catorce relatos, siete fragmentos, el inconcluso «Diario del sinvergüenza», ocho notas inconclusas, cinco textos de tipo ensayístico, cuatro textos desechados de distintas obras, una presentación de Jules Supervielle y notas de J. P. Díaz, compilador del libro. La mayoría de estos trabajos son fragmentarios y sin fechas específicas, con las siguientes excepciones: «Manos equivocadas» (1946), «Mur» (1948), «Almacén» (1929), «Notas de viaje» (1946), «Los espejos», «Palabras en la Sorbona» y «Presentación de Jules Supervielle», textos escritos en Francia, entre 1946 y 1948, incluido el de Supervielle.

Además de esos títulos, que contienen la totalidad de la obra de Felisberto Hernández, se han publicado también:

*Las hortensias,* Editorial Lumen, 1974, 92 págs. Presentación en contratapa de Cristina Peri Rossi, con ilustraciones de Arranz Bravo y Bartolozzi.

*La casa inundada y otros cuentos,* Editorial Lumen, 1975, 144 págs. Prólogo de Julio Cortázar. Presentación y selección de Cristina Peri Rossi, con ilustraciones de Glauco Capozzoli. Contiene los relatos «La casa inundada», «Nadie encendía las lámparas», «El balcón», «El cocodrilo», «El acomodador», «Lucrecia» y «Menos Julia».

*El cocodrilo y otros cuentos,* Centro Editor de América Latina, 1971, 85 páginas. Número 130 de la serie Biblioteca Básica Universal, de Capítulo Universal. Contiene los textos «La pelota» (1945, incluido en *Primeras invenciones),* «El acomodador», «Mi primer concierto», «Muebles 'El Canario'», «El cocodrilo», «Lucrecia» y «Mur».

Son pocos los ensayos y notas periodísticas que se han escrito sobre Felisberto Hernández. Los trabajos que hemos consultado y que nos resultaron más significativos son los siguientes:

*Primera Plana,* núm. 194, 13-IX-1966, págs. 70-2, «El que viajó al fin de la noche» (sobre *Tierras de la memoria* y *Por los tiempos de Clemente Colling).*

*Primera Plana,* núm. 214, 31-I-1967, págs. 61-2, «Vivir más vidas» (sobre *Las hortensias).*

*Periscopio,* núm. 19, 27-I-1970, págs. 38-9, «El pianista que dio aquel mal paso» (sobre *Primeras invenciones).*

*La Opinión Cultural,* suplemento de *La Opinión,* 31-III-74, «Para que nadie olvide a Felisberto Hernández» (cartas de amor, relatos inéditos y memorias sobre la vida de un genio rioplatense), por Tomás Eloy Martínez.

En la serie *Capítulo Oriental,* del Centro Editor de América Latina, se ha publicado también el fascículo «Felisberto Hernández y la literatura fantástica», asi-

mismo lo mencionan los críticos uruguayos Mario Benedetti *(Letras del continente mestizo)* y Emir Rodríguez Monegal *(Narradores de esta América)* en sus libros sobre la narrativa de América Latina.