

La ventana en “El silencio” de Felisberto Hernández

JORGE LUIS YANGALI

La vida y obra del escritor uruguayo Felisberto Hernández estuvo ligada a dos expresiones artísticas que cultivó a lo largo de sus sesenta y dos años: la música y la literatura. Fue alumno de piano de la profesora Celian Moulié y discípulo del pianista Clemente Colling¹, maestro ciego, mendigo y fabulador; quien, junto a otras personas cercanas a Hernández, fue retratado y homenajeado por el escritor rioplatense.

De joven, por razones económicas, Hernández decidió vender su piano y volcar todo su potencial creativo en la escritura. No obstante, la otra escritura, la musical, fluyó por entre sus cuentos, memorias y novelas; y aún por entre su escritura taquígráfica², siendo “El balcón” y su microcuento “El silencio”, ejemplos de este fluir de las referencias musicales.

Nuestro interés no se reduce a las alusiones musicales en la narrativa de Hernández. Se centra en

comprender en lo más elemental y arcano, el vínculo que Hernández estableció entre el artista y los productos u objetos culturales, léanse la música y la narración. Dicho de otro modo, comprender la mediación entre el silencio y el sonido. Para ello analizaremos “El silencio”³, microcuento que forma parte del cuento “El balcón” y constituye, estructuralmente hablando, el segundo párrafo de tal, y forma parte del íncipit del relato mayor que lo aloja, y donde se ofrece la descripción de una ciudad

veraniega en donde existía una casa antigua y abandonada, transformada en Hotel, que con la llegada del verano se despoblaba y a la que el narrador del relato, que es pianista, arriba para dar sus conciertos. En uno de ellos aparece un tímido anciano que le expresa su lamento por el hecho de que su hija no puede oírlo tocar. Con ello el fin del incipit de “El balcón”. Desconocemos si Hernández fue consciente y si supo de las posibilidades que su párrafo ha ido adquiriendo hasta constituirse en un ente (cuento) autónomo e independiente del relato mayor. Fue la crítica la que se fijó en dicho detalle y extrajo “El silencio” de su contexto, para darle vida independiente.

En el desarrollo del relato nos enteramos que el anciano invita al pianista a pasar unos días a su casa, adónde él acude por cuatro días y tres noches. La tercera noche es decisiva para la resolución de la trama. En casa del anciano el pianista conoce a la hija de éste. Ella escribe poemas y relatos, muchos de los cuales

son historias que inventa al ver pasar a la gente desde el balcón de su casa. Algunas de las historias las recita y narra en honor al pianista. El hecho de que ella escriba nos habla de la capacidad que tenía para develar o abrir la intimidad de las personas y de ella misma.

La tercera noche el pianista es visitado por la muchacha en su habitación y en medio de la conversación aparece de forma

abrupta una araña que el pianista tiene que matar. Al día siguiente, él parte a un poblado cercano para ofrecer un recital. Transcurridos unos días es invitado otra vez por el anciano, pero no para que su hija lo oiga tocar el piano, sino porque ella se encuentra en cama, debido, en apariencia, al sufrimiento causado por el suicido del balcón, que celoso de que ella pasara una velada en la habitación del pianista, determinó sui-



Felisberto Hernández

cidarse y dejarla viuda. Dejándole así, libre el camino para que inicie una nueva relación, que no llega a concretar ya que el autor nos presenta un final abierto:

**Entonces ella se sentó en una silla, abrió el cuaderno y empezó a recitar:
-La viuda del balcón... (144)**

Veamos ahora el contexto anecdótico y prefigurativo del surgimiento de “El balcón”, según la información que nos proporcionan Norah Giraldi y Carol Prunhuber: Hernández “visita con frecuencia el servicio psiquiátrico de un hospital donde trabaja su amigo el doctor Alfredo Cáceres. [...] Un día acompaña a su amigo a visitar a una paciente: una joven muy gorda que vivía en la trastienda del negocio familiar en un cuarto pintado de verde, sin ventanas e iluminado con luz artificial. La joven, que sufría de hidropesía, vivía acostada. Felisberto, impresionado, comenta con el doctor Cáceres: “A esta mujer le hace falta una ventana. Voy a escribir un cuento”. Escribió “El balcón”, la historia de una joven que se enamora de su balcón”.

Quisiera valarme de la cita para subrayar algunos elementos que me parecen importantes para comprender mejor la dimensión del relato. Hernández, ante la gravedad y el deplorable estado de la mujer, dice: “A esta

mujer le hace falta una *ventana*”. Es evidente y objetiva su apreciación, según la descripción del ambiente en el que se encuentra la mujer. Pero Hernández, al hablar de una “ventana” no habla sólo de una “ventana” en concreto. Prueba de ello es la expresión mediante la cual elabora el fármaco: “Voy a escribir un cuento”. Nos preguntamos: ¿Qué vínculo o asociación establece Hernández entre la

ventana y el cuento?, que nos lleva a otra: ¿Qué concepción tiene Hernández del cuento al asociarlo con la ventana? ¿Acaso al hallarse ante la mujer hidropésica le atribuye propiedades curativas al cuento? Si así es: ¿Quién se cura en el cuento: la mujer o el escritor?

Para encontrar algunas respuestas, veamos el sentido en el que Hernández habla de la “ventana”. De acuerdo al ambiente descrito —“trastienda del negocio familiar” y “cuarto sin ventanas e iluminado con luz artificial”— instalar una ventana tiene que ver con hacer un forado en el cuarto de la enferma, lo que consiste en intervenir en la estructura —para el caso, la habitación— y no sólo hacer uso de ella. Lo que descubre Hernández en la visita es un momento de inspiración que no puede dejar de lado. Una “ventana” que deja entrever un “cuento”, o un cuento que dé cuenta de las posibilidades farmacológicas de la “ventana”. En otras palabras, entrever un medio, a través del cual iluminar a la enferma en correspondencia a la ventana que ella, al haberse dejado visitar, ha producido en el escritor.

Situaciones iluminadoras, como la de la mujer con hidropesía, con las que uno no se encuentra a menudo y de la que no todos somos conscientes de su presencia, fueron las que motivaron al músico y escritor a hacer un forado no sólo con y en la literatura; sino, también, con y en otras estructuras, como la música o el sistema taquigráfico. Respecto de este último, su amigo, el taquígrafo Avenir Rosell, explica: Hernández “había compuesto un sistema propio de Taquigrafía para poder recoger con mayor espontaneidad sus creaciones imaginativas [...] Disponer de una escritura que le permitiese [...] concretar el instante de la inspiración”.⁴

Imaginemos durante la visita a la enferma a un Hernández con su libreta de apuntes reteniendo con la ayuda de la escritura taquigráfica, aquel momento de inspiración. Estamos frente a un artista enajenado en la búsqueda de potenciales y purgativos sentidos del signo ante una sociedad ocupada en satisfacer necesidades primarias, como nos los confiesa el narrador-pianista autobiográfico de “La casa nueva” —otro cuento de Hernández— que

“Hernández decidió vender su piano y volcar todo su potencial creativo en la escritura”

ante la inminente y detallada confesión por parte de su amigo, un gestor cultural, de la cancelación del concierto de piano en el que el narrador también es el intérprete, pide disculpas para “tomar unos apuntes” valiéndose del sistema taquigráfico y evitar de este modo exhibir su “angustia terrestre”:

[...] yo no sólo estoy en la tierra, pensando como podré pagar el hotel y el ómnibus que me saque de aquí, sino que estoy en el suelo; y como me cuesta mucho levantarme

y llegar a los altos lugares en que me han puesto las ilusiones que él se hace de mí, prefiero meter los ojos y la cara en este papel y despistar a mi amigo con esta fuga de signos. (340)

La evasión de Hernández demandó un esfuerzo que supo disimular. Disimulo que lo llevó a instalar “ventanas” al interior de las estructuras de los géneros artísticos y narrativos a los que se acercó. Siendo “El silencio”, una muestra —ventana— de ello. Una zona de “fuga de signos” al interior de un signo mayor. Ventana, a través de la cual, el escritor se evade y se cura.

En la cita que nos narra la anécdota que motivó a Hernández a escribir *El balcón*, Prunhuber realiza una lectura poco atenta al afirmar que se trata de “la historia de una joven que se enamora de su balcón” (12) Pues, en primer lugar, en la obra quien sufre, cede y hasta se suicida por amor, no es la joven, sino el balcón. En segundo lugar, si se quiere hacer una lectura desde el sujeto y no desde el objeto —aunque en la producción de Hernández sería por demás controversial, debido al animismo que éste otorga a los objetos— el argumento del cuento sería la insinuación seductora e infiel que hace la joven esposa de un balcón a un pianista.

Insistiendo en esta lectura, sabemos que la joven pasa muchas horas del día recluida en su habitación al lado de su esposo —el balcón—, a través de quien se relaciona con el mundo exterior. En tal sentido, la propuesta discursiva del cuento de Hernández adquiere un dinamismo contingente en la concepción de la mujer. Pues la mujer que nos muestra y que a juicio descriptivo del narrador es “inocente”, “descuidada” y practica una “poesía cursi”, resulta que no lo es del todo.

La habilidad que ella tiene para escribir poemas y crearles historias a las personas que ve pasar por la calle, nos habla de una mujer capaz de crear un mundo paralelo al suyo. Además de poder ingresar a la intimidad de la gente. Facultad que la ha liberado por lo que es igualmente capaz, pese a estar “casada” con el balcón, de ingresar seductoramente a la habitación del pianista para decir sin pudor alguno, que:

–Es inútil que tenga la puerta entornada; yo veo por la rendija del espejo, y el espejo lo refleja a usted desnudito detrás de la puerta. (141)

Luego obligarlo a oír sus poemas, lo que provoca los mortales celos de su esposo, el balcón, que termina suicidándose. Pero la mujer, al final del relato, va aún más lejos. Luego de que el pianista deja la casa, para ir a dar un recital y luego retornar a ella, se encuentra con una escena donde el duelo resalta. Pues como se lee en el golpe final del relato, la muchacha, ante la dubitante expectación del pianista, aparentemente está decidida a seguir a su “esposo”, arrojándose al vacío, pero inesperadamente decide dejar a un lado las cobijas y bajar de la cama en camisón, sentarse en una silla, abrir su cuaderno de versos y leerle al pianista el principio del poema: “La viuda del balcón...”. Golpe final que insinúa la capacidad de ella para romper con toda dependencia y para hacer una lectura propia del mundo

exterior e iniciar una vida ajena a la viudez doliente. En otras palabras, Hernández alienta una lectura de impúdica subjetividad. Una lectura que le permita instalar una ventana propia, y a través de ella consentir el ingreso del sol y, al mismo tiempo, observar el exterior sin filtro alguno.

Una propuesta de análisis afín a la escueta síntesis de Prunhuber, aunque más atenta y arriesgada es

Para llegar a esta conclusión Monges atribuye a la protagonista un aire etéreo y la caracteriza como sílfide, en la definición que hace Gastón Bachelard: “una nube, una sombra; es un velo, una forma etérea velada, envolvente, feliz de ser vaga, de vivir en el límite de lo visible y lo invisible” (Monges, 110). Definición de la protagonista con la que podríamos estar de acuerdo hasta cierto momento de la caracterización que hace el narrador de la joven “esposa” del balcón.

Lo que Monges no aprovecha en su argumento es el “camisón blanco” que viste la joven, tanto para escribir sus poemas como para revelarle su nuevo poema al pianista, lo que haría reforzar los rasgos fantasmales que le atribuye. No lo aprovecha porque ha asexuado al personaje, optando por atribuirle un erotismo sensual más que sexual, donde la voluptuosidad es “dulce, difusa, lejana” (Bachelard citado por Monges 112). Erotismo sexual por el que nosotros nos inclinamos en razón de la materialidad de la joven que se evidencia en dos pasajes decisivos: el primero tiene que ver con el crujir de las escaleras que el pianista percibe desde el interior de su habitación antes de ser visitado por la muchacha. “Crujir” que restituye a las acciones de la mujer la materia de la que ha sido despojada al ser definida como sílfide.

El segundo en el que se evidencia la materialidad de la joven, tiene que ver con la pudicia que exhibe el pianista al final del relato. Cuando están



Felisberto Hernández. Ilustración de Stella Maris Santiago

la que realiza Graciela Monges. Decimos afín por la asociación mimético-amorosa del principal personaje femenino con el modelo masculino, el balcón; y arriesgada por aseverar que el relato de Hernández no es insólito, “en la medida que la protagonista es infaltablemente fiel a su propio mundo y no hace el menor esfuerzo por explicarlo. Su realidad es tan total y rica que destruye el encasillamiento de ‘lo fantástico’” (124)⁵.

los dos solos y ella parece estar dispuesta a arrojarse al vacío y fundirse armónicamente con su amado balcón, el pianista hace el ademán de agarrarla y se contiene dubitativo, explicándonos en una frase la razón de su duda: “pero ella estaba en camión”. Líneas más adelante el narrador da un giro insólito a su relato, al explicar que ella ya había definido su ruta. ¿Cuál? Recitarle a él, el pianista y narrador, el primer verso del poema compuesto en sus horas de luto. Cierra de este modo una etapa de su vida y, al mismo tiempo, al momento de insinuársele a su interlocutor, abre la posibilidad de vivir otra. Abertura que el taquígrafo-escritor grafica mediante los puntos suspensivos.

El argumento de *Monges* se debilita no sólo por definir a la protagonista como sílfide, que bien puede profundizarse y tornarse más bien en una propuesta arriesgada; sino, en la deshumanización del protagonista que es el balcón. Concibiéndolo como “el espacio físico donde las fantasías de la sílfide tienen como excusa la mirada hacia afuera que no es más que la propia mirada hacia sus deseos y hacia su propia escena interior” (*Monges*, 112). Una lectura despersonificada de los objetos hernandinos es contraria a la estrategia discursiva del escritor; quien, por el contrario, como lo ha venido corroborando la crítica académica, los anima, personifica y humaniza en reacción y oposición a la deshumanización del ser humano (*María Chiara*, 399).

Una de las afirmaciones que sí compartimos, aunque no del todo, con *Monges*, es que considera importante la presencia del segundo párrafo —es decir, el microcuento “El silencio”— en

relación al corpus del cuento, que para algunos críticos como Ana María Barrenechea, contraria a la lectura de *Monges*, se trata de un ente aislado que no cumple función alguna en el relato⁶. Para *Monges*, “la presencia del silencio va paulatinamente apoderándose del narrador hasta impregnar totalmente el segundo espacio del texto” (104). Nosotros creemos que no es el silencio el que se apodera del narrador-pianista, sino que la ralentización dubita-

**“Hernández,
al hablar de
una “ventana”
no habla
solo de
una “ventana”
en concreto”**

tiva atribuida al silencio es una característica del narrador-protagonista. Tomemos por ejemplo el momento en que duda si agarrar o no a la muchacha que quiere arrojarse al vacío. En otras palabras, el narrador no sólo hace silencio; sino, que es el silencio, la pausa, la duda. En tal sentido no es que el objeto se apodere paulatinamente del sujeto; sino que el sujeto que al mismo tiempo es objeto, hace un forado, una ventana, a través de la cual devela su subjetividad.

EL SONIDO Y EL SILENCIO

Caracterizamos estos dos objetos abstractos, el sonido y el silencio, a partir de la revisión que realiza el semiólogo Desiderio Blanco de la teoría musical. Una primera distinción que nos propone es diferenciar sonido de ruido “ya que todas las manifestaciones sonoras no pueden considerarse como sonido”. Definiendo el ruido como la “vibración irregular que percibe nuestro oído”. En oposición a este, el sonido vendría a ser “la vibración regular, periódica que percibe el oído. Vibración producida por un cuerpo sonoro”. Siendo ambos, sonido y ruido, aprovechados por el hombre para producir efectos de sentido, siendo el sonido el que mayor número de posibilidades ofrece.

Un ejemplo de ruido y el efecto que este tiene en los receptores lo podemos apreciar en “El balcón” cuando surge el destemple, producto del rompimiento de una de las cuerdas del piano en el momento en el que al pianista se le pide interpretar una pieza musical. Veamos la escena:

Quando fui a hacer el primer acorde, el silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata. Después del primer acorde salieron sonidos que empezaron a oscilar como la luz de las velas. Hice otro acorde como si adelantara otro paso. Y a los pocos instantes, y antes que yo tocara otro acorde más, estalló una cuerda. Ella dio un grito. (140)

Distingamos el símil mediante el cual se asocia el silencio con un “animal pesado que hubiera levantado una pata”, frente al símil de “El silencio” en el que el silencio es comparado con “un gato con su gran cola negra”. En ambos se animaliza al silencio. Pero los dos animales no son los mismos, no sólo porque uno es un animal cualquiera y el otro un animal en específico, el gato. Sino porque el animal calificado de “pesado” antecede, en el texto, al momento en el que surge el ruido; mientras que el “gato” antecede a la sutil e incorpórea producción de “intenciones”, de sentidos.

De allí la importancia que tiene la definición de sonido por parte de Blanco, al caracterizarlo como “materia vibrátil, que no pesa, no estorba ni ocupa lugar y que está siempre a disposición del hombre”. Qué si bien es atributivo, nada impide que también lo sea del silencio. Asimismo, define el silencio como la “ausencia de sonido o sonido de intensidad cero o no sonido” para concluir: “no hay sonido sin silencio”, “el sonido arranca del silencio” y “también el silencio se escucha”. Por ello, tanto en música como en la escritura se emplean grafías para representar al sonido y al silencio. Este último cumple en la cadena hablada, la función de suspiros o pausas, que suspenden el discurso, provocando en este un lugar vacío.

En lo que nos concierne, si el sonido fue caracterizado como “materia vibrátil, que no pesa” diríamos que el silencio “pesa” y “vibra” menos que el sonido, por lo que, al igual que este es “materia”; el narrador de Hernández lo compara con seres más concretos como el “animal” o el “gato”. Materialidad doble y única, como la doble cara de una moneda, la del silencio y el sonido, en el que se inmiscuye, afectándolos y por

ende potenciándolos, el sujeto que dispone de las herramientas, el lenguaje verbal y la música, para emplearlos en la generación de sentidos o como dice Hernández de “intenciones”.

Veamos las relaciones que se establecen entre artista, sonido y silencio en el “El silencio”. Lo primero que llama la atención es el uso e inmediato cambio de la persona gramatical del narrador, que se inicia en un “yo” pianista, y por lo mismo autobiográfico, para mudar al uso narrativo de la tercera persona gramatical. Mudanza que le permite al escritor humanizar el silencio:

El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y yo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar [la] música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado [...] (132)

“El silencio” está dividido en cuatro oraciones. La primera constituye el íncipit; las dos intermedias, el desarrollo del relato, y la última, ofrece el golpe final. El íncipit y primera oración está narrada desde la mirada del protagonista, por lo que hace uso de la primera persona gramatical, aparte de describirnos su ocupación como intérprete de piano en salas poco concurridas, nos revela su potencial principal: invadir el “silencio”. Objeto que, antes de pasar al desarrollo del relato, adquiere un dinamismo propio e igualmente invasivo y violento como el concertista, a quien violenta, al grado de

eliminarlo del resto del relato. Lo cual se evidencia en el acto exclusivo de narrar en la tercera persona gramatical.

Pero la beligerancia del “silencio” además de verse ejemplificada en el cambio de persona gramatical, se ve implícita en las dimensiones sobrehumanas que adquiere para intervenir en la música a través de sus solemnes y meditados juicios, asimismo, en la potencia con la que hace que los sonidos, sientan sus “pasos” de “gato”, impregnándolos de sus “intenciones”. Hasta aquí caemos en la cuenta que tanto la “música” como los “sonidos” de los que se hace referencia en el relato parecieran tener vida independiente del sujeto que los produce, de quien no se menciona que los ejecute. Por lo que el conflicto se circunscribiría entre la música (sonido) y el silencio, que resulta victorioso al “dejarlos llenos de sus intenciones”.

No obstante, el íncipit está allí, para explicitarnos la presencia del sujeto intérprete. Presencia, que si bien es cierto, en la explícites de las palabras del resto del relato pasa a ser ausencia, constituye el receptor implícito de las “opiniones” e “intenciones” del silencio. Intérprete que fue el primero en “invadir” y ceder su voz y acciones al silencio, provocándole y animándolo —empleó este último término en el sentido de dar ánima o vida— para que revele sus secretas “intenciones”, y el silencio deje traslucir la opacidad de la voz —no la suya— de quien le ha suministrado las posibilidades de actuar y razonar. Esto se hace a través de la ventana-relato que el escritor ha instalado en la habitación de la mujer y para los demás elementos y sujetos, incluidos el sonido, el silencio y la esposa del balcón.





Felisberto Hernández

Notas

¹ Véase la novela *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), merecedora del premio otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay. Sobre estos y otros detalles de la vida de Felisberto Hernández véase el sitio web del escritor: <http://www.felisberto.org.uy/>

² Véase *La casa nueva*, que forma parte de la novela *Tierras de la memoria* (1960-1966) En cuyas líneas leemos: “Desde hace un rato estoy haciendo signos taquigráficos frente a un amigo que está del otro lado de la mesa del café” (341).

³ Todas las citas de “El balcón”, “El silencio” y “La casa nueva” corresponden a la edición hecha por la editorial española Siruela (1990).

⁴ Declaraciones tomadas de la *Revista Biblioteca Nacional* N° 22 – abril de 1983 pp. 41-46. Y difundidas en la web del escritor.

⁵ La crítica reconoce el uso que hace Hernández de la personificación de los objetos que ha dado en llamarse “poética de los objetos” (Chiara).

⁶ Barrenechea considera “El silencio” como un ejemplo de literatura de vanguardia, donde los objetos se animan, entran en relaciones impensadas y adquieren vida propia.

⁷ En la *Antología del cuento breve y oculto*, compilada por Raúl Brasca y Luis Chitarroni y publicada en Buenos Aires por Editorial Sudamericana el 2001. La presencia del artículo “la” es suprimida mientras que en la versión de Siruela se la conserva: “Al silencio le gustaba escuchar [la] música...”. Como no contamos con la edición de 1947, conservamos el artículo entre corchetes. No obstante, dejamos constancia que la edición de Siglo XXI Editores (1983) y la de Lumen (1982), conservan el artículo. Si bien, la supresión del artículo hace más fluida la lectura, incurre en hacer de la música un ente totalmente objetivo y muerto, cuando la propuesta de Hernández, al contrario, es más bien, hacer de los objetos entes vivos.

Bibliografía

Barrenechea, Ana María.

- "Ex-centricidad, Di-vergencias y Con-vergencias en Felisberto Hernández" *MLN*, Vol. 91, No. 2, *Hispanic Issue* (Mar., 1976), pp. 311-336. The Johns Hopkins University Press.

Blanco, Desiderio.

- "*Determinantes semióticos del sonido*" *IV Coloquio Internacional de Semiótica y Comunicaciones*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. Conferencia. <http://videos.pucp.edu.pe/videos/ver/2541531c8c054e2add0cc32c8729fe58>.

Chiara D'Argenio, María.

- "El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, Núms. 215-216, Abril-Septiembre 2006, pp. 395-414.

Deleuze, Gilles.

- "La distinción ética de los existentes. Potencia y afecto" *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2006, pp. 69-97.

Eco, Umberto.

- *Obra abierta*. [1962] Traducción Roser Berdagué. México D.F.: Editorial Planeta, 1992.

Fell, Claude.

- "La metáfora en la obra de Felisberto Hernández" en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. pp. 105-117.

Hernández, Felisberto.

- *Narraciones incompletas*. Madrid: Ediciones Siruela, 1990.
- *Obras completas*. Vol. 2. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1983.
- *Nadie encendía las lámparas*. Barcelona: Lumen, 1982.

Monges Nicolau, Graciela.

- La fantasía en *Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Panesi, Jorge.

- *Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.

Prunhuber, Carol.

- "Cronología de Felisberto Hernández" en *Narraciones incompletas*. pp. 9-17.

Ricoeur, Paul.

- *Tiempo y narración*. Vol. I. México: Siglo XXI, 1995.

Salinas, Mónica.

- "Felisberto Hernández: mirar desde la periferia" en *Humanidades*. Montevideo. Universidad de Montevideo, s/f. pp.193-202.

Sicard, Alain.

- *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Sierra, Marta.

- "Las Tierras de la memoria: las estéticas sin territorio de Witold Gombrowicz y Felisberto Hernández en *Hispanic Review*, Vol. 74, No. 1 (Winter, 2006), pp. 59-82. University of Pennsylvania Press.

Sucre, Natalia.

- "Distracting Art: Reading Shock in Felisberto Hernández's 'Las Hortensias'" *Hispania*, Vol. 86, No. 3 (Sep., 2003), pp. 482-492. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Verani, Hugo.

- "Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano" en *Anales de literatura hispanoamericana*. Núm. 16. Ed. Univ. Complutense: Madrid, 1987.

Vizcaíno, Laura.

- *De la narrativa breve a la minificción*. México D.F.: MD, ediciones, 2011.

Zavala, Lauro.

- *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.