

## Matemáticas

### Ensayo

# Galois, Riemann y Felisberto. Fragmentos de un arte de la ambigüedad en la narrativa temprana

## Galois, Riemann, and Felisberto. Fragments of ambiguity in the early narrative

✉ Fernando Zalamea

Departamento de Matemáticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

### Resumen

Presentamos algunas conexiones entre las obras matemáticas de Galois (1811-1832) y de Riemann (1826-1866) y la narrativa de Felisberto Hernández (1902-1964). Alrededor de la “teoría de la ambigüedad” propuesta por Galois en su carta testamentaria (1832) y de la “teoría de ramificaciones” ofrecida por Riemann en su tesis doctoral (1851), proyectamos las multiplicidades de la conceptualización matemática sobre las variedades de la invención imaginaria en Felisberto. Las herramientas de los dos grandes maestros *sine qua non* de la matemática moderna ofrecen nuevas perspectivas para recorrer el *ars inventendi* de Felisberto. Utilizamos esos enlaces para leer, con ojos “otros”, fragmentos de *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931).

**Palabras clave:** Felisberto Hernández, Galois, Riemann, literatura, matemáticas, ambigüedad, ramificación.

### Abstract

We present some connections between the mathematical work of Galois (1811-1832) and Riemann (1826-1866), and the narrative of Felisberto Hernández (1902-1964). Using Galois’s “ambiguity theory” (1832) and Riemann’s “ramification points” (1851), we offer an analysis of Felisberto’s literature. We then read with “new eyes” *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930), and *La envenenada* (1931).

**Keywords:** Felisberto Hernández, Galois, Riemann, literature, mathematics, ambiguity, ramification.

### Espirales y vórtices

En su *Borrador General* (1798-1799), Novalis anotaba que la poesía requiere exactitud, mientras la matemática requiere plasticidad<sup>1</sup>. Alrededor de ese borde borroso<sup>2</sup> –*ambiguo*–

<sup>1</sup> El *Allgemeines Brouillon* (*Borrador General*, Materiales para la Enciclopedia, 1798-1799, trad. española en Novalis, *La Enciclopedia*, Caracas/Madrid: Fundamentos, 1976) debe ser considerado como una de las *summas* mayores de la inteligencia en Occidente. Novalis menciona cómo el “álgebra es poesía, el sentido rítmico, genio” (382), “el contacto es a la vez separación y conexión” (295), “una filosofía de la fermentación, de la combustión negativa” genera “una teoría de la secreción” (130), “la separación entre poeta y pensador es sólo aparente – para desventaja de ambos” (717), existe una “simultaneidad del pensar y no pensar” (769), “toda ciencia será poesía” (684) [los numerales envían a la disposición de los aforismos en la traducción inglesa, Novalis, *Notes for a Romantic Encyclopedia*, Albany: SUNY Press, 2007]. A lo largo de este artículo veremos cómo el espíritu abierto de Novalis se materializa vía una *teoría de la ambigüedad* que recogen Galois, Riemann y Felisberto.

<sup>2</sup> Lo estático debe extenderse a lo dinámico, lo positivo a lo negativo, lo absoluto a lo relativo, lo racional a lo imaginario. La idiosincrásica puntuación misma de Novalis (guiones constantes, paréntesis no cerrados a derecha) invita a la *apertura*. En particular, el *tránsito hacia lo negativo* –que puede verse autorreflexivamente como una suerte de *diagonal* de la razón– constituye uno de los fundamentos mayores de la invención. El surcar una *umbral* es prerrequisito de novedad, de conquista parcial de lo desconocido. Allende un entorno acotado, luminoso, de aguas cristalinas –desviación propia de la filosofía analítica– la inmersión en lo oscuro, fantasmal y *enlodado* –exaltación propia de un Felisberto– se convierte en el *proceso natural* de extensión de la razón requerido para explorar la complejidad del mundo.

**Citación:** Zalamea F. Galois, Riemann y Felisberto. Fragmentos de un arte de la ambigüedad en la narrativa temprana. Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. 49(193):872-897, octubre-diciembre de 2025. doi: <https://doi.org/10.18257/racefyn.3302>

**Editor:** Clara Helena Sánchez

**\*Correspondencia:**

Fernando Zalamea;  
[fernandozalamea@gmail.com](mailto:fernandozalamea@gmail.com)

**Recibido:** 25 de septiembre de 2025

**Aceptado:** 11 de noviembre de 2025

**Publicado en línea:** 3 de diciembre de 2025



Este artículo está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional

entre razón y sensibilidad (la “razonabilidad”<sup>3</sup> según Vaz Ferreira, 1908-1910), entre exactitud y plasticidad, entre orden y libertad, se sitúan algunas de las expresiones mayores de la creatividad. Dentro de esa mediación entre matemática y poesía, Florenski, tal vez el último genio universal de la modernidad, indica en sus *Poesías* (1900-1907) cómo “nos hala con una sonrisa caritativamente falsa, algo fluctuante, una teoría de espíritus nebulosos”<sup>4</sup>; “las tinieblas se espesan y, pegándose a nosotros, llegan los esqueletos (...) estrujándose en espirales cada vez más cercanas”<sup>5</sup>; “los días se escapan (...) rasgados por vórtices”<sup>6</sup>. Una geometría de espirales y vórtices gobierna los linderos borrosos de la creatividad.

A lo largo de la inmensa empresa de los *Cuadernos* (1894-1945)<sup>7</sup>, Valéry explora con minuciosidad las múltiples ramificaciones del acto creativo. El entorno *horótico*<sup>8</sup> de la invención queda patente en los comentarios de Valéry sobre las “deformaciones espontáneas”<sup>9</sup> de lo creativo, sobre cómo “el desorden es esencial para la creación”<sup>10</sup>, sobre las “penumbras”<sup>11</sup> asociadas a la “libertad del sistema de nuestro espíritu”<sup>12</sup>. El sistema resulta ser altamente inestable, y, precisamente gracias a ello, permite generar ricas invenciones: “La mente que produce parece (...) buscar el imprimir a su obra caracteres completamente opuestos a los suyos propios. Parece huir en una obra de inestabilidad, incoherencia, inconsecuencia, que se reconocen y que constituyen su régimen más frecuente”<sup>13</sup> – “La inestabilidad, la incoherencia, la inconsecuencia (...), que suponen molestias y límites en su empresa de construcción o de composición bien ordenada, son igualmente tesoros de posibilidades”<sup>14</sup>. En ese sistema complejo, la matemática y la poesía se convocan, como lo aseveraban Novalis y Florenski, y como lo expresa paradójicamente Valéry: “Si el lógico nunca pudiera ser más que lógico, no sería y no podría ser lógico, y si el otro únicamente fuera poeta, sin la menor esperanza de abstraer y razonar, no dejaría tras él ninguna huella poética”<sup>15</sup>.

Proponemos en este artículo seguir estas pistas de Valéry y mostrar cómo un entendimiento de la teoría matemática de la ambigüedad, creada por los dos matemáticos mayores del siglo XIX, Galois y Riemann, redundando en un entendimiento novedoso de la narrativa de Felisberto Hernández. La Sección 1 presenta brevemente a Galois y a Riemann para lectores no matemáticos. La Sección 2 acerca la teoría matemática de la ambigüedad

<sup>3</sup> “Razonabilidad” resulta ser el pegamiento de los extremos del péndulo “razón” y “sensibilidad”. Cfr. Carlos Vaz Ferreira, *Lógica viva. Moral para intelectuales* (1908-1910), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

<sup>4</sup> “En las alturas” (1904), en: Pavel Florenskij, *Poesie* (1900-1907) (ed. Coco), Milano: Aragno, 2024, p. 79.

<sup>5</sup> “Danzas macabras” (1904), *ibid.*, p. 85.

<sup>6</sup> “Beethoveniana” (1904), *ibid.*, p. 113.

<sup>7</sup> Se trata de una obra monumental (cerca de 27.000 páginas), que puede considerarse como una de las grandes hazañas del pensamiento reflexivo de todos los tiempos. Contamos con las siguientes versiones de los *Cuadernos*: Paul Valéry, *Cahiers* (facsimilar íntegro), París: CNRS, 29 vols., 1957-1961; Paul Valéry, *Cahiers* (selección anotada por Judith Robinson), París: Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”), 2 vols., 1973-1974; Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, XIII vols. (eds. Nicole Celeyrette-Pietri, Judith Robinson-Valéry), París: Gallimard, 1987-2016. Entre lo  *sintético* (facsimilar íntegro del CNRS) y lo  *analítico* (indexación de la *Pléiade*), las dos visiones complementarias de los *Cuadernos* resultan fundamentales. Ha aparecido una cuidada selección en español: Paul Valéry, *Cuadernos (1894-1945)* (ed. Andrés Sánchez), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

<sup>8</sup> Neologismo (Perry, Zalamea, 2010), proveniente de *horos* (en griego, frontera, borde). Como veremos, la narrativa de Felisberto vive permanentemente en el *horos*.

<sup>9</sup> “La invención estética” (1938), en: Paul Valéry, *Teoría poética y estética* (c. 1920-1940), Madrid: La Balsa de la Medusa, 1990, p. 183.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> “Primera lección del curso de poética” (1937), *ibid.*, p. 109.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>15</sup> “Poesía y pensamiento abstracto” (1939), *ibid.*, p. 71.

con la narrativa “ambigua” de Felisberto. La Sección 3 revisa los entornos de vida del joven Felisberto (1915-1925), donde se fragua su peculiar mirada. Las Secciones 4 a 7 estudian en detalle algunos fragmentos de la narrativa temprana de Felisberto: *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931), acentuando lecturas provenientes de la teoría matemática de la ambigüedad galoisiana y riemanniana.

## 1. Galois y Riemann, maestros de la matemática moderna (1830-1860)

Évariste Galois (Francia, 1811-1832) puede considerarse el epítome del genio matemático romántico, muerto muy joven<sup>16</sup> en un trágico duelo por amor, y capaz de cambiar enteramente el panorama de la matemática. La revolución de Galois es tajante. Al plantear nuevas dialécticas en el tratamiento de las ecuaciones algebraicas –*múltiples ecuaciones* vs. una ecuación dada, *relacionalidad cualitativa* vs. operatoria cuantitativa, *raíces en su conjunto* vs. raíces aisladas, *irresolubilidad* vs. solución, *potencial* vs. actual, *negativo* vs. positivo, *transformable* vs. determinado, *mediado* vs. aislado, *estructurado* vs. singular, *exterior* vs. interior, *ruptura de simetría* vs. simetría–, y al acentuar en estas pendularidades los términos a la izquierda, la matemática se abre a un espectro enteramente original<sup>17</sup>. Para poder hacer matemáticas profundas, Galois expresa su credo fundamental: “Saltar a pies juntillas sobre los cálculos, agrupar las operaciones, clasificarlas según sus dificultades y no según sus formas; tal es, a mi parecer, la misión de los geómetras futuros”<sup>18</sup>. La “paradoja” de hacer matemáticas sin cálculos sorprenderá tal vez al literato, pero la revolución galoisiana consiste precisamente en entender las matemáticas vía estructuras cualitativas (grupos, campos, dualidades), en detrimento de cálculos cuantitativos (aproximaciones, acotaciones, desigualdades). El “análisis del análisis” y la conciencia de las *limitantes del entendimiento* –“se encontrará a menudo la fórmula «no lo sé»”, “el libro más preciado del más sabio sería aquel donde diría todo lo que no sabe”<sup>19</sup>– enfatizan la revolución metodológica galoisiana.

La dinámica *conceptual* de la teoría de Galois se articula alrededor de cuatro procesos centrales: (i) reconocer *estructuras* (campos, extensiones; grupos, descomposiciones normales) y *operaciones* (suma, multiplicación, división; adjunción, simetría, racionalidad); (ii) estudiar las *dualidades, transformaciones e invarianzas* asociadas a esas operaciones sobre estructuras; (iii) aprovechar el *revés* y las *dialécticas inversas* emergentes (construcción de rupturas de simetría, vía la función auxiliar  $V$ ; descomposición con índices minimales, vía subgrupos normales maximales; elaboración de teoremas de limitación, vía irresolubilidad algebraica; representación lineal de lo aritmético/algebraico/análítico/geométrico, vía el grupo modular); (iv) *convertir obstrucciones/ambigüedades en objetos matemáticos* (usualmente grupos). Este último proceso constituye lo que Galois denomina la “Teoría de la Ambigüedad”: “Se trata de ver *a priori* en una relación entre

<sup>16</sup> En contraste con la literatura, que alcanza tal vez sus mayores logros con la madurez expresiva de la edad (Proust, Musil, Borges, por ejemplo), la matemática se beneficia en cambio de un cierto *talante revolucionario*, que se da con mayor frecuencia en una juventud dispuesta al quiebre (Galois, Riemann, Hilbert, Gödel, Grothendieck, por ejemplo).

<sup>17</sup> Para breves presentaciones conceptuales de la obra de Galois, ver, por ejemplo, Fernando Zalamea “La emergencia abismal de la matemática moderna. (I) Galois (1811-1832)”, *Mathesis* IV (1) (2019): 1-23, y Fernando Zalamea, *Modelos en haces para el pensamiento matemático*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2021, pp. 61-65, 103-108, 138-142, 185-188. Para las obras completas de Galois, ver Évariste Galois, *Écrits et mémoires mathématiques* (eds. Bourge, Azra), París: Jacques Gabay, 1997 (1ª ed. 1962). Para una presentación histórica precisa, ver Caroline Herhardt, *Évariste Galois. La fabrication d'un icône mathématique*, París: EHESS, 2011.

<sup>18</sup> Galois, *Écrits et mémoires mathématiques, op. cit.*, [79b]. Las referencias entre corchetes cuadrados remiten a la paginación [Xy] de los *Manuscrits* (Ms 2108), en la Bibliothèque del Institut de France (ahora disponibles en red).

<sup>19</sup> *Ibid.*

cantidades o funciones trascendentes cuáles cambios pueden hacerse, cuáles cantidades pueden substituirse a las cantidades dadas sin que la relación deje de tener lugar. Esto permite reconocer de inmediato la imposibilidad de muchas expresiones que pudiesen buscarse<sup>20</sup>. En el caso específico de las “cantidades” algebraicas, se tiene que las raíces de un polinomio irreducible sobre un campo  $K$  se pueden substituir entre ellas, sin que las relaciones de simetría entre las raíces dejen de tener lugar<sup>21</sup>. Por tanto, las raíces son *indiscernibles* a los ojos de  $K$ , acentuando su carácter *ambiguo, negativo, obstructivo*. Las substituciones entre las raíces (es decir, los focos de *invisibilidad* a los ojos de  $K$ ) generan el grupo de Galois del campo de descomposición, grupo que se convierte así en una suerte de *medidor/mediador de las obstrucciones* en el conocimiento de las raíces. El *vaivén inverso entre ambigüedad y discernibilidad* determina las tensiones mayores de la teoría: *ascenso en campos* –raíces ambiguas sobre la base, que adquieren una progresiva discernibilidad en las adjunciones– y *descenso en grupos* –grupo de Galois ambiguo global, que adquiere una progresiva discernibilidad en su descomposición normal–.

“La belleza y a la vez la dificultad de la teoría”<sup>22</sup> se expresan con fuerza en esa teoría de la ambigüedad (**Figura 1**) que *media* entre las grandes dialécticas introducidas<sup>23</sup>: vaguedad vs. precisión, plasticidad vs. estabilidad, *verso* vs. *recto*. En esa mediación se observa cómo la matemática va *mucho más allá* de lo demostrativo, lo tautológico, lo bien ordenado, y cómo necesita también un *denso imaginario, ambiguo, plástico, analógico*. Más aún, en la emergencia misma de la creatividad esa contraparte “oscura” resulta ser prioritaria, pues, como lo observara André Weil, uno de los fundadores de Bourbaki, “nada es más fecundo, lo saben todos los matemáticos, que esas oscuras analogías, esos reflejos turbios de una teoría en otra, esas caricias furtivas, esas inexplicables contrariedades”<sup>24</sup>. La analogía, el reflejo, la caricia se *potencian* mediante el encuentro con lo oscuro, lo turbio, lo contrario. El *arkhê* –simultáneamente comienzo (*arkhō*) y comando (*arkhên*)– gobierna el entendimiento desde una profundidad aparentemente inescrutable, que, no obstante, puede ser conquistada. La potenciación de la creatividad se consigue entonces mediante una *observación fina de la oscuridad*, desbrozada por el *grupo de transformaciones de los indiscernibles*. El arsenal de contrapuntos, deslices e inversiones de Galois se urde así sobre el subyacente entrecruzamiento abismal de Novalis.

Bernhard Riemann (Alemania, 1826-1866) conforma junto con Galois la base del pensamiento matemático moderno, y es sin duda el matemático más influyente del siglo XIX<sup>25</sup>. Posiblemente el mayor geómetra de todos los tiempos, al ocuparse de las *ecuaciones diferenciales* Riemann inventa –casi de la nada– la geometría de las variedades *complejas* (superficies de Riemann, teorema de representación conforme, teorema de uniformización), las variedades *diferenciales* (geometría “riemanniana”, tensores, formas diferenciales), las variedades *algebraicas* (dimensiones holomorfas y meromorfas, teorema de Riemann-Roch, integrales abelianas), las variedades *numéricas* (números complejos,

<sup>20</sup> *Ibid.*, [11a].

<sup>21</sup> Ejemplo fundamental: el polinomio  $X^2 - 2$  posee dos raíces indistinguibles sobre los números racionales ( $\sqrt{2}$ ,  $-\sqrt{2}$ ), que pueden intercambiarse a voluntad desde el punto de vista del álgebra del polinomio. Esto da lugar a una *ambigüedad* entre las raíces, una “obstrucción de visibilidad” ante los “ojos ciegos” (Tarkovski) del campo racional ( $K = \mathbb{Q}$ ), y a dos automorfismos naturales en la extensión  $\mathbb{Q}(\sqrt{2})$  sobre  $\mathbb{Q}$ : la identidad y la inversión ( $\sqrt{2} \rightarrow -\sqrt{2}$ ). Estas dos transformaciones conforman el *Grupo de Galois* de la extensión: precisamente *gracias a la ambigüedad, a la obstrucción, a la indiscernibilidad*, es cómo surge una estructura matemática que gobierna la situación.

<sup>22</sup> *Ibid.*, [59b].

<sup>23</sup> Valéry capta muy bien la dialéctica entre lo ambiguo y lo discernible: “Todo acto del espíritu mismo está siempre acompañado de cierta atmósfera de indeterminación más o menos sensible”, *cfr.* Valéry, *Teoría poética y estética*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>24</sup> André Weil, “De la métaphysique aux mathématiques”, *Sciences* 60 (1960): 52-56, cita, p. 53.

<sup>25</sup> Las referencias a Galois y a Riemann siguen siendo aún hoy en día (2025) las más extensas en la *Mathematics Subject Classification* de la American Mathematical Society.

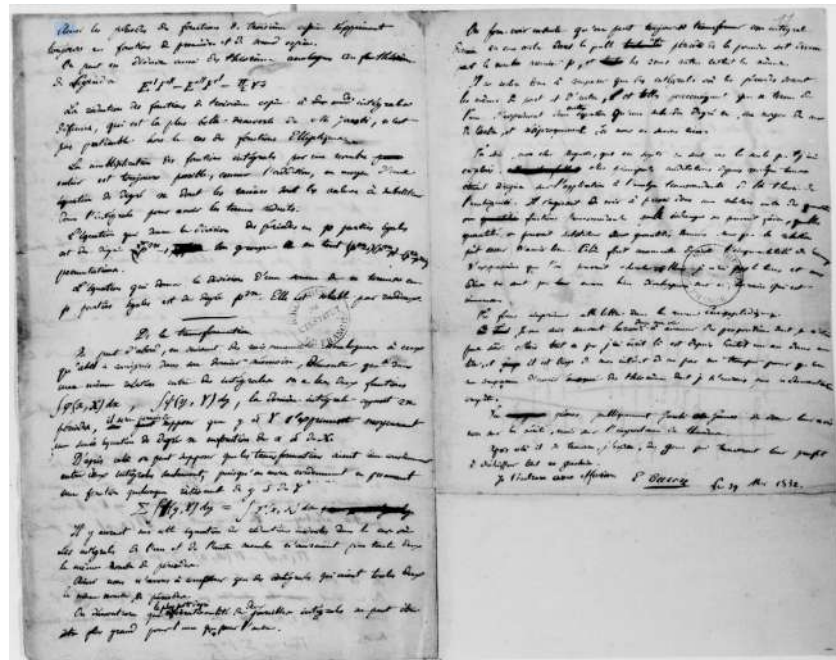


Figura 1. La teoría de la ambigüedad en Galois (1832) [10b, 11a]

función Zeta, hipótesis de Riemann)<sup>26</sup>. Con Galois y Riemann<sup>27</sup> pueden (i) observarse los *fondos románticos* del pensamiento matemático moderno, (ii) estudiarse las transiciones matemáticas de ese pensar y sus *abismos contradictorios*, (iii) calibrar nuevas formas de *hacer matemáticas*, (iv) registrar algunos momentos cruciales en la *emergencia de la creatividad matemática*, asociados a una tipología/topología “no estándar” (*negación, oscuridad, puntos ciegos*). Con Riemann, en particular, se obtienen concreciones notables de los temas (i)-(iv): *tránsito abismal* de las superficies de Riemann, *armonía negativa* de las funciones (meromorfas) de variable compleja, *sitios de estratificación local-global* (continuación analítica, transformaciones conformes, geometría riemanniana), enlaces entre *corazones profundos* del hacer matemático (teoría de números, variable compleja, geometría algebraica). Resaltan en su obra lo multivalente y lo multidimensional, lo representable y lo proyectable, lo plástico y lo armónico, lo suave y lo cualitativo.

Llamaremos “armonía negativa” la *red de motivos y variaciones que lleva de ciertas negatividades/obstrucciones a correspondientes armonías/tránsitos*. Se trata de una *fundamentación abismal* de las matemáticas, que vimos prefigurada en Novalis y que

<sup>26</sup> Para breves presentaciones conceptuales de la obra de Riemann, ver, por ejemplo, Fernando Zalamea, “Géométrie, Topologie, Riemann, et les nuances vivantes de la pensée mathématique chez Bachelard (avec un contrepoint autour de Simone Weil)”, *Bachelard Studies* 2022 (1-2) : 69-78, y Zalamea, *Modelos en haces...*, *op.cit.*, pp. 65-72, 103-108, 142-145, 188-193. Para las obras completas de Riemann, ver Bernhard Riemann, *Oeuvres mathématiques*, Paris: Jacques Gabay, 1990 (1ª ed. 1898). Para una presentación histórica precisa, ver Detlef Laugwitz, *Bernhard Riemann 1826-1866. Turning Points in the Conception of Mathematics*, Boston: Birkhäuser, 2008 (1ª ed. 1999). Para la mejor comprensión filosófica conjunta de Galois y Riemann en los albores conceptuales de la matemática moderna, ver Albert Lautman, *Ensayos sobre la dialéctica, estructura y unidad de las matemáticas modernas (1935-1942)* (ed. Zalamea), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011. Aún hoy (2025), la *Hipótesis de Riemann* (1859) sigue siendo considerada como el problema abierto más profundo de la matemática moderna y contemporánea.

<sup>27</sup> Riemann no alcanzó a conocer la obra de Galois, que se publicó póstuma catorce años después de la muerte del joven francés (Liouville, 1846) y sólo empezó a ser plenamente apreciada en sus reformulaciones posteriores (Dedekind, 1858; Jordan, 1870).

adquiere en Riemann una de sus expresiones más profundas. La razón –*Grund*, ínsita en los *Grundlagen*<sup>28</sup>– se fundamenta en el abismo –*Abgrund* (idea básica que retomará Heidegger)–. Para Riemann, como lo será más tarde para Florenski<sup>29</sup>, la *antinomia* es el abismo mismo que impulsa el pensamiento: “Los sistemas conceptuales de la antítesis son precisamente conceptos determinados mediante *predicados negativos*, pero no son representables positivamente. Justamente por eso (...) se puede construir un sistema conceptual situado dentro de lo *representable* que se transforma en el sistema dado por *pura variación de las relaciones de magnitud*” (c. 1853)<sup>30</sup>. La matemática riemanniana procede en efecto *a través de teoremas de representación* que permiten transformar obstrucciones (negativas) en tránsitos (positivos).

La Tesis Doctoral de Riemann (1851)<sup>31</sup> es uno de esos raros “milagros” de la matemática que abren campos enteramente nuevos para la invención. La primera aparición “milagrosa” en la Tesis ocurre muy rápido, cuando el joven (a la sazón con 26 años) describe la emergencia de sus *superficies*, y responde de manera precisa a la dialéctica genérica de *cómo pegar continuamente lo múltiple en lo uno*. Las superficies aparecen en el §5, donde Riemann *estratifica* el dominio de definición de una relación algebraica  $r(z,w) = 0$  entre dos variables complejas  $z, w$ , e incluye varias copias *superpuestas* del dominio de  $z$ , de tal manera que los eventuales valores *múltiples*  $(z,w_1), \dots, (z,w_n)$  satisfechos en la relación puedan entenderse como valores únicos  $(z^{(1)}, w_1), \dots, (z^{(n)}, w_n)$  cuando se recorren las distintas copias  $z^{(i)}$  superpuestas del dominio. Las “superficies superpuestas” se entroncan unas con otras cuando la *multivalencia se reduce*, es decir, cuando algunas raíces de la ecuación  $r(z,w) = 0$  coinciden. En ese caso, tenemos lo que se llaman “puntos de ramificación”. El estudio de las superficies de Riemann se va a concentrar entonces en *ramificaciones y circulaciones* del saber. En el §14 Riemann muestra que el carácter singular de los puntos de ramificación (cuyas expresiones *meromorfas* locales incluyen términos de la forma  $z^{-n/m}$ ) puede obviarse desde el *punto de vista global* de las “superficies superpuestas”, y demuestra cómo el tránsito geométrico en los puntos de ramificación resulta *holomorfo* desde esa perspectiva global (de hecho, una parametrización adecuada alrededor de los puntos de ramificación asegura que lo “coincidente” se “pegue”: términos de Riemann). El acorde continuo así conseguido, partiendo de singularidades locales, constituye una *profunda inversión* matemática. La fluidez y la *lisura* obtenidas gracias a una estructura geométrica y topológica que *invierte una aparente debilidad en fortaleza* constituyen una notable consecución técnica dentro de los pares dialécticos uno/múltiple y continuo/discontinuo. Las superficies de Riemann concretan entonces uno de los mayores sueños de la filosofía griega: por un lado, lo *múltiple* (relación) se torna *uno* (superficie); por otro lado, el *tránsito continuo* entre lo uno y lo múltiple se controla con precisión (puntos de ramificación).

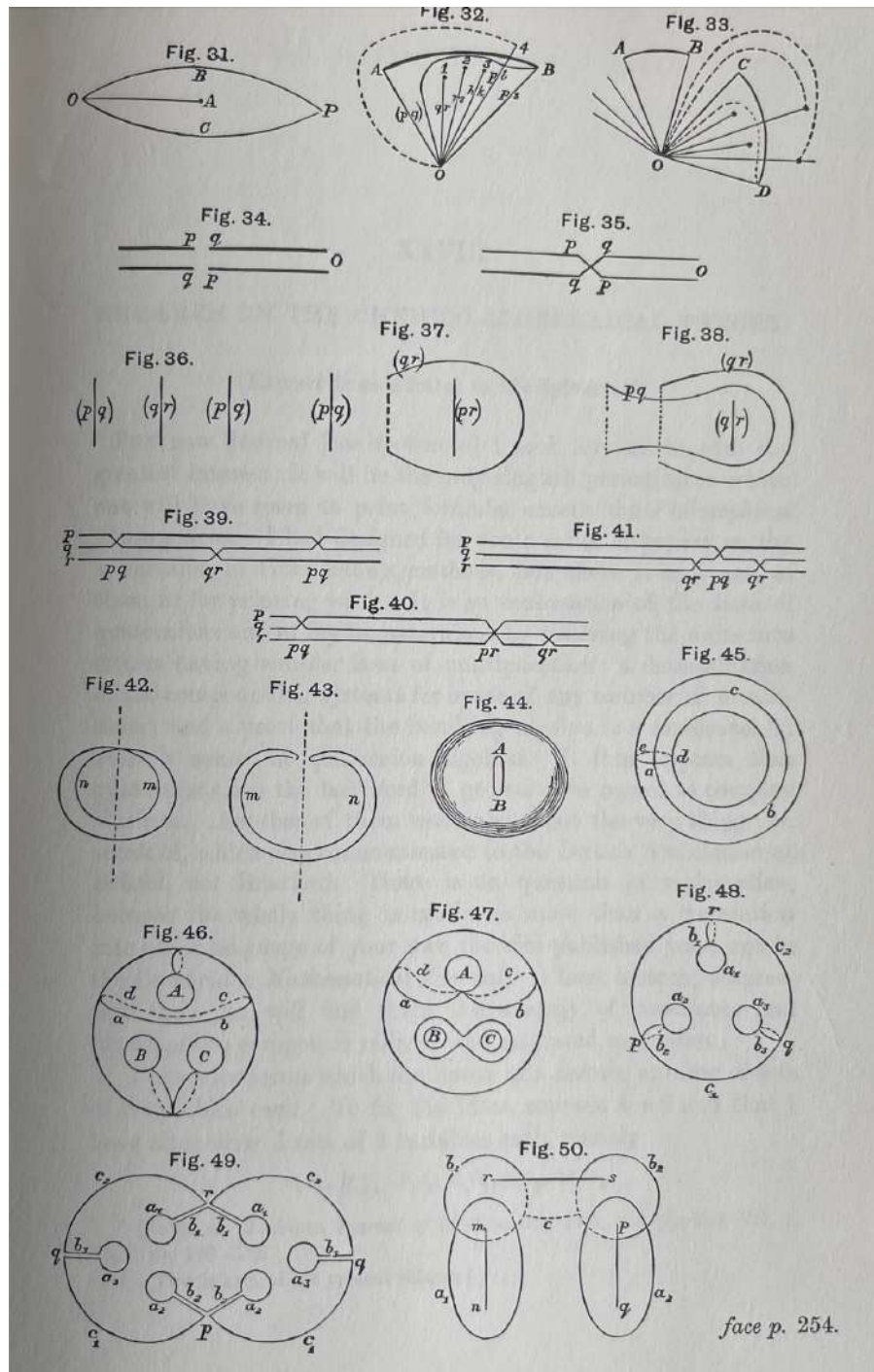
La Tesis introduce muchas otras *inversiones fundamentales* en el entendimiento geométrico *global* de la variable compleja (**Figura 2**), donde ciertos procesos específicos (disección, representación, suavización, conformización) transforman objetos *geométricos*, situados en un *primer nivel arquetípico*, en objetos *analíticos*, situados en un *segundo nivel regulatorio*, que permiten resolver los problemas principales de la teoría. De manera aún más precisa, diversos párrafos de la Tesis exhiben notables resoluciones *locales* correspondientes a *fondos armónicos negativos*, por medio de formas duales esenciales del proceder matemático (factorizaciones y ramificaciones, derivaciones e integraciones). El

<sup>28</sup> Tesis Doctoral de Riemann (*Grundlagen für eine allgemeine Theorie der Functionen einer veränderlichen complexen Grösse; Fundamentos para una teoría general de las funciones de variable compleja*), 1851.

<sup>29</sup> Cfr. Pavel Florenskij, *Ai confini dei mondi* (1904-1914) (ed. Coco), Milano: Aragno, 2023; Pavel Florensky, *La perspective inversée suivie de L'Iconostase* (1919-1922), Lausanne: L'Age d'Homme, 1992; Pavel Florenskij, *Gli immaginari in geometria. Estensione del dominio delle immagini bidimensionali nella geometria* (1922) (eds. Oppo, Spano), Milano: Mimesis, 2021.

<sup>30</sup> Bernhard Riemann, *Riemanniana selecta* (ed. Ferreirós), Madrid: CSIC, 2000, p. 98, nuestros énfasis.

<sup>31</sup> Riemann, *Oeuvres mathématiques, op. cit.*, pp. 1-60.



**Figura 2.** Hojas y ramificaciones en una superficie de Riemann, según Clifford (1877).  
 William Kingdon Clifford, “On the Canonical Form and Dissection of a Riemann’s Surface” (1877), en: William Kingdon Clifford, *Mathematical Papers*. New York: Chelsea, 1968 (1ª ed. 1882), pp. 241-255. Para conexiones interesantes entre Clifford y Borges, orientadas a entender temas borgesianos que también pueden verse como felisbertianos –disolución de lo singular e inmersión en el entorno, vaivén pendular entre macrocosmos y microcosmos, visión de estratos y capas del saber a lo largo de sombras y penumbras, alcance de mixturas alternativas, comprensión de variedades materiales en la dialéctica uno-múltiple–, ver Fernando Zalamea, “Estratificaciones de lo invisible. Borges y Clifford”, *Variaciones Borges*, por aparecer (2026).

resultado provee un entramado sofisticado de *teoremas abstractos de representación que luego se subespecifican a los contornos cualitativos de los problemas en cuestión*: toda una nueva forma de *pensar y hacer* matemáticas, que tendrá gigantescas consecuencias en el desarrollo posterior de la disciplina.

## 2. Felisberto Hernández, la teoría matemática de la ambigüedad y la crítica

De acuerdo con el breve recuento que hemos presentado de temas centrales en las obras de Galois y Riemann, pueden resaltarse algunas características de la *teoría matemática de la ambigüedad*—pendularidades y dialécticas, limitantes del entendimiento y estructuraciones profundas, negaciones y puntos ciegos, obstáculos y transferencias, indiscernibilidades y rupturas de simetría, *versos* y *rectos*, contradicciones y abismos, multiplicidades y unidades— que tienen muy *naturales contrapartes felisbertianas*: objetualidades vivas, fantasmagorías materiales, realidades fantásticas, lógicas a la deriva, encarnaciones desencarnadas, alteridades internas, misterios concretos, disociaciones del yo, silencios escuchados, visiones perdidas, etc. En todos estos casos, ciertos *fondos antinómicos* (a la Florenski) gobiernan los entornos de los relatos. Más interesante aún, precisamente a partir de la antinomia *emerge* en la narrativa de Felisberto una estructura estética que cifra la riqueza del ambiente, *del mismo modo* como la estructura del grupo de Galois cifra la ambigüedad subyacente de las raíces de un polinomio, o como la estructura de una superficie de Riemann cifra la ambigüedad subyacente de las multiplicidades de una función de variable compleja.

Las tres categorías fenomenológicas de Peirce—primeridad: aquello “en sí”, ámbito de lo posible; segundidad: aquello “en otro”, entorno actual; terceridad: aquello “en medio”, ámbito de lo necesario<sup>32</sup> ayudan a desbrozar el panorama. El énfasis de la primeridad, de la inmediatez, de la frescura, del subconsciente, es claro en Felisberto. En un doble juego permanente entre realidad y ficción, él mismo indica en su famosa “Explicación falsa de mis cuentos” (1955) que su narrativa vive en un lindero entre conciencia rectora y libre naturalidad, en una contraposición misteriosa entre terceridad y primeridad de la que surge triunfante esta última:

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. [...] 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. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada<sup>33</sup>.

La “explicación falsa” de Felisberto contiene elementos lúdicos, evocativas sugerencias y fragmentos de análisis. La “falsedad” se introduce al tratar de elevar a la conciencia los procesos de construcción narrativa; sin embargo, a pesar del filtro deformador y “exterior” de la reflexión, quedan importantes indicaciones sobre la forma en que surge la obra: en un mixto de organicidad, naturalidad, intuición y toques ligeros de la conciencia, crece

<sup>32</sup> Para una introducción al sistema de Peirce y sus aplicaciones a la lógica, la literatura y las artes, ver Fernando Zalamea, “Signos triádicos. Lógica, literatura, artes. Nueve cruces latinoamericanos”, *Mathesis* III.1 (2006): 1-155.

<sup>33</sup> Felisberto Hernández, “Explicación falsa de mis cuentos”, *Entregas de La Licorne* 5-6 (1955): 97.

una planta con “hojas de poesías”, que no debe recurrir a la teoría, ni a fundamentos, ni leyes, “aunque profundamente las tenga” (teoría de las hojas de una superficie de Riemann). Ese *extrañamiento* buscado de la conciencia da lugar a la peculiaridad de su narrativa, a su sorpresiva frescura y aparente inmediatez (el carácter “un poco torpe y que parezca improvisado” de la planta). Felisberto se aleja de la conciencia, pero lo hace muy conscientemente: en términos peirceanos, destaca fragmentos de primeridad sobre un fondo tercero que permanece cuidadosamente oculto.

A la aparente falta de “estructuras lógicas” de la narrativa de Felisberto, Cortázar respondería años después, al descubrirlo maravillado: “la realidad no tiene nada de lógica, Felisberto [...]”<sup>34</sup>. Creemos aquí —en cambio— que la narrativa de Felisberto sí posee estructuras lógicas profundas y que la realidad sí puede, en parte, ser captada por la lógica matemática. No la lógica rígida, clásica o escolástica, en que seguramente pensaban Felisberto o Cortázar, sino una lógica mucho más amplia: la lógica como semiótica universal peirceana, en la que se integran muchas de las extensiones y de las conquistas de la matemática contemporánea (lógica intuicionista, lógica multivaluada, lógica de los topos, lógica de los haces, lógica paraconsistente, etc.). El acercamiento literario de Felisberto a una realidad fugaz y ensoñadora es un caso único, en la literatura, de una cristalización casi pura de la primeridad peirceana. Sin embargo, esa primeridad sí cuenta con unas leyes profundas, que no necesita para crecer (como las plantas de Felisberto), pero que subyace hondamente en la terceridad que la sostiene (teoría matemática de la ambigüedad).

En la crítica felisbertiana muchos textos han insistido en la importancia de la *ambigüedad* para entender su narrativa. Las perspectivas son múltiples, pero pueden reintegrarse en un todo, de la misma manera en que los topos de Grothendieck reintegran todas las perspectivas de los haces subyacentes<sup>35</sup>. Además de los trabajos esenciales de José Pedro Díaz (1965, 2000)<sup>36</sup>, Norah Giraldi Dei Cas (1975, 1998)<sup>37</sup> y María del Carmen González de León (2022)<sup>38</sup>, que revisaremos en la Sección 3 abajo, dentro de las monografías que se ocupan con una cierta extensión de la *problemática de la ambigüedad* en Felisberto destacan los trabajos de Rosario Ferré (1986)<sup>39</sup>, Jorge Panesi (1993)<sup>40</sup>, Graciela Monges Nicolau (1994)<sup>41</sup>, Horacio Xaubet (1995)<sup>42</sup>, Julio Rosario-Andújar (1999)<sup>43</sup> y Gustavo Lespada (2014)<sup>44</sup>. Como es de esperar, ninguna de estas lecturas menciona en ningún

<sup>34</sup> Julio Cortázar, “Carta en mano propia” (1980), en: Felisberto Hernández, *Novelas y cuentos* (ed. Díaz), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. ix-xiv, cita p. xiii.

<sup>35</sup> Cfr. Fernando Zalamea, *Grothendieck. Una guía a la obra matemática y filosófica*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019.

<sup>36</sup> José Pedro Díaz, *El espectáculo imaginario. Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández ¿Una propuesta generacional?*, Montevideo: Arca, 1986 (incluye la semi-monografía “F.H. Una conciencia que se rehúsa a la existencia”, 1ª ed., 1965); José Pedro Díaz, *Felisberto Hernández. Vida y obra* (2000), Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015.

<sup>37</sup> Norah Giraldi Dei Cas, *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975; Norah Giraldi Dei Cas, *Felisberto Hernández. Musique et littérature*, París: Indigo & Côté-femmes éditions, 1998.

<sup>38</sup> María del Carmen González de León, *El palimpsesto intencionado. El proyecto literario de Felisberto Hernández*, Montevideo: Quiroga Ediciones, 2022.

<sup>39</sup> Rosario Ferré, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

<sup>40</sup> Jorge Panesi, *Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.

<sup>41</sup> Graciela Monges Nicolau, *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*, México: UNAM, 1994.

<sup>42</sup> Horacio Xaubet, *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*, Montevideo: Linardi y Risso, 1995.

<sup>43</sup> Julio A. Rosario-Andújar, *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*, New York: Peter Lang, 1999.

<sup>44</sup> Gustavo Lespada, *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Corregidor, 2014.

modo la matemática o la *teoría matemática de la ambigüedad galoisiana y riemanniana*, pero debe resultar claro en este momento que muchos de los temas abordados en la crítica felisbertiana especializada *resuenan naturalmente* con nuestra aproximación. En particular, la tabla siguiente (**Tabla 1**)<sup>45</sup> revela algunas *reverberaciones armónicas* entre la crítica y la matemática<sup>46</sup>.

La narrativa de Felisberto se exhibe en el *revés*<sup>47</sup> de la hoja de escritura. En el *verso* se circula en efecto con la enorme *libertad* de la que gusta el autor. Gracias a la *ambigüedad* de los entornos semióticos que están en juego –sintácticos: escritura “rota”; semánticos: objetos “vivos”; pragmáticos: acciones “misteriosas”–, la escritura va y viene con enorme plasticidad entre lo material y lo imaginario, entre lo cotidiano y lo fantástico.

**Tabla 1.** Contrapuntos armónicos entre la crítica felisbertiana y la teoría matemática de la ambigüedad

<b>Crítico(a)</b>	<b>Temas felisbertianos</b>	<b>Resonancias matemáticas</b>
Ferré	ambigüedad (25ss, 37ss, 53ss, 63ss) fantasía (25ss, 57ss, 66ss) misterio (32ss, 35ss)	ambigüedad (Galois) ramificación (Riemann) indiscernibilidad (Galois), puntos ciegos (Riemann)
Panesi	inadecuación (11ss, 38ss, 44ss, 98ss) materialidad desdoblada (24ss, 46ss, 106ss) memoria duplicada (28ss, 34ss, 67ss)	ascensos y descensos (Galois) vaivén entre campos y grupos (Galois) hojas duplicadas (Riemann)
Monges Nicolau	inconsciente (61ss, 91ss, 106ss) ensoñación (65ss, 75ss, 120ss) movilidad semántica (69ss, 115ss, 194ss)	estructuras invisibles (Galois, Riemann) extensiones (Galois), cubrimientos (Riemann) automorfismos (Galois), representaciones (Riemann)
Xaubet	variación musical (19ss, 80ss, 104ss) alteridad (97ss, 105ss, 110ss) dialéctica (69ss, 84ss, 116ss)	variedades algebraicas (Galois), variedades complejas (Riemann) multiplicación (extensiones de Galois y de Riemann) dualidad (grupo de Galois)
Rosario- Andújar	desconocimiento (27ss, 72ss, 47ss) <i>possibilia</i> (36ss, 89ss, 115ss) ojos “otros” (34ss, 56ss, 108ss, 113ss)	fondos oscuros (Galois, Riemann) iteración cualitativa (Galois, Riemann) armonía negativa (Riemann)
Lespada	enrarecimiento (51ss, 212ss, 253ss) recursión (98ss, 226ss, 247ss) transgresión (132ss, 159ss, 175ss)	no normalidad (Galois) uniformización (Riemann) no separabilidad (Galois)

<sup>45</sup> La Tabla señala, en la primera columna, nombres de críticos, en la segunda columna, temas de la crítica (incluyendo entre paréntesis los números de páginas y siguientes –xy(ss)– de la monografía crítica asociada), y, en la tercera columna, contrapartes con la teoría matemática de la ambigüedad galoisiana y riemanniana.

<sup>46</sup> Para un desarrollo extenso de estas consideraciones, allende el caso particular de Felisberto, ver Fernando Zalamea, *Crítica matemática*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, por aparecer (2026).

<sup>47</sup> De manera similar, según Peirce, en el *revés* de la hoja de aserción de los gráficos existenciales emerge el mundo de los posibles (lógicas modales vía el corte punteado, 1903), *cfr.* Fernando Zalamea, *Peirce’s Logic of Continuity*, Boston: Docent Press, 2012, Capítulo 8. Y, según Florenski, en el *revés* del plano complejo (2 dimensiones) se multiplican (4 dimensiones) las coordenadas del espacio-tiempo (1922), *cfr.* Florenskij, *Gli immaginari...*, *op. cit.*

Los desdoblamientos, las duplicaciones, las transgresiones permiten recorrer geometrías *flexibles*, donde lo orgánico y lo artificial se transmutan entre sí, generando una extraña sensación de desorientación. La alteridad, el inconsciente, la inadecuación, el desconocimiento, el enrarecimiento conforman un tejido de la ensoñación que se contrapone dialécticamente con el soporte material de la narración. Mediante “ojos otros”<sup>48</sup> se *ramifica* la complejidad de la vida (y de la muerte), y se exploran fantasmagóricos intersticios de la “razonabilidad”<sup>49</sup>. Las variaciones musicales y los ejercicios de la memorialística multiplican el espectro de los sentidos, y, recursivamente, se expande el espectro de los *possibilia*.

Todo ello adquiere un contrapunto natural –una “explicación plausible”<sup>50</sup>– en la *teoría matemática de la ambigüedad*. Los ascensos y descensos galoisianos entre extensiones intermedias de campos (de los racionales o de campos finitos a la Galois) desbrozan estratos de materialidad (bases) y de idealidad (extensiones), de manera similar a como Felisberto contrasta sus muebles y sus muñecas con los sentimientos humanos. Las duplicaciones, ampliaciones y ramificaciones presentes en las superficies de Riemann permiten transitar hacia lo “otro”, a través de puntos de ramificación, así como, en Felisberto, diversas circulaciones se insertan en los intersticios de lo ignoto, el “yo” se duplica, y se entrelazan rastros materiales, ficciones y metaficciones. La armonía negativa, los puntos ciegos, los fondos oscuros en los que se sumergen Galois y Riemann convocan los misterios, las fantasmagorías, las ensoñaciones de Felisberto. Las rupturas de simetría (no normalidad, no separabilidad en Galois; no conformalidad en Riemann) responden a los momentos de enrarecimiento e inadecuación en Felisberto. Las variaciones musicales en Felisberto van más allá de motivos originarios subyacentes, tal como las variedades algebraicas (Galois) y las variedades complejas (Riemann) trascienden en su multiplicidad los arquetipos de un saber matemático fijo. Todo resulta ser entonces *fluxión, plasticidad y movilidad*, en entornos polivalentes de luz, penumbra y oscuridad, donde diversos fragmentos de una *ambigüedad ramificada* enriquecen el acto creativo.

### 3. Entornos ambiguos, marginalidad y música en el joven Felisberto (1915-1925)

El primer texto de extensión importante escrito sobre Felisberto, “F.H. una conciencia que se rehúsa a la existencia” (1965)<sup>51</sup>, incluye ya algunos de los temas fundamentales de la crítica felisbertiana posterior. José Pedro Díaz abre compuertas sobre una gran variedad de perspectivas: fragmentación, impenetrabilidad, otredad, atemporalidad, rememoración, desorientación, duplicación, fantasía, fantasmagoría, objetualidad<sup>52</sup>. Todas estas resultan ser variaciones de una “ambigüedad esencial”<sup>53</sup> en la que se sumergen (a menudo, acusadamente<sup>54</sup>) los relatos. Los vaivenes de la memoria –radicados en el profundo sustrato de la juventud, ver el final de esta Sección 3– dinamizan y multiplican el espectro de los sentidos y las vivencias. Díaz revela, en la obra de Felisberto,

el drama de una conciencia que se debate en una angustiada relación con su contorno, que quiere evadirse de él, que no puede hacerlo sin que la tensión de su rechazo ilumine estéticamente su prosa, que busca un imposible paraíso infantil,

<sup>48</sup> Superando así nuestros “ojos ciegos”, en el decir de Tarkovski: “La imagen es una impresión de la verdad que nos está dada para percibir con nuestros ojos ciegos”, *cf.* Andrei Tarkovski, *Le temps scellé* (1985), París: Cahiers du cinéma, 2004, p. 123.

<sup>49</sup> Razón + Sensibilidad, siguiendo a Vaz Ferreira. Ver *Nota 3* arriba.

<sup>50</sup> Complementando así, gracias a un nuevo revés, la “Explicación falsa de mis cuentos”. Ver *Nota 33* arriba.

<sup>51</sup> Ver *Nota 36* arriba.

<sup>52</sup> Díaz, *El espectáculo imaginario...*, *op.cit.*, pp. 119, 121, 123, 124, 125, 128, 131, 132, 149, 149, 153, respectivamente.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 160ss.

que niega el tiempo y cae enredado en su hebra que no porque él no quiera hilarla cesará de manar, que aspira, sin saberlo, a un tiempo anterior a los tiempos, a sumergirse en un agua tibia y adormecedora, a una apenas fetal conciencia naciente en la que todavía no se insinúe siquiera su saber de sí o de su cuerpo: una conciencia desdichada<sup>55</sup>.

Vemos aquí cómo diversas formas propias del *revés* o de la *negación* (debate, evasión, rechazo, imposibilidad, atemporalidad, desdicha) estructuran una proyección de vida sobre un subconsciente limpio (paradisíaco, tibio, naciente). No de otra manera procede la *teoría matemática de la ambigüedad* galoisiana y riemanniana: precisamente gracias a diversas *obstrucciones* (indiscernibilidad de las raíces en Galois, multiplicidad de la meromorfa en Riemann) sobre bases limpias y bien fundamentadas (números racionales o complejos) es como emergen estructuras potentes (grupos de Galois, superficies de Riemann) que logran calibrar, siguiendo una *armonía negativa*, las limitantes y los avances del saber matemático.

*Felisberto Hernández. Musique et littérature* (1998)<sup>56</sup>, la obra teórica de Norah Giraldi Dei Cas, complementa la visión entretejida, mediada, dialectizada de José Pedro Díaz. La lectura intertextual entre el músico y el escritor<sup>57</sup>, deshilvanando las fronteras de la sonoridad, la repetición, el palimpsesto, la polimodalidad<sup>58</sup>, explora el tejido polivalente de la narración musical felisbertiana –parte de la “ambigüedad” fundamental según Díaz–. Cercana a la música, la práctica literaria de Felisberto hace proliferar las variaciones, transcripciones, citas, paráfrasis<sup>59</sup>. Entre lo implícito y lo explícito –terreno de la *ambigüedad*– se entrelazan de manera compleja las figuras y los significados, generando la impresión de algo totalmente diferente y nuevo<sup>60</sup>. En un intimismo literario que convoca el impresionismo de Debussy, Felisberto retoma el *adagio* de Vaz Ferreira en *Moral para intelectuales*: “no pensar por sistemas, sino tener en cuenta las ideas”<sup>61</sup>. Las ideas sueltas, captadas por una suerte de *digitación suelta* de la escritura, rondan entonces entre las personas y los objetos con una extraña ligereza. Son también las enseñanzas que se derivan de Clemente Colling<sup>62</sup>, visto como encarnación metafórica de un tiempo fragmentario y ambivalente<sup>63</sup>. La multiplicación, la alteración, la desarticulación<sup>64</sup> de la armonía musical se reflejan en la ambigüedad de la memorialística. La polisemia, la polifonía, la polimodalidad<sup>65</sup> permiten construir enlaces ambiguos entre la música y la literatura.

La última gran monografía crítica sobre la obra de Felisberto, *El palimpsesto intencionado. El proyecto literario de Felisberto Hernández*<sup>66</sup>, de María del Carmen González de León, incide en los temas fundamentales de lo limítrofe, el abismo, la dialéctica ruptura/continuidad, la fragmentación, el misterio, y erige el palimpsesto como una figura metafórica central para cifrar la obra<sup>67</sup>. Desde el “no saber” se estimula la escritura y “lo otro” emerge naturalmente<sup>68</sup>; se produce “desde el margen”, tanto materialmente como conceptualmente<sup>69</sup>; se transgreden los niveles del “yo”<sup>70</sup>; se construye

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>56</sup> Ver *Nota 37* arriba.

<sup>57</sup> Giraldi Dei Cas, *Felisberto Hernández. Musique et littérature*, *op.cit.*, Capítulo 2.

<sup>58</sup> *Ibid.*, Capítulos 3, 4, 5, 6, respectivamente.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>62</sup> Felisberto Hernández, *Por los tiempos de Clemente Colling*, Montevideo: González Panizza, 1942.

<sup>63</sup> Giraldi Dei Cas, *Felisberto Hernández. Musique et littérature*, *op.cit.*, p. 86.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 87, 90.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 109, 115.

<sup>66</sup> Ver *Nota 38* arriba. “Última gran monografía” a día de hoy (2025).

<sup>67</sup> González de León, *El palimpsesto intencionado...*, *op.cit.*, Capítulos 1, 3, 5, 6 y Conclusiones.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 62.

una escritura “abierto”, sensible a la ausencia y al abismo<sup>71</sup>. Las contrapartes de estas observaciones tienen claros reflejos armónicos en la *teoría matemática de la ambigüedad*: desde fondos ciegos (Riemann) se estimula la matemática y emergen “estructuras otras” (grupos de Galois, superficies de Riemann), desde los márgenes y las obstrucciones (Galois) se elevan nuevas visiones, se transgreden los niveles de holomorfía y meromorfía (Riemann), una matemática abierta (Galois) explora armonías negativas (Riemann). En este entorno ambiguo, propiedades supuestamente “negativas” como disociación, divergencia, deformación, incorrección<sup>72</sup> alcanzan un carácter enteramente opuesto, fuente de inventividad y originalidad, tanto en Felisberto, como en Galois y Riemann.

En *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*<sup>73</sup>, Norah Giraldi Dei Cas presenta un recuento detallado de la vida de Felisberto, en particular su infancia y adolescencia. Entre 1915 y 1925, Felisberto cuenta a la sazón entre 13 y 23 años. No es difícil rastrear allí cómo un *difuso entorno de ambigüedad* va fraguando la sensibilidad del joven: impresión extraordinaria” producida por “El Nene” tocando piano, “iniciación en la música clásica” y primer encuentro con Clemente Colling (1915)<sup>74</sup>; pianista-acompañante en las películas de cine mudo, impulsando sus dotes de improvisación y “creación espontánea”, y enlace entre su mundo íntimo y el entorno empresarial externo (1917)<sup>75</sup>; creación del “Conservatorio Hernández” en un balcón de su casa, donde da clases particulares de piano, practica incesantemente el instrumento, inicia apuntes taquigráficos y lee profusamente en paralelo, con especial atención novelas “de misterio” (1918, ¡solo tiene 16 años!)<sup>76</sup>; conocimiento de María Isabel Guerra en unas vacaciones en Maldonado, quien se convierte en su discípula de piano<sup>77</sup>, e impulsa su sensibilidad amorosa (“fui por sentimiento a ella, no por razonamiento”) (1919)<sup>78</sup>; estudios de composición y armonía con Clemente Colling (1920)<sup>79</sup>; pianista de cartel en Montevideo, conocimiento de Carlos Vaz Ferreira (filosofía de la vida, intuicionismo) (1922)<sup>80</sup>; matrimonio con María Isabel, vida en El Prado –cerca de la quinta de Vaz Ferreira– en un lugar “en cuyo aire lo real y lo fantástico jugaban una desconcertante partida ajedrecística” (1925)<sup>81</sup>, e inicio de su obra literaria (*Fulano de tal*). Como se puede observar, son una iniciación y una práctica incesante del arte del piano, con sus digitaciones profundas<sup>82</sup>, sus armonías extrañas, sus variaciones y modalidades, sus ritmos continuos o recortados, las que proveen al joven Felisberto de una *técnica precisa de la ambigüedad* –improvisación, creación espontánea, notación musical, composición, armonía, variación– que transmitirá luego a su obra literaria.

Otras lecturas detalladas de los primeros años de Felisberto aparecen en *Felisberto Hernández. Vida y obra*<sup>83</sup>, de José Pedro Díaz, y en *El palimpsesto intencionado. El proyecto literario de Felisberto Hernández*<sup>84</sup>, de María del Carmen González de León. Díaz trae a colación cómo Felisberto recuerda la forma extraña en que tocó un nocturno en su travesía de los Andes (1917): “al principio tenía acordes grandes, de sonidos graves, que yo hacía

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 335, 336.

<sup>73</sup> Ver Nota 37 arriba.

<sup>74</sup> Giraldi Dei Cas, *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*, op.cit., p. 33.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 35-36. Como subraya con fuerza Giraldi Dei Cas, “El hábito adquirido en la labor musical intensa, la educación fecunda del espíritu, la progresiva sensibilización de su inspiración, fueron seguramente de importancia significativa en la gestación del estilo y del mundo literario de Felisberto Hernández”, *ibid.*, p. 36.

<sup>77</sup> Ver más abajo, al final de esta Sección 3, las composiciones escritas en conjunto con María Isabel.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 37-38

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 44. Testimonio de Esther de Cáceres, quien será gran amiga de Felisberto.

<sup>82</sup> Diría más adelante Felisberto, en sus clases de música, que hay que “tener conciencia en todos los dedos”, testimonio de su alumna Norah, *ibid.*, p. 39.

<sup>83</sup> Ver Nota 36 arriba.

<sup>84</sup> Ver Nota 38 arriba.

con las manos abiertas y con la lentitud de un espiritista al ponerlas sobre la mesa y mientras espera que lleguen los espíritus<sup>85</sup>; la materialidad de la interpretación (manos abiertas, lentitud, mesa) se correlaciona estrechamente con la fantasmagoría circundante (gravedad, espiritismo), ejemplo de la *horótica*<sup>86</sup> ambigua de la narrativa posterior, donde los muebles y las emociones se intercambian a voluntad. Díaz resalta también la importancia de los maestros en el periodo de formación del joven: José Pedro Bellán, maestro de Felisberto en la escuela y siempre referente intelectual, para quien Felisberto toca música de Grieg en el estreno de una de sus obras de teatro (1928)<sup>87</sup>; Clemente Colling, su gran maestro musical y singular ejemplo de vida<sup>88</sup>; Carlos Vaz Ferreira, el sumo Maestro del Uruguay, quien acogió e impulsó la escritura extraña y las “locuras inteligentes” de Felisberto<sup>89</sup>.

Por su lado, González de León resalta la *marginalidad* y el *eclecticismo* de las primeras invenciones de Felisberto (ver Secciones 4-7 abajo), donde, siguiendo a Vaz Ferreira, importa más el *proceso* que el producto<sup>90</sup>. La ambigüedad del devenir escritural cabalga sobre la ambigüedad de la interpretación musical. Con el tiempo, Felisberto inventará todo tipo de nuevos recursos literarios para lograr captar ese devenir, pero el todo se eleva sobre el *fluir natural*, musical (Colling) y filosófico (Vaz), de su juventud. Según González de León, Felisberto “dramatiza la complejidad, ficcionaliza ese proceso, camina por pasadizos de un nivel a otro”<sup>91</sup>. Alternan un “impulso vitalista” (a la Vaz) y un proceso lleno “de escollos, de saltos, de silencios” (a la Colling), “porque escribir no es buscarse a sí mismo sino *hacerse a sí mismo* en un proceso interminable”<sup>92</sup>. Las contrapartes armónicas con la *teoría matemática de la ambigüedad* son aquí patentes: la arquitectónica matemática se eleva interminablemente, a través de complejos pasadizos, a lo largo de obstrucciones y tránsitos, en un constante alternar entre lo continuo (topología, Riemann) y lo discreto (álgebra, Galois).

Las composiciones tempranas de Felisberto –“Canción de cuna” (1920), “Un poco a lo Mozart” (1921), “Primavera” (1922), “Crepúsculo” (c. 1924), “Tres preludios. I. Mimosismos; II. Canción repreciosa; III. El niño dormido” (c. 1925)–<sup>93</sup> exhiben, en las apreciaciones

<sup>85</sup> Díaz, *Felisberto Hernández. Vida y obra, op.cit.*, p. 23. Tomado de la “Autobiografía literaria” de Felisberto (1964).

<sup>86</sup> Ver Nota 8 arriba.

<sup>87</sup> Díaz, *Felisberto Hernández. Vida y obra, op.cit.*, p. 25.

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 27-29.

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 26, 29. Para un estudio extenso de “la lectura/escucha que Felisberto hizo de Vaz Ferreira”, ver Carina Blixen, “El hilo perdido de Felisberto”, en: AA.VV., *Felisberto*, Montevideo: *Revista de la Biblioteca Nacional* 10 (2015): 293-309. Sobre las “locuras inteligentes” de Felisberto, según el juicio de Vaz Ferreira, ver *ibid.*, p. 295, nota 1. Blixen indica que la literatura primera de Felisberto “trata de recrear el ritmo del pensamiento y generar un *fluir* entrecortado que es el sustrato de la percepción y la invención”, *ibid.*, p. 293. Ritmo, *fluir* entrecortado, sustrato perceptivo, provienen tanto de la práctica pianística, como de las enseñanzas de Vaz Ferreira. En este ámbito, resulta fundamental “la corriente total y libre de *toda* la vida, sentida en su más extraña forma de totalidad, sintiendo circular el misterio que no puede sentirse con cualidad pensante” (carta de Felisberto a Amalia Nieto, 21 de agosto 1940), *ibid.*, p. 299. La amplitud extraña, total y misteriosa de la vida surge precisamente de su *ambigüedad*.

<sup>90</sup> González de León, *El palimpsesto intencionado. El proyecto literario de Felisberto Hernández, op.cit.*, p. 111.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Cfr. Sergio Elena, *Felisberto Hernández. Música completa para piano*, CD Audio, Buenos Aires: AADI - CAPIE SADAIC, 2008, en: Amalia Nieto, *Cartas a Felisberto*, Buenos Aires: Galería Jorge Mara - La Ruche & Montevideo: Centro Cultural de España, s. f. Las partituras de las composiciones aparecen en: Felisberto Hernández, *Cartas y Partituras* (ed. Morena), Córdoba: Buena Vista Editora, 2018, pp. 374-375 (“Canción de cuna”), 371-372 (“Un poco a lo Mozart”), 365-368 (“Primavera”), 379-381 (“Crepúsculo”), 377 (“Tres Preludios. I. Mimosinos”, compuesto con María Isabel Guerra), 378 (“Tres Preludios. II. Canción repreciosa”, compuesto con María Isabel Guerra), 369-370 (“Tres Preludios. III. El niño dormido”, compuesto con María Isabel Guerra).

de sus contemporáneos, un temperamento delicado, una técnica extraña, un intimismo impresionista<sup>94</sup>. Un análisis de tres de esas composiciones –“Primavera”, “Crepúsculo”, “El niño dormido”– revela la riqueza de los “dedos ágiles y profundos”<sup>95</sup> de Felisberto. Como muestra una de sus primeras cartas, el pianista y pronto escritor registra la importancia de una “elasticidad” y de una “expansión”<sup>96</sup> donde la razón y la sensibilidad se conectan, siguiendo las enseñanzas de Vaz Ferreira sobre la “razonabilidad”. A partir de la *materialidad de su digitación*, en las orillas de la pulsación pianística, mezclando imaginación musical y control técnico –*desde el margen*– es como parecen surgir entonces sus composiciones, al ir de lo concreto (práctica interpretativa) a lo conceptual (tejido rítmico y armónico), *invirtiendo* el cauce de la invención musical, que procede usualmente al revés.

En efecto, en el *Andantino quasi allegretto* que inicia la “Primavera” (1922), los arpeggios de la mano derecha, que terminan en trémolos, acordes y breves silencios, se contraponen luego con figuras similares en la mano izquierda hasta concluir en ligaduras armónicas descendientes<sup>97</sup>: los “dedos ágiles” van y vienen entre capas profundas del sentimiento y la conciencia; luego, en un tiempo *Un poco più lento*, las dos manos inician un corto diálogo contrapuntístico, con múltiples acordes invertidos<sup>98</sup>, antes de lanzarse a rápidas semicorcheas en las que la mano derecha lanza temas para luego descansar, mientras la mano izquierda las complementa<sup>99</sup>; la pieza concluye con un breve regreso al motivo inicial y a acordes completos de las dos manos al unísono<sup>100</sup>. Dedicada a María Isabel Guerra, la composición refleja el espíritu enamorado de Felisberto, sentimiento amplio naturalmente impulsado por la amplitud de apertura física de sus manos.

“Crepúsculo” (c. 1924), en cambio, no requiere la habilidad técnica de Felisberto, pero justamente, en contraposición, la sencillez de la digitación se corresponde con la sencillez del temperamento buscado. Todas las notas resultan ser esencialmente acordes sueltos de la mano izquierda, con ligeros adornos, excepto en un breve pasaje intermedio donde dialogan las dos voces<sup>101</sup>; la pieza termina con acordes en la mano derecha y trémolos en la izquierda antes de que todo converja en un largo acorde ligado<sup>102</sup>. Más interesante, “El niño dormido” (c. 1925), escrito en colaboración con María Isabel, muestra, en su extrema sencillez descarnada (**Figura 3**), una digitación suelta que capta perfectamente la simplicidad del sueño<sup>103</sup>. Las notas desgranadas, dislocadas y en alternancia estricta entre las dos manos parecen ser una suerte de prefiguración de la escritura disonante y alterada<sup>104</sup> que está por surgir en Felisberto.

<sup>94</sup> Cfr. Sergio Elena, “Del músico al escritor”, conferencia, 2022, disponible en YouTube. Para un estudio del período de giras musicales maduras, del período 1935-1942, ver Mariana Moraes, “De gira con Felisberto Hernández”, en: AA.VV., *Felisberto en borrador*, Montevideo - Biblioteca Nacional: *Lo que los archivos cuentan* 4 (2016): 107-145.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> “Si por descuido de nosotros (porque no siempre se está para fingir, a veces somos espontáneos y explotamos) nos descubren un detalle que aunque vago nos pinta de cuerpo entero lo atribuyen a la locura, la rareza o neurastenia, de ahí tenemos que ser elásticos” (carta a su madre, 1922). Espontaneidad, explosión, rareza, elasticidad, confluirán en los detalles con que Felisberto pintará luego de cuerpo entero a sus personajes, ya sean seres vivientes u objetos. “Fuera de esa lucha existe la expansión y es cuando las almas se elevan y se juntan” (carta a su madre, 1922). Cfr. Felisberto Hernández, *Correspondencia reunida* (ed. Bajter), Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2022, pp. 3, 4.

<sup>97</sup> Cfr. Partitura manuscrita de “Primavera”, en: Hernández, *Cartas y Partituras*, *op.cit.*, pp. 365-366.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 366-368.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 379-380.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 381.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 369-370.

<sup>104</sup> Es famoso el testimonio de Onetti: “Por amistad con alguno de sus parientes pude leer uno de sus primeros libros: *La envenenada*. Digo libro generosamente: había sido impreso en alguno de los agujeros donde Felisberto pulsaba pianos que ya venían desafinados desde su origen. El papel era el que se usa para la venta de fideos; la impresión, tipográfica, estaba lista para ganar cualquier concurso de fe de erratas; el cosido había sido hecho con recortes de alambrado. Pero el libro, apenas un cuento, me deslumbró” (1975). Cfr. Juan Carlos Onetti, “Felisberto el «naïf»”, en: Juan Carlos Onetti, *Obras completas III*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019, pp. 532-535, cita, p. 533.

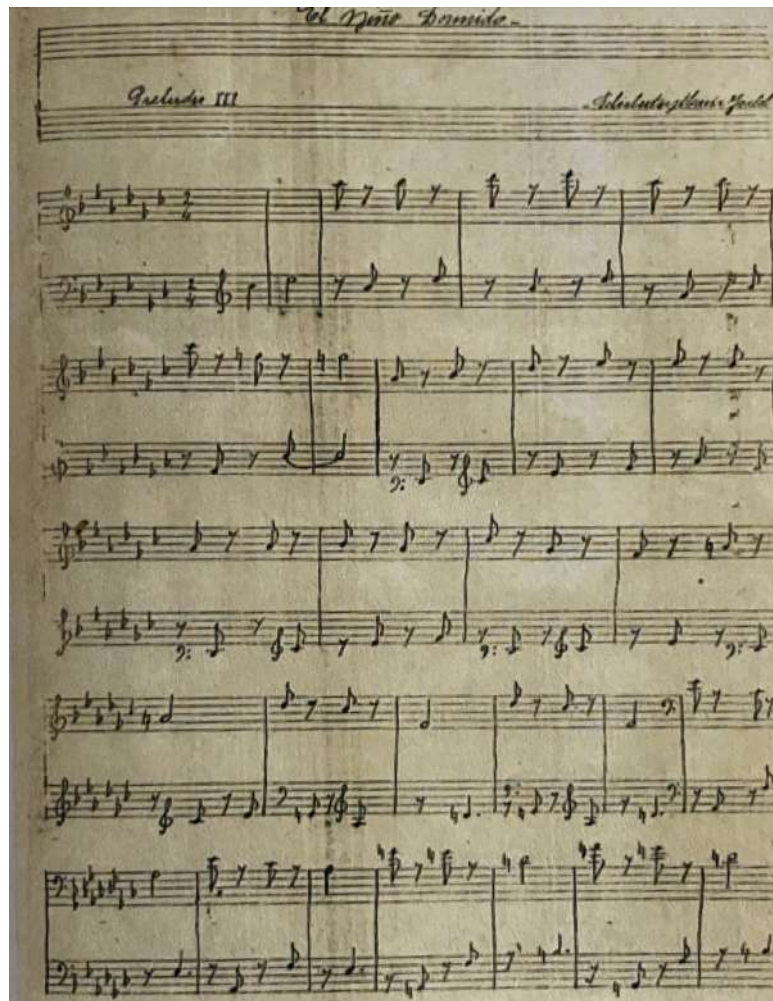


Figura 3. Folio 1 de “El niño dormido”, partitura manuscrita (c. 1925). *Ibid.*, p. 369.

#### 4. *Fulano de tal* (1925)

El centenario de *Fulano de tal*<sup>105</sup> nos convoca a leer los cuentos iniciales de Felisberto con “ojos otros”. De entrada, estos primeros textos difícilmente podrían denominarse “cuentos”, siendo más bien *fugaces giros y pliegues* de una mirada material y musical convertida en estrategia de escritura. Desde el margen<sup>106</sup>, desde la frontera, desde el *horos*

<sup>105</sup> Felisberto Hernández, *Fulano de tal* (1925), en: Felisberto Hernández, *Los libros sin tapas* (1925-1931) (eds. Diconca, Monteleone), Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010, pp. 35-44.

<sup>106</sup> Margen –del latín *margo*: borde, orilla– es, en español, según el *Diccionario de la Real Academia*, un sustantivo ambivalente, cuyo acorde masculino o femenino queda a libre arbitrio del intérprete. Extremidad, límite o espacio en blanco, el margen representa, física y simbólicamente, aquello que queda de lado, alejado de un conjetural centro. Sin género y sin lugar, el margen es, no obstante, precisamente gracias a su misma *indefinición, ambigüedad y genericidad*, un concepto de una extraordinaria riqueza y ductilidad para poder ver más ampliamente el mundo, gracias a un entramado de *medias tintas* disponible desde el revés mismo de los acontecimientos. Al situarse en un borde, en una orilla, en una frontera, la visión se multiplica: percibe varios territorios a la vez, varias interpretaciones, varios *rectos y versos* de una misma situación. Lo aparentemente unidimensional se torna adecuadamente multifacético, y la percepción de la cultura desde sus márgenes adquiere mayor densidad y hondura. La obra de Felisberto explora, con fantástica originalidad, las *variedades del margen*.

*ambiguo* entre sensibilidad y racionalidad, entre improvisación libre y técnica acotada, entre exaltación y angustia, entre amor y decepción, entre memoria y olvido, entre el yo y su entorno “otro”, emerge la “escritura extraña”, casi cortada a cuchillo, de *Fulano de tal*. El *extrañamiento* del autor, desencuadrado<sup>107</sup>, confuso<sup>108</sup>, improvisado<sup>109</sup>, dolorido<sup>110</sup>, nos golpea directamente como una cachetada. El extrañamiento es también una componente esencial de la *teoría matemática de la ambigüedad*. Las raíces de un polinomio separable, bases de las extensiones de Galois, son “extrañas unas a otras” en una doble acepción fuerte: singularmente, son *indiscernibles* entre ellas, holísticamente, dan lugar a *distintos* automorfismos del grupo de Galois. De manera similar, las diferentes hojas superpuestas de una superficie de Riemann permiten la separación de vecindades locales inscritas en cada hoja, aunque puedan luego encontrarse caminos de continuidad entre ellas. La ambigüedad, la marginalidad, el extrañamiento permiten explorar los intersticios de otredad en la imaginación y en el saber.

Una reseña temprana (1931) de *Fulano de tal*, recobrada por Bajter y Hamada<sup>111</sup>, resalta la espontaneidad y la naturalidad<sup>112</sup> del volumen. La reseña, muy laudatoria en tiempos de completo desconocimiento de Felisberto, anota altas aptitudes de la prosa: “sorpresa”, “gran espíritu”, “caudal interior rico y abundante”, “exacto sentido de la realidad”, “depurada inteligencia”, “humorismo e ironía de muy fina calidad y de firme y hondo trazado”, “inclinación marcada al pensamiento filosófico”, “bellas páginas de vivo colorido”, “firme posición en la vida”<sup>113</sup>. Son todas cualidades que hubiesen encantado al espíritu, la inteligencia y el caudal vital de sus Maestros<sup>114</sup>. Unas décadas después, otro gran Maestro del pensamiento en el Uruguay, Ángel Rama, quien recuperaría la obra de Felisberto con sendos apuntes críticos y con la edición de su *Obra completa* (Arca, 6 vols., 1967-1974), diría que sus textos “eran cuentos, apuntes, reflexiones, análisis de movimientos, acecho de operaciones mentales, invalidación incesante de los modos de apropiarse de la realidad”<sup>115</sup>. De manera similar a como sucede con la *teoría matemática*

<sup>107</sup> “Yo”, “él”, “otro”, “éste” (5). Los numerales entre paréntesis de la Sección 4 remiten a la edición original de *Fulano de tal* (Montevideo: Rodríguez Riet, 1925), reproducida en facsímil en Hernández, *Los libros sin tapas*, op. cit.

<sup>108</sup> “Los teósofos juegan al gallo ciego y si abrazan el tronco de un árbol, dicen que es el talle de una jóven, y si les sacan el pañuelo de los ojos, dicen que la jóven se convirtió en árbol, y si les muestran la jóven, dicen que es la reencarnación, y si la jóven dice que no, dicen que es falta de fé” (23) (*sic*, ver el comentario de Onetti, *Nota 104* arriba).

<sup>109</sup> “...Este celebrado pianista nos invitó a cenar. Nos habló de otros pianistas: a uno de ellos le llaman «El Mago de la Memoria». Toca toda la obra de un autor. Otro que ahora está en Norte América, improvisa en los estilos Bach, Beethoven, etc., con solo tres notas que le den” (35). Recuérdese la composición de Felisberto “Un poco a lo Mozart” (1921), *Nota 93* arriba.

<sup>110</sup> “Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuanto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse. Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir como es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir no más que un poco de como es ella” (43).

<sup>111</sup> Ignacio Bajter, Kazunori Hamada, “Una reseña sobre *Fulano de tal* publicada en 1931. Un momento en las primeras lecturas de Felisberto Hernández”, en: AA. VV., *Felisberto, Revista de la Biblioteca Nacional* 10 (2015): 45-53.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>114</sup> Y cuyo encantamiento expresó Vaz Ferreira: “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las cuales les resulte interesante y yo me considero una de las diez” (1929), *ibid.*, p. 46.

<sup>115</sup> Ángel Rama, “Medio siglo de literatura latinoamericana” (1922-1972), en: Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, México / Montevideo: Universidad Veracruzana / Fundación Ángel Rama, 1986, cita p. 122. Para una visión sucinta de las aportaciones críticas de Rama sobre Felisberto, ver Mario Rivas Cortés, “Felisberto Hernández visto por Ángel Rama”, *Revista Iberoamericana* LXXI (211) (2005): 381-385. Sobre Rama y Felisberto, véanse también los apuntes de la alumna de Rama, Rosario Ferré, en: Ferré, *El acomodador...*, op. cit., pp. 16, 19-22, 25.

de la ambigüedad, desde la fragmentación, el movimiento, la operación, la negación, se genera una sensibilidad abierta, que capta la multiplicidad de estratos de la realidad. En *Capítulo oriental. La historia de la literatura uruguaya* 29, Rama subraya cómo

La actitud creativa de Felisberto Hernández estuvo siempre lejos de la que distingue al profesional de las letras. Escribió poco y lentamente, haciendo y rehaciendo sus planos en una serie a veces nutridísima de versiones sucesivas, donde las obras iban conquistando su forma casi a despecho de la voluntad del autor. Si por una parte no dejó de trabajar nunca a pesar de su aparente desamor por la publicación, a la vez fue tenazmente respetuoso del dictado de voces interiores, de ese nacimiento oscuro de la obra de arte en los mapas del inconsciente, permitiendo que allí se formara y se organizara como una criatura viva, o, como alguna vez explicó “falsamente”, como una planta, para la cual ambicionaba algunas hojas de poesía<sup>116</sup>.

Desde la oscuridad, desde la ambigüedad, con disciplina tenaz, Felisberto acumula planos y hojas que revelan la complejidad de la realidad, a la manera de una superficie de Riemann. Los *puntos de ramificación* de su inventiva (“serie a veces nutridísima de versiones sucesivas”) enriquecen la obra de arte y le permiten alcanzar el estatus de una verdadera criatura viva.

Algunas lecturas posteriores de *Fulano de tal* ofrecen otras pistas sobre el “caudal interior rico y abundante” de la narrativa. Para Ferré (1986), en el “Diario” de *Fulano de tal* se inicia el “cuestionamiento de los límites entre la materia y el espíritu”, que caracterizará la literatura de Felisberto<sup>117</sup>. Para Díaz (2000), el volumen es “el menos interesante” de los *Libros sin tapas*, pero pone “en evidencia el deseo del autor de encarar su escritura”<sup>118</sup>. Para Lespada (2014), sorprende el “minúsculo formato de ocho por diez centímetros” de la edición original, con sus “formulaciones abstractas, fragmentarias”, su ironía socarrona y sus gestos burlones, su exploración de los movimientos cotidianos, su incursión en la “lateralidad” y en lo “fronterizo”<sup>119</sup>. Para González de León (2022), en contraposición con el juicio somero de Díaz, *Fulano de tal* alcanza ya en cambio toda la riqueza propia de la narrativa felisbertiana: fuerza de la parodia y del “tono menor”, juego entre el autor y su *alter ego*, autorreflexión sobre la escritura y sus dificultades, negación y emergencia de la conciencia sobre una nada seminal, entretenimiento como actividad en suspenso, enlace de los órdenes filosófico, psicológico, coloquial y cotidiano, fragmentación y figuración, improvisación y ejecución, tema y variaciones<sup>120</sup>. La misma crítica detectaba unos pocos años antes (2015) cómo “hacerse escritura” constituía las “variaciones de un tema” central en la prosa de Felisberto, encarnada en *Fulano de tal* como “significante de la insignificancia”<sup>121</sup>. Para Corona Martínez (2015), *Fulano de tal* abre una “literatura des-autorizada, des-encuadrada”<sup>122</sup>, donde la precariedad y la liminaridad se convierten paradójicamente en atributos, donde la substracción, la carencia, la “incomodidad” y la “irrisión” impulsan el acto creativo<sup>123</sup>.

<sup>116</sup> Ángel Rama, *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, No. 29 (Felisberto Hernández), Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 450, 452.

<sup>117</sup> Ferré, *El acomodador...*, *op.cit.*, p. 33.

<sup>118</sup> Díaz, *Felisberto Hernández. Vida y obra*, *op.cit.*, pp. 155-156.

<sup>119</sup> Lespada, *Carencia y literatura...*, *op.cit.*, pp. 56-59. González de León mide un tamaño ligeramente diferente: “9 centímetros de ancho y 11,5 centímetros de alto”, *cfr.* González de León, *El palimpsesto intencionado...*, *op.cit.*, p. 121. Este es el tamaño coincidente con el facsímil incluido ahora en Hernández, *Los libros sin tapas*, *op.cit.*

<sup>120</sup> González de León, *El palimpsesto intencionado...*, *op.cit.*, pp. 120-130.

<sup>121</sup> María del Carmen González de León, “Por las tierras de la escritura: la escena de Felisberto Hernández (primeros textos)”, en: AA. VV., *Felisberto, Revista de la Biblioteca Nacional* 10 (2015): 55-70, citas pp. 55, 65.

<sup>122</sup> Término tomado de Julio Prieto (2002) según la autora.

<sup>123</sup> Laura Corona Martínez, “Beginnings de Felisberto Hernández: los primeros libros bajo otra perspectiva”, en: AA. VV., *Felisberto, Revista de la Biblioteca Nacional* 10 (2015): 13-43, citas pp. 16-17, 21, 23.

Todas estas percepciones pueden reintegrarse en un *topos arquetípico* (a la Grothendieck<sup>124</sup>), donde caben simultáneamente la variedad y la unidad. Desde entornos *negativos* –propios de la ambigüedad– se elevan perspectivas iconoclastas, miradas liminares, perspectivas quebradas, en un *ir y venir de gradaciones* literarias, musicales, filosóficas, psicológicas, y, podemos decir también ahora, matemáticas. La *totalidad* de esas modulaciones retorna sobre el motivo inicial –así como el “Prólogo” final de *Fulano de tal* retorna, *ampliado*, sobre su “Prólogo” inicial–, a la manera de un *tema y variaciones* hipermoderno. Anticipación literaria de una posterior *música concreta*, *Fulano de tal* abre un mundo insospechado.

### 5. Libro sin tapas (1929)

Los tres años 1929 (*Libro sin tapas*), 1930 (*La cara de Ana*), 1931 (*La envenenada*), conforman la plena eclosión de la narrativa felisbertiana. Los cuentos, ahora sí merecedores de una tal apelación, consiguen ahondar profundamente en el “cuestionamiento de los límites entre la materia y el espíritu” (Ferré)<sup>125</sup>. *Libro sin tapas*<sup>126</sup> –plenamente abierto<sup>127</sup> a la invención– incluye ya algunos de los mejores relatos de Felisberto. “La casa de Irene” (72-76) describe las visitas de un enamorado a su cortejada, en medio de una casa cuyos objetos adquieren una vida plena, testigos de la relación. Un fugaz “misterio blanco” (72) sobrevuela en el ambiente y le da un sentido extraño a las acciones de los enamorados. En la espontaneidad de Irene “está el misterio blanco” (72), que se distribuye en las cosas con “una nueva calidad” (72): un piano, las manos libres y caprichosas de Irene, como sus labios, el entendimiento único de ella con el piano, “los dos unidos por continuidad” (72-73). En un entorno donde “parece que los objetos se entendieran con ella” (72), el *misterio blanco* da vida a las sillas donde los enamorados se sientan, otorgándoles un cariz vital (“las sillas entre ellas se entendían”) (74-75). Sin embargo, un acercamiento fugaz (tomada de manos, beso) (75) rompe el encanto del misterio (“poco a poco fue desapareciendo el misterio blanco”) (76), y se contraponen el “blanco exagerado e insulso” de las manos de Irene con las manos “nudosas y negras” del visitante (76). Mientras las teclas blancas y negras del piano parecen reflejarse en los cuerpos mismos de los protagonistas, el espíritu y la materia entran en una inevitable disociación final, después de haber conseguido acercarse incomprensiblemente<sup>128</sup>. La *ambigüedad* se encuentra aquí en su máxima expresión, permitiendo el enlace *continuo* de los entes y su posterior disgregación *discreta*. Los conceptos, los sentimientos y los objetos materiales entran en un diálogo complejo, lleno de intersticios y ramificaciones, de planos superpuestos, de reflejos e inversiones.

<sup>124</sup> Ver Nota 35 arriba.

<sup>125</sup> Ver Nota 117 arriba.

<sup>126</sup> Felisberto Hernández, *Libro sin tapas*, sin lugar, sin pie de impresora, sin fecha (Rocha: La Palabra, 1929), incluido en: Hernández, *Los libros sin tapas*, op.cit., pp. 45-83. El libro aparece dedicado “Al doctor Carlos Vaz Ferreira” (47). Los numerales entre paréntesis de la *Sección 5* remiten a páginas de la edición del *Libro sin tapas* en: Hernández, *Los libros sin tapas*, op.cit.

<sup>127</sup> “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él” (45).

<sup>128</sup> Díaz demerita un “librito” donde “no aparece todavía el escritor que leeremos más tarde” (opinión que no compartimos), pero indica que, en “La casa de Irene”, “ya narra sin dejar de *narrarse* a la vez, esto es: acentuando la singularidad de su mirada, y analizándola”, cfr. Díaz, *Felisberto Hernández, Vida y obra*, op.cit. pp. 156-157. Lespada acentúa “una identidad signada por la falta” y el “desposeimiento”, y subraya, en “La casa de Irene”, “una percepción singular, una impresión máxima, extraña y misteriosa en tanto nueva, única”; “animación” e “inacción”, elusión y elisión desconfiguran a los personajes y los objetos; cfr. Lespada, *Carencia y literatura*, op.cit., pp. 71, 78-81. González de León señala la “escenificación de los sentimientos” y la “metaforización del enfrentamiento yo/mundo”, a partir de los cuales, en “La casa de Irene”, “cuando el deseo se concreta desaparece el misterio blanco, la fabulación se cancela y como consecuencia la escritura”, cfr. González de León, *El palimpsesto intencionado...*, op.cit., pp. 144, 266-267. Corona Martínez enfatiza el carácter fragmentario, disgregado, deshilachado, del *Libro sin tapas*, girando alrededor de una “juntura de formas breves, brevísimas y heteróclitas”, cfr. Corona Martínez, “*Beginnings...*”, op.cit., p. 25.

Toda una “teoría de la gradación”, expresada con suma originalidad en “La piedra filosofal” (58-62), se encuentra aquí en acto. Entre los objetos y los seres humanos existen soluciones de continuidad, *invisibles* para nuestros “ojos ciegos” (Tarkovski): “uno de los grandes secretos es que no existen cosas duras y cosas blandas simplemente: existe entre ellas una progresión, existen grados” (58). Una “gran cantidad de vibraciones” nos acerca a comprender “la curiosidad de la realidad objetiva: la graduación” (59). La piedra filosofal, protagonista del relato en primera persona, antes de ser quebrada sardónicamente por un albañil (62), dice de sí misma: “soy muy degenerada”, “he tenido la virtud de poder ser dura y blanda al mismo tiempo” (60). Diversas “leyes” sobre la dureza y la blandura cifran las “enseñanzas” de la piedra: “cuanto más dureza más simplicidad y más salud, cuanto más blandura más complejidad y más enfermedad. Por eso es a veces tan complejo y enfermo el espíritu del hombre” (60), “cuanto más blandura más propósito, cuanto más dureza más inercia” (62)<sup>129</sup>. Las lecciones de la filosofía vitalista de Vaz Ferreira adquieren una forma literaria extremadamente original.

Al lado de “La casa de Irene”, “El vestido blanco” (63-65) constituye el otro alto logro literario del *Libro sin tapas*. El relato cuenta cómo las dos ventanas de un balcón –alrededor del cual el protagonista va y viene entre el “lado de afuera” (63) y el interior del “espacio esos lacayos de ventanas” (64)– viven entre el “límite de enfrentarse” (63) y la “violenta necesidad física (...) de estar juntas” (64). En un momento, el protagonista y su amada se encuentran “con las ventanas en la cara” (64) y el relator siente cómo las ventanas les sepultan “entre el balcón y ellas” (64). En una transfiguración final de los objetos, las puertas de un ropero convocan las ventanas del balcón, y emerge “un vestido blanco de Marisa que parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas” (65)<sup>130</sup>. Límites y pulsiones, enfrentamientos y enlaces, vida y muerte, transformaciones y transmudaciones se incrustan materialmente en la narración. El *extrañamiento conforme*<sup>131</sup> de los objetos y los seres –en la doble acepción contradictoria de comunión y extrañeza– gobierna la pulsión fantasmagórica del texto.

<sup>129</sup> González de León considera “La piedra filosofal” como uno de los relatos “más interesantes del libro”, estudia las relaciones de Felisberto con el ocultismo de la época, muestra las rupturas con el binarismo, exhibe las ventajas de la “indefinición” y la ambigüedad, y desbroza con cuidado las “leyes” de lo duro y lo blando, *cfr.* González de León, *El palimpsesto intencionado...*, *op.cit.*, pp. 158-168. Esto trae a colación las fórmulas de Valéry sobre la *riqueza primigenia de lo indefinido*: “Todo aquello que podemos definir se distingue de inmediato del espíritu productor y se opone”, “En la producción de la obra, la acción llega con el contacto de lo indefinible” (1937), *cfr.* Valéry, *Teoría poética y estética*, *op.cit.*, pp. 105, 114. De modo similar, los *fondos indefinibles* de la *teoría matemática de la ambigüedad* (indiscernibilidad a la Galois, armonía negativa a la Riemann) constituyen el insumo imprescindible para la elevación del edificio matemático moderno y contemporáneo. La oscuridad es el sustrato necesario para la luz; en el *horos intermedio* viven las *sombras y penumbras* esenciales de la vida y del entendimiento.

<sup>130</sup> Según Ferré, “A medida que progresa el relato, el narrador se siente invadido por el miedo”, y debe enfrentarse “a una percepción exaltada (neurótica) de sus sentidos, o a la presencia de un hecho insólito, que desafía las leyes de lo racional”; los temas principales –la locura posible del narrador, la erotización de las ventanas– resultan ser entonces *esencialmente ambiguos*; *cfr.* Ferré, *El acomodador...*, *op.cit.*, pp. 33-34. Para Díaz, “el interés radica en la insólita fuerza con que opera sobre él [el protagonista] su propia entrega a la presencia de los objetos”, *cfr.* Díaz, *Felisberto Hernández, Vida y obra*, *op.cit.* p. 156. Para Lespada, “El vestido blanco” “quizá sea su primer relato con personajes y donde la prosopopeya se instala como recurso narrativo de humanización del objeto”, situándose en un *topos* donde “la *apertura* del relato coincide con la descripción de una *apertura*, en tanto límite del adentro y el afuera”, *cfr.* Lespada, *Carencia y literatura*, *op.cit.*, pp. 72-75, cita p. 72. Aperturas, bordes, pegamientos dialogan naturalmente con las *topologías* subyacentes de la *teoría matemática de la ambigüedad*.

<sup>131</sup> Esto convoca el *Teorema de Representación Conforme* de Riemann (1851), donde se demuestra –en contra de cualquier percepción “razonable”, es decir, allende nuestros “ojos ciegos”– que, módulo homeomorfismo, solo existe un dominio acotado simplemente conexo (es decir, sin huecos) en el plano complejo: el disco unidad. *Extrañamente*, todos los tipos de dominios se añan en la inesperada *comunión arquetípica* del disco.

Tres textos orientados directamente a calibrar cómo ciertos objetos inanimados cobran vida se incluyen en el *Libro sin tapas*: “Historia de un cigarrillo” (69-71), “La barba metafísica” (77-78) y “Genealogía” (66-68). “Historia de un cigarrillo” cuenta las peripecias de unos cigarrillos en su cajilla, de un cigarrillo roto y del efecto de su manipulación en la mente del narrador. Este “hacía mucho rato que pensaba en el espíritu en sí mismo; en el espíritu del hombre en relación a los demás hombres; en el espíritu del hombre en relación a las cosas, y no sabía si pensaría en el espíritu de las cosas en relación a los hombres” (69). Progresivamente, las cosas adquieren un lugar preponderante sobre los seres vivos. Entre obsesiones y reacciones del protagonista (71), el cigarrillo enfila una existencia propia que le lleva finalmente a su desaparición cuando cae a un piso mojado, “una cosa activa que ahora ocurría en el piso: el cigarrillo se iba ensombreciendo a medida que el tabaco absorbía el agua” (71)<sup>132</sup>. Vida, translocación y muerte de un objeto se reflejan en la mente de un hombre, como si se tratara de su propia experiencia.

“La barba metafísica” se inspira en la famosa barba de su amigo y empresario Venus González Olaza. Un aditamento corporal, local e inane, capta la globalidad viva del hombre, y este no puede desprenderse del símbolo que lo representa. El todo no es tan “despegable” (77) como se quisiera, “las ideas de un hombre son la continuación de un hombre” (77), el hombre anda “con su obra por la calle” (77). La barba alcanza “una fuerza subconsciente que él no había previsto y que no tenía nada que ver con él” (78). Allende la “curiosidad”, y “unas violentísimas ganas de saber cómo sería él sin barba”, sigue “el misterio, y la constante inquietud del espíritu” (78). Por su lado, “Genealogía” nos regala un curioso *divertimento matemático* donde se encadenan diversas figuras, a lo largo de una irónica y extraña vida generativa de las formas en la geometría euclidiana. Una “joven circunferencia” camina “tranquila, lentamente e indiferentemente” (66); toma luego “la forma de una elipse”, con una “gracia ondulada” (67); mientras tanto, “un vigoroso triángulo” se precipita sobre ella (67); el triángulo considera “muy bruscos sus pasos” y se vuelve “un moderado pentágono” y “un alegre cuadrilátero” (67); entre “eclipses” y “armoniosas curvas”, la circunferencia termina por abrirse, y queda “hecha una línea curva y después una recta” (68); lentamente, se llena entonces “el espacio de muchas líneas horizontales infinitas” (68). Un inesperado Felisberto inventa así una *geometría dinámica de las formas* donde devela jocosamente la ambigüedad del devenir matemático.

## 6. La cara de Ana (1930)

*La cara de Ana*<sup>133</sup> incluye un cuento principal, “La cara de Ana” (1-13), que da el título a la compilación, dos relatos complementarios a los temas del cuento central, “Amalia” (14-16) y “La suma” (17-20), y otras dos improvisaciones “musicales”, “El convento” (21-27) y “El vapor” (28-34). Los cinco textos inciden explícitamente en explorar el sentido “raro” (4, 15, 18, 20, 31) del protagonista (todos discurren en primera persona), su “manera especial” (6, 12) de sentir “las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos” (6), “la sensación disociativa, dislocada y absurda” de captarlos (3), el entendimiento parcial de los mismos según su “posición”<sup>134</sup> (3), la “simultaneidad extraña” (6) de la materia y el sentimiento, su “sentido distraído de las cosas” (22), su percepción de tonalidades (32), acordes (7) y ritmos (4) con un “encanto distinto” (27). “La cara de Ana” narra el encuentro

<sup>132</sup> Para Ferré, la “desazón”, la “rebeldía”, la “locura incipiente”, el “desarreglo” de los sentidos, expresan el límite ambiguo entre el relato fantástico y la inquisición subjetiva, *cf.* Ferré, *El acomodador...*, *op.cit.*, p. 35. Para Lespada, la “Historia de un cigarrillo” representa una “conspiración de lo mínimo”, donde los desajustes y las complicaciones de la experiencia se cifran en un juego que “se le escapa de entre los dedos”, dando lugar a una “naturalidad antinatural” que desconcierta y desorienta al lector, *cf.* Lespada, *Carencia y literatura*, *op.cit.*, pp. 75-77.

<sup>133</sup> Felisberto Hernández, *La cara de Ana*, Mercedes: sin pie de impresora, 1930. Los numerales entre paréntesis de la *Sección 6* remiten a páginas de esa primera edición.

<sup>134</sup> Esto convoca la *geometría de posición* (*Analysis Situs*, c. 1670) de Leibniz, precursora de la topología moderna.

de dos niños –luego adolescentes– distintos, especiales, llenos de una “curiosidad libre” (4). Entre el silencio y la carcajada discurre el enamoramiento soterrado de los jóvenes, sus desencuentros con el mundo adulto, sus quietudes y aceleraciones, sus complicidades en un mundo disociado: “Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras: me parecía que cada una de ellas me pegaran en un sentido como si fueran notas; que yo las sentía todas juntas como un acorde y que a medida que pasaba el tiempo unas quedaban tenidas y otras se movían” (7). Las ligaduras y los *staccatos* del Felisberto pianista encarnan aquí en la “simultaneidad extraña” que siente el niño. La belleza de Ana adolescente golpea al protagonista –“estaba altísima, delgada y muy linda” (10)– quien se encuentra finalmente algo sorprendido por la “única sensación (...) de que la cara de Ana era linda” (13). Sinuosas formas del destino, equilibrios ocultos, misteriosas evanescencias fraguan una retícula compleja de emociones, razones y vacíos del entendimiento<sup>135</sup>.

Los encuentros y desencuentros de los seres, las cosas, los conceptos, las metáforas musicales, se describen en un lenguaje siempre elusivo, que escapa a los cánones de una narración “clasificable”, a la vez subjetiva, sensitiva, material, pero también enteramente abstracta, filosófica, ideal. *El ascenso y el descenso* constantes entre estratos de lo imaginario y de lo concreto –lo aéreo, lo acuoso, lo terrenal– aseguran la “manera especial”, el sentimiento “extraño” de la narrativa. Los fragmentos de una teoría de *ambigüedades, ramificaciones y estratificaciones*<sup>136</sup> se materializan de manera muy original en *La cara de Ana*. Con ello, las *compuertas reales de la creatividad* se abren en el *doble nivel* del relato y el metarelato, en las incursiones de los protagonistas y en la constante reflexión de los mismos sobre sus acciones. Una de las espléndidas largas frases de Rama analiza en detalle los complejos procesos creativos de Felisberto:

(...) fue la ininterrumpida confesión de los procesos centrales de la vida de un hombre: la irisación y el constante cuestionamiento del universo en la conciencia de un artista. De ahí el carácter fragmentario de la mayoría de sus escritos, sobre todo en los primeros tramos de su actividad literaria. Recién en sus últimos años estableció estructuras más cerradas que parecieron cuentos y que así se dieron a conocer, aunque muchas veces no disimulan ese rango interno de fragmentos de una única y evolutiva invención. Su manera de entrar en los asuntos; su

<sup>135</sup> Para Díaz, *La cara de Ana* recoge un “cruce de evocación y autoanálisis” donde “aparece constantemente, junto a lo que [se] muestra, el análisis de quien mira”, *cfr.* Díaz, *Felisberto Hernández, Vida y obra*, *op.cit.* p. 157. Para Lespada, *La cara de Ana* introduce “novedades en lo que concierne a los procedimientos” y realmente “encarna el proyecto literario de Felisberto”; Lespada acentúa una simbiosis “entre lo elevado y lo bajo, lo prohibido y lo autorizado, lo sagrado y lo profano”, donde se acortan las distancias, se acercan los objetos y pueden convivir las contradicciones, las rarezas, los sentimientos extraños; la “conjunción de lo disímil” adquiere entonces una fuerza literaria inesperada; *cfr.* Lespada, *Carencia y literatura*, *op.cit.*, pp. 81-91, citas pp. 81, 88, 84, 90. González de León nota por su parte las disfunciones y pulsiones de Ana, subraya una “*lujuria de ver*” que Felisberto retomará luego (*Por los tiempos de Clemente Colling*, “El acomodador”), detecta el “ambiente gótico” del texto y muestra cómo “se abren nuevas posibilidades de pensar la realidad sin categorías preexistentes”; *cfr.* González de León, *El palimpsesto intencionado...*, *op.cit.*, pp. 279-284, citas pp. 281, 282, 283.

<sup>136</sup> Sobre las “estratificaciones” véanse los apuntes del *Diario* de Florenski: “El Yo se duplica” (1901); “Escrutando mi alma, oyendo sus sonidos subterráneos, yo, a lo largo del tiempo, penetro cada vez más profundamente en sus vísceras, vivo en los estratos de mi alma. (...) Bajo la corteza externa encuentro los estratos del radicalismo, de la ciencia, de la filosofía (...) Esto explica mi pasión por la física, la matemática, la geología, etc. etc. (...) La lejanía llama (...) siempre más abajo. Algunos elementos indefinidos. Estratificaciones acuosas (...)” (1905); “Para descender al fondo, hay que afrontar también la subida: a lo largo de la vía de la caída está la altura. (...) No rara vez, para alcanzar lo alto hay que pasar por lo bajo y para alcanzar lo bajo hay que pasar por lo alto” (1909); *cfr.* Pavel Florenskij, *Ai confini dei mondi*, *op.cit.*, pp. 5, 11, 13, 15, 17, 23. Se trata de temas también eminentemente felisbertianos, alrededor de la otredad, la oscuridad, la lejanía, la indefinición, la profundidad, lo acuoso.

desprendimiento repentino de la materia que está elaborando, para recuperarla, en otras articulaciones, en los textos siguientes que encaraba; su costumbre de arrastrar durante largos años algunos escritos que le resultaban particularmente enigmáticos y a los que volvía obsesivamente, intercalándolos con otros que nacían con mayor rapidez y organicidad; la vinculación atmosférica o tonal de muchas de sus narraciones y su total desvío por las formas consagradas de lo que debía ser un cuento o una novela en la preceptiva oficial de su época, todavía marcada por la lección quiroguiana, apuntan a esa naturaleza protoplásmica de su creación, a ese devenir incesante, moroso y cargado, de una literatura que se va haciendo en el interior y de la cual ciertos fragmentos van siendo arrojados a la publicación. Alguna vez serán cuentos, otras apuntes, otras páginas sueltas, en cierto momento paneles narrativos o meras situaciones que lo fascinan por esa calidad irresistible que lo movilizaba: el misterio<sup>137</sup>.

Irisación, fragmentación, invención evolutiva, desprendimiento, articulación, intercalación, vinculación tonal, desvío, impulsión protoplásmica, devenir incesante: Rama capta en lo profundo, con la proverbial agudeza de sus análisis estructurales, propiedades del *hacer* felisbertiano, que resultan ser también, como hemos visto, propiedades del *hacer* matemático galoisiano y riemanniano. La “calidad irresistible” del misterio en la literatura, y de la maravilla en la matemática, se afianza gracias a su *trato ambiguo*.

## 7. La envenenada (1931)

La *envenenada*<sup>138</sup>, última compilación de las denominadas *Primeras invenciones*<sup>139</sup>, reúne cuatro relatos orientados a personajes femeninos<sup>140</sup>, “La envenenada” (1-15), “Ester” (16-22), “Hace dos días” (22-27), “Elsa” (27-30). “La envenenada” narra las tribulaciones de un literato, que se contrapone sardónicamente con colegas que creen tener en sus manos “el destino de la humanidad” (8), cuando se encuentra con el cadáver de una envenenada. Con una inusual precisión de fechas y horas (1-2, 7), inesperada en Felisberto, el literato da cuenta de su sequía creativa y de cómo debe salir a la calle para encontrar sobre qué escribir: “si quiero asunto tengo que meterme en la vida” (2). Entre poses y gestos artificiales que el literato asume para poder pasar desapercibido en sus pensamientos mientras se acerca al “espectáculo” (6) de la envenenada –“cara hacia el frente” (3), “silencio” (3), “entrecejo” fruncido (5), “seña” de espera (9)–, discurren precisas descripciones anatómicas de la situación (6-7) y múltiples metáforas asociadas, alrededor del arroyo, la vida y la muerte (5), alrededor de un asta y su bandera (11-12), alrededor del cuerpo del literato, su mente y sus pies (14). Entre “dos límites –el nacimiento y la muerte–” (13), el narrador oscila como un “elástico” (5) entre el “pelotón” (5) del espíritu y la materialidad gruesa de la situación. Se superponen entonces estratos muy diversos de realidad –“el vaso y ella [la envenenada]

<sup>137</sup> Ángel Rama, *Capítulo Oriental...*, *op.cit.*, p. 452. La frase interminable de Rama (1968) recuerda la longitud de las frases de Proust, con quien Felisberto fue comparado, no por sus muy distintas puntuaciones, sino por sus minuciosas rememoraciones (*A la búsqueda del tiempo perdido*, *Por los tiempos de Clemente Colling*): “A ratos parece el autor un primo hermano de Proust”, *cf.* José Santos González Vera (1959, rememorando una lectura de 1949), en: Rama, *Capítulo Oriental...*, *op.cit.*, p. 464.

<sup>138</sup> Felisberto Hernández, *La envenenada*, Florida: sin pie de impresora, 1931. Los numerales entre paréntesis de la *Sección 7* remiten a páginas de esa primera edición

<sup>139</sup> Felisberto Hernández, *Primeras invenciones* (ed. Giraldi Dei Cas), Montevideo: Arca, 1969. Según Rama, “En este primer término de la obra de Hernández está más a la vista que en sus creaciones posteriores la dominante mental que se traduce en la atenta exégesis de las situaciones, en la ausencia de connotaciones concretas, en un manejo lúdico y a veces desaprensivo de las realidades del mundo. Estas primeras invenciones son sus exploraciones y el afinamiento de sus instrumentos de percepción”, *cf.* Rama, *Capítulo Oriental...*, *op.cit.*, p. 455.

<sup>140</sup> Rama las llama “*filles du feu*”, “con quienes se ejerce la esgrima amorosa, con un sistema de pases todavía muy juguetón, pero donde ya se percibe el adentramiento en las zonas profundas de la sensibilidad que algún día devendrán peligrosas e inquietantes”, *cf.* Rama, *Capítulo Oriental...*, *op.cit.*, p. 455.

eran dos realidades parecidas” (8)–, “lo infinito” y “lo desconocido” (3, 4) se cuelan entre los intersticios de la (sin)razón, la dislocación y la extrañeza –“se dislocadan y eran estrañas” (7, *sic*<sup>141</sup>)– perturban el entorno, “la muerte” adquiere “una vida especial” (11). “A grandes pasos y a profundos pensamientos” (tema inicial, 1; coda final, 15), el literato se sumerge en la existencia, sin que finalmente le importen “la vida, ni su misterio anterior ni el posterior” (15)<sup>142</sup>. Escepticismo, ironía, hipérbole, extrañamiento, autorreflexión constituyen algunas de las múltiples *ramificaciones* del relato: más allá de cualquier visión plana, las complejidades del realismo y de la fantasía conviven en hojas que se intersecan y se repelen a la vez<sup>143</sup>. Una mirada *distante y distinta*<sup>144</sup> nos permite adentrarnos entonces en capas del entendimiento usualmente inaccesibles para nuestros “ojos ciegos”.

Los otros tres cuentos de *La envenenada* se adentran en las múltiples capas de una “razonabilidad” extendida (Vaz Ferreira)<sup>145</sup>, en las espirales y vórtices florenskianos, en las deformaciones y desórdenes valéryanos<sup>146</sup>. “Ester” explora la “velocidad” (17) de una muchacha que fascina a su vidente enamorado, encantado con las puntas “dobladas” de su sombrero y de su saco convertidas en dobleces del alma (18, 22), embelesado por su belleza envuelta en una extraña “vida al aire” (18), dolido de una tenaz incertidumbre en comprenderla (“no se sabría nunca”, 18), molesto por una perseverante aparición de lo “imprevisto” (20, 21, 22) que desconfigura el encuentro amoroso y que asegura una afilada separación entre “ella” y el narrador (“descoincidía”, acción tres veces repetida en el último párrafo de la página 21). Las metáforas –“plantas” por muchachas (16), “esquinas” por movimientos del destino (17), “paredes” por estratos mentales (19), “fuego” por violencia de las ideas (20), “ferro-carril” (*sic*) por conexión de los seres (22)– redundan en el carácter *ambiguo* del texto<sup>147</sup>. Por su lado, “Hace dos días” relata un amor a distancia “en plena enfermedad de amarnos” (23), intentando luchar entre “el mayor número de detalles” (24) y la “impresión” (25, *sic*). Una “semioscuridad” (26) produce “momentos extraordinarios” y “momentos extraños” (27). Finalmente, “Elsa” explora cómo, para crear un amor (y un personaje: Elsa), “lo suponemos al revés y al derecho” (29), y, en

<sup>141</sup> Ver el apunte de Onetti, *Nota 104* arriba.

<sup>142</sup> Según Ferré, “La envenenada” es un “relato revolucionario” donde “la reflexión sobre el «misterio» de la realidad pasa a ser por primera vez una reflexión sobre el «misterio» de la escritura en sí”, gracias a un personaje (el literato) que “actúa el dilema de la escritura ante el lector”, y donde se ayuda a innovar “en cuanto a sus técnicas narrativas”: “los condicionantes, el imperfecto, la objetivación y la personificación, todas dirigidas a lograr una mayor ambigüedad”, *cfr.* Ferré, *El acomodador...*, *op. cit.*, pp. 37-40, citas pp. 37, 38, 40. Por su parte, Lespada resalta los “deslizamientos por contigüidad” de la prosa, sus “formas de animación” transgresiva, su “circularidad”, el “deslizamiento entre los diferentes niveles del texto”, las realidades e irrealidades superpuestas: “no hay nada más irreal que la ilusión referencial del realismo”, *cfr.* Lespada, *Carencia y literatura, op. cit.*, pp. 98-104, citas pp. 101, 103, 104.

<sup>143</sup> Como en una superficie de Riemann o en la visión cuatridimensional de los números complejos según Florenski, *cfr.* Florenskij, *Gli immaginari in geometria, op. cit.*

<sup>144</sup> “A lo largo de la serie [*Fulano de tal, Libro sin tapas, La cara de Ana, La envenenada*] se ve surgir la mirada distinta que Hernández tenía para el mundo y los temas obsesivos que harían la trama de su obra mayor”, *cfr.* Rama, *Capítulo Oriental...*, *op. cit.*, p. 455.

<sup>145</sup> Ver *Nota 3* arriba.

<sup>146</sup> Ver *Sección 0* arriba.

<sup>147</sup> Ferré revela cómo “el uso de los condicionantes («me parecía», «tal vez», etc.), y del imperfecto («desafiaba», «se doblaban», etc.) da la sensación de que el personaje está siendo creado poco a poco, y de que sus atributos y características no son todavía definitivos. La ambigüedad no es aquí, por lo tanto, una ambigüedad fantástica (no se trata de si el suceso es insólito o no), sino una ambigüedad literaria: todavía no estamos seguros de si Ester existe definitivamente como presencia literaria”, *cfr.* Ferré, *El acomodador...*, *op. cit.*, pp. 36-37, cita p. 37. Algo similar ocurre con la *ambigüedad matemática*: “no estamos seguros” de si las estructuras arquetípicas (*e.g.*, grupo de Galois, superficie de Riemann) existen *a priori*; sobre un fondo de misterio (indiscernibilidad galoisiana, armonía negativa riemanniana), éstas adquieren su existencia solo gracias a su descripción “poco a poco”, su definición evolutiva, su teorematización y su uso.

realidad, más “al revés que al derecho” (30, *sic*). Desde el inicio del cuento –“el nombre Elsa de ella es otro nombre Elsa” (27)–, la visión se apoya sobre un entorno negativo –“no se imaginarán exactamente, como es lo malo que me pasa” (28)–, al igual que la *teoría matemática de la ambigüedad* se apoya sobre las carencias de estructura que dan lugar posteriormente a la elevación del edificio matemático.

-----

Debe señalarse que el ejercicio que hemos aquí realizado, concentrándonos en la *narrativa temprana* de Felisberto, podría extenderse ampliamente a su obra completa. No obstante, ese desarrollo llevaría a un volumen entero, que por supuesto no podemos abordar aquí.

## Referencias

- Felisberto.** (2015). Montevideo: *Revista de la Biblioteca Nacional*, 10.
- Felisberto en borrador.** (2016). Montevideo - *Biblioteca Nacional: Lo que los archivos cuentan*, 4.
- Bajter, I. & Hamada, K.** (2015). *Una reseña sobre Fulano de tal publicada en 1931. Un momento en las primeras lecturas de Felisberto Hernández.* *Revista de la Biblioteca Nacional*, 10, 45-53.
- Blixen, C.** (2015). El hilo perdido de Felisberto. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 10, 293-309.
- Bourgne, R. & Azra, J.-P. (Eds).** (1962). *Écrits et mémoires mathématiques D'Évariste Galois.* Jacques Gabay.
- Coco, L. (Ed).** (2023). *Florenskij, Pavel. Al confine dei mondi (1901-1914).* Aragno.
- Coco, L. (Ed).** (2024). *Pavel Aleksandrovič Florenskij. Poesie (1900-1907).* Nino Aragno Editore.
- Corona-Martínez, L.** (2015). Beginnings de Felisberto Hernández: los primeros libros bajo otra perspectiva”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 10, 13-43.
- Díaz, J. P.** (1986). *El espectáculo imaginario. Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández ¿Una propuesta generacional?* Arca.
- Díaz, J. P.** (2015). *Felisberto Hernández. Vida y obra.* El Cuenco de Plata.
- Elena, S.** (2008). *Felisberto Hernández. Música completa para piano.* CD Audio. AADI - CAPIE SADAIC.
- Elena, S.** (2022). *Del músico al escritor.* [Conferencia]. Disponible en YouTube.
- Ferré, R.** (1986). *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández.* Fondo de Cultura Económica.
- Ferreirós, J.** (2000). *Riemanniana selecta.* CSIC.
- Giraldi Dei Cas, N.** (1975). *Felisberto Hernández. Del creador al hombre.* Ediciones de la Banda Oriental, 1975.
- Giraldi Dei Cas, N.** (1998). *Felisberto Hernández. Musique et littérature,* Indigo & Côté-femmes éditions.
- González de León, M. del C.** (2022). *El palimpsesto intencionado. El proyecto literario de Felisberto Hernández.* Quiroga Ediciones.
- González de León, M. del C.** (2015). Por las tierras de la escritura: la escena de Felisberto Hernández (primeros textos). *Revista de la Biblioteca Nacional*, 10, 55-70.
- Herhardt, C.** (2011). *Évariste Galois. La fabrication d'un icône mathématique.* EHESS.
- Hernández, F.** (2018). *Cartas y Partituras* (Introducción y notas Daniel Morena). Buena Vista Editora.
- Hernández, F.** (2022). *Correspondencia reunida (1917-1958).* (Edición de Ignacio Bajter). Ediciones Sin Fin.
- Hernández, F.** (1925). *Fulano de tal,* sin lugar, sin pie de impresora, sin fecha (Montevideo: Rodríguez Riet, 1925).
- Hernández, F.** (1930). *La cara de Ana.* Mercedes: sin pie de impresora.
- Hernández, F.** (1931). *La envenenada.* Florida: sin pie de impresora.
- Hernández, F.** (1929). *Libro sin tapas.* Sin lugar, sin pie de impresora, sin fecha (Rocha: La Gaceta, 1929).
- Hernández, F.** (2010). *Los libros sin tapas* (Prólogo de Jorge Monteleone). El Cuenco de Plata.
- Hernández, F.** (1985). *Novelas y cuentos.* (Prólogo de Julio Cortázar. Selección, notas, cronología y bibliografía de José Pedro Díaz). Biblioteca Ayacucho.
- Hernández, F.** (1942). *Por los tiempos de Clemente Colling.* González Panizza Hermanos editores.
- Hernández, F.** (1969). *Primeras invenciones* (Prólogo: Norah Giraldi de Deilas. Arca.
- Larchet J.-C. & Florensky, P.** (1992). *La perspective inversée suivi de L'iconostase. L'Âge d'Homme, 1992, (Sophia). Revue d'histoire et de philosophie religieuses, 73e année n°1,*

- Janvier-mars 1993, 105-106.
- Laugwitz, D.** (2008). *Bernhard Riemann 1826-1866. Turning Points in the Conception of Mathematics*. Birkhäuser.
- Lautman, A.** (2011). *Ensayos sobre la dialéctica, estructura y unidad de las matemáticas modernas (1935-1942)* (edición de Fernando Zalamea). Universidad Nacional de Colombia.
- Lespada, G.** (2014). *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Corregidor.
- Monges-Nicolau, G.** (1994). *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*. UNAM.
- Moraes, M.** (2016). De gira con Felisberto Hernández. *Lo que los archivos cuentan 4* - Montevideo - Biblioteca Nacional.
- Nieto, A.** (2008). *Cartas a Felisberto*. Catálogo. Galería Jorge Mara - La Ruche.
- Novalis.** (1976). *La Enciclopedia (Notas y fragmentos)*. Editorial Fundamentos.
- Novalis.** (2007). *Notes for a Romantic Encyclopedia: Das Allgemeine Brouillon (Traducción, notas, introducción David W. Wood)*. State University of New York Press.
- Onetti, J. C.** (2019). *Obras completas III, Felisberto el «naïf»* pp. 532-535. Galaxia Gutenberg.
- Oppo, A. & Spano, M.** (Eds). 2021. *Pavel Aleksandrovic Florenskij. Gli immaginari in geometria. Estensione del dominio delle immagini bidimensionali nella geometria Mimesis*.
- Panesi, J.** (1993). *Felisberto Hernández*. Beatriz Viterbo Editora.
- Rama, Á.** (1969). *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, No. 29 (*Felisberto Hernández*), Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Rama, Á.** (1986). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, “Medio siglo de literatura latinoamericana” (1922-1972)”. Universidad Veracruzana / Fundación Ángel Rama.
- Riemann, B.** (1990). *Oeuvres mathématiques*. (1ª ed. 1898). Jacques Gabay.
- Rivas-Cortés, M.** (2005). Felisberto Hernández visto por Ángel Rama. *Revista Iberoamericana*, LXXI (211), 381-385.
- Rosario-Andújar, J. A.** (1999). *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*. Peter Lang.
- Tarkovski, A.** (2002). *Le Temps scellé*. Cahiers du cinéma.
- Tucker, R. (Ed)**. (1968). *Mathematical Papers by William Kingdon Clifford*. AMS Chelsea Publishing.
- Valéry, P.** (1957). *Cahiers* (Facsimilar íntegro). Centre National de la Recherche Scientifique [1957-1961].
- Valéry, P.** (1974). *Cahiers* (Edición establecida, presentada y anotada por Judith Robinson-Valéry. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Valéry, P.** (1990). *Cahiers 1894-1914*, XIII vols. (editados por Nicole Celeyrette-Pietri, Judith Robinson-Valéry). Gallimard.
- Valéry, P.** (2007). *Cuadernos (1894-1945)* (editados por Andrés Sánchez). Galaxia Gutenberg.
- Valéry, P.** (1990). *Teoría poética y estética* (c. 1920-1940). La Balsa de la Medusa.
- Vaz Ferreira, C.** (1979). *Lógica viva. Moral para intelectuales* (1908-1910). Biblioteca Ayacucho.
- Weil, A.** (1960). De la métaphysique aux mathématiques. *Sciences*, 60, 52-56.
- Xaubet, H.** (1995). *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta)ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*. Linardi y Risso.
- Zalamea, F.** (2026). “Estratificaciones de lo invisible. Borges y Clifford”, *Variaciones Borges*, por aparecer (2026).
- Zalamea, F.** (2026). *Crítica matemática*. [Manuscrito por publicar]. Universidad Nacional de Colombia.
- Zalamea, F.** (2022). Géométrie, Topologie, Riemann, et les nuances vivantes de la pensée mathématique chez Bachelard (avec un contrepoint autour de Simone Weil). *Bachelard Studies*, (1-2), 69-78.
- Zalamea, F.** (2019). *Grothendieck. Una guía a la obra matemática y filosófica*. Universidad Nacional de Colombia.
- Zalamea, F.** (2019). La emergencia abismal de la matemática moderna. (I) Galois (1811-1832). *Mathesis*, IV (1), 1-23.
- Zalamea, F.** (2021). *Modelos en haces para el pensamiento matemático*. Universidad Nacional de Colombia.
- Zalamea, F.** (2012). *Peirce’s Logic of Continuity*. Docent Press.
- Zalamea, F.** (2006). Signos triádicos. Lógica, literatura, artes. Nueve cruces latinoamericanos. *Mathesis*, III.1, 1-155.