

LA FICCIÓN DE LOS RECUERDOS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

Andrea Simonovics

Universidad Eötvös Loránd de Budapest, Instituto Kodály Zoltán de Pécs
asimonovics@gmail.com

RESUMEN: El cuento «Menos Julia» se analiza como ejemplo de las técnicas narrativas de Felisberto Hernández, enfocando los recuerdos como motor creativo del texto. Se estudia el túnel como espacio narrativo y mental, y también la transformación del narrador en protagonista que tiene lugar en él. Se investigan unos automatismos pretendidos por el autor que establecen forma y ritmo dentro del cuento, y también el juego textual de presencia-ausencia de Julia que derrumba los mismos para establecer una obra abierta, un 'cuento-planta' del escritor uruguayo.

PALABRAS CLAVE: Felisberto Hernández, Menos Julia, memoria, vacío, técnica narrativa

ABSTRACT: The short story «Menos Julia» is analyzed as a model of Felisberto Hernández's narrative techniques, focusing on memory as a creative power of the text. The tunnel is studied as a narrative and mental space, as well as the narrator's transformation into protagonist that takes place in it. Some narrative automata intended by the author which establish form and rhythm in the short story are investigated and also the textual game of Julia's presence-absence which demolishes this automatism in order that the Uruguayan writer can create an open text, a 'story-plant'.

KEYWORDS: Felisberto Hernández, Menos Julia, memory, absence, narrative technique

“La memoria (...) es uno de los aspectos más fundamentales del conocimiento humano (...). En un sentido más amplio, confiere continuidad a nuestra vida: nos brinda una imagen coherente del pasado que pone en perspectiva la experiencia actual. Esa imagen no puede ser racional ni precisa, pero es persistente.”

(Kandel 28)

A la hora de hablar sobre el proceso rememorativo de Felisberto Hernández, se suelen mencionar y analizar las siguientes obras *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (1967). Sin embargo, *Menos Julia* (1947) ha sido más bien vinculada con el misterio, la fantasía y la imaginación. El objetivo del presente trabajo es demostrar cómo el empeño en recordar establece una estructura narrativa compleja de unos recuerdos que tantas veces surgen involuntariamente y se entretienen de una manera inexplicable.

En la obra de Felisberto Hernández, desde el comienzo de su carrera, están presentes dos preocupaciones primordiales: captar u organizar los recuerdos para que ellos también estén 'compuestos' en forma literaria e imitar o crear música en la escritura. *La cara de Ana* (1930) es uno de sus cuentos tempranos que muestra la búsqueda de la autoexpresión artística – el llamado 'comentario' del autor-narrador. La forma fragmentaria del texto no sólo muestra su innovación narrativa, sino también los obstáculos de lograr una composición con las condiciones ya citadas. En la escritura felisbertiana temprana – también en *La cara de Ana* –, con frecuencia aparece el vocabulario musical como 'notas', 'acordes' y 'ritmo' en un nivel

textual-lingüístico, pero no se refleja en la estructura narrativa ni establece una relación con el contenido del texto. Además, la redacción de la memoria parece ser una empresa con muchos escollos por el factor inconsciente que lleva dentro de sí. No todos los recuerdos son explícitos o declarativos, sino que el autor tiene que contar con los implícitos o emocionales también. En el incipit de *Por los tiempos de Clemente Colling* se puede notar la hesitación de cómo tratar esta memoria asociativa que carece de conexiones razonables: “No sé por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. [...] La lógica de la hilación sería muy débil. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos.” (1/138)¹ Aún en su obra póstuma, *Tierras de la memoria*, persigue la encadenación de recuerdos dispersos que Marta Sierra designa como un “collage mnemotécnico”. (63)

La trama de *Menos Julia* es sobremanera conocida, por lo tanto me limito a un resumen breve del cuento. El narrador se encuentra con su amigo de la infancia quien le invita a su quinta para que vea el objeto de sus obsesiones: un túnel. El narrador entra varias veces en el túnel, pero en la última de éstas traiciona a su amigo. Es una historia muy simple y – como suele ocurrir en las obras de Felisberto – la representación lingüística también es muy sencilla: no hay rastro de frases barrocas ni de un léxico elevado. A pesar de ello, guarda dentro de sí una complejidad extrema que intentaremos analizar desde el punto de vista de los recuerdos como el hilo tejedor de esta obra.

En el incipit aparece la cabeza del amigo, es una imagen estática como si fuera una pintura, además el atributo del fondo de la pared “pintada al óleo” (115),² coincide gramaticalmente con la cabeza, como si ésta formara parte de un retrato. El narrador lleva en su cabeza este recuerdo de la infancia que sirve como pretexto para contar la historia de su amigo. La ruptura entre el nivel temporal del cuento y la niñez no es preciso, lo importante es que esta analepsis exterior nos lleve a la infancia de una adultez propia del narrador. La historia no tiene lugar en el presente, es sólo un relato de lo acontecido hace un año que pone en relieve el carácter rememorativo del cuento. La repetición exagerada del sustantivo ‘recuerdo’ y del verbo ‘recordar’ (que aparecen nueve veces en este texto relativamente breve), también sugiere la importancia de la rememoración como motor creativo del texto. El túnel, la superposición de un espacio y una duración determinados, es otro vehículo de esta actividad que reúne el pasado con el presente en los pensamientos del protagonista: “En una hora ya el túnel nos ha digerido a todos. Pero después yo me tiro en un diván y empiezo a evocar lo que he recordado o lo que ha ocurrido allí.” (118) Es evidente que el proceso de rememorar comienza dentro del túnel, pero no sabemos hasta cuando dura. Parece ser un transcurso continuo e infinito, dada la condición de que después de una semana entra otra vez en el túnel llevando consigo sus recuerdos ‘antiguos’ que pueden provocar asociaciones nuevas, además sus experiencias nuevas en el túnel formarán la base de sus recuerdos ‘nuevos’. El túnel es un espacio privilegiado que parece unir las tres dimensiones temporales de la vida de la persona que lo experimenta. Por una parte, el túnel da un ritmo a la vida cotidiana del amigo alternando los seis días de la semana con la hora especial de entrada en el túnel (que siempre se realiza el sábado) y que da lugar a un ciclo, un eterno retorno; por otra parte, es exactamente el túnel lo que saca al protagonista de este círculo vicioso.

¹ Todas las obras, menos *Menos Julia*, se citarán de las *Obras completas* de Felisberto Hernández y sólo se indicarán el volumen y la página de procedencia.

² Todas las citas de *Menos Julia* siguen la edición de Cátedra de *Nadie encendía las lámparas* (Madrid: 1993).

Muchos críticos han analizado ya la relación entre narrador y protagonista de diferentes maneras, pero coinciden en la opinión de que no hay una línea divisoria entre los dos. El narrador también es personaje y protagonista en la obra, son dobles o hasta puede que se realice una metamorfosis entre los dos (San Román). Los recuerdos mutuos de la niñez pueden justificar el desarrollo del narrador como protagonista de la historia. Pero existe otro factor mucho más importante: el túnel como escenario de un rito de pasaje. El amigo inicia al narrador en el desencadenamiento de sus recuerdos y le enseña no sólo a recuperar, sino también a vivir la memoria. El paso por el túnel conlleva la metamorfosis del narrador y esto se puede trazar en los recuerdos narrados que vamos a analizar ahora. El amigo, en comparación con el narrador, no tiene *unos* recuerdos, sino que vive en una *continuidad* de reminiscencias mantenida por el túnel. Aún así, de esta persistencia mnémica se destacan dos recuerdos, uno se encuentra al comienzo y otro al final del cuento. El primero se narra así: “Mi amigo me decía que él había pasado la mayor parte de su vida en Francia. Y allá, él también había recordado los procedimientos que nosotros habíamos inventado para hacer creer a nuestros padres que íbamos a la escuela.” (115-116) Es un juego de cajas, un recuerdo incrustado en otro, el túnel siempre provoca esta sensación al protagonista. En este pasaje hay varios planos temporales que no se separan sino que se organizan por un procesamiento automático igual que las asociaciones y los recuerdos que nacen en el túnel por los estímulos táctiles. Es la naturaleza continua de la rememoración, mientras que el segundo recuerdo muestra otra vez la repetición. En la última estancia del túnel, surge – en un nivel hipodiegético – el recuerdo de la vienesa. Esta parte de la obra tiene una peculiaridad desde el punto de vista de la narración. Aquí el amigo llega a ser el narrador, además tiene un narratario explícito: Julia. El narrador, por negarse a obedecer al amigo (es decir, salir del túnel), llega a ser oyente de su propia historia. Es cuando el lector se entera de que el túnel es la repetición de la bajada al sótano que tuvo lugar en París y que Julia es mera rememoración de la vienesa.

El primer recuerdo del narrador es la cabeza de su amigo cuando era niño. Cuando entra en el túnel y toca la cáscara de zapallo, piensa en un sapo grande – también una imagen de su niñez. Con la gradual y repetida penetración en el túnel, sus recuerdos empiezan a enfocar el pasado próximo en lugar de la infancia. Empieza a soñar con los objetos del túnel y después recuerda estos sueños. Los acontecimientos del túnel empiezan a vivir su propia vida en la mente del narrador, estando una vez en el subconsciente – en los sueños – y surgiendo otras veces en un nivel consciente – por medio del lenguaje, en el texto narrado. Es el amigo y su invento, el túnel que le enseña a jugar el juego de los recuerdos, a mantener las conexiones mentales que se establecen en este proceso. El amigo ha inventado el túnel para ‘domar’ o condicionar sus recuerdos, no es una casualidad que la ubicación del túnel coincida con un arroyo cuyo cauce canaliza el agua igual que el túnel lo hace con las reminiscencias. El rito de este lugar sagrado le trae un montón de recuerdos al amigo, pero después él utiliza la soledad como espacio íntimo para meditarlos, reorganizarlos y almacenarlos. Su actividad es creativa aunque muchos piensan que él no hace nada. ‘El túnel en su cabeza’, muchas veces analizada como su locura u obsesión, no es otra cosa que la percepción artística que le pone en una situación marginal. Además, él quiere hacer arte de su *memoria* que es una sustancia inmaterial, por consiguiente, su actividad es todavía más abstracta que una obra de arte que se realiza en papel, lienzo u otra materia. Su otredad es, al principio, incomprensible para el narrador que vive una vida normal y corriente, pero el túnel transforma su personaje, su modo de pensar. Ágnes Pál da una descripción muy acertada de la relación entre el amigo y el narrador: “... el narrador-personaje converge hacia su amigo, adquiere el mismo Saber de la percepción, lo comprende cada vez más.” (57) En esta transición hay varios pasos muy

importantes, unos son verbales y aparecen en los diálogos, otros son menos explícitos. Mientras viajan a la quinta, el amigo le explica cómo funciona el túnel y le pregunta al narrador “Comprendes?” y su respuesta es “Trataré de comprender.” (117) Pero sabemos, que esta comprensión será más bien la capacidad de sentir lo ocurrido. Durante el mismo viaje, con la superposición de la mirada de los dos personajes, empieza el adentramiento en la cabeza del amigo: “Y volvió a mirar el paisaje. Yo también puse los ojos en la ventanilla; pero atendía a la cabeza negra de mi amigo; ella se había quedado como una nube quieta a un lado del cielo y yo pensaba en los lugares de otros cielos por donde ella habría cruzado.” (117) El espacio físico de la cabeza se metamorfosea en un espacio mental: la psique del amigo. El motivo de la cabeza, además, es otro elemento constante y predilecto en la obra felisbertiana, que cosifica a personas o a sus pensamientos, entra en juegos metonímicos y forma sinécdoques. En *Tierras de la memoria* también aparece una escena semejante, ampliada con la doble materialización de la hermana mayor con la implicación de la puerta: “... pero cuando [la puerta] estaba cerrada y yo sabía que en la habitación estaba la Mayor, con seguridad que la puerta tenía otra expresión. Era como la cara inmóvil de una cabeza que adentro tiene pensamientos que se están haciendo y uno no sabe cómo serán.” (3/14-15) En *El caballo perdido* la animación de rostros de esculturas y retratos es otro elemento lúdico del narrador-autor. En *Menos Julia* es el túnel el que da acceso al narrador a la mente de su amigo (cosificada en cabeza al comienzo y al final del cuento), es el medio que somete al narrador a los mismos procesos mentales.

Una vez que el narrador está dentro del túnel, empieza a confundirse con el amigo, pero esto, en un primer instante, no se verbaliza en el cuento, sino que se presenta por vía de objetos: “... volví al vidrio que había tocado antes; detrás tenía un soporte. ¿Aquello sería un retrato? ¿Y cómo podía saberse? También podría ser un espejo...” (127) En el incipit, la imagen del amigo en la cabeza (espacio mental del narrador) se parece mucho a un retrato. Aquí, en el túnel, también aparece un retrato que más bien es un espejo, como si el narrador fuera reflejo del amigo, la cara que se ve en el espejo (una percepción imposible en la oscuridad) coincide con la del narrador. La transición mental del narrador se cosifica en este objeto tocado en el túnel. En la última visita al túnel, cuando se revela el secreto de la vienesa, la coincidencia con el amigo ya es voluntaria: “... mi amigo caminaba pisando fuerte y yo trataba de hacer coincidir el ruido de mis pasos con los de él.” (130) La transformación del narrador se hace más patente en las últimas frases del cuento: “... y sin querer toqué su cabeza crespas. Entonces pensé que había rozado un objeto del túnel.” (132) La última frase muestra que el narrador también ha adquirido el don de la percepción táctil de su amigo. Como la cabeza del incipit (de la infancia) no es la misma que en la clausura (de la madurez), entonces no podemos hablar sobre una estructura con marco o sobre un relato circular. Gabriel Saad (286-287) llega a la misma conclusión analizando las relaciones espacio-temporales del túnel: “... el relato, espacio de la narración, toma su forma definitiva por la presencia del túnel, espacio privilegiado dentro de la narración. [...] en este relato, el túnel quiebra esa posibilidad [de un espacio narrativo circular] y se interpone entre el tiempo adulto de quien evoca y la materia infantil, evocada, que puso en marcha la narración.” (286-287) Pero si entendemos cómo funciona el túnel, se puede demostrar que lo opuesto también es verdad. Según Kandel el recuerdo “Cuando se lo evoca, este núcleo se reelabora y reconstruye con cosas que faltan, agregados, elaboraciones y distorsiones.” (327) Como el túnel es un ‘estuche’ de este proceso, es un espacio físico (y a la vez ficticio) que no cambia con el tiempo, sólo varía lo que se procesa dentro, entonces la cabeza, como entidad portadora de pensamientos y de memoria, tampoco cambia funcionalmente. Por consiguiente, desde un punto de vista pragmático, la cabeza del incipit y la de la clausura son iguales. Es otra consecuencia del túnel que, además,

formaba parte de esa cabeza desde la niñez. El que cambia es el narrador, perceptor visual y táctil de la misma cabeza, y su desarrollo sensitivo es debido al túnel que condiciona sus recuerdos y mantiene el infantilismo y la sensibilidad de su amigo que siempre se quedará en el estadio de un niño pequeño.

Volvamos a la conexión entre el amigo y el narrador, según Pál, “La relación de los dos personajes se proyecta a la relación narrador-lector.” (61) Mi idea es que si ampliamos las relaciones entre Alejandro (el Schubert o compositor del túnel), el amigo (concebido del túnel) y el narrador (perceptor/intérprete del túnel) se puede ver que dentro de la obra existe una relación interpretativa encadenada entre los personajes y sus creaciones. Alejandro coloca los objetos en el túnel y el amigo los adivina, pero no los nombra ni los describe, la verbalización está prohibida en el túnel; lo importante es la sensación que le provocan, no la expresión de esta sensación.³ La creación del amigo es el mismo túnel que nos ofrece el narrador, pero él lo hace en una forma textual. Los procesos algorítmicos de las visitas en el túnel resultan un espacio narrativo cerrado. “Este modo propio de dar espacio a una representación en el interior de la representación, de disponer en el interior del relato juegos extraños cuyas reglas establece cada vez, es la solución que él encuentra para dar una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación.” (Calvino) Sin embargo, la cadena perceptiva de Alejandro-amigo-narrador presupone continuación.

El túnel, reflejo de la rememoración, es como una exposición ready-made narrativa. Mientras que Duchamp escoge utensilios sencillos para sus esculturas, Felisberto nos ofrece un inventario de palabras cotidianas (123) sacadas de su contexto original que fomentan asociaciones. Como propone en *La cara de Ana*: “Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras; me parecía que cada una de ellas me pegara en un sentido como si fueran notas;...” (1/55) Estas palabras (como notas musicales) se repiten, varían y se contrastan a lo largo del texto dando una composición narrativa hermética, muy parecida a la de la música. El texto del túnel es como una partitura que dicta el orden de las palabras y de los acontecimientos. La palabra ‘pollo’ es un buen ejemplo del mecanismo textual. Primero el pollo pelado aparece en el túnel y da una sensación fría y desagradable al narrador. Como contraste, el mismo pollo ya preparado aparece fuera del túnel, en la mesa puesta para la cena. Y como variación, el pollo vuelve también en el sueño del narrador. Lo mismo pasa con la palabra ‘guante’ que además tendrá una alusión sexual. En el texto se repiten los mismos procesos. Si el amigo continuara sus visitas al túnel, por el número finito de objetos expuestos, las permutaciones de ellos siempre darían un número finito de variaciones (aunque tengamos un número de casos bastante grande). Además, como dice Mariana Risso Fernández: “La realidad desbordada en su desmesura apenas si puede ser controlada por el mecanismo de ingeniería de las palabras con las que rema Felisberto.” (165) El túnel soluciona varios problemas creativos de Felisberto; evoca y controla los recuerdos, las repeticiones y variaciones dan una estructura musical, condensa la corriente de la conciencia en un cuerpo textual limitado, logrando así un impacto mayor en el lector, pero en sí mismo no puede implicar al lector-cómplice en el juego de los recuerdos, no produce una “planta dueña de sí misma”⁴ propuesta por Hernández en *La explicación falsa de mis cuentos* (3/175). El túnel, sin Julia, no puede hacerlo.

³ El caso de *Las Hortensias* es diferente desde el punto de vista de la interpretación, porque allí cada escena está interpretada por Horacio, además cada escena tiene un título que se conoce después del espectáculo, por consiguiente, se revela también la intención del autor de cada espectáculo.

⁴ Lasarte, en su obra crítica, utiliza la palabra ‘cuento-planta’ para hablar de los cuentos felisbertianos que después de su creación se independizan del autor y, a través de las lecturas, logran su propia vida.

Julia es el siguiente eslabón en la cadena receptiva establecida por Alejandro-amigo-narrador, colocándose entre el narrador y el lector. El narrador deja vacíos de coherencia y de lógica en el texto insinuando al lector cómplice la presencia de Julia. Por ejemplo, al comienzo del cuento, cuando el narrador entra en el bazar, ve a una chica acercarse a él: “Por un camino que se perdía en el fondo del bazar venía una muchacha trayendo algo en las manos.” (115) Entre esta frase y la siguiente, que habla sobre los años pasados en Francia, hay una ruptura enorme, el narrador no continúa con el discurso de la chica. Cuando el amigo presenta a “sus empleados”, sólo conocemos a Alejandro y no sabemos nada de las chicas. Las cuatro chicas se confunden en el túnel, siempre cambian de orden, aunque uno tiene la sensación de que Julia es la eterna primera, pero esto sólo se comprueba con un análisis textual cuidadoso. Julia – en la narración – es como las flores amarillas en sus manos dentro del túnel, se prohíbe y, a la vez, se exige. Su presencia está latente en el cuento, es más bien una ausencia. Aún así, el cuento trata sobre ella, pero para percibir esto, primero el narrador tiene que entender cómo funciona el túnel – en otras palabras, qué procesos de rememoración tiene su amigo – y después tiene que transmitir esta sensación al lector. Si el lector logra establecer esta comunicación con el narrador, se dará cuenta de que todo el cuento es otro recuerdo, el de Julia.

Si aceptamos la transición del narrador o su coincidencia con el amigo en la percepción, siendo el doble del amigo, podemos asegurar que éste también cae en la misma trampa de los recuerdos, que su amigo explica de esta manera: “Yo he vivido cerca de otras personas y me he guardado en la memoria recuerdos que no me pertenecen.” (124) Pero él no evoca a la vienesa, sino a Julia que es la cosificación del recuerdo de la vienesa para el amigo y germen de recuerdos para el narrador. Julia no es sólo un objeto del túnel, sino que es un objeto de deseo del amigo y del narrador también. El acto de narrar es la expresión verbal (elíptica) de la represión freudiana del recuerdo de Julia, un recuerdo persistente que el narrador no puede olvidar, pero tampoco debe expresar por cortesía hacia su amigo, además se ve obligado a cumplir su papel de narrador, aunque ya sabemos que al final se implica en la narración. Julia, tal vez le bese en casa de su amigo (126) aunque, otra vez, el narrador nos deja con la incertidumbre de que Julia es sólo una de las cuatro chicas y no es seguro que sea ella. Sin embargo, el hecho de que Julia le toca en el túnel es algo más perceptible pero verbalmente igual de borroso: “*Alguien* [énfasis mía] me ha rozado el saco.” (128) Ya se ha mencionado un nivel hipodiegético del texto, una historia incrustada en la otra, es el momento en el que Felisberto da otra vuelta de tuerca y finaliza la transformación del narrador en protagonista. En esa escena, la presencia de Julia es explícita, aún así es inalcanzable para el narrador. Él no puede ser actor en esta historia, las reglas del túnel le prohíben tocar a las chicas, debe ser perceptor pasivo de las ocurrencias. Por consiguiente, utiliza la narración como sustituto verbal de sus hechos no hechos, y narra el recuerdo de Julia que le proporcionó el túnel, bajo el disfraz de una reminiscencia de su niñez. De esta manera, el narrador hasta llega a ser doble del autor que también se libraba del ‘carga interior’ en el acto de escribir.

La ausencia textual – y al nivel de contenido, física – de Julia es dialéctica, pone en marcha procesos destructivos y creativos a la vez. Da fin a la encadenación rememorativa del amigo y empieza otra en la mente del narrador que se cosifica en el texto. También inicia un juego infinito entre narrador (escritor) y lector para llenar vacíos en la memoria del narrador, que es la propia narración. Julia, como un prisma, disloca y descompone los mecanismos del túnel – y, al mismo tiempo, del texto –, abre una infinidad de interpretaciones, creando así un “cuento-planta”. Sin embargo, siendo Julia la esencia del cuento, el autor intenta excluirla hasta del título (- *Julia*) y crea, de esta manera, otro vacío textual que resalta aún más su presencia.

OBRAS CITADAS

- CALVINO, Italo (1974): Prólogo a la edición italiana de *Nessuno accendeva le lampade*. Torino: Einaudi. [consulta: 7 de abril de 2010]
 Disponible en la web: http://www.felisberto.org.uy/prologo_italo_calvino.html
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1993): *Nadie encendía las lámparas*. Madrid, Cátedra Letras Hispánicas.
- (1983): *Obras completas*. Vol. 1-3. México D. F., Siglo Veintiuno Editores.
- KANDEL, Eric R. (2007) *En busca de la memoria. El nacimiento de una nueva ciencia de la mente*. Madrid: Katz. En DALMAGRO, María Cristina. “Momentos del pasado: pequeñas eternidades en la ficción autobiográfica. Nuevas aproximaciones teóricas.” Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius, La Plata, 2009. [consulta: 7 de abril de 2010] Disponible en la web:
<http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Dalmagro.pdf>
- LASARTE, Francisco (1981): *Felisberto Hernández y la escritura de «lo otro»*. Madrid, Insula.
- PÁL, Ágnes (2002): “La función de la descripción en el cuento *Menos Julia* de Felisberto Hernández”, en *Análisis narratológico III*. Eds. KULIN, Katalin – SCHOLZ, László. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.
- RISSO FERNÁNDEZ, Mariana: “La realidad inundada. El sujeto es un objeto extraño en Felisberto Hernández.” *Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis*. Vol. VII - Literatura y Psicoanálisis: 163-166. [consulta: 6 de marzo de 2008]
 Disponible en la web: http://www.apuruguay.org/bup_pdf/bupVII-risso.pdf
- SAAD, Gabriel (1977), “Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández”. En *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Ed. SICARD, Alain. Caracas: Monte Ávila Editores.
- SAN ROMÁN, Gustavo (2006), “Los hombres-perro de Felisberto Hernández”, *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.
- SIERRA, Marta: “Las Tierras de la memoria: Las estéticas sin territorio de Witold Gombrowicz y Felisberto Hernández.” *Hispanic Review*. 74.1 (Winter 2006): 59-82.

© Andrea Simonovics



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C