

EL OLVIDO ANIMAL DE FELISBERTO**The animal oblivion of Felisberto^[1]**

Autor: Julieta Yelin^[2]

Filiación: Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.

Email: julietayelin@conicet.gov.ar

RESUMEN

En los relatos “La mujer parecida a mí”, “El cocodrilo”, “Úrsula” y “Mur”, Felisberto Hernández explora las posibilidades imaginarias y formales de la semejanza humano-animal a través de un complejo tratamiento de las relaciones entre memoria y olvido, pasado y presente, presencia y ausencia. Los personajes que narran o protagonizan estas historias experimentan el encuentro con una animalidad perdida que, pese a sus esfuerzos de comprensión, no acaba de asumir una forma inteligible; solo pueden percibir continuidades que niegan una y otra vez la distinción humano/animal, que los arrojan a un territorio de incertidumbre. El trabajo propone una lectura de estos cuatro textos tomando como referencia principal algunas nociones del pensamiento nietzscheano acerca de la animalidad.

Palabras clave: Olvido – Animal – Memoria – Felisberto Hernández – Friedrich Nietzsche

ABSTRACT

In the stories “The Woman Who Looked Like Me”, “The Crocodile”, “Ursula” and “Mur”, Felisberto Hernández explores the imaginaries and formal possibilities of human-animal resemblance through a complex treatment of the relationship between memory and oblivion, past and present, presence and absence. The narrators or protagonists of these tales experience the encounter with a lost animality that, despite their efforts to understand it, does not assume an intelligible form. They can only perceive continuities that deny the human/animal distinction, that throw them into a territory of uncertainty. This paper proposes a reading of these four texts with main reference to some notions of Nietzsche’s thought about animality.

Keywords: Oblivion – Animal – Memory – Felisberto Hernández – Friedrich Nietzsche

En “Nadie encendía la lámparas” o en “El caballo perdido”, el desarrollo anómalo de las historias va dejando la impresión de que algo quedó fuera, algo que no se pudo contar (por falta de oficio o porque no estaba en su naturaleza ser contado) pero que es la razón secreta

del relato y de la atracción que ejerce: desde ahí viene y hacia ahí se dirige el movimiento de la narración.

Alberto Giordano. "Cortázar / Felisberto Hernández: razones de un desencuentro"

La obra viviente

"Hace algunos años empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo" (Hernández, *Obras Completas* 2 110). Así empieza "La mujer parecida a mí", un cuento en el que un caballo tubiano relata, a lo Jack London, las experiencias agridulces que le depara la convivencia con el género humano: los padecimientos del hambre, la violencia y la persecución, la ocasional compensación de un beso o una caricia. Pero no hay en este relato autobiográfico, como en *La llamada de la selva* o en *Colmillo blanco*, transposiciones de rasgos psicológicos humanos al cuerpo y las circunstancias animales; no se oye el lamento de un caballo humanizado sino la voz ambigua de un narrador bifronte, humano y animal, que va y viene de una condición a la otra, saltando entre dos vivencias del cuerpo y del mundo que se superponen y contradicen, desnaturalizando los comportamientos más "naturales". "Yo iba arropado en mi carne cansada y me dolían las articulaciones próximas a los cascos. A veces olvidaba la combinación de mis manos con mis patas traseras, daba un traspies y estaba a punto de caerme" (111). El cuerpo animal, examinado por una conciencia que no termina de corresponderle, se vuelve moroso y desarticulado, nostálgico de la unidad que le daba la identidad humana. "Mi cuerpo no sólo se había vuelto pesado, sino que todas sus partes querían vivir una vida independiente y no realizar ningún esfuerzo; parecían sirvientes que estaban contra el dueño y hacían todo de mala gana. Cuando yo estaba echado y quería levantarme, tenía que convencer a cada una de las partes" (112-3).

Lo mismo sucede con la memoria, a la que el narrador da "cuerda caminando" (111). El relato va hilvanando así los recuerdos de un hombre que evoca un pasado animal, de un animal que reconstruye un pasado humano y de una mujer, la maestra, que recuerda –en el sentido de parecerse– a un caballo. Uno tras otro, en una cadena metonímica y en un vaivén desconcertante. ¿Qué fue primero en la historia vital del narrador, el hombre o el caballo? La respuesta no aparece y no hay más remedio que abandonarse a la inquietud de esa oscilación que hace posible un vaciamiento frecuente en los relatos de animales de Franz Kafka: la reconstrucción de una memoria sin memorialista, de una subjetividad sin sujeto.^[3] La subjetividad de las memorias felisbertianas, dice Jorge Panesi en un ensayo sobre *El caballo perdido*, no es exterior o previa, "se arma o constituye en la construcción del recuerdo: miseria y privilegio de un sujeto que vive en los límites de su propia carencia" (29).

Si algunos veranos atrás al narrador-hombre había descubierto su pasado caballuno, ¿por qué, unas líneas más adelante, dice que "Había encontrado en el caballo algo muy parecido a lo que había dejado hacía poco en el hombre"? (111), y poco después aclara "(En este instante, siendo caballo, pienso en lo que me pasó hace poco tiempo, cuando todavía era hombre)" (112). La ruptura del orden causal es una de las fuentes de la extrañeza de toda la obra de Felisberto; con ella trastoca la temporalidad del relato de modo que el narrador puede descubrir un recuerdo al momento de contarlo. Si no estaba allí, si entonces no era el mismo hombre o el mismo caballo, ¿cómo podría reconocer ese pasado? La sorpresa

que experimenta el lector es consecuencia de la sorpresa del propio narrador, y ésta a su vez parece provenir del asombro del escritor al descubrir que la obra se va haciendo a sí misma sin su intervención, o con la intervención de una potestad sobre el lenguaje que él mismo desconocía hasta ese momento. El propio Felisberto intentó analizar ese mecanismo constructivo, un poco irónicamente, un poco en serio, en su “Explicación falsa de mis cuentos”. Allí dice –en una formulación paradójica muy propia de su pensamiento– que recurrirá a “explicaciones exteriores a ellos” que, por supuesto, no pueden explicar nada. La única forma de pensar la invención de sus imágenes es, claro, con la invención de otra.

En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento (...) Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. (175-6)

La imagen de la planta como organismo autotélico y autopoiético es muy precisa: la escritura no tiene como fin producir una representación, un artefacto, un ideal, sino originar un proceso creativo, una descarga de energía y de poder.

El arte nos recuerda el vigor animal –dice Nietzsche en sus escritos póstumos–; algunas veces es un exceso de expansión corporal en el mundo de las imágenes y los deseos; otras, el despertar de funciones animales a través de imágenes y deseos de vida intensificada, la elevación de la sensación de vida y su estimulante.^[4]

La obra de Felisberto no parece tener otro fin que producir intensificaciones de la vida. No de la vida que se mide en tiempo o en palabras –la vida humana, narrable–, sino de aquella virtualidad anónima y neutra, imposible de atribuir a un sujeto, la vida de caballo tubiano y la vida anterior de potro que atraviesa la memoria del narrador de “La mujer parecida a mí”; la que late en su experiencia sensible, cuando experimenta dolor o cansancio, cuando huele el agua, percibe sombras, oye el sonido de sus propios cascos golpeando el suelo. La vida improvisada que en la planta, el caballo o la obra se da una forma formante; la vida inmanente y en continuo devenir; la vida como zoé, no sacralizada como un don acabado y perfecto sino entendida como una potencia generativa; la vida animal que no integra taxonomías ni se somete a metáforas, sino que participa de una etología de fuerzas y vertiginosas metamorfosis. La vida adjetivo y no la vida sujeto. Lo viviente.

El cuento de Felisberto elabora ese tránsito de *la vida a lo viviente* cuando los chicos, Alejandro y el negrito, le ponen nombre al tubiano, después de que el cura del pueblo se negara a darle un bautismo religioso.

Nos fuimos muy tristes.
A los pocos días nos encontramos con un negrito y Alejandro le preguntó:
—¿Qué nombre le pondremos al caballo?
El negrito hacía esfuerzos por preguntar algo. Al fin dijo:
—¿Cómo nos enseñó la maestra que había que decir cuando una cosa era linda?
—Ah, ya sé —dijo Alejandro—, “ajetivo”.

A la noche Alejandro estaba sentado en el banquito, cerca de mí, tocando la armónica, y vino la maestra.
—Alejandro, vete para tu casa que te están esperando.
—Señorita: ¿Sabe qué nombre le pusimos al tubiano? “Ajetivo”.
—En primer lugar, se dice “Adjetivo”; y en segundo lugar, adjetivo no es nombre; es... adjetivo —dijo la maestra después de un momento de vacilación. (Hernández, *Obras completas* 2 120)

Memoria del olvido

Es precisamente la vida-adjetivo la que hace avanzar y transforma sin cesar el relato; ese comportamiento que la crítica identifica en la obra de Felisberto como desvío constante, falta de acabamiento, anomalía. La deriva de la historia, con sus rodeos argumentales y su narrador indecible imita lo viviente en tanto corriente que moviliza los cuerpos, “los saca de sus formas y de sus figuras y los lleva más allá, a su mutación y su mezcla, en un proceso que es siempre singular en tanto que produce una diferencia positiva” (Giorgi y Rodríguez 25). Pero esa imitación vital, por más afirmativa que sea, no puede entenderse como fuerza representativa. Al igual que todos aquellos textos que participan de la vertiente discursiva posthumanista, los de Felisberto son hostiles a cualquier forma de representación, rechazan los códigos artísticos, se hallan, como dice Margot Norris, “en guerra consigo mismos” (3). Y, por eso mismo, son inimitables. El carácter experimental de estas creaciones hace que se dificulte la transmisión de una generación de artistas a otra; son textos que militan contra la formación de una tradición en el sentido que le atribuye a este término la historiografía literaria. No se puede imitar a Kafka ni a Felisberto; no se puede imitar a Clarice Lispector ni a Silvina Ocampo. Solo se pueden asumir modalidades similares de resistencia.

Pero ¿en qué consiste esa resistencia imitable? Fundamentalmente, en no subordinar la vida al arte ni la naturaleza a la imitación. Los discursos que Norris ha calificado de biocéntricos —y entre los que incluye, además de la obra de Kafka, la de D. H. Lawrence, Max Ernst, Friedrich Nietzsche y Charles Darwin—, producen experimentos retóricos y genéricos que rechazan la *mimesis* por considerarla una enemiga del poder del animal y de la vida corporal y por entenderla como una marca de ausencia, castración y muerte. Los artistas que trabajan por una literatura no antropocéntrica serían entonces aquellos que, conscientes o no de la imposibilidad de deslindar lo animal de lo humano, son capaces de analizar y reevaluar el estatus ontológico de sus medios expresivos, entendiendo que la vida animal es inimitable y, al mismo tiempo, y quizás precisamente por eso, una inagotable fuente de creación. Norris sostiene que la antipatía del pensamiento nietzscheano por la *mimesis*, que puede ser rastreada en la progresiva devaluación y virtual desaparición de lo apolíneo en su corpus filosófico, contribuye al surgimiento generalizado de prácticas y sentimientos antiartísticos a principios del siglo XX.^[5]

Pero si la obra de Felisberto puede ser considerada antimimética es, ante todo, en virtud de su apuesta por transformar la relación entre memoria y olvido. La vida animal de sus narraciones, esa potencia ciega que las hace crecer de un modo a la vez estafalario y orgánico —aquí, otra vez, el ejemplo de la planta es perfecto— se nutre de una memoria que está contaminada de olvido, que es, más que nada, residuo del olvido. La vida humana está arraigada, dice Nietzsche en *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, en el terreno de la memoria, y su condición es el olvido del animal que está siendo en nosotros. La recuperación de esa vida animal negada tiene como fin reapropiarse del olvido animal y

hacer que en ese gesto tome forma, como toma forma en “La mujer parecida a mí”, un *pensamiento nómada*, una experiencia del afuera, “un ensanchamiento espiritual y sensorial de los límites de lo que puede nuestro cuerpo”; o, en palabras de Rosi Braidotti, un salto epistemológico cualitativo que produce “una suerte de acontecimiento inmanente” (96).

En su libro sobre la animalidad en la filosofía nietzscheana, Vanessa Lemm distingue entre dos aproximaciones interpretativas a las observaciones del pensador acerca de la relación de hombres y animales con la memoria y el olvido. La primera establece un contraste entre la historicidad del ser humano y cierta ahistoricidad propia del olvido animal. Los animales viven absortos en el momento presente, “Son uno con el movimiento del devenir. No sufren el pasado y no temen al futuro” (Lemm 215); la civilización, en cambio, se define a sí misma como un proceso de perfeccionamiento del hombre a través de la imposición de su verdad como correctivo del olvido animal. Corrige así la naturaleza animal del ser humano por medio de la cría de un tipo específico de memoria, una “memoria de la voluntad” que recuerda la verdad de la civilización, la totalidad de sus normas racionales y morales, y olvida todo lo demás (Lemm 40-1). La segunda perspectiva, más cercana al impulso de nuestra lectura, liga el olvido animal a la memoria humana y subraya la continuidad existente entre las diversas formas de vida. La historicidad de la forma de vida humana y la memoria del ser humano no serían radicalmente distintas de la ahistoricidad y el olvido del animal, ni deberían ser escindidas de ellas. Por el contrario, la historia y las transformaciones artísticas de la memoria deben ser pensadas en estrecha conexión con la animalidad del ser humano (Lemm 209).

Así las cosas, el olvido animal sería condición necesaria para la emergencia de nuevas formas de expresión de lo viviente, para la creación de imágenes que socaven las estructuras basales de la gran metáfora humanista. La búsqueda creadora de una perspectiva, de un punto de vista animal –eso que ensayaron en nuestras latitudes con deslumbrantes resultados Clarice Lispector en *A paixão segundo GH* y João Guimarães Rosa en “Meu tio o iagaretê”– encuentra su vía privilegiada de realización en la lengua poética. Nietzsche pensaba que los animales tenían una visión del mundo puramente estética; que sólo percibían la belleza eterna y la armonía de las cosas: para ellos las cosas mismas bailan, escribió en *Así habló Zaratustra*.^[6]

Para el caballo narrador de Felisberto los árboles tienen luces entre las copas, la calle se siente dura en los cascos, la carne humana tiene un sabor ácido, las caricias producen cosquillas desagradables y la memoria da mucha pereza. El pensamiento animal produce lo que Nietzsche llama “intuiciones metafóricas” (1990: 37) que instituyen un paradigma de verdad singular opuesto al de verdad metafísica propio de la racionalidad humana. La creación nacida de esas intuiciones, estrechamente ligada al olvido animal, es definida por el propio filósofo en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* como una actividad abigarradamente irregular, inconsecuente, inconexa, encantadora y eternamente nueva. Un impulso feliz e irracional, no domesticado por los conceptos, las metáforas transitadas, los viejos esquemas. El genio de la cultura nietzscheana tiene como modelo el centauro griego Chiron, mitad animal, mitad humano. Es decir, en palabras de Lemm, “alguien que es capaz de aprehender aquello que viene al encuentro del yo singular, aquello que impregna de vida a su singularidad y que la convierte, a su vez, en una fuente de vida” (65-6).

En “La mujer parecida a mí” el narrador avanza a través de esos impulsos oníricos, desdibujando las fronteras entre lo humano y lo animal, negando el recuerdo por ser un trabajo demasiado arduo y aceptando lo que viene, esa memoria animalizada, involuntaria, súbita, excesiva. Y esos desbordes, con los que Felisberto va tejiendo la historia de amor entre el caballo y la maestra, resplandecen sobre el fondo opaco del olvido animal. Sin esa superficie calma y contemplativa del presente de un “sentido de caballo” no podría producirse la magia del acontecimiento amoroso. Y si “algo quedó fuera”, si “algo no se pudo contar”, es precisamente la razón secreta de ese amor: el parecido caballuno no percibido por la maestra. La foto en la que están juntos ella y el tubiano es la cristalización de esa semejanza en el recuerdo, la imagen que impide, para siempre, el olvido del misterioso encuentro entre ambos. Pero el narrador, con toda la sabiduría de Felisberto, no puede conservarla, y tiene que dejar la casa de su amada solo, sin siquiera un lugar donde guardar su imagen. “Pero por lo que más lamentaba no ser hombre –dice, en la última línea del relato– era por no tener un bolsillo donde llevarme aquel retrato” (Hernández, *Obras completas* 2 124).

Continuidades

Hay tres relatos tardíos de Felisberto que participan del mismo impulso narrativo de “La mujer parecida a mí”: “El cocodrilo”, “Úrsula” y “Mur” –el primero, de 1962; los dos últimos publicados originalmente en revistas e incluidos en el volumen póstumo *Diario de un sinvergüenza y Últimas invenciones*–.[7] Lo que se prolonga y profundiza en ellos es la voluntad de experimentación con las posibilidades imaginarias y formales de la semejanza humano-animal. Aunque en el primer relato la relación es tratada más bien lateralmente, tiene, como hemos visto, un peso decisivo en el desarrollo de la trama; la atracción entre el caballo y la maestra, verdadero motor de la acción del relato, se origina en ese parecido fisonómico apenas percibido, apenas referido, que sutilmente imanta a los enamorados.

En los otros relatos la semejanza es, en cambio, el asunto central: el protagonista de “El cocodrilo” llora sin motivo, y esas lágrimas inexplicadas le descubren un aspecto crucial de su identidad; Úrsula es una mujer obesa que seduce al narrador con su aspecto y comportamiento vacuno, y Mur fue apodado así por su evidente, aunque nunca explicitado, parecido con los murciélagos. Los narradores de los tres cuentos son capturados por el misterio de esas continuidades entre lo humano y lo animal cuyas particularidades no terminan de revelarse por completo: narrador-cocodrilo, mujer-vaca y compañero de pieza-murciélago son portadores de rasgos que no se agotan en la evocación física o simbólica. Son, para los observadores, memorias del/de lo animal cifradas en formas humanas, y su decodificación se presenta como un ejercicio de rememoración azaroso, precario e insuficiente. En “El cocodrilo” el pianista-narrador se acerca a la verdad, a su propia verdad, gracias a un grito de alguien que, desde las alturas del paraíso del teatro, reacciona ante su súbito llanto en escena.

—¡¡Cocodriiiooooo!!

Oí risas; pero fui al camerín, me lavé la cara y aparecí en seguida, y con las manos frescas terminé la primera parte. Al final vinieron a saludarme muchas personas y se comentó lo de “cocodrilo”. Yo les decía:

—A mí me parece que el que me gritó eso tiene razón: en realidad yo no sé por qué lloro; me viene el llanto y no lo puedo remediar, a lo mejor me es tan natural como lo es para el

cocodrilo. En fin, yo no sé tampoco por qué llora el cocodrilo. (Hernández, *Obras completas* 3 86-7)

Pese a no entender la causa de esa “naturalidad” compartida con el animal, el pianista se complace al descubrirse como otra criatura. Alquila un frac con chaleco blanco y al mirarse al espejo piensa: “No dirán que este cocodrilo no tiene la barriga blanca. ¡Caramba! Creo que ese animal tiene papada como la mía. Y es voraz...” (Hernández, *Obras completas* 3 87) Pero esos rasgos comunes no explican el llanto, verdadero misterio del relato y ligazón secreta entre hombre y cocodrilo. Las lágrimas gratuitas son el exceso que aparece bajo la forma del retorno de una familiaridad animal olvidada; ligazón que Felisberto explota con maestría, haciéndola visible de modo gradual mediante la atenuación de las construcciones comparativas (parecía..., era como..., etc.) y la complejización de las referencias, que se deslizan sutilmente de la metáfora a la metonimia. La cocodrilización del personaje se realiza precisamente en un gesto propio que no puede explicar ni controlar.

Algo no muy diferente sucede en “Úrsula”. Al comienzo del relato la analogía entre mujer y vaca es explícita y descriptiva: “Úrsula era callada como una vaca. Ya había empezado el verano cuando yo la veía llevar su cuerpo grande por una calle estrecha (...) A mí me gustaba que se pareciera a una vaca (...) parecía una vaca sacudiendo las ubres. (Hernández, *Obras completas* 3 121). Poco a poco, sin embargo, la imagen va perdiendo definición y la relación se va desplazando en una cadena metonímica que va de vaca a *leche* y de *leche* a *amor*.

Desde mi cama –que era baja– ella apareció inmensa. Mi amigo me mandó a decir si yo prefería café o té. Entonces, clavando los ojos en los párpados de Úrsula contesté: “J’aime du lait”. Ella levantó los párpados y me mostró sus ojos desnudos: tenían el asombro de un presentimiento. Yo sentía voluptuosidad en haber empleado el verbo amar para hablarle de la leche. (Hernández, *Obras completas* 3 125)

A medida que la narración avanza el parecido físico se va convirtiendo en apenas un indicio de una conexión menos evidente entre la mujer y las vacas, y el foco es orientado gradualmente hacia la particular relación que Úrsula establece con el lenguaje y con el silencio; como si en ella se manifestara un vínculo secreto con un modo de comunicación animal olvidado. “Yo me imaginaba que vivía un día de antes cuando el sol daba de otra manera sobre la tierra. Tal vez el silencio de Úrsula fuera de aquel tiempo. Ella lo habría heredado desde la época en que él fue repartido entre todas las cosas.” (133) Aunque se explica que en las pocas ocasiones en que habla, la mujer lo hace en francés, está claro que no es ése el principal impedimento para la comprensión; hay algo en su sonoridad, en su modo de articulación, que la distancia del habla humana. “De pronto me di cuenta que Úrsula le contestaría alguna cosa: sería como oír hablar una vaca”. Y, efectivamente, cuando finalmente eso sucede la voz suena extraña, “como un reloj de pared”, “gruesa y un poco afónica” (Hernández, *Obras completas* 3 123), como si hiciera mucho tiempo –un tiempo incontable– que no la usaba.

El silencio animal reaparece en “Mur”, “un muchacho que no habla de noche ni de día”. Así se lo describe un amigo al narrador de la historia, que compartirá con él una pieza de hotel durante algunos días. Y enseguida aclara: “—No se llama Mur. Primero le decíamos ‘Murciélago’; y después Mur.” (134) El recién llegado no tiene tiempo de preguntarle cuál es

la razón del sobrenombre, y ese interrogante no resuelto hace girar la rueda de su pensamiento y, con ella, la del relato:

Antes de dormirme pensé en el apodo de Murciélagos. Me despertó, al rato, el ruido del fuelle. Mur había abierto apenas la ventana y con el fuelle corría el humo hacia la rendija. Entonces me vino a la memoria algo que decía mi abuela: “Fumaba como un murciélagos” y creí comprender el sobrenombre de mur. Pero pronto hice otras conjeturas. Vi en los hombros desnudos de él dos mechones de vello tan abultado que parecían charreteras; y la parte de la espalda que dejaba ver la camisilla de verano la tenía cubierta por una capa de pelo bastante espesa. Y yo pensé: “Los murciélagos tienen todo el cuerpo lleno de pelo”. (Hernández, *Obras completas* 3 136)

Otra vez aquí la continuidad entre hombre y animal permanece velada, y en adelante las conjeturas se van sustituyendo unas a otras sin esclarecer el asunto. Finalmente, a su regreso a Montevideo, el conferencista le pregunta a su amigo la razón del apodo, a lo que éste responde con una explicación que tampoco explica nada: “Le tiene terror a los murciélagos y cree que entrarán por la ventana” (Hernández, *Obras completas* 3 141).

La animalidad que brilla fugazmente en los personajes animales de Felisberto tiene la forma de una certidumbre de algo que, sin embargo, nunca aparece por completo. Como en la rememoración siempre fragmentaria de los sueños, o en los recuerdos sin contenido preciso –esos en los que estamos seguros de recordar algo, aunque la imagen no se hace presente–, lo que se evoca es irreducible al lenguaje conceptual; es la presencia inequívoca de una ausencia. Por eso, si la memoria humana puede ser entendida como fuerza creadora de relatos, como una máquina otorgadora de sentidos, valores, identidades, el olvido animal produce apenas un fulgor instantáneo que se escapa si pretendemos apresarlos con el lenguaje. Los cuentos de Felisberto registran, felizmente, la huella de esa desaparición.

Bibliografía

- Braidotti, Rosi. “Animals and Other Anomalies”. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press, 2012. 81-97. Impreso.
- Giordano, Alberto. *La experiencia narrativa. Juan José Saer. Felisberto Hernández. Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992. Impreso.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez. “Prólogo”. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009. 9-34. Impreso.
- Hernández, Felisberto. “La mujer parecida a mí”. *Nadie encendía las lámparas. Obras completas*, vol. 2. México: Siglo XXI, 2007. 110-124. Impreso.
- . “Explicación falsa de mis cuentos”. *Las hortensias. Obras completas*, vol. 2. México: Siglo XXI, 2007. 175-6. Impreso.
- . “El cocodrilo”. *Tierras de la memoria. Obras completas*, vol. 3. México: Siglo XXI, 2008. 75-90. Impreso.
- . “Úrsula”. *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones. Obras completas*, vol. 3. México: Siglo XXI, 2008. 121-133. Impreso.
- . “Mur”. *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones. Obras completas*, vol. 3. México: Siglo XXI, 2008. 133-141. Impreso.
- Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. Impreso.

Lispector, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1990. Impreso.

—. Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. Impreso.

—. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Edaf, 2010. Impreso.

Norris, Margot. *Beasts of Modern Imagination. Darwin, Nietzsche, Ernst & Lawrence*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1985. Impreso.

Panesi, Jorge. "El caballo perdido de la infancia. (El viaje, la casa y la economía)". *Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993. 10-32. Impreso.

Rosa, João Guimarães. "Meu tio o iauaretê". *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1969.

Fecha de recepción: 01/10/2013
Fecha de aceptación: 20/11/2013

[1] Una versión preliminar del artículo fue presentada en el *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, realizado en la ciudad de Rosario, Argentina, del 24 al 26 de abril de 2013.

[2] Julieta Yelin es Dra. en Humanidades con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario y ha obtenido del Diploma de Estudios Avanzados del Doctorado en Estudios de Lenguas y Literaturas Comparadas de la Universidad de Barcelona. Actualmente se desempeña como Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET), donde lleva adelante una investigación sobre la crisis de los imaginarios de animales y de lo animal en la literatura latinoamericana de las últimas décadas. Es, además, Secretaria Académica del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario y directora de la revista electrónica *Badebec*.

[3] Pedro el Rojo, recordando su pasado animal en un estado que no es todavía el humano; el perro de las "Investigaciones...", preguntándose si pertenece a la comunidad de sus congéneres y qué significa esa pertenencia; el roedor de "La construcción" (o "La madriguera", según la traducción), presa de un delirio persecutorio enajenado.

[4] Pasaje de los *Escritos póstumos*, citado por Norris (12). La traducción es nuestra.

[5] Norris menciona como ejemplos sobresalientes la obra de Kafka, por supuesto, y los experimentos con la escritura automática del surrealismo, ambas fuentes claras de la poética felisbertiana.

[6] "¡Oh Zaratustra! —dijeron entonces los animales—, para los que piensan como nosotros son las cosas mismas.

[7] "Mur" apareció en el número 4 de la revista *Escritura* (abril-mayo de 1948) y "Úrsula" en el cuaderno número 51 de *Enciclopedia Uruguaya* (octubre de 1969).