

# Felisberto Hernández: una estética en clave de ficción. Génesis, proceso y culminación de un proyecto.

Autor:

**González de León, María del Carmen**

Tutor:

**Manzoni, Celina**

**2021**

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras

Tesis de doctorado

**FELISBERTO HERNÁNDEZ: UNA ESTÉTICA EN CLAVE DE FICCIÓN**  
**GÉNESIS, PROCESO Y CULMINACIÓN DE UN PROYECTO**

María del Carmen González de León

Dirigida por la Dra. Celina Manzoni  
Profesor Consejero: Dr. Gustavo Lespada

Entrega: diciembre de 2020

Defensa: 23 de julio de 2021

## Agradecimientos

A la directora de esta tesis, Dra. Celina Manzoni mi gratitud por haber aceptado dirigirla esta tesis, dedicar tiempo a la orientación, lectura y corrección de este trabajo. Al profesor consejero, Dr. Gustavo Lespada, mi gratitud por su lectura, corrección y valiosas sugerencias.

Al Dr. Pablo Rocca por haber orientado mis primeros pasos en el Archivo de la SADIL y presentarme ante la Dra. Manzoni para que dirigiera esta investigación.

A la Dra. Norah Giraldi de Deicas por el generoso y cálido aporte de su saber.

A la Dra. Laura Corona Martínez por el intercambio fructífero.

Al Dr. Oscar Brando por su disposición al diálogo y su opinión siempre bienvenida.

A la Dra. Graciela Franco, por su tiempo de lectura y sugerencias atinadas en los momentos límites.

A mis alumnos del IPA, por quiénes aprendí la mayor parte de lo que sé. A compañeros/as y colegas, a amistades y familiares que brindaron escucha y apoyo.

¡Gracias!

**Felisberto Hernández: una estética en clave de ficción**  
**Génesis, proceso y culminación de un proyecto**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
<b>CAPÍTULO I. FELISBERTO HERNÁNDEZ; ITINERARIO DE SU OBRA, APOORTE DE MATERIAL INÉDITO PARA NUEVA LECTURA .....</b>	<b>11</b>
1.1. Fundamentación.....	11
1.1.1. Hipótesis .....	16
1.1.2. Corpus.....	17
1.1.3. Metodología .....	19
1.2. Estado de la cuestión.....	21
1.2.1. Organización y ediciones de la obra completa .....	34
1.2.2. Marco teórico.....	37
Producir desde el margen.....	38
Sujeto y realidad .....	40
Autobiografía, autoficción, literatura del yo.....	42
Escritura abierta, puesta en abismo y estética de la ausencia .....	45
1.3. Sumario. Esbozo de contenidos .....	48
<b>CAPÍTULO II. EXPLORACIÓN DEL ARCHIVO DE LA SADIL. NUEVAS INCORPORACIONES.....</b>	<b>54</b>
2.1. Consideraciones previas. Acercamiento al archivo y perspectivas de lectura.....	54
2.1.2. Descripción .....	55
2.1.3. Determinación del período. Tipos de escritura material .....	57
2.2. Originales y copias de obra editada posterior a 1940 .....	57
2.2.1. De <i>Nadie encendía las lámparas</i> (1947) .....	58
2.2.2. De la narrativa de la memoria (1942-1944) .....	60
2.2.3. Ediciones anteriores a 1940.....	62
2.3. Inéditos .....	63

2.3.1. Grupo C: “El colador” .....	64
2.3.2. Grupo T: “El Teatrito” .....	67
2.3.3. Grupo F: Fragmentos sobre el tema de la escritura en general .....	70
2.3.4. Grupo E: “Eutilodia” .....	71
2.3.5. Grupo Y. “[Ya hace 14 años...]” .....	72
2.3.6. Grupo H “[He tenido un sueño]” .....	73
2.3.7. Grupo D: Desdoblamientos y reflexión sobre sí mismo.....	74
2.3.8. Grupo R: Relatos varios.....	76
2.3.9. Notas, frases, esquemas: Grupo N .....	78
2.4. Del autor sobre obra de otros .....	78
2.4.1. Apuntes y comentarios sobre clases y conferencias .....	78
2.4.2. Comentario sobre obra de teatro y de ballet .....	79
2.5. Sobre su trayectoria artística, actuación y correspondencia .....	79
2.5.1. Relatoría sobre trayectoria artística (por el autor) .....	79
2.5.2. Juicios sobre su obra .....	81
2.5.3. Constancias de directores de liceo, escuela y otras instituciones .....	82
2.5.4. Reseñas sobre obra del autor (recortes de prensa) .....	83
2.5.5. Correspondencia .....	84
De otras personas hacia el autor.....	84
Entre otras personas: .....	84
2.6. Conclusiones.....	85
<b>CAPÍTULO III. PRIMER MOVIMIENTO: SER, MUNDO Y ESCRITURA EN <i>FULANO DE TAL</i>, <i>LIBRO SIN TAPAS</i> Y TEXTOS AFINES.....</b>	<b>88</b>
3.1. Los comienzos: formación y deseo de escribir .....	88
3.2. Variaciones del hacerse de la escritura .....	93
3.2.1. Primer eslabón: <i>Fulano de tal</i> o “la trampa de entretenimiento”.....	97
3.2.2. Deseo en movimiento: “Tal vez un movimiento” y su preoriginal .....	105
3.2.3. Preoriginal de “Tal vez un movimiento” .....	111
3.3. Entre el yo y el mundo: <i>Libro sin tapas</i> . Tres textos entre ocultismo, filosofía y creación literaria .....	113
3.3.1. Sujeto, melancolía y escritura en “Prólogo” .....	116

3.3.2. Ruptura y continuidad: Ser y creación en “Acunamiento” .....	123
3.3.3. Símbolos ocultos en “La piedra filosofal” .....	127
3.4. Conclusiones.....	136

**CAPÍTULO IV. NOVELA DE LA ESCRITURA. PRIMERA PARTE: “EL TRATADO DE EMBUDOLOGÍA” .....** 138

4.1 ¿Ensayo o novela? Un proyecto de metaescritura.....	138
4.1.1. Lenguaje, creación e interpretación: “Torre de Babel” .....	140
4.1.2. Programar un ensayo: “Esquema para un tratado de embudología” .....	142
4.1.3. Una oscura ciencia de la escritura.....	145
4.1.4. El ser total en el acto de escribir: “Constitución emboidal” .....	147
4.1.5. La selección de las palabras: “El colador” .....	153
4.1.6. La escritura bajo la lupa: “El peluquero”.....	156
4.1.7. “El rasca” o cómo cesar la incertidumbre.....	162
4.1.8. De la palabra oral a la escritura: “País de ilusión” .....	164
4.2. Un lector ideal: otros fragmentos vinculados a “El Tratado de embudología”, “Filosofía del gangster” y sus textos afines.....	168
4.2.1. Encuentro anunciado: “[Estos papeles]” .....	169
4.2.2. Una recepción activa: “[Pido disculpas]” .....	170
4.2.3. Primera interpelación al lector: “¡Oh!” .....	171
4.2.4. Segunda interpelación al lector: “[Ahora estoy un poco excitado]” .....	174
4.2.5. Tercera interpelación al lector: “[Me gustaría...]” .....	175
4.3. Conclusiones .....	176

**CAPÍTULO V. NOVELA DE LA ESCRITURA. SEGUNDA PARTE. OBSERVACIÓN DE SÍ, ANÉCDOTA Y METADIÉGESIS .....** 178

5.1. Modelos fragmentarios: palimpsesto y bricolage .....	178
5.1.1. Génesis de los “pensamientos descalzos” .....	180
5.1.2. Hacia el “Prólogo” de “Buenos días [Viaje a Farmi]” .....	183
5.1.3. Introspección productiva.....	185

5.2. Una “novela metafísica”: “Filosofía del gangster. Dedicatoria”, “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días” y “El teatrito” .....	187
5.2.1. La escena de la creación: el “almacén de ideas” y el “teatrito”. Juan Méndez y Juan Pin .....	193
5.2.2. El <i>thea-tron</i> de Felisberto, o la escritura como lugar para mirar[se].....	204
5.2.3. Ubicación genética de las “Las dos historias” .....	209
5.3. Conclusiones .....	213
<b>CAPÍTULO VI. SUJETOS FEMENINOS CONTRA EL CANON ESTÉTICO, MISTERIO, EROTISMO Y NARRACIÓN .....</b>	<b>215</b>
6.1. Mujer, misterio y escritura .....	215
6.1.1. Un recorrido por los antecedentes: “La casa de Irene” y “Manos equivocadas”.....	216
“La casa de Irene”.....	216
“Manos equivocadas.....	218
6.1.2. “Las dos historias” .....	221
6.1.3. “La cara de Ana”.....	226
6.2. Trisca y Eutilodia (“Buenos días [Viaje a Farmi]”) .....	230
6.2.1. La canoa y el tercero en cuestión.....	239
6.3. Hacia otras figuraciones de la escritura a través de la mujer.....	
Proyecciones posteriores a 1940 .....	243
6.4. La mujer como creadora .....	244
6.4.1. Una sonámbula y el acomodador .....	247
6.4.2. Lucrecia, la niña, el agua y la planta.....	249
6.4.3. Margarita, el agua y el silencio .....	252
6.5. Conclusiones .....	262
<b>CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES GENERALES.....</b>	<b>266</b>
7.1. Huellas en el archivo de la SADIL .....	266
7.2. Composición, edición y notas de la Miscelánea Felisberto Hernández de la SADIL (FHCE, Udelar).....	268
7.3. La identidad inestable, la obra como proyecto .....	269



7.4. Consolidación de un corpus metadieético .....	271
a. Desdoblamientos, personajes .....	271
b. Un ensayo sobre la escritura .....	272
7.5. Mujer y escritura .....	273
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	276
<b>ANEXO: DOCUMENTOS INÉDITOS</b> .....	287
Índice de textos .....	352

## INTRODUCCIÓN

El disparador de esta investigación fue el encuentro en el año 2012 con un conjunto de materiales sin clasificar, y hasta ese momento, desconocidos, de Felisberto Hernández (1902-1964). En ese año, la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Universidad de la República de Uruguay, dirigida por el Dr. Pablo Rocca, recibió para su custodia unas carpetas conteniendo papeles del autor. Luego de una primera organización realizada por un equipo de investigadores designado para esa función.<sup>1</sup> Se vio que contenían manuscritos, mecanografiados y escritos en taquigrafía, incluyendo material édito e inédito, hasta el momento desconocidos, con predominio de hológrafos anteriores a la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y originales mecanografiados de los cuentos que componen *Nadie encendía las lámparas* (1947), además de otros escritos y documentos. De esta manera se constituyó la Miscelánea Felisberto Hernández, fuente primaria y fundamental para la presente investigación.

El acontecimiento abrió un abanico de posibilidades en el campo genético y como consecuencia una nueva perspectiva de lectura de la obra, en particular por la presencia de un cúmulo de manuscritos de la primera época donde constan las diversas entradas en la escritura, proyectos inconclusos, además de líneas de desarrollo rastreables sobre un eje diacrónico a lo largo de una obra que se desarrolló a partir del año 1925 y casi hasta su muerte, ocurrida en enero de 1964. Al tomar contacto con este archivo en su estado virgen se pudo participar en la primera catalogación de los documentos, de cuya decantada lectura se extrajo gran parte del material utilizado en esta tesis. Se pudo leer desde una nueva perspectiva tanto el plan editorial como el programa de escritura que subyacía en él. Además de tomar contacto *in situ* con el particular proceso de selección, conservación y descarte –método de trabajo característico de este escritor– se constató la existencia de textos embrionarios y pre-textos de escritos posteriores, así como la presencia de novedades, que debieran ser de impacto en el trabajo crítico sobre el autor como tres conjuntos titulados: “Tratado de embudología”, “El Teatrito” y “Eutilodia”, además de otros importantes núcleos de reescritura.

Al menos, en nuestro caso, tal impacto existió y condujo a la elaboración de las hipótesis que guían esta investigación –que se explicitan en el capítulo I– en torno al despliegue diacrónico

---

<sup>1</sup> Compartimos esa tarea con el Dr. Daniel Vidal, la Prof. María José Bon y la estudiante Valentina Lorenzelli, bajo la orientación del Dr. Pablo Rocca, director de SADIL en ese momento.

en la obra de Felisberto Hernández de un pensamiento metaescritural que se consolida como una peculiar estética consciente. De manera que esta tesis está orientada al estudio de textos que revelan la búsqueda de esa estética a través del repliegue sobre la propia producción escrita, en la reflexión sobre la realidad, el yo y el lenguaje. La mayor parte de la producción analizada corresponde a la etapa anterior a 1940, fecha aproximada en que la narrativa de este autor tiene un vuelco hacia la escritura de la memoria y la profundización en el modo de recordar. No obstante el hilo conductor metaescritural puede advertirse como continuidad bajo nuevos procedimientos, producto del caudal acumulado en un trabajo intenso y prolongado en el tiempo.

La tesis se desarrolla en siete capítulos, entre los que se incluyen antecedentes teóricos y contextuales que ofrecen el marco instrumental para el trabajo posterior con los textos y la exposición de los resultados del trabajo en las conclusiones. En la parte central (capítulos II a VI) se analizan los textos de Hernández que fueron seleccionados con el fin de demostrar la hipótesis planteada. Por último se incluye al final un Anexo en el que se presenta la transcripción de la mayor parte de los materiales radicados en la SADIL, ordenados y compuestos de una manera que –sin considerarse única perspectiva de organización– hiciera posible una lectura coherente.

El capítulo II está destinado a la descripción y análisis del archivo de la SADIL que constituye la fuente primaria por excelencia. Allí se pueden observar las filiaciones, los procesos truncos, y los desarrollos posteriores en otros contextos de escritura, sobre la base de la importancia otorgada al fragmento y la apertura a las posibilidades que brinda trabajar sobre la ocurrencia, el desvío y la observación del proceso del pensamiento.

En el capítulo III abordamos el estudio de sus libros iniciales, *Fulano de tal* (1925) y *Libro sin tapas* como primer movimiento hacia la escritura que incluye textos colindantes, no publicados en vida por el autor como “Tal vez un movimiento” y su preoriginal para analizar la creación de ciertas bases teóricas en las que se sustenta un programa de escritura que tiene sus ingredientes filosóficos, psicológicos y esotéricos. Análisis de textos como “Prólogo”, “Acunamiento” y “La piedra filosofal” proponen originales claves enunciativas acerca de cómo se procesa el acto creativo con alusión y elusión, en un programa oscilante de mitos, creencias o sistemas cerrados de pensamiento. No tomamos en este capítulo los otros dos libros de la primera etapa (*La cara de Ana* y *La envenenada*) ya que entendemos que la utilización de la figura femenina para representar la producción de la escritura y los parámetros estéticos a partir de estos libros constituye un eje temático transversal y diacrónico que merece un estudio aparte. De manera que esos nombres de mujer, Irene, Inés, Ana, o la anónima envenenada pertenecen a una estirpe de la que son sus antecedentes.

En el capítulo IV se analiza el “Tratado de embudología”, conjunto de textos totalmente inéditos y desconocidos, hasta 2015, cuando de ellos se incluye una selección en una de las ediciones de la obra completa producidas en ese año.<sup>2</sup> El tema central es la producción del texto desde la palabra como mínima unidad de sentido a conjugarse con otras para expresar la complejidad de lo humano puesta en juego en el acto de escribir. La idea de una novela sobre la escritura rondaba en el autor y en muchos de sus escritos, pero el “Tratado de embudología” constituye el texto más orgánico y acabado que hemos encontrado, junto con los que giran alrededor de “Filosofía del gangster”. Lo datamos en la primera época, probablemente entre *Fulano de tal* y *Libro sin tapas* y hay en este texto la idea de descomponer un proceso para ver su funcionamiento interno, tema planteado en el “Prólogo” del primero con la alusión al juguete que el niño rompe para ver en su mecanismo, aquello que produce un efecto. El funcionamiento encuentra su metaforización en la sustancia, el embudo y el colador; lo que se materializa en la escritura es su parte visible, mientras otra, forma parte del inconsciente y de las limitadas posibilidades de la lengua para expresar el Todo.

Otro aspecto de la novela sobre la escritura en ciernes lo analizamos en el capítulo V, desdoblamiento y metadiégesis constituyen las condiciones internas de producción. El yo no es in-dividuo, sino por el contrario multiplicidad, incertidumbre y confusión, que el escritor materializa en personajes. En “El teatrillo. Novela” el escritor imagina personajes que representan partes de sí mismo y que en realidad son conceptualizaciones acerca del entramado que conforma al ser humano, no en abstracto sino a la hora en que actúa en el mundo y muy especialmente cuando desea escribir. En este caso ponemos en relación este conjunto como parte de una serie con “Filosofía del gangster” y “Juan Méndez, almacén de ideas o diario de pocos días”, que fueron dados a conocer en vida del autor pero en publicaciones periódicas. Un resultado importante de esta investigación es haber encontrado una filiación directa de estos textos con “Las dos historias”, relato incluido en *Nadie encendía las lámparas* (1947) pero perteneciente genéticamente a este conjunto.

Una *intencionada* novela sobre la escritura, por utilizar un término muy caro a Felisberto, fue escrita a retazos desde el principio, y en retazos quedó porque esa es la forma que le conviene. Se trata de fragmentos que ralentizan el discurso y lo interrumpen con la intercalación de anécdotas, observaciones de la vida cotidiana o de situaciones físicas y anímicas del emisor en

---

<sup>2</sup> Felisberto Hernández, *Narrativa completa*, Estudio crítico de Jorge Monteleone. Introducción y notas a los inéditos por María del Carmen González. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2015.

beneficio de una productividad regida por el azar. Por este camino puede llegarse a “algo” con “porvenir artístico”, como dice en “Explicación falsa de mis cuentos”. El fabricante de “cosas aprovechables” en “diarios de pocos días”, el *bricoleur* reserva materiales toscos, restos a participar en algo mayor, aunque siempre provisorio.

En el capítulo VI analizamos la línea que va hacia la representación simbólica de la escritura con sus antecedentes importantes en la obra primera: “La casa de Irene”, “Manos equivocadas”, “La cara de Ana”, su compleja configuración en “Buenos días [Viaje a Farmi]”, donde se presenta el vínculo entre erotismo y escritura, estrecha relación entre la generación del texto y el signo mujer desde el punto de vista de la cultura androcéntrica. La tradición *mitoginécica*, valga el neologismo, en manos de un autor disidente como Hernández configura el símbolo de una estética transgresora. La composición del triángulo en torno al narrador, personaje femenino y otro u otra, fantasma (padre, hijo, esposo, novia) es un leitmotiv en el que se sintetiza la técnica fragmentaria de composición, en torno a la unidad psicofísica del personaje femenino, que conlleva el misterio, la irregularidad, el contrapunto de una pseudo armonía universal. En la línea de la ruptura vanguardista un nuevo concepto ha advenido: “bello como el encuentro fortuito, en una mesa de disección de un paraguas y una máquina de coser”. Figuras como Lucrecia, del cuento homónimo, la sonámbula de “El acomodador” y Margarita de “La casa inundada” se analizan como representativas de esta estética.

En el capítulo VII se presentan las conclusiones a las que se llegaron teniendo en cuenta las hipótesis planteadas en el capítulo I en torno a la existencia de un proyecto metaescritural que avanza hacia un estatuto ficcional y simbólico. Por otro lado en el curso de la investigación se logró configurar un corpus autoral cuyo tema central es la escritura desde el punto de vista teórico. Ese corpus está constituido por textos integrados a sus obras completas y otros de reciente aparición. Estos últimos fueron transcritos, compuestos y organizados y se presentan en el Anexo que completa esta tesis.

## CAPÍTULO I

### FELISBERTO HERNÁNDEZ: ITINERARIO DE SU OBRA. APORTE DE MATERIAL INÉDITO PARA NUEVA LECTURA

#### 1.1. Fundamentación

La obra de Felisberto Hernández (Uruguay, 1902-1964) nació al sistema literario de nuestro país en disidencia con respecto a la literatura dominante en los años veinte: la línea nativista tributaria del realismo y coincidente con el regionalismo latinoamericano. Suele decirse que su creación no fue bien recibida y es cierto en cuanto a sus primeros libros que fueron casi desconocidos (1925-1931), muy probablemente a raíz de las condiciones editoriales y de circulación de su primera obra.<sup>3</sup> Se trató de un proyecto marginal, en un medio poco fértil y la acotada forma de publicación restringió su difusión. Por aquella época, Felisberto daba sus primeros pasos como escritor mientras su actividad central era la de concertista de piano que utilizaba como medio de vida recorriendo ciudades del interior del país.

A partir de la llamada etapa de la memoria que se inicia con la nouvelle *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), el autor comienza a ser conocido, de hecho esta novela y *El caballo perdido* (1943) tienen recepción crítica en la prensa periódica de Montevideo y de Buenos Aires. A partir de este momento recibe el apoyo y promoción del escritor franco-uruguayo Jules Supervielle para el lanzamiento del conjunto de cuentos *Nadie encendía las lámparas* (1947), libro con el cual Hernández comienza a proyectarse fuera de fronteras.

Un diligente trabajo desarrollado a través de muchos años precedió al hallazgo de sus lectores por medio de los relatos que le otorgaron la consagración dentro y fuera de fronteras. Su génesis puede imaginarse en una mesa de trabajo poblada de papeles, fragmentos, recortes, frases, bosquejos, apuntes, esquemas, libretas, cuadernos –tentadoras páginas en blanco– soportes al fin de un deseo: *ser escritor*. En la huella material puede investigarse su proyecto escritural; contamos con numerosos escritos previos, versiones, borradores y copias de aquellos textos en los que confluyen las reflexiones metaescriturales que lo desvelaron, fusión entre la teoría estética y su práctica ficcional.

---

<sup>3</sup> *Fulano de tal*, Montevideo, 1925, *Libro sin tapas*, Rocha, 1929, *La cara de Ana*, Mercedes, 1930, *La envenenada*, Florida, 1931.

Sin embargo, cabe destacar que Felisberto Hernández en la actualidad es un escritor canónico y celebrado, motivo de homenajes anuales en el Uruguay, aunque es probable que en las aulas de enseñanza, lugar privilegiado en el proceso de institucionalización de los autores, sea más conocido por su anecdotario y rótulo de escritor “raro” que leído con la atención que merece su obra singular;<sup>4</sup> por otra parte, sus manuscritos se han convertido en una reliquia a conservar, enmarcar como obras de arte, muestra de un fetichismo que no siempre ha aportado al conocimiento de la obra.

Los críticos que, reuniendo sus escritos y estudiándolos, dieron gran impulso a su obra desde fines de la década del sesenta advirtieron sobre la posibilidad de que, con el transcurrir del tiempo, aparecieran textos inéditos. Norah Giraldi, encargada del primer tomo de la primera edición de la obra completa, titulado *Primeras invenciones*, decía en el prólogo:

[...] es muy posible que haya otros textos diseminados y todavía ignorados por nosotros, todo lo cual nos lleva a afirmar, con seguridad, que las fuentes para estudiar su obra no están, ni por lejos, totalmente agotadas. La labor de recolección de originales se completará con el correr de los años (1969: 10).

Entre ese momento y principios de los años setenta en Uruguay se produjo un auge de la industria cultural que tuvo como protagonista principal a la editorial Arca, que con Ángel Rama en su dirección emprendió la tarea de publicar y difundir la literatura nacional. Al año siguiente del fallecimiento de Felisberto Hernández (1964) esta editorial inicia el proyecto de reunión de su obra éditada e inédita conocida y accesible hasta el momento. José Pedro Díaz, quien asumió esta tarea (1967-1974), recopiló póstumamente cuentos y fragmentos publicados en periódicos o que permanecían inéditos, como había ocurrido con la nouvelle *Tierras de la memoria* que el crítico publicara en 1965 con un estudio de su autoría titulado “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia”. A partir de 1967 y hasta 1974 se suceden las ediciones del resto de la obra que además de incluir una reedición de *Tierras de la memoria* culmina con *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones* (1974). El orden de edición no es cronológico ni correlativo y el criterio es heterogéneo en el diseño de tapas y otras características editoriales.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Ángel Rama creó una categoría que aplicó a la literatura uruguaya y su libro *Aquí, cien años de raros* ha influido en la apreciación de varios escritores uruguayos que se inscriben bajo este rótulo según la visión del crítico (Rama, 1966).

<sup>5</sup> En total, aparte de la primera edición de *Tierras de la memoria* (1965), el proyecto editorial de Arca tiene seis tomos. El primero en aparecer es el III, *Nadie encendía las lámparas* (1967) y los posteriores son el IV, *Tierras de la memoria* (1967), el V, *Las Hortensias* (1967), el I, *Primeras invenciones*, 1969, el II, *El caballo*

Al comenzar la década del ochenta la editorial Arca-Calicanto realiza una reedición de la obra completa, esta vez en tres tomos que se publican entre 1981 y 1983, nuevamente a cargo de Díaz quien en la nota introductoria manifiesta que podría haber inéditos desconocidos, además de los apuntes taquigráficos que al momento no habían sido descifrados (Díaz, 1981:18).

Luego de este primer impulso, herederos, albaceas y coleccionistas particulares se han reservado manuscritos que paulatinamente, en los últimos años, fueron donando a los archivos públicos. Al comienzo de esta investigación todavía se encontraban en poder de la Universidad de Poitiers, Francia, un conjunto de materiales entregados por Jean-Philippe Barnabé. Estos fueron devueltos a la Biblioteca Nacional de Uruguay en el año 2018 por gestiones del mismo crítico.

Un estudio que se encamine a analizar el origen y proceso de escritura en Felisberto Hernández debe prestar atención a su primera producción teniendo en cuenta las vicisitudes y avatares editoriales que corresponden al momento en que el autor publicó sus primeros libros: *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931), También se debe tener en cuenta la década de silencio editorial que va desde esta fecha hasta 1942 cuando se inicia el denominado “proyecto de la memoria”: tres nouvelles, dos publicadas por el autor, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y una tercera escrita hacia el año 1944, *Tierras de la memoria* que se dio a conocer póstumamente (1965).

A este respecto, en 2012 se halló un conjunto de papeles pertenecientes al autor, manuscritos, mecanografiados y escritos en taquigrafía que incluye material édito e inédito, presumiblemente anterior a la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling*. El hallazgo inesperado –dentro de materiales pertenecientes al crítico Ruben Cotelo– produjo sorpresa en el círculo de estudiosos dedicados a su obra debido a que, paradójicamente, Cotelo fue uno de los críticos que más cuestionó la estética de Felisberto Hernández.<sup>6</sup> Familiares del crítico hicieron la donación a la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay. A partir de allí se constituyó la Miscelánea Felisberto Hernández, fuente primaria fundamental para esta tesis. Dicho conjunto se ha constituido en un valioso corpus para explorar el origen de un proyecto de escritura que se irá desarrollando a lo largo del tiempo hasta constituir un universo escritural

---

*perdido*, *Por los tiempos de Clemente Colling*, 1970 y el VI, *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones*, 1974. En los tres primeros el número del tomo se señala con un diseño de asteriscos en la tapa y en los últimos con números, 1, 2 y 6.

<sup>6</sup> Cfr. “Felisberto Hernández. *La casa inundada*”, Montevideo, *El País*, noviembre de 1960, p. 19; “El caballo perdido”, *El País*, Montevideo, 26 de julio de 1964, p. 9. Recuperados en González (2011).



de singulares características. La observación y análisis de los manuscritos aporta importantes datos acerca del particular proceso de selección, conservación y descarte, método de trabajo característico de este escritor, así como del modo en que utiliza materiales embrionarios en textos posteriores.

La *profecía* de Giraldi y Díaz con respecto a los futuros hallazgos de inéditos ha ido cumpliéndose paulatinamente, pues en el año 2014, una de sus hijas, la señora Ana María Hernández donó un conjunto de materiales a la Biblioteca Nacional, el que luego de su catalogación fue abierto a los investigadores.

Felisberto Hernández otorgó especial importancia a la génesis y a las posibilidades de continuidad, más que a la consumación o cierre de su escritura. Estudiar el proceso que el propio autor valoró como parte indisoluble del resultado requiere una atención especial a las primeras manifestaciones de sus textos. El autor era consciente de que en muchas ocasiones publicaba obras inacabadas, *crudas*, y lo hacía para que el lector asistiera a su *laboratorio*. Se trata de un gesto vanguardista que debemos interpretar a la luz de una obra total, un proyecto de escritura que tuvo su origen, desarrollo y consumación y que alberga una concepción del mundo en extremo relacionada con el sujeto contemporáneo.

Estas huellas permiten explorar un *pensamiento sobre la escritura*, que se manifiesta en forma explícita, algunas veces, pero fundamentalmente a través de los diferentes procedimientos utilizados para elaborar los textos: tachado, borrado, sobre-escrito o reescrito. Abandonado, retomado y finalmente conservado, un texto de Felisberto Hernández nos cuenta algo acerca de un modo de concebir su literatura y la de los otros, así como la aventura disidente que emprende en un marco reglado por normas establecidas y dominantes, de las cuales quiere apartarse. Es importante tener en cuenta ese primer gesto: la conservación del borrador, aun mucho después de haber sido definitivamente descartado o de lo contrario entregado, finalmente, a la imprenta. En esas huellas hemos de explorar la concepción de una estética rupturista inmanente al propio proceso, una ruptura deliberada al decir de Noé Jitrik (1996:20) al mismo tiempo que inevitable y pulsional.<sup>7</sup>

Ese proceso tiene marcas textuales en figuraciones, metáforas y símbolos complejos que integran un sistema de referencias al interior de la obra solo decodificables mediante una lectura transversal. Es así que se puede advertir una preocupación inicial por presentar, en humildes

---

<sup>7</sup> Noé Jitrik plantea una distinción entre las estéticas de ruptura espontáneas y las deliberadas en “No todo es ruptura la de la página escrita”, en *Informes para una academia (Crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana)*. Gonzalo Moisés Aguilar (Compilador). Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996, p. 20.

bocetos y fragmentos inclasificables encontrados entre sus papeles de juventud, ideas originales acerca de la escritura.<sup>8</sup>

Similar intención se leerá en textos más definidos desde la perspectiva ficcional. En etapas posteriores, ficción y metadiégesis se interceptarán para constituirse en una de las características más sobresalientes de la narrativa felisbertiana. Lo veremos en relatos como “La cara de Ana” (1930) o “La envenenada” (1931), incluidos en los respectivos y homónimos libros, y en producciones posteriores como *El caballo perdido* (1943) y “La casa inundada” (1960), epítome del proceso de figuración de un pensamiento sobre la escritura.

Una característica de la práctica de escritura de Felisberto Hernández es, como se ha dicho, la conservación de los materiales producidos por paupérrimos o insignificantes que parecieran a juicio del propio escritor. Frases, párrafos, esquemas elementales, anécdotas inconexas se resignificarán en otros contextos de escritura, inclusive en etapas diferentes de su trayectoria narrativa. La observación y análisis de sus papeles junto al cotejo con diferentes zonas de su obra permite deducir que la práctica de reutilización de escritos previos es un procedimiento constante y asumido como parte fundamental de un proceso creador autoconsciente.

La escenificación de los procesos internos ya sea por desdoblamiento explícito o por simbolizaciones del pensamiento disociado es un mecanismo metarreflexivo reconocible en toda su obra.<sup>9</sup> Esta conexión entre dramatización y escritura nos pone en la necesidad de indagar acerca de ese hilo conductor que sostiene el conflicto entre el deseo de escribir y su puesta en práctica.

Mucho antes de que otro narrador uruguayo, Mario Levrero, planteara la vacuidad del discurso que deriva del verdadero impulso creador, o la idea de que la literatura se crea desde la inanidad del gesto,<sup>10</sup> Felisberto Hernández buscó legitimar, en la década del 20, la escritura de lo intrascendente, al menos en apariencia, restando importancia al asunto, tan caro al canon realista hegemónico. En su escritura el *asunto* será lateral, a veces simplemente pretexto para que se eche a andar un proceso que se abre a nuevas posibilidades. La técnica del fragmento le brinda una apertura que utilizará como fermento que otorgue continuidad y genere nuevos textos. Explícita sus intenciones y muestra la vacilación y la duda como motores de la creación. De manera que

---

<sup>8</sup> Si bien la primera etapa queda enmarcada en las fechas de publicación de los llamados *Libros sin tapas* (1925-1931), aquí trabajaremos con textos inéditos o de publicación póstuma, que presumiblemente se escribieron antes de la década del 1940.

<sup>9</sup> José Pedro Díaz fue uno de los primeros en advertir la recurrencia del tema del doble así como la construcción del espectáculo ligado a la actividad creadora de la mirada, que siempre supone un espectador (Díaz, 1986). Rocío Antúnez se ha ocupado del mismo tema relacionándolo con el proceso creador cuando habla de “máscaras retóricas” y “mascaras dramáticas” (Antúnez, 1982).

<sup>10</sup> Ver: Mario Levrero: *El discurso vacío*. Buenos Aires, Mondadori, 2011.

adopta la libertad como premisa, la sinceridad como apuesta y la ausencia de preconcepciones como un desafío que a cada paso se debe vencer, si es necesario nombrando los escollos para exorcizarlos y de esta manera evitar que la escritura se detenga.

Los textos pertenecientes a la primera etapa de su creación (*Primeras invenciones*, de 1925 a 1931) casi exclusivamente tematizan una preocupación por la actividad creadora, sea por una posición del yo imaginada como diferente frente al mundo o a la escritura, sea en la confluencia de una mirada oscilante entre realidad y lenguaje. A medida que la experiencia de escribir comienza a asentarse hay un reforzamiento de la diégesis a la que se integran las preocupaciones metaescriturales.

Un caso paradigmático del proceso de integración al que referimos –diégesis, metadiégesis– es el relato “La envenenada” (1931), uno de los escasos ejemplos en este escritor de narración en tercera persona. Introduce el tema de la escritura en la primera frase del relato cuando nos presenta a un “literato” que “no tenía asunto”. De ahí en más se despliega un texto cuyos múltiples sentidos parodian la literatura establecida.

Siguiendo una línea cronológica es posible advertir que con el primer libro de la llamada etapa memorialista, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), Felisberto ahonda en el recurso del narrador autodiegético que indaga en sus recuerdos buscando escribir sobre lo que no se sabe. Opta por la escritura de *lo otro*, lo indecible, apartándose de la pauta canónica e instalando una pauta estética personal, en la línea de lo que Gilles Deleuze diría en su introducción a *Diferencia y repetición* en la década del sesenta: “¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal?” (2002:18). Y es en *El caballo perdido* (1943), también de temática memorialista, que el relato se vuelca claramente a la reflexión sobre el propio acto de la escritura.

### **1.1.1. Hipótesis**

A partir de ese repliegue de la escritura de Hernández sobre sí misma, observada desde los primeros tanteos hasta sus últimas creaciones, *La casa inundada* (1960) y *Diario del sinvergüenza* (1974), la tesis se propone demostrar las siguientes hipótesis:

- a. la obra de Felisberto Hernández construye un sistema escriturario a través de procedimientos y figuraciones que en su conjunto, estudiados diacrónica y sincrónicamente, revelan una estética que tiene como núcleo fundamental la problematización del acto creador;

- b. un procedimiento central del proceso creador es el palimpsesto a través de la reescritura, acto que no abandona la matriz generadora inicial: fragmentación, digresión, reflexión metaescrituraria, apertura y composición a partir del juego de conservación y desecho;
- c. el conjunto de estas operaciones cristaliza en textos de ficción donde subyace un programa no convencional puesto en práctica a través de la trama intertextual del conjunto de su obra.

Nuestro objetivo consiste en analizar el proyecto de escritura que subyace en esa obra, teniendo en cuenta la idea de construcción en proceso, en sus diferentes fases: embrionaria, experimental, en desarrollo y culminación. Tal tarea presupone la atención a la escritura, no solo de la obra publicada, sino de toda huella escrita que pueda entenderse como parte de un programa de escritura. A primera vista, dicho proyecto tanto desde una perspectiva diacrónica como sincrónica, manifiesta constantes en medio de variaciones que dan lugar a una diversidad enmarcada sutilmente en una temática central: el tema de la producción de la escritura.

Este fenómeno se aborda desde el estudio riguroso de manuscritos, versiones preliminares mecanografiadas, variaciones, correcciones, reescrituras que preceden a los textos definitivos con el objeto de auscultar en ellos, en los más significativos –y considerados acabados– la forma que el escritor da a su reflexión sobre el acto de la escritura, su concepción y el lugar que va construyendo en su imaginario a medida que la escritura se produce. El descentramiento constante de la materia o punto de partida que suele servir de pretexto en sus relatos hace pensar que la *sombra del escritor* va a tientas en busca de otro asunto sobre carriles inventados a través de procedimientos figurativos que no se corresponden con la simbología convencional, sino que inauguran una mitopoiesis que podría pensarse como un sistema narrativo abierto –concebido como infinito e inabarcable– a las diferentes posibilidades, especialmente a la reflexión filosófica.

### **1.1.2. Corpus**

El corpus central del presente trabajo está constituido por textos pertenecientes a A) libros que el autor publicó en vida, B) inéditos que se agregaron en la primera edición de su obra completa (Arca, 1965-1974) y en la segunda (Arca-Calicanto, 1981-1983), C) inéditos hasta el año 2015 (Cuenco de Plata) y D) materiales inéditos que se conservan en la Miscelánea Felisberto Hernández de la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (FHCE, Udelar). Para facilitar la localización de los textos asentamos la fecha en que cada texto fue recogido por primera vez en libro, en el caso de los fragmentos indicamos el número de página:

- A. De libros publicados en vida del autor:

*Fulano de tal* (1925).

*Libro sin tapas*, (1929): “Prólogo”, “Acunamiento”, “La piedra filosofal”,

*La cara de Ana* (1930): “La cara de Ana”

*La envenenada* (1931): “La envenenada”

*Nadie encendía las lámparas*, (1947): “Las dos historias”, “El acomodador” y “El balcón”

De *La casa inundada, cuentos* (1960): “La casa inundada”

- B. De textos no recogidos en libro hasta la primera edición de la obra completa realizada por José Pedro Díaz (Arca, 1969-1974) y sus variantes en 2ª edición (*Obras completas* de (Arca-Calicanto, 1981-1983):

De *Obras completas*, 2a. edición, Tomo III (Arca-Calicanto: 1983):

*Tierras de la memoria* (7)), “Explicación falsa de mis cuentos” (67), y “Lucrecia” (103)<sup>11</sup>:  
“Explicación falsa de mis cuentos” (7)<sup>12</sup>

De *Obras completas*, 2a. ed. Tomo I, (Arca-Calicanto, 1981)

“Manos equivocadas” (162).<sup>13</sup>

“Pre-original de tal vez un movimiento. Novela metafísica” (187).

“Tal vez un movimiento” (183)

“Filosofía del gangster: Dedicatoria”, “El taxi” (147-150).

“Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” (153).

“Tal vez un movimiento” (145-149).

“Buenos días [Viaje a Farmi]” (190)

- C. De *Narrativa completa*. Inéditos hasta 2015.

De María del Carmen González, “Escritura de los orígenes: los inéditos de Felisberto Hernández” en *Narrativa completa* (Cuenco de Plata, 2015).

Sección: “Esbozos, argumentos, proyectos”, conjunto de textos en torno al “Esquema de un tratado de embudología” (589-604).

Sección: “El teatrillo (novela)” (605-617)

Sección: “Fragmentos, reflexiones y misceláneas”:

“Casi siempre” (632)

“Estaba dispuesto” (631).

“Mientras la imaginación” (632)

“Recién he traído un sillón” (627)

---

<sup>11</sup> Publicado por primera vez en *La Licorne*, 2ª. Época, Año I, n.º 1-2, Montevideo, noviembre, 1953.

<sup>12</sup> Publicado por primera vez en *La Licorne*, 2ª. Época, Año I, n.º 5-6, setiembre, 1955.

<sup>13</sup> Publicado por primera vez en *Revista Nacional*, Año IX, n.º100, Montevideo, abril, 1946.

“Eutilodia” (621)

- D. Textos inéditos en Miscelánea Felisberto Hernández. En Archivo de SADIL (Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras), FHCE, Udelar.
- D.1. Textos inéditos. “Exploración de archivos y descripción”. En María del Carmen González. Capítulo I. “Felisberto Hernández: una estética en clave de ficción”.
- D.2. Selección y análisis:  
Versiones ampliadas, variantes, desarrollos de los textos indicados en C (incluidos en Narrativa completa, 2015) que se incluyen en el Anexo de esta tesis.
- D.3. Textos inéditos. Transcripción. En María del Carmen González. Anexo. “Felisberto Hernández: una estética en clave de ficción. Génesis, proceso y culminación de un proyecto”  
(ANEXO)

### **1.1.3. Metodología**

La escritura que desarrolló Felisberto Hernández posee una considerable documentación que testimonia la labor autoral y un itinerario editorial muy intenso en los últimos años en los que la obra pasó al dominio público. Parece ser el objeto ideal de la crítica genética ya que esta aporta una serie de herramientas metodológicas para analizar las diferentes variables involucradas en la escritura desde el punto de vista diacrónico. La forma en la que las diferentes ediciones se han comportado con respecto a los textos del autor es indicio de las dificultades que ha ofrecido un corpus en gran parte fragmentario, un archivo disperso durante muchos años, en definitiva, una obra que *decidió* quedar abierta. Para trabajar con fuentes primarias fue necesario explorar un archivo que al comenzar esta investigación no estaba catalogado. Fue necesario realizar un estudio de cada pieza o conjunto a fin de distinguir en materiales autógrafos, mecanografiados, originales y copias, en algunos casos, y finalmente, hacer una clasificación entre éditos e inéditos.

En el caso de las piezas que contenían escritura manuscrita se procedió al desciframiento y transcripción de la totalidad de los textos cuya legibilidad lo permitió, teniendo en cuenta el tipo de hoja y los aspectos materiales de la escritura (tipo de trazo, intensidad, tamaño de la letra). Textos que presentaban palabras o frases ilegibles fueron descifrados, finalmente, gracias a que el trabajo constante permitió una familiarización con las modalidades e inflexiones del escritor. La necesaria comparación con la obra edita no siempre permitió a primera vista resolver la cuestión de si se estaba ante un texto inédito o no, de manera que en el proceso de trabajo con el

archivo se fue evidenciando la práctica –que se reveló como un rasgo distintivo del proceso creativo de este autor– de la intercalación de fragmentos en un texto mayor.

Analizar la clase de papel, el tipo de letra, la intensidad y la regularidad del trazo, o su contrario, permitió realizar conjeturas acerca de la fecha aproximada de producción,<sup>14</sup> así como el grado de decisión o predisposición con respecto al avance de un proyecto. El método de transcripción asumió el registro de las marcas del proceso de escritura de manera que quedaran explícitas las enmiendas, las tachaduras, las diferentes versiones de un mismo texto, con el objetivo de analizar exhaustivamente los datos que aportaba la huella escrita acerca del proceso de escritura. Este método fue usado como una herramienta de trabajo para fijar el texto que finalmente se incluiría en el anexo de esta tesis, además de integrarlo al corpus en el caso de considerarse relevante.

De esta manera, se fue desbrozando el archivo para encontrar núcleos de pertenencia o autonomía, similitudes y disyunciones reorganizando el material para componerlo en subunidades en vistas a construir un corpus analizable. La composición de cada subconjunto propone una lectura posible del archivo, cuyo esquema se presenta en el capítulo II y su transcripción en el Anexo.

El estudio de los textos permitió observar el trabajo constante, insistente, del autor, sembrado de fracasos y silencios, pero también de hallazgos originales, fruto de su obsesión por determinados temas, especialmente por la escritura. La preocupación por escribir es objeto de sus desvelos, como se desprende de gran parte de ese corpus.

El encuentro con textos que con toda seguridad se puede determinar fueron escritos antes de 1940, llevó a que nos concentráramos en el análisis de los primeros libros (1925-1931) y de los textos exhumados por Giraldi y Díaz y ubicados antes de esa fecha. Se encontró un importante núcleo de escritura donde se abordan cuestiones filosóficas, lingüísticas, ontológicas y existenciales a medio camino entre el ensayo y la narrativa, que no estaban visibles como tales, sino como ensayos previos, o prehistoria de la obra madura.

En definitiva, se analizó un proceso diacrónico elaborado desde el balbuceo, la inestabilidad y la búsqueda de posibilidades, que dejó su huella en la tachadura, la sobreescritura, la reescritura y, finalmente, en el palimpsesto personal, construido a partir de textos heteróclitos, por medio de la invención de procedimientos de figuración inusuales, extraños al discurso literario y metaliterario.

---

<sup>14</sup> Investigaciones de la crítica a la que oportunamente haremos referencia indican que hay un cambio en la grafía del autor alrededor del año 1940 cuando definitivamente comienza a usar la letra *script* (o de imprenta).

La presencia de símbolos que remiten a ideologemas propios de la filosofía ocultista para representar la génesis y el progreso personal en la adquisición de una escritura propia, que cumple un programa exigente, por disruptivo, llevó a indagar en los textos teniendo en cuenta la atmósfera intelectual que circunda al autor y al Uruguay en el que se formó.

Como una de nuestras hipótesis propone que la nota común a gran parte de la producción felisbertiana contiene una pragmática metaescritural proyectamos nuestro análisis hacia los textos donde predomina la ficción y la dimensión simbólica.

El proceso hacia la simbolización de la escritura y el logro de una síntesis entre reflexión metadieгética y narración implicó el abordaje de los relatos donde se ensamblan perfectamente ambos aspectos. En el análisis de ese proceso diacrónico se encontró que la preocupación por el tema de la escritura tuvo una forma simbólica de expresarse a través de la representación de la figura de la mujer en la etapa posterior a 1940.

## 1.2. Estado de la cuestión

En el año 2014 se cumplieron los cincuenta años de la muerte de Felisberto Hernández, hecho que determinó en Uruguay una serie de homenajes, compendios de crítica, nuevas ediciones de su obra completa y la edición en una de ellas de un conjunto de textos inéditos pertenecientes a la colección radicada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.<sup>15</sup> La lenta inclusión en el canon de la literatura uruguaya contrasta con la explosión crítica que ha sucedido en el siglo XXI donde ya contamos con varias tesis doctorales realizadas en distintas partes del mundo. En especial ha crecido el interés por el proceso de escritura al punto de ser un escritor de referencia de la crítica genética en su vertiente francesa que mucho ha influido en los investigadores de Uruguay.

Al igual que en el resto de Latinoamérica, el fuerte impulso del regionalismo literario opacó la emergencia de la narrativa de vanguardia en Uruguay; aunque esta no sea la única razón, como ya se ha dicho, el predominio de la corriente nativista invisibilizó los primeros libros de Hernández (1925 a 1931). La ruptura del discurso narrativo coincide con el epítome del regionalismo y su obras paradigmáticas: *La vorágine*, de José Eustasio Rivera es de 1924, *Don Segundo Sombra* de Güiraldes de 1926, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos de 1929. En el plano nacional los inicios del autor coinciden con *Raza ciega* (1926) de Francisco Espínola (1902-

---

<sup>15</sup> Miscelánea Felisberto Hernández, SADIL, FHCE.



1973), el más canónico de los narradores nativistas en Uruguay, además de otros grandes del género como Juan José Morosoli (1899-1957) y Enrique Amorim (1900-1960).<sup>16</sup>

En este sentido, es de destacar que bajo el impulso modernizador del proyecto estatal de José Batlle y Ordóñez se construirá un imaginario nacional con base y repercusiones en lo cultural. La vertiente literaria predominante fue el nativismo que continuó la línea criolla aunque con “antenas” hacia la experimentación vanguardista.<sup>17</sup> La música, la plástica y la literatura participaron en este movimiento que promovió el afianzamiento de una cultura que realza lo nativo –naturaleza y elemento humano– pero que también acusa recibo de la renovación técnica en todas las artes y la literatura.<sup>18</sup>

Un intento de elaborar un canon nativista de la literatura uruguaya fue la publicación de lo que se llamó Plan de Carlos Reyles,<sup>19</sup> *Historia sintética de la literatura uruguaya*, basado en las conferencias sobre literatura nacional que este escritor coordinó en 1930. En el Plan, como era de esperarse en los 30, predominó el canon realista-criollista, como ejemplo se puede mencionar que fue incluido Víctor Dotti quien, nacido en 1907, había publicado hasta el momento solo un libro, *Los alambradores*, mientras que Felisberto Hernández (1902) ya había publicado dos de sus primeros libros, *Fulano de tal* (1925) y *Libro sin tapas* (1929) y, sin embargo, no fue incluido en ese registro. Es probable que la disidencia en el aspecto simbólico y material, tanto como la estrategia de publicación, lo alejaron de toda visibilidad para quien fue el encargado, desde el ámbito oficialista, de construir el canon de la literatura nacional.<sup>20</sup>

La repercusión crítica de la obra de Hernández durante su vida puede rastrearse en la prensa periódica y en las revistas. En la primera etapa editorial (1925–1931), la recepción fue casi nula, entre otras cosas, por la escasa visibilidad de las ediciones. Hasta el momento sabemos de una nota de Antonio Soto (Boy) sobre *Fulano de tal* (1925), la muy recordada de Vaz Ferreira en *El*

---

<sup>16</sup> Francisco Espínola publica su primer libro de cuentos, *Raza ciega*, en 1926, *Hombres* de Morosoli, es de 1932 y el primero de Amorim, *Las quitanderas* de 1923.

<sup>17</sup> Hugo Verani, en su libro sobre las vanguardias en Latinoamérica, en el apartado correspondiente a Uruguay incluye el texto “Nativismo” de Fernán Silva Valdés publicado en la revista *La Cruz del Sur* en 1927 (1986: 277).

<sup>18</sup> Eduardo Fabini (1882-1950) con su poema sinfónico *Campo* (estrenado en 1922) y Pedro Figari con sus patios coloniales y su temática afrodescendiente son representantes de esta corriente (1861-1938) que en poesía siguen Ildefonso Pereda Valdés, Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche.

<sup>19</sup> Carlos Reyles (1868-1938), ensayista, narrador, fue figura central del campo cultural en la conformación del canon del Centenario.

<sup>20</sup> Los referidos libros tenían apariencia de folletos, sin tapas, de dimensiones reducidas, publicados por el autor en imprentas del interior del país.

*Ideal* (1929) por la célebre frase ponderativa y lapidaria a la vez,<sup>21</sup> una sin firma publicada en *La Gaceta* (1930-1931), anunciada por Norah Giraldi (1975: 47) y recientemente relevada por Ignacio Bajter y Kasunori Hammada (2015:45, 53). A estas se agrega una referencia que encontramos recientemente: la de una escritora hispano-uruguaya, Mercedes Pinto, en la que califica a *Libro sin tapas* como “misal de filosofía humorística, metafísica” (1930).<sup>22</sup> Es muy probable que estas ediciones –impresas aprovechando las cajas de imprenta de las columnas de los periódicos– hayan sido de pocos ejemplares, por consiguiente de muy restringida circulación y que el autor los distribuyera entre sus amigos, aquellos que, precisamente, figuran en las dedicatorias de cada uno de sus textos. Quisiéramos repasar sus nombres para acercarnos a aquella *recepción de entrecasa* que parece haber tenido Hernández al principio. Dedicó a cada uno de sus amigos y allegados tanto los libros como cada uno de los textos que los integran. Es probable que estos fueran sus primeros lectores: María Isabel Guerra (su esposa); el abogado, profesor y filósofo Carlos Vaz Ferreira; el pintor Luis Alberto Fayol; el poeta y conductor radial Vicente Basso Maglio; el maestro, dramaturgo y narrador José Pedro Bellan (su maestro de escuela); el autor de una de las primeras reseñas, Antonio Soto (Boy); el director de coros Néstor Rosa Giffuni, quien fuera su representante como concertista; Venus González Olaza y otras amistades entre las que se encuentran sus amigos y mentores Alfredo Cáceres y su esposa, Esther, médico psiquiatra él y médica y poeta ella. He aquí el círculo de amistades e intelectuales que rodearon y leyeron por aquellos tiempos a quién sin duda primero habían conocido como pianista cuando amenizaba las tertulias en la casa de los Vaz Ferreira, en el barrio Atahualpa.

En tiempos de escribir y publicar su narrativa de la memoria –*Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (1944, inédita hasta 1965)– el escritor se vincula afectiva e intelectualmente con la también escritora Paulina Medeiros (1982) y con el escritor franco-uruguayo Jules Supervielle. Ella lo relaciona con algunos escritores argentinos: Carlos Mastronardi, poeta de Entre Ríos; José González Carbalho, poeta, periodista, crítico literario; Juvenal Ortiz Saralegui, poeta uruguayo autor de un poemario vanguardista, Palacio Salvo; Amelia Barreto Laureiro, León Benarós (poeta, historiador, crítico de arte). El

---

<sup>21</sup> “Probablemente no haya en el mundo más de diez personas a la cuales les resulte interesante, y yo me considero una de ellas” (de Cáceres, 1970: 6).

<sup>22</sup> Mercedes Pinto, española de origen y desterrada por la dictadura de Primo de Rivera vivió en Uruguay entre 1925 y 1932 publicando una novela, *Él* (1926). Tuvo una activa participación en la vida cultural de Uruguay, fundó La Casa del Estudiante, centro cultural y editorial por el que pasaron varias personalidades y en el que se realizara un homenaje a Felisberto Hernández, cuando este era escasamente conocido.

círculo de lectores intelectuales se amplía y aumenta de manera considerable la recepción de sus dos primeros libros de la memoria.

Es precisamente a partir de la narrativa memorialista, con *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), que la obra comienza a tener repercusión, fruto en parte de los apoyos que recibió de parte del grupo de artistas, escritores e intelectuales con los que el autor había entrado en contacto. En Montevideo y Buenos Aires se publicaron varias notas críticas sobre este libro y también sobre la siguiente nouvelle, *El caballo perdido*, de 1943.<sup>23</sup> En todos estos casos se trata de apreciaciones elogiosas e impresionistas, que no responden a los lineamientos de un sistema crítico instalado, como sí ocurrirá posteriormente a través del semanario *Marcha* y de algunas revistas.

El impulso estatal a la enseñanza secundaria amplió la educación de este nivel a las capas medias de la sociedad a mediados del siglo XX; tal situación fue capitalizada por el semanario que, fundado en 1939, contó con un público amante de la literatura entendida como “bellas letras” y como suma de conocimientos académicos (Rocca, 2006: 123). La preocupación por la salida del subdesarrollo cultural compartida por la intelectualidad uruguaya fue en gran medida expresión del deseo presente en sectores medios de la sociedad de estar en contacto con los avances científicos, tecnológicos y culturales de los centros mundiales más avanzados. La renovación literaria era fundamental a la hora de pensar el crecimiento cultural y este iba atado a los modelos extranjeros consagrados o a la construcción de una literatura propia en el sentido de representación de lo latinoamericano o nacional (Zum Felde, 1959: 7, 8). Desde estas premisas, el terreno no parecía favorable al advenimiento de una literatura que no contara con filiación en alguna de estas opciones.

Desde la página “Literarias” de *Marcha* se abogaba por una literatura urbana que diera cuenta del condicionamiento e influencia de la modernidad en el psiquismo humano. Un entonces joven Juan Carlos Onetti reclama una narrativa de la ciudad en el mismo año en que con la publicación de *El pozo* (1939) concreta literariamente el inicio de un proyecto innovador que tiene como centro al personaje urbano, su asco por el mundo real y el refugio en la fantasía y la escritura.<sup>24</sup> Sin duda el giro que se esperaba no era temático pues José Pedro Bellan (1889-1930),

---

<sup>23</sup> El relevamiento, transcripción y comentario de estas notas se realizó en *Felisberto Hernández. Si el agua hablara: estudio de su obra y de la recepción crítica en la prensa periódica y revistas (1942-1964)*, Montevideo, Rebeca Linke editoras, 2014.

<sup>24</sup> Desde la columna “La piedra en el charco” firmada con el seudónimo Periquito el Aguador entre los años 1939 y 1941 (Rocca, 1992: 20).

maestro de escuela y luego amigo de Hernández, dos décadas antes había abordado el tema ciudadano desde el canon realista.<sup>25</sup>

Luego, bajo el fuerte influjo de la personalidad crítica de Emir Rodríguez Monegal, dirigiendo la sección de literatura del semanario *Marcha* (1945-1959) y codirigiendo *Número* desde 1949 junto a Manuel Claps, Idea Vilariño y otros, se establecerán nuevos parámetros de renovación de la literatura nacional. La mirada crítica del 45 alcanzó a la generación anterior sobre la que fue implacable, rescatando a los autores del 900 y echando un manto de olvido sobre los que habían gozado de favores estatales. Solo rescataron a Francisco Espínola, quien, elevado a la categoría de institución, se integrará plenamente a la Generación del 45.

Resulta difícil acercarse a Felisberto Hernández en tanto figura de autor sin el preconcepto de escritor raro, resistido por una crítica que retrasó más de la cuenta su ingreso al canon de la literatura uruguaya. Presente tenemos la figura de un crítico –Rodríguez Monegal– “persiguiéndolo con un hacha”, como decía Ángel Rama. Estos elementos ya forman parte de un protocolo de iniciación a cualquier presentación de este autor, no carente, por cierto, de ribetes míticos. Es así que la conocida polémica Rama-Rodríguez Monegal instaló una forma de leer a Felisberto desde el conflicto con la crítica sobre el eje aceptación/no aceptación. El autor se convirtió en territorio de lucha de las ideas sociales y estéticas de una época y de los procesos que estaba viviendo Uruguay. Quizá sea un ejemplo único y, en tal sentido, generó un imaginario difícil de remover. Lo cierto es que si se acude a las fuentes hay sorpresas: apenas dos o tres notas de Emir Rodríguez Monegal, una de Carlos Ramela y dos de Ruben Coteló, en el orden de lo negativo, y una cantidad de crítica laudatoria, en el orden de la aprobación, veintiocho notas, entre las que se encuentran destacados escritores y críticos (José P. Díaz, M. Benedetti, D. Bordoli, Á Flores, A. S. Visca, etc.). Aún más, dentro de esas cinco o seis notas críticas en las que se cuestiona la calidad literaria no se lo hace de manera absoluta ya que a la vez se dedican muchas páginas al análisis e interpretación de algunas zonas o temáticas de la obra. En todo caso, siempre se dejó constancia de la novedad que estaba significando la aparición de esa literatura (González, 2014).

En definitiva, Hernández estaba planteando una discusión –sin que se le otorgase este mérito (porque no se lo visualizaba en ese momento)– del tipo de las que motivaron las ácidas

---

<sup>25</sup> José Pedro Bellan es el creador de la vertiente urbana en la narrativa uruguaya, con una preocupación más sociológica y psicológica que estética, publicó entre 1914 y 1926 una novedosa obra narrativa desde el punto de vista temático, incorporando el erotismo, la transgresión, la represión, la enfermedad, la locura y las conductas anómalas, extrañas o desviadas de la norma social, así como los climas enrarecidos por las situaciones limítrofes entre realidad y fantasía.

notas de Onetti, con la diferencia de que mientras este apedreaba el charco desde una tribuna legitimada, Felisberto lo había hecho, sin pena ni gloria, desde los *Libros sin tapas* en la década del veinte y comienzos del treinta. Ese pequeño itinerario editorial que duró seis años y tuvo cuatro libros es el símbolo de un autor que se construye a partir de varias formas de la marginalidad

Se entiende que la influencia de la opinión crítica de Rodríguez Monegal se relaciona con el prestigio del semanario en su función de formar y guiar hacia la “alta literatura”, de acuerdo con modelos hegemónicos a nivel nacional e internacional. De ahí que la nota sobre *Nadie encendía las lámparas* (1947) en la revista *Clinamen* (1948), en este caso sí demoledora,<sup>26</sup> tendrá mucho peso y será el punto de partida de esa “persecución” de la que hablará Ángel Rama en una nota sobre los premios entregados en 1960 por el Ministerio de Instrucción Pública, cuando premian a Hernández por *La casa inundada* (Rama, 1960).

En ocasión de hacer en *Marcha* el balance de su propia labor y de la de su antecesor, Ángel Rama afirma que mientras que a Rodríguez Monegal le correspondió actualizar a los lectores en el conocimiento de las literaturas nacionales y en el establecimiento de rigurosos parámetros para la construcción de una “literatura pura”, su tarea fue la de incluir la literatura dentro de una dimensión más amplia: la cultura. Para ello debió operar con otros saberes, como la sociología, y con preocupaciones ideológicas como la inserción de la literatura uruguaya en la construcción de un proyecto cultural latinoamericano “en sustitución de la preocupación por las letras europeas”. Fundamenta esta posición en una apertura de horizontes ideológicos con respecto al marxismo ortodoxo plasmado en la concreción de una revolución en Latinoamérica, la Revolución cubana (1959). Destaca la figura de Carlos Quijano y su papel rector en la formación de los intelectuales como orientadores de las futuras generaciones teniendo como objetivo la mirada hacia el futuro, un nuevo país, una nueva sociedad (Rama, 1972: 89, 91).

Desde 1955 Uruguay había ingresado en otro período de crisis económica que dio lugar a movimientos políticos, sociales y sindicales influidos por una gran variedad de corrientes ideológicas que respondían a enfrentamientos establecidos a partir de la Segunda Guerra Mundial: la polarización entre los bloques ideológicos representados por Estados Unidos y la URSS, a nivel mundial, tuvo su repercusión en América. Se expresó a través de diversos canales –el discurso político y las acciones en este sentido– en las diferentes opciones elegidas para oponerse al poder dominante por parte de grandes sectores de las sociedades latinoamericanas.

---

<sup>26</sup> La primera referencia de Rodríguez Monegal a Hernández se encuentra en una nota menos conocida y más generosa con el autor titulada “Nota sobre Felisberto Hernández” (1945:15).

Muchos intelectuales, como dice Rama, se sintieron partícipes del destino del continente y asumieron conscientemente, de acuerdo a los lineamientos de Jean Paul Sartre, un compromiso en su literatura con la sociedad (Rama, 1972: 20). El continente mestizo se despertará, al decir de Mario Benedetti, y la Revolución cubana de 1959 ejercerá un fuerte influjo “para que el tema de América Latina penetrara por fin en nuestra tierra, en nuestro pueblo y también en nuestra vida cultural, que siempre había padecido una dependencia casi hipnótica frente a lo europeo” (Benedetti, 1997: 35).

Rodríguez Monegal se mantendrá en las antípodas de esta posición, no obstante, entiende que “Marcha ayudó a crear un público minoritario y culto, una elite de izquierda, para la que el país realmente importaba”. Asimismo, afirma que hubo dos momentos de *Marcha*, dos formas de concebir lo literario y dos formas también de pensar el Uruguay (Rodríguez Monegal, 1966: 31). El semanario fue territorio de disputas en torno al “poder de la interpretación”.

Ángel Rama, desde la dirección de la página literaria de *Marcha* (1959-1968), desarrolló una labor acorde con su pensamiento latinoamericanista y, en consonancia con esta tendencia, desde la dirección de la mencionada colección “Letras de Hoy”, en la editorial de Benito Milla. Será el responsable de la publicación de *La casa inundada*, primer libro de Felisberto Hernández que aparece en el marco de la emergencia de nuevas editoriales y de sus proyectos con respecto a la literatura nacional.

Como se dijo, el semanario *Marcha* en 1960, al cumplirse treinta y cinco años del inicio de Felisberto Hernández como escritor, le brindó un homenaje materializado en las notas consagradoras de José Pedro Díaz, Lucien Mercier y Ángel Rama (1960: 22). Por otra parte, en el diario *La Mañana*, Mario Benedetti expresará su lúcida opinión sobre la narrativa del autor, especialmente sobre *La casa inundada*. No obstante y a pesar de ser esta una obra cumbre con muy buena recepción por parte público –agotó la edición en un lapso breve a diferencia de los libros anteriores– persistía en algunos críticos la opinión de que Hernández era un escritor “inmaduro” que no elaboraba estéticamente sus contenidos inconscientes.<sup>27</sup>

El autor falleció al iniciarse 1964, hecho que motivó una puesta en valor de su obra por parte de varios críticos, persistiendo la obstinada, irónica y demoledora crítica encarnada en la voz de Rodríguez Monegal. A casi veinte años de su “Nota” en *Marcha*, y considerando el aval que venía teniendo el autor dentro y fuera de fronteras, es posible ver algo más que la voz de un obstinado.

---

<sup>27</sup> Notas de Ruben Cotelo, *El País*, diciembre de 1960 y de Rodríguez Monegal, *El País*, enero de 1961.

Estaba llegando la hora de abordar esa obra que hacía tambalear los parámetros tradicionales y que tampoco encontraba su explicación en la nueva narrativa, lugar ocupado por Juan Carlos Onetti quien pasa a engrosar la fila de los grandes renovadores de la narrativa: La escritura de Felisberto, decíamos al principio, nació al sistema literario de Uruguay bajo el signo del desvío de la norma y allí quedó fijada. Sin duda fue determinante el hecho de que un crítico tan influyente en la consolidación de un nuevo mapa de la literatura uruguaya en la década del sesenta, como fue Ángel Rama, lo incluyera en su antología *Aquí, cien años de raros* (1966), estirpe que se ha transformado en una especie de “tendencia literaria” que nadie quiere discutir pese a su largo alcance en la narrativa uruguaya. Rama, además, encuentra una filiación entre latinoamericanos por la ruptura con las leyes de la causalidad y la incorporación tanto de lo insólito como de lo onírico. En el fascículo 29 de la *Historia de la literatura uruguaya (Capítulo oriental)* dice que Felisberto es el representante uruguayo de una “constelación de narradores”, junto a Macedonio Fernández y a Julio Garmendia, entre otros, escritores que inician la renovación de la literatura latinoamericana contemporánea (Rama, 1968: 9).

El interés de Felisberto Hernández por la escritura se remonta al prólogo de *Primeras invenciones*, primer tomo de las *Obras completas*, en el que Norah Giraldi sostiene que el autor, pese al aparente desaliño de sus textos, era riguroso en la corrección de sus escritos a los que se aplicaba con disciplina para lograr nuevas y mejores versiones. Por entender que su dedicación al estudio de la música desde niño influyó en su forma de escribir, en el proceso y los resultados (1969), publicará una tesis doctoral sobre la transversalidad de estos campos (1998). Detrás de estos comienzos está la tarea pionera de Roberto Ibáñez, profesor de la Facultad de Humanidades y Ciencias, considerado el fundador de la investigación literaria en el Uruguay, quien a mediados de la década del sesenta dictara el primer curso sobre la narrativa de Hernández.

José Pedro Díaz, tempranamente, analiza la metaforización del motivo de la escritura (1960: 23), y en el prólogo a la publicación póstuma de *Tierras de la memoria* “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia” (1965), aborda los particulares rasgos de esta narrativa cuyo eje es el tema de la memoria en tanto operativa del recuerdo. Es el primer crítico en establecer un enlace entre dos textos que considera ligados temática y estéticamente, *El caballo perdido* y “La casa inundada”. Al respecto observa que el narrador suele dedicarse a “experimentos interiores” para ver “qué pasa” y cómo esos intentos se arriesgan a tropezar con el desvío y el descentramiento. A su vez, Díaz establece un vínculo entre su arte poética, “Explicación falsa de mis cuentos”,<sup>28</sup> la secuencia final de *El caballo perdido* y el cuento “La

---

<sup>28</sup> Ver: nota 12.

casa inundada” en torno a la idea de que hay una fuente común para los textos: “Se cree reconocer que estas plantas hunden sus raicillas en aquella misma agua asombrosa en la que se habían mojado los dedos del narrador de *El caballo perdido* (1960: 23). Además de estas visionarias lecturas genéticas *avant la lettre* está su importantísima tarea con los manuscritos que conocía, detallando en generosas notas la procedencia de los textos y la tarea que fue necesaria para componerlo.<sup>29</sup>

La obra de Hernández queda durante un tiempo en una especie de limbo que coincide con las dictaduras militares en el Río de la Plata. El golpe de estado de 1973 arrasó con las instituciones democráticas y con los centros de producción de conocimiento. No se estudiaba en las aulas de la Facultad de Humanidades –principal lugar de investigación desde la época de Idea Vilariño, Ángel Rama y Roberto Ibáñez– a los autores nacionales del siglo XX, ni mucho menos a los autores del boom latinoamericano; los programas llegaban hasta el Modernismo y la llamada Generación del 900. Las aulas de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Udelar, y del IPA, Instituto de Profesores “Artigas”, se vieron afectadas por la ausencia de profesores académicamente competentes y comprometidos con la cultura. Durante quince años fue escasísima la investigación en el país. Es en el exterior, entonces, en la Universidad de Poitiers, Francia, donde se reúne un grupo de destacados críticos europeos y latinoamericanos para abordar la obra de Hernández. Coordinados por Alain Sicard, se desarrolló el coloquio que dio lugar a la primera publicación colectiva que ubica a Felisberto Hernández ante la crítica universitaria en el ámbito internacional (1977).

Es con Lisa Block de Behar que se inicia un abordaje del procedimiento narrativo en Felisberto Hernández a partir de la retórica del narrador y las incursiones del discurso metatextual (1983). Posteriormente, señala la paradoja que se producía entre la abundancia de trabajos críticos que suscitaba la obra felisbertiana y el hecho de que el “puzzle” no terminara de armarse, como si algo faltara, de allí que demande una atención a la figura, a la imagen y a ese doblarse del texto: “el texto se dobla como se pliega un tejido” (1994: 195).

El segundo emprendimiento colectivo se realiza en Venezuela, país donde tuvieron acogida varios intelectuales uruguayos. Será a través de la revista *Escritura* (1982-1985), y al impulso de uno de sus directores, Ángel Rama, que se dedicará un número a la obra de Felisberto Hernández. El crítico, que falleciera en un accidente de aviación en el año 1983, no vio concluido el proyecto

---

<sup>29</sup> Tan importante ha sido su tarea para establecer los textos del autor que hasta el momento no se ha realizado una verdadera revisión de la forma de presentar sus obras completas en lo que se refiere a los textos inéditos, cada nueva edición toma el trabajo que José Pedro Díaz realizó hace ya medio siglo.



que se divulgó recién en 1985, año en que se restablece la democracia en el país. El reconocimiento ocurre nuevamente fuera de fronteras y responde a otra de las penosas situaciones a las que dio lugar la dictadura, el exilio. La publicación recoge un texto preparado por Rama para esa edición: “Su manera original de enfrentar el mundo” (243, 257) en el que señala que Felisberto es un vanguardista sin tener conocimiento teórico de estos movimientos. De manera que al referirse a un texto paradigmático de la primera etapa, el relato “La cara de Ana”, encuentra vínculos con el Unanimismo, el Simultaneísmo y el Surrealismo por la coexistencia de lo inverosímil y lo cotidiano, (245). El esfuerzo de Hernández consistiría en expresar literariamente una manera original de entender y enfrentar el mundo. También muestra la persistencia de rasgos de esta primera escritura en sus textos posteriores, de manera que nos interesa su visión de la obra como proceso en el que perduran núcleos de procedimiento en las obras posteriores, gestados en la primera época.

De esta edición nos interesa en particular el artículo de Ana María Barrenechea por su excelente análisis de “La cara de Ana”, a través del cual se evidencia la generación del texto en el entrecruzamiento de diégesis y metadiégesis (1982, 1985). También de Barrenechea consideramos los aportes de un estudio anterior en el que aborda la ficcionalización del acto de escritura y el proceso de engendramiento del texto en relatos como “Las dos historias” o *El caballo perdido*, de manera que la autoconciencia del hecho literario hace que el sujeto enunciador se pliegue sobre el proceso de escritura (1978).

En la introducción a su libro *El espacio de la verdad*, Roberto Echavarren plantea que Felisberto “aboga por un tipo de texto que incorpore el horizonte de sus vacilaciones y perplejidades (borradores, tachaduras) a la versión definitiva. De modo que la escritura es concebida como un gesto productivo más que como producto acabado” (1981: 11). Su estudio se enfoca en los textos posteriores a la primera etapa analizando especialmente *El caballo perdido* y “La casa inundada” con un enfoque psicoanalítico aplicado al análisis textual. En estos relatos estrechamente ligados observa una estética en proceso considerando que el último relato publicado en vida por Felisberto fue “legado de una irónica ‘sabiduría’” (149). Sin embargo, el propio Echavarren comenta la existencia de reescrituras posteriores a su publicación que, como comentaremos en breve, Norah Giraldo estudia comparativamente.

Jorge Panesi analiza las figuraciones y procedimientos utilizados para representar la escritura en “La casa inundada” así como el modo de concebir la creación artística (1982: 131-159). Si bien plantea que en “La cara de Ana” ya están todos los elementos de una poética, es en su análisis de *Por los tiempos de Clemente Colling* y de *El caballo perdido* donde aborda con mayor profundidad el tema del arte y su proceso de elaboración. Con la articulación de estos

relatos llega a la conclusión de que el segundo desarrolla una estética embrionaria que ya estaba en la *nouvelle* del 42 (1993: 33). También encuentra núcleos de metaescritura en los textos de la primera etapa. Al día de hoy y con la profundización en esa primera etapa podríamos aportar que se trató de un proyecto fundamental que lejos de interrumpirse hacia la década del cuarenta, como se ha sostenido, siguió cimentando el edificio de la escritura felisbertiana.

Washington Lockhart, ensayista, director de la revista *Asir* (Mercedes) entre 1949 y 1957, en *Felisberto Hernández, una biografía literaria*, realiza una valoración de la obra en relación con el itinerario vital del autor en el que incluye el conocimiento personal que del autor tuvo en el año 1934, en la ciudad de Mercedes, donde Felisberto dio algunos conciertos. El libro se inclina hacia lo biográfico pero reserva un espacio para al estudio de los primeros textos: “borradores” en los que “es posible reconocer y acompañar el surgimiento y la evolución de sus tendencias esenciales” (1991: 37).

En el Coloquio de Dijon (1995), cuyo tema fue *L'écriture palimpseste*, Norah Giraldi presenta un artículo sobre “La casa inundada” y la reescritura que de esta hiciera el autor luego de publicarla en 1960. La observación de los cambios entre las diversas versiones revela un concepto central que es el de diferencia y repetición en el modo de utilizar el fragmento (1996: 7). Es una pena que Giraldi, por ahora, no haya seguido indagando en este aspecto donde creemos que está el resultado de un proyecto que inició con sus primeros libros.<sup>30</sup> No obstante, continúa su labor hasta fines de la década de los 90 con la coordinación del homenaje internacional que tuvo lugar en París, al conmemorarse los cincuenta años de *Nadie encendía las lámparas* (1947-1997). Del volumen que reúne sus actas destacaremos los estudios que se vinculan al tema de la escritura.

Emile Volek sostiene que la obra de Hernández se proyecta fuera del tiempo concreto al revelarse una estética posmoderna en un “imposible programa narrativo”, dada la apertura de su poética y los continuos despistes a los que conduce su escritura (1997: 159, 169). El juego de palabras parecería aludir a ese lugar movedizo y a la ausencia de una finalidad aprehensible por una lógica racional. Entendemos que hay un programa narrativo que se desenvuelve sobre la marcha de pensamiento y escritura, verificable en el análisis diacrónico y en el abordaje de borradores y antetextos.

---

<sup>30</sup> Felisberto reescribió “La casa inundada” en la casa de Alcides Giraldi, profesor amigo suyo y padre de Norah, quién me contó la anécdota y también la posposición de un trabajo mayor sobre el itinerario genético de este texto.

Francis Lough analiza “Las dos historias” en intertextualidad con *El caballo perdido*, diálogo que tiene como finalidad poner en escena el tema de la “posibilidad de la escritura” (1997: 265, 274). Aunque la relación es correcta por el carácter metadieético de ambos textos, el vínculo genético podría construirse de otra manera a partir de nuevos descubrimientos, especialmente el de la datación del texto y el encuentro de inéditos vinculados a él. Como se verá, el relato incluido en *Nadie encendía las lámparas* (1947) no correspondió al mismo impulso creador del resto de los cuentos que integran la colección.

Inaugurando la crítica del siglo XXI, Julio Prieto, en un libro que encierra bajo el mismo rótulo a Macedonio Fernández y Felisberto Hernández, *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata*, desarrolla una teoría acerca de una variante de la vanguardia que tuvo ejemplos sobresalientes en los autores que estudia. Plantea la concomitancia de hechos sociales, culturales y políticos que hacen del Río de la Plata un enclave particular para el surgimiento de escrituras como las de Felisberto y Macedonio, y cuestiona la idea de que cada etapa en la escritura de un autor es parte de una “evolución”, sino por el contrario y con sus palabras:

Las distintas “épocas” son más bien modos de escritura que a menudo se solapan entre sí, y por lo demás, ya la primera “época” contiene en lo fundamental los rasgos distintivos de una escritura que en sus distintas circunvoluciones se dedicará a renovar su énfasis antes que a superar “marchitas” etapas (2003: 264).

Finalmente, en los últimos años la bibliografía crítica sobre Felisberto se ha multiplicado casi en forma exponencial. En *Escrituras del yo*, los números 4 y 5 de la Revista de la Biblioteca Nacional (2011), Jean-Philippe Barnabé presenta un artículo en el que trabaja sobre el yo novelesco en Felisberto Hernández como una fórmula que enlaza la técnica del diario con la de la ficción. Trabaja con manuscritos, reordenando genéticamente los dispersos textos recopilados en las obras completas encontrando núcleos de pertenencia a lo que se presentaba bajo un solo rótulo de inéditos anteriores a 1940 (2011:178, 193). No obstante, la aparición de nuevos textos, que estudiaré en esta tesis, ofrece variaciones y enmiendas a lo hallado por Barnabé, como por ejemplo en “Buenos días [Viaje a Farmi]” del que contamos ahora con otra versión. El otro artículo que destaco de esta edición es el de Juan Grompone, “Para leer a Felisberto. Las dos etapas de su taquigrafía” (206: 212) ya que introduce la novedad del desciframiento de la taquigrafía original del autor cuya práctica tomo en cuenta en relación al proceso de creación.

A diferencia de la crítica reseñada hasta el momento, y no es un dato menor, las publicaciones colectivas se dan en el marco de la investigación emanada de proyectos del

Departamento de Investigación de la Biblioteca Nacional. En el año 2015 la *Revista de la Biblioteca Nacional*, dirigida por Ana Inés Larre Borges, dedica un número a artículos críticos sobre el autor, lleva el título Felisberto y contiene trabajos de varios investigadores como el de Laura Corona Martínez quien, basándose en el concepto de “beginnings” de E. Said, estudia en los primeros libros un programa de escritura, “tal como se presenta” (2015: 23). En este sentido no es igual la perspectiva de Jean-Philippe Barnabé, que a pesar de estudiar la obra de Felisberto desde el punto de vista genético resta importancia a los primeros escritos en el sentido de que de no haber existido la obra posterior no pasarían de ser “una interesante pero marginal versión de las estéticas vanguardistas vigentes en aquellos años” (2015:126). Medir todos los textos de la primera etapa con el mismo canon parece problemático, aunque lo planteado es acertado: analizamos esos textos porque existe una obra posterior admirada y admirable, aunque convendría también pensar lo contrario ¿habría existido tal obra sin esos primeros textos? Seguramente no, como ocurre casi seguro con muchos escritores, del trabajo previo depende la obra definitiva.

Felisberto en borrador, el n.º 4 de la revista *Lo que los archivos cuentan* presenta trabajos que abordan textos inéditos, marginales, borradores, cartas, en general material de archivo, estudiados básicamente según el método genetista. Carina Blixen, directora de la colección, dice en la presentación del volumen que “Felisberto debería ser un escritor mimado por la crítica genética, porque concibió la creación en total sintonía con los principios que la sustentan (2016: 7). De este conjunto destaco otro aporte de Corona Martínez acerca del diario como escritura primigenia a la que siempre retorna Felisberto Hernández (2016: 239).

Gustavo Lespada ha estudiado la obra del autor desde la década del noventa, cuando aborda lo que llama la estética de lo inacabado en un ensayo premiado por la Academia Nacional de Letras de Uruguay en 1997, además de artículos y capítulos en libros colectivos durante la primera década del 2000. En su tesis doctoral, publicada como libro en 2014, crea la categoría de la carencia para abordar la estética de Felisberto Hernández. El crítico plantea que es en el análisis del procedimiento narrativo y de las figuras retóricas, desde el comportamiento figurado y rupturista del lenguaje, donde está el núcleo generador de una estética. Partiendo de la idea de extrañeza tan mencionada por la recepción crítica hasta el momento, indaga en las diferentes etapas creativas y en los textos en particular. Considera que la transgresión en el plano del lenguaje literario conlleva una modificación en la percepción de la realidad porque “toda escritura (poética, singular) que desafíe la norma de la previsibilidad, será subversiva” (2014: 353).

Al cumplirse cincuenta años de la muerte de Felisberto Hernández, en Uruguay hubo una serie de homenajes, los monográficos mencionados, antologías y reediciones de obras parciales

o completas. En una de ellas, *Narrativa completa* de editorial Cuenco de Plata, coordinada y prologada por Jorge Monteleone (Hernández, 2015) participamos con una antología de textos inéditos (2015) pertenecientes a la colección radicada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, que incluyo y estudio en esta tesis. Otra, la *Obra incompleta* editada y prologada por Óscar Brando, desde el título sugiere un tema, luego explicado en la introducción, sobre la condición problemática de los límites de la obra raíz de la dispersión de un archivo imposible de construir en su totalidad (2015).<sup>31</sup> Con el criterio genetista utilizado en esta edición y tomando en cuenta el estado de la cuestión hasta ese momento, Brando introduce una variante en la ya convencional forma de presentar y por lo tanto leer la obra de Hernández.<sup>32</sup> Otra de las ediciones correspondió a la editorial Random House, *Narrativa reunida* que, prologada por Hebert Benítez Pezzolano toma como base las ediciones de Arca, Arca-Calicanto y Siglo XXI, sin proponer variantes de lectura a través de la disposición de los textos, y sin inéditos.

Como se ha visto, la lenta inclusión de Felisberto Hernández en el canon de la literatura uruguaya durante el siglo anterior contrasta con la explosión crítica relevada en el siglo XXI. En especial ha crecido el interés por el proceso de escritura, al punto de ser un escritor de referencia de la crítica genética, en su vertiente francesa, que mucho ha influido en los investigadores de Uruguay en los últimos tiempos. En este orden hay, todavía, bastante por hacer con respecto a su obra.

### **1.2.1. Organización y ediciones de la obra completa**

En los meses de junio a agosto de 1967 la editorial Arca, dirigida por Ángel Rama, comenzaba el proyecto de publicación, bajo la dirección de José Pedro Díaz, de la totalidad de la obra de Felisberto Hernández con la edición de tres libros, respectivamente:<sup>33</sup> *Nadie encendía las*

---

<sup>31</sup> Cuando Óscar Brando publicó esta obra todavía no habían sido devueltos los materiales que permanecieron varios años en la Universidad de Poitiers.

<sup>32</sup> La mayor novedad de esta edición consiste en que se extrae el relato “Las dos historias” del conjunto *Nadie encendía las lámparas*, como figura en su edición original y en las sucesivas, para ubicarlo en la sección “Otras publicaciones tempranas” (anteriores a 1940), basándose en la datación del texto aportada por Jean-Philippe Barnabé (Brando, 2015).

<sup>33</sup> El orden de publicación de estos seis tomos merece un comentario aparte: el tomo I, *Primeras invenciones*, rótulo que encierra *Libros sin tapas* y primeros textos se publicó en 1969, con posterioridad a los tomos III, IV y V, (*Nadie encendía las lámparas*, *Tierras de la memoria* y *Las hortensias*) publicados dos años antes (1967), mientras que el tomo II, *El caballo perdido* y *Por los tiempos de Clemente Colling* vieron la luz en 1970. Solo la publicación del Tomo VI sigue un orden numérico y también cronológico. Una interpretación posible es que se prepararon primero los tres tomos que ofrecían menos dificultades que no requerían estudio pormenorizado y organización de textos inéditos, que finalmente se repartirán entre el tomo I y el VI.

*lámparas* (1947), *Tierras de la memoria*,<sup>34</sup> y *Las hortensias*,<sup>35</sup> incluyendo en este volumen “Explicación falsa de mis cuentos”, “La casa inundada”, “El cocodrilo”, “Lucrecia” y “La casa nueva”. El plan continúa en 1969, cuando Norah Giraldi tiene a su cargo la publicación de *Primeras Invenciones* que reúne: *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931); una sección de cuentos y fragmentos publicados: “El fray”, “Filosofía del gangster”, “El taxi”, “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”, “La pelota” y “Mi primera maestra”; una sección con cuentos inéditos: “Mi cuarto en el hotel”, “La plaza”, “Primera casa” y “Tal vez un movimiento”; y una cuarta sección que incluye tres poemas: “Danza española”, “Poema de un próximo libro” y “Poema de un próximo libro” (2). En 1970 se publica *El caballo perdido* y *Por los tiempos de Clemente Colling*, en un solo tomo bajo el título del primero. Finalmente, en 1974 aparece el inédito *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones*, resultado de la composición que José Pedro Díaz realizó a partir de fragmentos y preoriginales del último proyecto de Felisberto. La edición contiene un prólogo del crítico e incluye varios relatos inéditos en libro hasta ese momento, como “Mur”, “Úrsula”, “Manos equivocadas”, “Buenos días [Viaje a Farmi]”, “[Mi primer concierto en Montevideo]”, entre otros, y un buen número de textos fragmentarios o papeles de trabajo del escritor.

No hay duda de que el trabajo de recolección de manuscritos que realizó José Pedro Díaz fue fundamental, ya que constituye la base de las futuras ediciones. En ese sentido, la reedición que realiza la editorial Arca-Calicanto, también a cargo de Díaz, entre 1981 y 1983, distribuye la obra en tres tomos, de tal manera que cada una comienza con una de las novelas de la memoria: Tomo I (1981): *Por los tiempos de Clemente Colling*, *Los Libros sin tapas*, “Otras publicaciones tempranas” e “Inéditos anteriores a 1944”; el tomo II (1982) incluye: *El caballo perdido* *Nadie encendía las lámparas*, *Las hortensias* y “Textos afines”; y el tomo III (1983): *Tierras de la memoria*, *La casa inundada*, “El cocodrilo”, “Lucrecia” y otros relatos, “Textos afines” y “Diario del sinvergüenza”.

En la organización de una obra completa se sugieren, y a veces se instauran, modos de leer que obedecen a la correlación entre diferentes circunstancias, tales como el contexto cultural y el estado de la cuestión con respecto al autor. Poco aportarán las siguientes ediciones a este modo instalado en las primeras dos ediciones donde los textos “menores” se colocan en la parte final

---

<sup>34</sup> *Tierras de la memoria* había sido editada por primera vez en Arca a instancias de Ángel Rama y de José Pedro Díaz, quien escribe uno de los primeros trabajos críticos sobre la obra de Hernández: “Una conciencia que se rehúsa a la existencia” (Montevideo, Arca: 1965).

<sup>35</sup> Publicada por primera vez en el apartado del N° 8 de la revista *Escritura*, diciembre de 1949.

de los libros por su carácter incompleto, fragmentario, o de menor valor estético. Una edición como las *Obras completas* de Siglo XXI de 1983, con prólogo de David Huerta, reproduce la organización y notas de la edición de José Pedro Díaz sin consignarlo y no contiene variantes dignas de comentar. No así la edición titulada *Novelas y cuentos* (1985) de la editorial Ayacucho con selección, notas, cronología y bibliografía de José Pedro Díaz, en la que el crítico, con posterioridad a las dos ediciones realizadas en Uruguay plantea reproducir el trabajo realizado por él y por Norah Giraldi para la edición de Arca que tomará como fundamento. El volumen contiene la “Carta en mano propia de Julio Cortázar” y “Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández” de Ítalo Calvino, dos introducciones de Díaz, una sobre las novelas y otra sobre los cuentos. También el crítico aquí presenta nuevos avances sobre la investigación de *Tierras de la memoria*, presentando un pre-original de la novela.

Treinta años después, en 2015, con el pasaje de la obra a dominio público se producen tres ediciones en el Río de la Plata: la *Narrativa reunida* de Alfaguara (Montevideo, 2015) con prólogo de Hebert Benítez Pezzolano se organiza así: 1) Libros publicados en vida del autor, 2) Cuentos, narraciones y otros textos publicados en vida del autor exclusivamente en revistas y prensa periódica, 3) Textos de publicación póstuma. No se recogen avances de la investigación y estamos en el nivel de lo hecho por José Pedro Díaz que fue mucho, pero que debería haber un avance.

La *Obra incompleta* con Prólogo y selección de Oscar Brando sí introduce novedades que es necesario destacar. Una sección introductoria titulada “Autobiografías” incluye la “[Autobiografía literaria]”, “Primera casa” y el “Prólogo” a “Buenos días [Viaje a Farmi]”. Se trata de una apuesta audaz y,<sup>36</sup> a nuestro juicio, acertada porque moviliza un estatuto canónico de lectura y sugiere otra forma de conectar los textos. Luego se estructura el libro en cuatro secciones: I. Los cuatro libros de la primera etapa más “Otras creaciones tempranas” (“El fray”, “Filosofía del gangster”, “El taxi”, “Juan Méndez”, “Las dos historias”, “Mi cuarto en el hotel”, “Manos equivocadas”, “La plaza” y “Tal vez un movimiento”); II. La trilogía de la memoria; III. Los cuentos, en general; IV. El “Diario del sinvergüenza” y al final un Apéndice donde se incluyen tres textos que J. P. Díaz presentara como inéditos. La otra novedad que aporta la edición

---

<sup>36</sup> “[Autobiografía literaria]” es un texto inédito que Felisberto escribió en tercera persona, cuando ya lo aquejaba una enfermedad mortal, a pedido de Gustavo Rodríguez Villalba, quien reeditaría *El caballo perdido* (1963). Fue editado por primera vez por Pablo Rocca (1987) y luego por J. P. Díaz (1991). “Primera casa” es un relato autobiográfico publicado póstumamente (1969), y el “Prólogo” a “Buenos días [Viaje a Farmi]” Brando lo desprende del lugar donde lo ubicó José Pedro Díaz al comienzo de este relato. El manuscrito se encuentra en el archivo de la SADIL, FHCE, Udelar y lo estudiamos en esta tesis.

de Brando es la inclusión de “Las dos historias” en “Otras creaciones tempranas” desgajándolas del conjunto original *Nadie encendía las lámparas* que como tal desaparece para subsumirse en la parte III en la que aparecen los cuentos sin distinción de procedencia. También en este caso el movimiento sugiere otro tipo de lectura pues, según las últimas investigaciones, “Las dos historias” forma parte de las producciones anteriores a 1940, fechada en 1931 por el propio Felisberto Hernández en la “[Autobiografía]” (Brando, 2015: 112).

Por último, la edición *Narrativa completa* de la editorial El cuenco de plata (Buenos Aires, 2015) se organiza en siete secciones: 1) “Los libros sin tapas y otras publicaciones tempranas”, 2) “Los libros de la memoria”, 3) “Nadie encendía las lámparas”, 4) “Las hortensias”, 5) “La casa inundada y otros relatos”, 6) “Diario del sinvergüenza y otros relatos” y 7) “Inéditos”. En este caso el criterio es estrictamente cronológico con respecto a la publicación de los libros y en la última parte da cuenta de la aparición de nuevos textos.

Este recorrido por las distintas ediciones de la obra completa permite advertir la presencia de un corpus que ha ido creciendo en base a impulsos críticos, editoriales y también a circunstancias fortuitas. Sin embargo, pese a los hallazgos y al enfoque geneticista de varios de los últimos abordajes críticos no ha sido posible delinear un corpus específico de metaescritura para su estudio focalizado. Es objetivo de esta tesis aportar conocimiento en ese sentido, como fase que se incorpore a otras de mayor envergadura empresa que desborda las posibilidades de este trabajo y que demanda un esfuerzo intelectual de un equipo de especialistas.

### **1.2.2. Marco teórico**

Mucho antes de que Felisberto Hernández adquiriese un *nombre de autor*, identificado internacionalmente con un universo narrativo peculiar, escribió textos muy valiosos desde la teoría genética que permite analizar materialmente su complejo programa de escritura. Las prácticas del inicio se inscriben en una consideración del escritor como investido de un saber socialmente apreciado. Escribir desde el *no saber* constituye un gesto paródico que denota una tensión propia del arte de la vanguardia y hunde sus antecedentes en el comienzo de la Modernidad. Giorgio Agamben plantea que en la literatura del siglo XX convergen tensiones que hacen que la parodia no sea simplemente un género sino “la estructura misma del medio lingüístico en que se expresa la literatura” (Agamben, 2005: 57).

El *no saber* estimula a escribir. Lo previo, la materia sobre la que versará la escritura o bien no existe o es un pretexto para escribir. Esta idea se va a plasmar retóricamente con diferentes



fórmulas; una de las más conocidas, explicitada en el segundo y tercer párrafo de *Por los tiempos de Clemente Colling* ha sido llamada la escritura de *lo otro*:

Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades.

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también *lo otro*. (Hernández, 1981:23).

En el pasaje que citamos, la subversión del código realista se expresa en la intención explícita del yo narrador que decide tomar como materia narrativa no solo lo que tiene referente en el texto, representado en el nombre *Clemente Colling*, “sino también” aquello que no tiene referente textual ni mucho menos extratextual. Con la metáfora *lo otro* el texto invita a un pacto de no referencialidad y nos instala en el reino de la producción de sentido al interior de la obra. No en vano este pasaje ha sido considerado ineludible para definir la configuración del arte narrativo felisbertiano. Se trata de un procedimiento retórico que puede ser estudiado genéticamente. Es una fórmula novedosa y medular, integra convenciones y las tergiversa. Ocurre, también, en el marco de la parodia.

### Producir desde el margen

La escritura de Felisberto nunca adhiere a un código establecido, lo conoce pero se cuida muy bien de incurrir en una forma consagrada y repetitiva. Lo propio es la innovación siempre, aun a riesgo de caer en simplicidades sin “porvenir artístico”. A la luz de su proceso de producción, los primeros papeles son tan importantes como la obra que le otorgó un lugar destacadísimo en la narrativa latinoamericana, tanto como para merecer la célebre frase de Ítalo Calvino, quien fuera responsable de la primera edición en italiano de la colección de cuentos *Nadie encendía las lámparas* (1947): “Felisberto non rassomiglia a nessuno”.

Armando Petrucci, investigador de la escritura desde el punto de vista paleográfico, dice lo siguiente:

La escritura, al contrario que la lengua, instaure dondequiera que aparezca, una relación tajante y fuerte de desigualdad entre aquel que escribe y aquel que no; entre aquel que lee y aquel que no, entre el que lo hace bien y mucho y el que lo hace mal y poco; y esta desigualdad

sigue y revela a la vez los límites de la distribución social de la riqueza, de la diferencia de sexos, edades, geografías y culturas. Está directamente determinada por las ideologías y las estrategias de distribución del poder político, económico y cultural y en consecuencia, por las funciones y los mecanismos del sistema educativo de toda sociedad históricamente identificable (2002: 27).

Más allá de los medios y soportes materiales, las épocas y los espacios geográficos, las sociedades y sus estratos culturales, la escritura implica siempre prácticas diferenciales que expresan y construyen jerarquías. La escritura literaria en particular supone además del dominio de una lengua dada, el usufructo de discursos que constituyen marcas socioculturales. En un proceso que tiene su origen en los albores del Renacimiento, como dice Élide Lois, entramos en el terreno de la idea de autor como “sujeto productor de una obra literaria y practicante de una actividad clasificable como profesional, y de la noción de ‘literatura’ que nace en la modernidad como resultante de la valoración del trabajo del escritor” (Lois, 2001: 46). Esta crítica plantea que al estudiar las peculiaridades del registro material y su desenvolvimiento a través del tiempo, estamos asistiendo a códigos sociolingüísticos y estéticos y a sus determinaciones culturales. Por su parte Pierre Marc De Biasi plantea que la genética del texto nos permite ingresar en el laboratorio del escritor, precisamente en “el espacio íntimo de una escritura que se busca a sí misma” (de Biasi, 2011: 10, traducción nuestra). Por este “trabajo del escritor” es que se llega a constituir lo que llamamos obra literaria que como dice Pierre Macherey:

[...] se relaciona con el lenguaje en tanto tal, por medio de él se vincula con los otros usos del lenguaje: uso teórico y uso ideológico, de los cuales depende muy directamente. Por intermedio de las ideologías se relaciona con la historia de las formaciones sociales, como también lo hace por la propia condición del escritor y por los problemas que le plantea su existencia personal. Finalmente, la obra literaria particular sólo existe por su relación al menos con una parte de la historia de la producción literaria que le trasmite los instrumentos esenciales de su trabajo (Macherey, 1966: 56).

Este interés por la escritura en sí misma, como un fenómeno particular del lenguaje en tanto productividad determinada por la lengua y su uso literario, es decir por las transgresiones a lo instituido, dio lugar a múltiples teorizaciones. De manera que en vínculo con las transformaciones filosóficas, sociales y políticas, con la gran revolución vanguardista y el auge de las ciencias del lenguaje, tanto la literatura como la crítica y la teoría se enfocan hacia el fenómeno de la escritura convirtiéndola en un objeto de estudio. Michel Foucault dice que tal interés comenzó en el

momento en que se percibe que el lenguaje se separa de la “dinastía de la representación” (Foucault, 2004: 12).

El metadiscurso no es una novedad del siglo XX, comienza con Cervantes en el siglo XVII,<sup>37</sup> punto de partida de una concepción estética que tiene en el pliegue de la obra sobre sí misma uno de sus presupuestos principales. Por tal razón compartimos con Macherey que “toda literatura es a fin de cuentas de inspiración barroca” (1966: 65). Dicho lo cual nada impide reconocer que el siglo XX ha sido escenario de una transformación sin precedentes en el arte y que, en particular, la literatura se ha consagrado como objeto de estudio por sus propios productores (Barthes: 2011: 12).

La escritura sería esa realidad formal que se encuentra entre el estilo, de orden individual, y la lengua, de orden social. Fuera de la norma general y de lo personal hay esa otra realidad que es donde el escritor funda su *ethos*, reflexiona sobre la forma, realiza elecciones en el proceso de escritura, *piensa* la literatura y cada modo de pensarla forma parte de un itinerario por el cual esta producción simbólica transitó diferentes estados a lo largo de su historia. En el siglo XX, encontramos una literatura que se piensa a sí misma, es decir, a un escritor que atiende al modo propio de crear, a la fabricación de la cual deviene su forma. El punto culminante de este proceso en la historia del arte literario es la destrucción del orden lógico y racional del lenguaje. (Barthes, 2011: 21). En el plano individual constituye un conjunto de operaciones que se desenvuelve diacrónicamente y que tiene como resultado la conformación de un *estilo*. Este tuvo origen en el trabajo de la escritura sobre la lengua, cincelada por la mano de un escritor que, operando en el tiempo con su lenguaje, se enfrenta a lo dado para producir novedad.

## Sujeto y realidad

Felisberto manifiesta desde sus primeros libros la idea de que no es posible tener un conocimiento verdadero de lo que llamamos realidad ya que solo tenemos acceso a interpretaciones de los fenómenos. La verdadera naturaleza de las cosas permanece oculta ya que el sujeto interpone ideas previas en el proceso de conocimiento. Esta concepción que subyace en su escritura implica una ruptura con la convención realista y es el primer ejemplo en la literatura uruguaya de las primeras décadas del siglo XX de disidencia respecto de la tendencia

---

<sup>37</sup> El prólogo de *El Quijote* (1605) abunda en ejemplos de preceptiva literaria, ruptura a través de la parodia, caricatura del modelo y elaboración teórica en defensa de la estética que propone la obra.

hegemónica, al menos como proyecto de largo aliento.<sup>38</sup> El contacto temprano e intenso con el pensamiento filosófico de Carlos Vaz Ferreira, quien discute el positivismo decimonónico y enseña a pensar por ideas fuera de sistemas, fue determinante en la formación de sus ideas literarias.

Fuera del paradigma realista y alineado con las corrientes filosóficas y estéticas del siglo XX, especialmente bajo la influencia del psicoanálisis y las llamadas *filosofías de la sospecha*, queda claro que el *no saber* de Felisberto es aquello de lo cual no se tiene conciencia pero se intuye como el gran factor movilizador de la escritura y del arte en general, el centro neurálgico y vigoroso que convoca al creador, no el mundo exterior sino las complejidades del mundo interior.

Si adoptamos una perspectiva histórica con respecto a la construcción de la idea de *sujeto* a través del pensamiento occidental podremos advertir la oscilación entre la negación del mundo y la afirmación de sí. El tema es abordado por Foucault quien en su libro *Hermenéutica del sujeto* introduce la distinción entre *conocimiento de sí* y *ocuparse de sí* proveniente del mundo griego. En los albores de la era cristiana el sujeto comienza a ser pensado en conexión con una realidad trascendente. Una ascesis de corte pagano en los siglos II y III d. C. dará paso al ascetismo cristiano que hegemoniza el pensamiento durante la Edad Media. A partir de los siglos XV y XVI, el Renacimiento trae como sustrato filosófico el Neoplatonismo que, reuniendo vertientes paganas y cristianas, consolidará la idea de unidad primera y trascendente, la famosa trilogía Bien, Belleza, Verdad, de gran influencia en la conformación de las reglas de arte que se resquebrajarán primero con el Barroco y después con el Romanticismo. El golpe fatal vendrá a fines del Siglo XIX cuando Nietzsche plantee la necesidad de remover los valores morales que la sociedad impone al individuo para que este pueda constituirse a sí mismo. La literatura contemporánea es heredera de esta filosofía que *sospecha* de los valores heredados por lo que en consecuencia los creadores darán cuenta de esa grieta que existe entre el individuo y el mundo (Foucault, 1994: 35). Ahí radica el misterio en el cual sienten que deben aventurarse los productores de arte y los filósofos, en el lugar de Dios o de la Unidad, un Vacío.

El narrador de *La cara de Ana* (1930) –ese artificio que condensa el tiempo de la niñez y la perspectiva del adulto– llama “comentario” a este segundo nivel que impide el acercamiento a la realidad fenoménica. Decepcionado de todo intento de conocimiento prefiere quedarse en el borde, más bien en *el afuera*, al decir de Foucault, para poder contemplar el *matiz* que proviene

---

<sup>38</sup> Los proyectos narrativos de Juan Carlos Onetti y Armonía Somers surgirán: el primero al finalizar la década del treinta y el segundo al comenzar la del cincuenta.

de las contradicciones entre las sensaciones, las percepciones y los discursos (Hernández, 1981: 110).

En ese sentido Noé Jitrik analiza el alcance de la escritura como actividad que rompe el orden establecido construyendo otra realidad, pues partiendo de algo conocido, la lengua, crea lo diferente; en cada trazo el escritor introduce “una alteración en el orden de lo real” (Jitrik, 2000: 11). Considera diferentes posibilidades con respecto a la producción de escritura: la actividad individual y subjetiva que depende de un saber (el saber escribir); la “práctica”, o sea el momento concreto del acto que incluye una teoría (el saber de escribir); y el escribir que implica un lugar de enunciación (el sujeto) y un resultado, la escritura. Pero entre la acción emprendida y la objetivación de lo producido “se tiende un espacio en el que ocurren las cosas; ese ocurrir es lo que llamamos ‘conjugación’ o momento del proceso”.<sup>39</sup>

Bajo el paradigma sartriano se privilegia la correspondencia entre la serie social y la serie literaria, pero la escritura de Felisberto, en tanto propuesta vanguardista, cuestiona la idea del arte como representación. La escritura emerge, es posible, a partir de un algo que no habla (no sabe), un vacío o un pensamiento que no piensa o, directamente, “del afuera” (Foucault, 2004: 17).

#### Autobiografía, autoficción, literatura del yo

La obra de Felisberto Hernández puede verse a la luz de escrituras limítrofes con el género autobiográfico, pues gran parte de ella presenta un yo identificable con el autor biográfico que se observa a sí mismo con el fin de tener una imagen de totalidad, una unicidad que solo la escritura podría brindar, según el imaginario que en la propia obra se crea. En esta línea de pensamiento escribir es abrir un espacio escénico hecho exclusivamente de lenguaje, donde diversas representaciones del yo expresan pujas internas e intentan dirimir conflictos que se perciben como amenaza de disolución de la unidad imaginada. Convertida en dinámica productora de lenguaje, la indagación acerca de sí mismo genera un sistema retórico, realidad segunda con *efecto* de verdad pero también de ilusión. La escritura como salvación se ha convertido en núcleo del que parten las reflexiones del creador contemporáneo, aventura interior que deposita en esa actividad la función especular propia de una época de complejidad, prismas, caleidoscopios, espejos fragmentados. En el fondo se retiene la aspiración a una unidad en la que ya no se cree; la escritura permite *leerse*, observar y analizar los diferentes *yoes*.

---

<sup>39</sup> La expresión “saber de escribir” utilizada por el crítico supone la escritura literaria, no el elemental conocimiento de la gramática y el léxico de un idioma.

De acuerdo con lo anterior, Felisberto, en el ámbito de la literatura uruguaya habría sido el antecedente de dos narradores que también trascendieron fronteras: Juan Carlos Onetti (1909-1994) y Mario Levrero (1944-2004). El primero, perteneciente a la generación del 45, en su nouvelle *El pozo* (1939) presenta un narrador homodiegético que en las páginas iniciales dice: “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo” (Onetti, 1967: 8). Medio siglo después el autor de *El discurso vacío* (1996) disuelve definitivamente la frontera entre realidad y ficción, autobiografía y literatura, ya que inaugurando lo que irónicamente llama en el propio texto “una nueva época del aburrimiento como corriente literaria” (Levrero, 2011: 40) confiesa:

Quiero escribir y publicar. Tengo necesidad de ver mi nombre, mi verdadero nombre y no el que me pusieron, en letras de molde. Más que eso, mucho más que eso, quiero entrar en contacto conmigo mismo, con el maravilloso ser que me habita y que es capaz, entre muchos otros prodigios, de fabular historias o historietas interesantes. (2011:44).

Con respecto a Felisberto, asistimos a un proceso que parte de una escritura cuasi adolescente que utiliza para hablar de sí mismo, pero no solo para ello. Quiere “escribir todo lo raro que me [le] pasa”. Es recurrente la utilización del formato de diario con encabezamientos: “Hoy he resuelto escribir un diario”, de manera que la forma y función atribuidas convencionalmente a este tipo de escritura autobiográfica opere como un llamado externo ante el decaimiento de la voluntad de escribir. Podríamos encontrar muchos ejemplos de este tipo, pero por ahora señalamos estas aperturas a la escritura cuya característica es la interrupción y la discontinuidad.

Jean-Philippe Barnabé analiza lo que llama “la matriz genérica del diario ficticio” como determinante y núcleo generativo de gran parte de los textos de Felisberto (2011:179).<sup>40</sup> Es interesante observar que el crítico utiliza un oxímoron para nombrar el procedimiento utilizado por Felisberto, de manera que hace ingresar esos diarios, que salpican aquí y allá su escritura, como una recurrencia, una muleta, punto de apoyo, herramienta que le permite instalarse en un universo ficcional. La tesis de Barnabé es que el diario, escritura supuestamente no ficcional constituye en el autor una estrategia ficcional. ¿Por qué diario y por qué ficcional?

Bien, tendremos que adentrarnos en algunos aspectos teóricos que nos permitan abordar este universo limítrofe que desde todos los puntos de vista construye la escritura felisbertiana. Porque es cierto que al mismo tiempo que un yo intenta dejar testimonio de su acontecer

---

<sup>40</sup> En este trabajo el crítico remite a su tesis doctoral no publicada hasta el presente, *Felisberto Hernández une poétique de l'inachèvement*, Universidad de Paris III, 1997.

cotidiano, no lo hace *fielmente* sino en forma interrumpida, abierta, inconclusa, transgrediendo las leyes de la forma elegida para “volcar” lo que siente, interioridad fragmentada que la escritura ayudaría a *leer*. Pero a la vez hay un horizonte ideal que se quiere alcanzar: escribir algo que tenga “porvenir artístico”, y eso se plantea desde el comienzo, la conciencia de que escribir es hacer elecciones y que ellas dependen de un ideal de escritura legible para los demás, no como testimonio sino como portadoras de valor obtenido a partir de ciertas reglas del arte.

Indagar en la génesis, evolución e institución de un proyecto de escritura, supone pensar el fenómeno en tanto conjunto de signos lingüísticos que integran un sistema particular en el interior de la obra y que trascienden la idea de estilo. Uno de los signos más relevantes es el *yo*, la ruptura con la tercera persona propia de las escrituras clásicas. Este es como dice Barthes “el signo de un pacto inteligible entre la sociedad y el autor [...] y el primer modo de conformar el mundo como lo desea” (2011: 33). Este signo, a la vez que enlaza a Felisberto con el cambio de paradigma estético iniciado en el siglo XX, lo convierte en un precursor de lo que en el presente se viene estudiando como autoficción. En este terreno en el que la figura de un autor vinculado a un *yo* biográfico y su respectivo anecdotario constituye la ficción se hace necesario contrastar la escritura de Felisberto con las teorizaciones que van desde la autobiografía hasta la autoficción.

La aparición del *yo* en la escritura narrativa, más allá de los antecedentes pre-románticos, como Rousseau, y en los albores de la hegemonía del pensamiento cristiano, *Las confesiones de San Agustín*, es sin duda un fenómeno proliferante en el siglo XX y de gran expansión en el actual. No es este el lugar para analizar las diferentes etapas de la teoría autobiográfica pero sí para mencionar que Philippe Lejeune estableció en 1975 una teoría sobre el género autobiográfico a partir de la distinción entre memorias y novela autobiográfica. Posteriormente Paul De Man discute estas ideas en *La autobiografía como desfiguración* (1991), pues considera que “la autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto en todo texto” (De Man, 1991: 114).

Esta cuestión de categorías genéricas otorgadas a partir de la lectura del texto continúa por la vía de localizar esa zona ambigua, a medio camino entre la autobiografía y la ficción que se ha llamado autoficción. Manuel Alberca en su libro *El pacto ambiguo* dice que “Establecido entre ambos pactos, el campo autoficcional resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio, en el discurso autorreferencial o autobiográfico y viceversa” (Alberca, 2007: 182).

Pero es José María Pozuelo Yvancos en su trabajo *De la autobiografía* (2006) quien especialmente realiza un recorrido por las principales teorizaciones sobre el tema teniendo en cuenta el eje verdad/ficción, referencia/figuración. De manera que allegándose a Lejeune quien

defiende la referencialidad y luego a Derrida y Paul de Mann que se ubican en las antípodas extrae conclusiones que nos sirven para pensar la existencia de una permeabilidad entre los géneros ficcionales y los no ficcionales. La conclusión que extrae acerca de que en la autobiografía se entrecruzan dos sistemas, uno referencial y otro ficcional y que se instituyen en un acto de escritura que responde a una intención vinculada a la afirmación de la identidad nos sirve para pensar el proceso de escritura que observamos en Felisberto. Tanto sus primeros textos como los borradores del comienzo de su actividad como escritor dan cuenta de una escritura que está ligada al autoconocimiento, como decíamos, y a la búsqueda de un factor unificador que compense la autoimagen de un yo dividido, disperso y contradictorio. La presencia en estos textos de procedimientos propios del género autobiográfico y la persistencia de algunos de ellos pero en el marco de otros entrelazamientos figurados permitirá ver el particular uso del material biográfico en la creación de un universo ficcional que integra y *des-figura*, al decir de De Man, lo biográfico en un proceso hacia la ficción. En este sentido, Felisberto, se instala en una escritura de fronteras permeables, si bien claramente ficcionales, que dejan entrar la lectura biográfica.

#### Escritura abierta, puesta en abismo y estética de la ausencia

La escritura supone un gesto físico que hace participar la mano en el lugar de la voz, desafía el tiempo al detenerlo, fijarlo en la página y trascender el presente de la enunciación. No es un vehículo funcional a un mensaje, sino trazo que establece una diferencia y crea un sentido. En este punto tan problemático, particularmente para la escritura felisbertiana, es que merece atención la práctica taquigráfica –no porque interese en esta ocasión su desciframiento– sino porque se sostiene en la idea de que al acompasar la velocidad de la mano a la velocidad del pensar, se lo reproduce de manera automática, o que escribir es dar origen al pensamiento, y no a la inversa.

Para encontrar las trazas de esta estética subyacente conviene estudiar en detalle, sincrónica y diacrónicamente la génesis y evolución de la obra felisbertiana, atendiendo a la elaboración de un sistema retórico sobre la escritura. Los creadores como Felisberto, cuya obra surge desfasada de las condiciones de recepción, generan la necesidad de herramientas teóricas que preceden a la teoría.<sup>41</sup>

Si se establece una comparación entre los textos preliminares y la obra consagrada de Hernández puede observarse esa fabricación implícita de la que habla Pierre Macherey: hay una

---

<sup>41</sup> Piénsese que esta escritura es más “entendible” si se aplican conceptos del pensamiento de Deleuze y Guattari, que empieza a darse a conocer en la década del sesenta.



génesis, un proceso y una fijación. Si bien esa actividad responde a una acción dirigida no lo es a partir de un pensamiento único y estructurado, fácilmente discernible. Por el contrario, las continuas divergencias, procesos truncos o inacabados están presentes en la génesis y subsisten en resultados finales, en obras consideradas terminadas. Aun así es posible pensar que todo ese universo da cuenta de “un hecho teórico” ficcionalizado (Macherey, 1974: 9).

La idea de que la obra literaria es un trabajo infinito –como piensa Blanchot– y que sólo circunstancias externas vienen a poner ese límite para que el libro sea una realidad material de la que el escritor ha sido expulsado, es perfectamente observable en la continua sensación de escritura inacabada que provocan los textos definitivos de Hernández, pero es en los borradores donde se puede apreciar esa “voluntad” hacia lo que siempre permanecerá abierto. Esa idea de tarea sin fin preserva al creador frente a la tentación de la clausura y le permite encarnar el poder de la creación, de hacer posible aquello que no es, que no se conoce y no tiene forma.

Si se atiende al precedente de que la obra es infinita, la cuestión de su origen, su cierre, su límite queda sin resolver. Se establece una paradoja, pues ese universo que habita en una dimensión ilimitada sólo tiene lugar en un espacio concreto, material, finito, para el caso: el libro. Blanchot metaforiza este proceso a través de una imagen dissociativa, una mano “enferma” que hace discurrir la escritura, pulsión incontenible y otra que domina, la del silencio, capaz de dejar hablar a “lo que no puede dejar de hablar.” (Blanchot, 2004: 19).

Carlos Martínez Moreno, escritor y crítico de la Generación del 45, pensó que el universo narrativo de Felisberto Hernández no permitía construir un pensamiento, ni certeza alguna, por ser una propuesta narrativa elusiva y ambigua, y que cristalizaba en lo que llama “perversiones del significado” (1964: 159). El artículo se publicó el mismo año de la muerte del escritor y es un ejemplo del enfrentamiento de paradigmas entre la crítica y el texto literario.

Recapitulando, la construcción de una poética de *lo otro* nos remite a las elaboraciones teóricas de Barthes y su estética de la *ausencia*; a Blanchot con la del *silencio* o la *sombra* y a Foucault cuando rastrea lo que llama la experiencia del *afuera* en una serie de escritores para establecer una genealogía de esa “maravillosa simplicidad de la abertura”, atracción indefinida hacia el vacío donde se pierde toda certeza y se alcanza ese afuera que es la escritura, de la cual el pensamiento logocéntrico no puede dar cuenta.<sup>42</sup>

Jacques Rancière discutiendo las precedentes posturas llamadas por él “absolutistas” con respecto a la literatura propone la idea de que esta sería la tensión entre dos escrituras, la que

---

<sup>42</sup> Sade, Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille, Klossowski y el propio Blanchot compartirían –según Foucault– esta serie del “pensamiento del afuera” (Foucault, 2004: 20-21).

“lleva la idea de escritura en su propio cuerpo” y la poética de la representación (Rancière, 2009: 21). Consideramos que es adecuado introducir el pensamiento de Rancière para problematizar el tema de la escritura tal como aparece en el proceso de Felisberto, sobre todo en cuanto al pasaje de lo referencial a lo simbólico.

Julia Kristeva afirma que “fuera de lo sagrado, lo abyecto se escribe”: síntesis de la idea de que la escritura es trasmutación de una falta, un hueco, un no saber, un algo que está antes de las palabras, un límite con la caída y con la aniquilación del yo. *La abyección de sí* como sentimiento religioso que representa la entrega total a Dios, en el sentido de experiencia de un vacío a ser llenado por la divinidad en una época sin dioses –desde comienzos del siglo XX– tiene como significante a la literatura (Kristeva, 1989).

El registro metatextual, la *mise en abyme*, relato en segundo grado, que implica la reflexión incluida en el texto acerca de diferentes aspectos de la producción textual, requiere de las herramientas teóricas de Gerard Genette quien realiza una categorización de las distintas formas de la metadiégesis con las cuales se podrá confrontar el texto felisbertiano, a fin de analizar coincidencias y divergencias con lo establecido en su propuesta teórica (Genette, 1989).

La referencia al soporte material al mismo tiempo que la vacilación acerca del contenido en algunos escritos demuestra la importancia del acto en tanto se configura la realidad de “ser escritor”, ya que como dice Jacques Derrida:

En la medida en que el acto literario procede en primer lugar de querer-escribir, aquel es ciertamente el reconocimiento del lenguaje puro, la responsabilidad ante la vocación de la palabra “pura” que, una vez oída, constituye al escritor como tal (2012: 23).

A su vez, también nos remite al pensamiento derrideano y su cuestionamiento del estructuralismo, la desconfianza que el escritor manifiesta acerca del lenguaje codificado como portador de certezas en cuanto a la percepción de la realidad. En consecuencia entabla una lucha con la palabra, desde sus primeros textos, generando la disolución de las dicotomías, como si desde el principio fuera consciente de que todo lenguaje estructura y fija un pensamiento, cancelando la libertad creadora.

En *De la Gramatología*, publicado en 1967, Derrida deconstruye lo que llama “mito logocéntrico” entendiendo que la escritura se instituyó como amenaza y perversión pues violentaba la condición “buena y natural” que pertenecería al alma y que contendría la verdad, de la cual es vehículo la palabra oral. La lengua escrita pertenece al mundo material, al cuerpo, “exiliada en su territorialidad”, excluida del logos, es el dominio de la pasión y de la muerte (1978: 12).

Gilles Deleuze y Felix Guattari elaboran el concepto de pensamiento y escritura *rizomática*, cuerpo sin órganos, vacío a ser llenado por multiplicidad de conexiones y fugas no codificadas. Los autores consideran perimido el concepto de libro como *imagen del mundo*, con lo cual siguen la línea de no pensar la literatura como representación. Parten de las consideraciones de Freud con respecto al deseo pero para deconstruirlas a través del concepto de “máquina deseante”, pues coligen que la instalación del mito de Edipo como instrumento para interpretar la realidad recurre a un pilar represor del pensamiento occidental. Por el contrario, introducen el concepto innovador de producción del inconsciente, abandonando la cuestión determinista del psicoanálisis. A partir de esta producción se generan “nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es esta producción del inconsciente mismo” (Deleuze-Guattari, 1977: 44).

Poner en relación la literatura de Felisberto Hernández con las herramientas teóricas hasta aquí presentadas nos permitirá analizar las particularidades de un proceso de escritura que construyó un pensamiento original en clave de ficción.

### **1.3. Sumario. Esbozo de contenidos**

En el capítulo I. *Introducción, Felisberto Hernández: itinerario de su obra. Aportes de material inédito para una nueva lectura* se presentó la información previa necesaria para delimitar el objeto de estudio, presentar la hipótesis considerando el estado de la cuestión, los lineamientos teóricos, el corpus, la metodología de trabajo y un sumario que explicita el recorrido de la tesis. De esta manera se realizó una consideración general de la obra, sus distintas etapas y características, además del contexto histórico con especial atención al campo literario y editorial. La investigación se centra en el primer periodo creador (1925-1940), teniendo en cuenta la obra contenida en libros, publicada en prensa, de aparición póstuma e inédita; textos acabados, en proceso o fragmentarios.

En el capítulo II. *Exploración del archivo de la SADIL: nuevas incorporaciones* se describe este archivo y el proceso de clasificación e interpretación de sus documentos para conocer y seleccionar los textos afines al objetivo de esta tesis. La colección incluye noventa y nueve carpetas que contienen folios manuscritos, escritos en taquigrafía y en mecanografía, cartas, reseñas, tarjetas, recortes de periódico, una revista, tarjetas de invitación, además de algunos cuadernos y libretas. Se exponen los resultados de acuerdo con un criterio de clasificación que refleja en sí una interpretación de la totalidad y de cada pieza en particular. Se distinguieron éditos de inéditos y luego de analizarlos se desglosaron en subgrupos según se tratase de obra publicada por el autor o por los críticos o investigadores. Se avanzó hacia una catalogación en torno a

temáticas, ejes, filiaciones para construir el objeto de estudio. Se organizaron borradores, fragmentos y pre-originales de éditos y con los inéditos se hizo un trabajo más complejo, encontrando sus núcleos de pertenencia, componiendo grupos enteros a partir de fragmentos con afinidades genéticas. Asignamos una letra mayúscula a cada “grupo” y un número correlativo para señalar lo que serían capítulos o partes menores. El estudio minucioso de cada pieza del archivo permitió aquilatar la relevancia del acervo de la SADIL para la investigación sobre Felisberto Hernández.

En cuanto al periodo, estamos ante documentos que testimonian un desarrollo de escritura desde fines de la década del veinte hasta la del cuarenta, de mayor concentración entre los llamados libros sin tapas y la narrativa de la memoria, es decir, prioritariamente en la década del treinta cuando Felisberto se abstuvo de publicar libros aunque esporádicamente publicó textos en periódicos. En efecto, durante este período el escritor exploró posibilidades, esbozó proyectos narrativos que fecundaron su obra posterior, orientada hacia la ficción narrativa.

El capítulo III, *Primer movimiento: ser, mundo y escritura en Fulano de tal, Libro sin tapas y textos afines*, se centra en el análisis de los dos primeros libros publicados por Hernández: *Fulano de tal* (1925) y *Libro sin tapas* (1929), por considerar que este es el movimiento inicial en su programa creativo. Con respecto al primero se analizan aspectos léxicos, procedimientos metafóricos y simbólicos así como la particularidad compositiva del libro y de cada uno de los textos que lo integran. En torno a palabras como “trampa”, “entretenimiento”, “movimiento”, usadas en estos primeros escritos, así como el sentido que adquieren en sus combinaciones se observa la invención de un lenguaje para metaforizar el acto creativo y la manera en que estos conceptos embrionarios producen otros desarrollos.

A continuación del análisis de *Fulano de tal* comentamos dos versiones de “Tal vez un movimiento”, no incluidas en libro sino recuperadas por José Pedro Díaz para las *Obras completas* que se relacionan con la temática y el estilo del primer libro y de donde surge la técnica fragmentaria de composición. Llama la atención la estructura, el lenguaje entre ingenuo, vulgar y burlón como si trabajara a sabiendas con una materia baja; tal como lo sería la piedra tosca para la alquimia, es el valor del fragmento que, tocado por el proceso de depuración con el agregado de nuevos elementos, progresa por la energía desplegada a través del lenguaje. Lo primero es el fragmento: un pedazo, un desprendimiento. El escritor es el fabricante de una cantera con trozos de distintos tamaños y formas para realizar su edificio escritural. Esos fragmentos son en sí mismos, pero también en la función que cumplen en una totalidad imaginada.

Así vemos que ambas versiones llamadas “Tal vez un movimiento”, por el autor, y “Pre-original de tal vez un movimiento”, por José Pedro Díaz, vistas desde el punto de vista genético

poseen una relación de complementariedad y no de antecedente uno del otro. El primero funciona como introducción al segundo y profundiza en la temática a la que se introduce. Desde el punto de vista cronológico, se ubicarían alrededor de 1930 por la cercanía con *Libro sin tapas* (1929) y con *La cara de Ana* (1930). Esta precisión vale para anclar estos textos en la primera época en que prima la reflexión filosófica, la problemática ontológica, la relación con el mundo, y la obra personal como proyecto de construcción del sujeto.

El camino de autoconocimiento lleva a la identificación del ser con la obra, es en ella que el ser alcanza su verdadera dimensión. En la tradición esotérica, la obra es la búsqueda de la verdad y, con ella, del ser verdadero; en el autor, el movimiento implica un proceso continuo de búsqueda infinita, la ausencia de respuestas definitivas es el verdadero motor y la mayor felicidad para la escritura.

Sin embargo, la idea de transformación hacia el hombre “verdadero”, aparece mejor expuesta en su segunda publicación: *Libro sin tapas*. A través del análisis de algunos textos podremos advertir cómo se profundiza en la reflexión sobre el arte, el artista, el sistema en el que está incluido, la resistencia del instituido contra un instituyente que quiere acercarse a un centro, pero a la vez sigue siendo margen. Se analizan los textos “Prólogo”, “Acunamiento” y “La piedra filosofal” en relación a la filosofía y al ocultismo por considerar que Felisberto, además de una evidente especulación de orden ontológico, parodia o al menos juega con términos, creencias y conceptos en los que se asoma la idea de la Gran Obra que responda a las grandes preguntas acerca de la existencia. El ideal que subyace en estas corrientes es el de una tierra prometida donde se responda a la necesidad humana de saber acerca del origen del universo, el ser humano, la vida y la muerte. Estos relatos no solo constituyen un homenaje a Vaz Ferreira y su filosofía, sino “además de” como solía decir el filósofo, muestran la iniciación en la construcción de una literatura con fórmulas secretas, mistericas, de acuerdo a la idea de que el “progreso” del sujeto requiere de un proceso de autoconocimiento que permita sentar las bases, “la piedra fundamental” para la construcción de una literatura. Para ello, el iniciado debe “escribir” sus pruebas, sus estadios de estancamiento e improductividad, su oscilación entre la paradoja de un ritmo armónico –que protege y amenaza– y la elaboración de la obra, que trasciende al individuo, su literatura.

El capítulo IV, *Novela de la escritura. Primera parte*: “El Tratado de embudología” está dedicado enteramente a analizar este conjunto inédito. “Tratado de embudología” es el título genérico que dimos al conjunto de materiales inéditos que se describe en el capítulo II de esta tesis y que contiene fragmentos de diferente extensión, algunos de ellos nombrados por el autor como “capítulos” de un proyecto de ensayo o novela sobre la escritura. En sí se trata de un ensayo,

una reflexión, un diálogo con el lector al que se supone asombrado ante lo que lee. Se analiza la naturaleza metaescritural y el vínculo con “Filosofía del gangster” incluido en “Otras publicaciones tempranas” (1981).

En forma irónica se desarrolla una especie de teoría de la escritura focalizada en el lado de la producción, en los componentes psicológicos, conscientes e inconscientes que intervienen en la escritura.

En el capítulo V, *Novela de la escritura. Segunda parte. Observación de sí, anécdota y metadiégesis*, se aborda el desdoblamiento del yo, la observación de sí mismo en cuanto a la generación de la escritura. Para observarse en el proceso creativo, el sujeto emisor construye diversas entidades que provienen de los diferentes aspectos del yo. El texto es un espacio de contienda en el que se confrontan deseos y coacciones socioculturales integradas al individuo. En esa pendencia, la escritura es reflejo y productividad a la vez sin deslinde posible entre las diversidades *yoicas* intervinientes. El autor diferencia sus productos transitorios entre los de “desarrollo ligero” (más adecuados para el fluir de la escritura), y aquellos en los que la reflexión constante sobre el proceso de pensamiento, cada giro o palabra produce estancamiento, una circularidad que impide el avance. Necesita equilibrar ambos aspectos.

En relación con el primer caso analizamos esbozos, notas o apuntes, diarios, cartas a destinatarias reales o ficticias –siempre se trata de mujeres– que sirven como punto de apoyo para traer imágenes del pasado y recuperarlas mediante la escritura, o como posibilidad futura: “Una mañana yo me despertaría”, “Recién he traído un sillón”, “Casi siempre” que incluimos en el (Corpus C). En el segundo caso, la interrupción reflexiva, analizamos “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días” (Corpus B) donde la escritura del diarista se ve invadida por el nivel metaescritural.

Por último, en este capítulo se procura analizar lo que a nuestro entender es un proyecto disperso, la propia novela sobre la escritura que el autor empezó a publicar en periódicos y luego abandonó. Aquí se vincularán: “Filosofía del gangster” (Corpus B), “El Teatrito” (inédito hasta 2015) (Corpus C) y “Las dos historias” (Corpus A).

En el capítulo VI, *Sujetos femeninos contra el canon estético. Misterio, erotismo y narración* se analiza el proceso cumplido hacia el predominio del estatuto ficcional a través del tratamiento de la figura femenina. Además de ser soporte del erotismo en general, la representación de la mujer adhiere a la estética que persigue y consolida el escritor. El motivo formado por un yo narrador que se siente especialmente atraído por una fémina aparece en varios relatos, sea en forma episódica, sea como elemento presente en toda la diégesis. De diversas maneras constituye un enigma indescifrable y un núcleo de escritura que abre un espacio a la

producción de sentidos. A medida que consolida su narrativa, las “damas” de Hernández poseen hipertrofias que despiertan la curiosidad, incitan a pensar, comparar, imaginar, fabular, en definitiva, a crear lenguaje. Son protagonistas de situaciones absurdas, raras, inverosímiles o grotescas, encarnan el misterio y simbolizan el modelo narrativo que corresponde a un determinado pensamiento estético. El proceso hacia la simbolización del tema de la escritura mediante la figura femenina se estudia en este capítulo en tres fases.

1. En primer lugar se realiza un recorrido sinóptico por textos de la primera etapa (1925-1931) donde mujer y escritura comienzan a entrelazarse. Ocurre en ficciones epistolares y de diario personal del tipo “Manos equivocadas” (corpus B) y en “La casa de Irene” (corpus A); en un relato autoficcional como “La cara de Ana” y en cuentos narrados en tercera persona como “La envenenada” y en “Las dos historias” (Corpus A).

2. Luego, se dedica mayor espacio al análisis de un texto que se aparta de los carriles habituales del escritor y que podría insertarse en la ciencia ficción. La presencia de manuscritos y de copias de “Buenos días [Viaje a Farmi]” (Hernández: 1981) permite aquilatar el empeño dedicado a este texto que constituyó una vía de exploración en la fantasía, apartándose de la experiencia cotidiana. Se trata del relato de un viaje imaginario en aeroplano a un país inventado: Farmi. La historia aparece en dos versiones: “Buenos días [Viaje a Farmi]” (Corpus B), inédito por el autor y recuperado por José Pedro Díaz (Hernández: 1981) y “Eutilodia” (Corpus C), antetexto del primero, inédito recuperado en *Narrativa completa* (Hernández: 2015).

3. La etapa más celebrada y triunfante de la peculiar estética de Hernández se abre con los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* (1947), precisamente donde lo simbólico constituye la esencia de sus relatos. Las figuras femeninas condensan en forma abigarrada, barroca o manierista las claves estéticas del escritor. Tanto el personaje Lucrecia del cuento homónimo como el de Margarita de “La casa inundada” (1960) constituyen ejemplos del palimpsesto, puesto que la ampliación del campo narrativo no deja de lado la utilización de fragmentos anteriores y de motivos recurrentes como el ambiente gótico, la fragmentación del cuerpo, la mirada privilegiada (“lujuria de ver”), entre otros recursos intertextuales. Las intersecciones y transversalidades entre los relatos en los que aparecen mujeres rodeadas de silencio y misterio son evidentes y se analizan en este capítulo. En conclusión, en estas ficciones de Hernández la figura femenina es una representación simbólica de lo perseguido por el autor desde el principio: una escritura. Tanto es así que llega a escribir cuentos con el manierismo propio de quien domina hasta el hueso su propio estilo; un estilo que se lleva a sí mismo tal como las mujeres hernandianas llevan sus irregularidades y rarezas como lo más natural del mundo, forma de dejarse ser que imanta por razones que no pueden esclarecerse del todo.

En el capítulo VII presentaremos las conclusiones finales con la explicitación de los presupuestos que guiaron el trabajo. Luego de la presentación de las fuentes y referencias bibliográficas se sumará un ANEXO (Corpus D3) con la transcripción y organización de los textos inéditos radicados en la Miscelánea “Felisberto Hernández”, Archivo de SADIL (Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras). FHCE, Udelar.



## CAPÍTULO II

### EXPLORACIÓN DEL ARCHIVO DE LA SADIL. NUEVAS INCORPORACIONES

#### 2.1. Consideraciones previas. Acercamiento al archivo y perspectivas de lectura

Cuando se descubrieron los nuevos materiales de Felisberto Hernández su obra no había entrado en dominio público, hecho que ocurrió en 2015, como se ha dicho, momento en el que la Fundación *Felisberto Hernández* en la persona del señor Walter Diconca, uno de sus nietos, informado de la novedad planeó realizar una edición. Para este propósito era necesario transcribir, organizar, seleccionar y componer los escritos, pues en su mayor parte se trataba de escritura fragmentaria, incompleta, con dificultades para su legibilidad, en definitiva, no constituía el material apropiado para ser incluido en un libro de difusión general. Por ese entonces Diconca mantenía una conversación con el editor Edgardo Russo a los efectos de concretar una edición argentina de la narrativa completa. Las ediciones nacionales se hallaban agotadas y no se contaba con autorización de parte de una de las hijas de Felisberto para hacer una reedición en Uruguay.

El editor consideró oportuno destinar un capítulo del libro que se estaba proyectando a los textos inéditos, solicitó conocerlos en versión digital y con una determinada organización. Puesto a punto de lo encontrado nos propuso realizar un capítulo de la proyectada *Narrativa completa* para la editorial *Cuenca de Plata* (Hernández: 2015). Accedimos a entregar el trabajo, que ya se encontraba avanzado, con una introducción y breves notas en virtud de que los objetivos de difusión general de esa edición así lo requerían. Ante una primera lectura pensó en no publicarlos por no adecuarse al libro que proyectaba. Transcurrido un tiempo y ante la inminencia del pasaje de la obra a dominio público, lo cual auguraba el interés de otras editoriales en reeditar la obra, modificó su postura decidiendo incluirlos aunque seleccionando los textos que consideró más acabados. Esta tarea la realizó, como dijimos, el propio Edgardo Russo, quien lamentablemente falleciera en el transcurso de este proceso. Posteriormente con Jorge Monteleone, encargado de la edición y del estudio crítico preliminar a la obra, fuimos acordando otros detalles con respecto a la introducción y notas que enmarcaron los inéditos.

Al margen de esta circunstancia que implicó trabajar en un conjunto de textos para ser incluidos en el mencionado libro, el mayor interés se hallaba en el campo de la investigación literaria y especialmente en el área de la genética de la escritura. El contacto con este archivo definió la orientación de la presente tesis, pues entre otras cosas entendimos que había mucho por

hacer acerca del estudio diacrónico de la obra felisbertiana, sin desconocer los trabajos previos en este terreno sino, por el contrario, tomándose como punto de partida ineludible. Aun considerando las condiciones de dispersión que caracterizan al archivo de este autor, comunes a los archivos latinoamericanos en general: “fragmentarios, siempre discutidos en lo que refiere a su lugar de resguardo o definitivamente perdidos” (Romiti, 2014: 5), se abre un nuevo horizonte para los estudios genéticos sobre la escritura. En efecto, estamos ante textos fragmentarios que constituyen a la vez un gran fragmento de un todo mayor: el archivo de Felisberto radicado en diferentes lugares, por lo que sentimos estar explorando en un territorio inestable, “balbucente” al decir de Hugo Achugar ya que lo latinoamericano debe entenderse en el marco de esa idea de “territorios otros, ámbitos inexplorados que siempre estamos en proceso de construir, descubrir, habitar” (Achugar: 2004: 23).

Con las precedentes salvedades y la convicción de que todo archivo puede ser leído de forma diferente, según el interés del investigador, haremos una exposición de la organización que surgió a partir del estudio de cada documento en particular.

### ***2.1.2. Descripción***

En cuanto a la organización que presenta actualmente, poco se ha avanzado desde su descubrimiento, pues los folios, en pequeños conjuntos, exceptuando cuadernos y libretas se distribuyen aleatoriamente en carpetas de cartón numeradas correlativamente y distribuidas en tres cajas sin que se respete el orden numérico establecido en el inventario. En definitiva, seguimos ante un archivo virgen que es necesario explorar para catalogar, establecer e interpretar.

La colección incluye noventa y nueve carpetas que contienen folios manuscritos, escritos en taquigrafía y en mecanografía, cartas, reseñas, tarjetas, recortes de periódico, una revista, tarjetas de invitación, además de algunos cuadernos y libretas.

En la ficha técnica se indica que en la caja 1 y 2 se encuentran los materiales encontrados en el archivo Ruben Cotelo y que en la 3 están los documentos donados por el Prof. Pablo Rocca.

### ***2.1.3. Determinación del período. Tipos de escritura material***

El periodo cubierto por los documentos corresponde aproximadamente al lapso que va de 1930 a 1955, no al que se establece en la ficha del archivo (1940-1955), y probablemente algunos sean anteriores. La presencia de abundantes materiales que reflejan la producción de Hernández desde la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) hasta el conjunto *Nadie encendía las lámparas* (1947) pudo haber contribuido al error en la datación de los materiales.

No obstante el estudio de los manuscritos, el análisis del tipo de letra empleada junto a las filiaciones entre textos de la primera época y los recogidos póstumamente, permite arribar a otra cronología. Con respecto al *tipo de escritura* encontramos documentos en manuscrita cursiva (letras ligadas), manuscrita con caracteres de imprenta o *script* (letras definidas y desligadas), taquigrafía y mecanografía.

El taquígrafo Avenir Rosell, quien enseñara a Felisberto la técnica taquigráfica, considera que la adopción del nuevo tipo caligráfico no era acorde a las aspiraciones de acompañar los ritmos de pensamiento y escritura, los caracteres fragmentados y angulosos de la nueva opción enlentecen el deslizamiento del lápiz. Según su opinión, habría tenido que perfeccionar la técnica incorporando el sistema *estenital* italiano, de mayor simplicidad y dinamismo para compensar la adopción de la modalidad *script*. Rosell explica que Hernández había utilizado dos sistemas taquigráficos a lo largo de su vida de escritor, el primero de origen francés, creado por Aimé Paris y el *estenital* de origen italiano, utilizado por el autor a partir de 1955 (1983: 41-46).

La taquigrafía es un tipo de escritura simbólica con fines utilitarios que Felisberto usa “platónicamente”, al decir de Avenir Rosell (Ib.), pues pone la técnica al servicio de su *idea sobre la escritura*. Desde sus primeros escritos manifiesta su deseo de no perder las diferentes ocurrencias y concurrencias del pensamiento. Al escribir se intenta registrar todo lo que aflora a la conciencia, y la dificultad para realizar cabalmente este objetivo lleva a querer disminuir la brecha entre los tiempos de pensamiento y escritura, aumentando la velocidad de esta última por medio de la síntesis que ofrece la taquigrafía.

La presencia de escritura taquigráfica precediendo un manuscrito demuestra que el autor utilizaba este método para conectar pensamiento y materialización escrita, en primera instancia y luego transcribía, de manera que la doble operación de escritura y reescritura parece ser la nota característica.

En 2011 el ingeniero Juan Grompone publicó un artículo en la *Revista de la Biblioteca Nacional* en el que aporta dos ejemplos de escritura taquigráfica, con su respectiva traducción, un texto de época temprana y otro que constituye una página de la “Autobiografía” que, como sabemos, el autor escribió cuando ya se encontraba aquejado de la dolencia que lo llevaría a la muerte (Grompone, 2011: 206-211).

Con respecto a la escritura propiamente dicha, la distinción entre cursiva y *script* es relevante porque nos ayuda a determinar la fecha de los textos. El autor usa la primera hasta *Por los tiempos de Clemente Colling*, obra elogiada por Jules Supervielle, quien sugerirá al escritor realizar sus borradores utilizando letra *script* o de imprenta, tipo que utilizará hasta el final de sus días a instancias de su nuevo mentor (Díaz, 2000, 81).

Observamos que el archivo muestra ejemplos de ese momento bisagra en el proceso de escritura, pues al tiempo que tenemos un borrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), en manuscrita cursiva, aparece un esquema argumental de *El caballo perdido* (1943) en manuscrita *script* y un borrador de gran parte de la novela *Tierras de la memoria*, (1944, 1965) en igual tipo de letra. Corresponde a una etapa de cambio y transición también en el plano de las formas y los contenidos literarios.

Con respecto a los materiales que contienen escritura en mecanografía se observa que corresponden a textos de diferentes etapas, los hay de épocas tempranas como “Filosofía del gangster”, publicado en periódico en 1939, que presenta copias manuscritas y versiones mecanografiadas. Por otra parte hay abundantes originales y copias de los cuentos que integran *Nadie encendía las lámparas* (1947). La realización de copias idénticas mediante el uso de papel carbónico obedece a la práctica de dar a leer estos materiales a su círculo de amistades o a aquellas personas cuya opinión le interesaba, como una forma de sondear la recepción mientras se afirmaba en su proyecto de escritura.

No siempre los borradores mecanografiados aparecen como versiones definitivas ya que además de eliminaciones con la máquina de escribir se observan tachados y sobreescritos a mano. Los textos más recientes ofrecen versiones completas y sin correcciones, prontas para enviar a imprenta.

Es escaso el material manuscrito correspondiente a la etapa de *Nadie encendía las lámparas* en adelante. Se evidencia que la primera escritura se realizaba en forma manuscrita, cuando no la precedía una taquigráfica, y luego transcribía en forma mecanográfica, sobre la que a su vez insertaba enmiendas a mano.

## **2.2. Originales y copias de obra editada posterior a 1940**

En este apartado presentamos la organización que dimos a las versiones, antetexto, originales o borradores de la obra editada según su correspondencia con libros publicados por el autor y textos incorporados póstumamente en la primera edición de las *Obras completas*. Se encontraron borradores originales en distintos grados de elaboración que cubren el período de 1942 a 1947.

Como decíamos, el archivo contiene versiones manuscritas o mecanografiadas de la mayoría de los relatos de *Nadie encendía las lámparas*. Además de un borrador sin título del cuento homónimo, contamos con: dos versiones definitivas en mecanografía de: “El acomodador” y de “El balcón”; un antetexto primitivo de “El comedor oscuro”, del que luego se

desprendieron tres cuentos, el del mismo nombre, “Mi primer concierto” y “Mi primer concierto en Montevideo”; borradores de “Muebles El Canario”, de “Menos Julia”, en la primera versión titulada “El túnel” y un original mecanografiado de “Las dos historias”, además de varios fragmentos manuscritos de este relato.

Con respecto al periodo memorialista de los años 1942 a 1944 encontramos borradores de los tres relatos, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* ([1944], 1965), aunque en ninguno de los casos estamos ante una forma definitiva y completa. Es así que del primero hallamos un cuaderno con escrituras manuscrita y taquigráfica, y una serie de pliegos sueltos que constituyen una primera versión mecanografiada a partir del manuscrito que se encuentra en el cuaderno; del segundo es escaso el material hallado, todo se reduce a dos folios con escritura manuscrita que consideramos un embrión textual del relato, mientras que una libreta con prolija escritura *script* corresponde a la tercera la nouvelle.

Con relación a escritura anterior al periodo de la memoria (antes de 1940) encontramos un conjunto representativo de un proyecto de escritura que no llegó a concretar, como afirma José Pedro Díaz en la nota a “Otras publicaciones tempranas” (Díaz, Arca-Calicanto, 1981: 211), y que sí publicó en forma fragmentaria en diarios y revistas. Se trata de textos alrededor de “Filosofía del gangster”, “Tal vez un movimiento”, “Manos equivocadas”, “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”.

Finalmente, el archivo ofrece una cantidad considerable de textos cuya catalogación nos ha correspondido para esta tesis, tarea de la cual no hay antecedentes más que un listado de textos que figuran en la página web de la SADIL. Los organizamos de acuerdo a filiaciones temáticas, cronológicas, formales, materiales, es decir analizando todo signo material o simbólico que indicara cercanía entre los textos.

### ***2.2.1. De Nadie encendía las lámparas (1947)***

De “El balcón”: una copia en escritura mecanográfica con correcciones manuscritas, hojas numeradas del 1 al 13, (falta la hoja 7). Tiene leves diferencias con lo que efectivamente se publicó. La página que falta comenzaría con “En seguida el anciano dijo...” y terminaría en “...lo hice pasear descalzo por mi habitación” (Hernández, 1982: 51, 52).

De “El comedor oscuro”: dos copias idénticas numeradas de 1 a 23 (falta la hoja 15). Constituye la versión original que Felisberto desgajó y convirtió en tres textos, “El comedor oscuro”, “Mi primer concierto” y “Mi primer concierto en Montevideo” de publicación póstuma. En carta a Paulina Medeiros Felisberto Hernández le cuenta que por consejo de J. Supervielle

decidió desprender dos relatos de un primero original, hecho que su amiga reprocha y cuestiona en una de sus cartas (1982: 109 y 111). “Mi primer concierto en Montevideo” fue organizado a partir de fragmentos por José Pedro Díaz para el tomo VI de la primera edición de la obra completa. Con algunos cambios que al crítico le parecieron convenientes lo incorporó en la edición de Arca-Calicanto, aclarando en la nota correspondiente que “Por consejo de J. Supervielle Felisberto Hernández decidió desprender de su narración larga los dos cuentos indicados” (Díaz, 1982: 219).

De “El acomodador”: dos versiones originales mecanografiados, una de quince folios y otra de doce con escasas enmiendas. Ambas versiones corresponden a un mismo texto que fue corregido en diferentes oportunidades, la primera tiene algunas correcciones y tachaduras en forma manuscrita, mientras que la segunda es la más próxima a la publicada.

De “Muebles ‘El Canario’”: un original de dos carillas mecanografiado con varias enmiendas en escritura manuscrita, especialmente con relación al desenlace del cuento.

De “Nadie encendía las lámparas”: un original de cinco carillas con enmiendas en escritura manuscrita. No presenta título pero se trata del mismo texto publicado en el libro al que le da el nombre.

De “Menos Julia”: un original mecanografiado con enmiendas en escritura manuscrita que lleva el título “El túnel”. Se trata de la primera versión del cuento cuyo título el autor cambió a último momento.

De “Las dos historias”: un original mecanografiado de doce carillas que comienza “El 16 de junio, y cuando era casi de noche”. Tiene enmiendas en escritura manuscrita y se trata de un antetexto del cuento referido, con muchas variantes que reflejan el proceso de composición. Son ellas: una hoja mecanografiada suelta que comienza “[...] en la misma forma que para afuera”, y finaliza en un párrafo con enmiendas en letra manuscrita al que le sigue la firma del autor; una hoja con anotaciones que comienza con la frase “No puedo dedicarme a pensar [...]” y otra con un fragmento manuscrito y tachaduras que corresponde a la parte final de “Las dos historias”: “Creo que me durará mucho tiempo [...]”

La presencia en el archivo de versiones con copias idénticas de ocho de los diez cuentos que integran *Nadie encendía las lámparas* permite centrar la atención en lo que sabíamos por vías testimoniales (Paulina Medeiros, Norah Giraldi) acerca de la práctica de este escritor de dar a leer sus trabajos antes de publicarlos, en especial, en lo que respecta al proceso previo a la edición de este libro. Muchos fueron los escritores, hombres y mujeres vinculados a los medios intelectuales y académicos a los que Felisberto les envía sus escritos. De la correspondencia con Paulina Medeiros se desprende la expectativa con que aguardaba comentarios (Medeiros, 1982),

y en el archivo, como veremos, hay constancias, cartas, referencias del propio autor a las opiniones favorables. Luego de la recepción de *Por los tiempos de Clemente Colling*, por parte de Supervielle y Gómez de la Serna y de la amplia difusión realizada por Paulina de *El caballo perdido* en Buenos Aires, el escritor se afirma en una fórmula personal en la que venía ahondando desde hacía muchos años. Significa que cuando prepara la edición de *Nadie encendía las lámparas* se había construido cierta red por la que circulaba la obra del autor. La intervención de Jules Supervielle no es tan providencial sino parte de un proceso que, ciertamente, tendrá un giro especial, a partir del involucramiento del escritor franco-uruguayo.

Es destacable el caso de “Las dos historias” porque el autor dice que es una “novela corta compuesta en 1931” y publicada en la revista *Sur* en 1943 (Hernández: 2015 b: 36), y luego incluída en *Nadie encendía las lámparas* de 1947, junto a relatos de composición cercana a esta fecha. También en las cartas a Paulina el autor se refiere a este texto que dará a leer junto a dos cuentos que sí fueron publicados por él alrededor de la misma fecha: “Historia de un cigarrillo”, incluido en *Libro sin tapas* (1929) y “La envenenada” (1931). Leer el relato en el contexto de la primera etapa, ubicarlo por filiación genética y no por la pertenencia al libro que integra, resulta esclarecedor con respecto al proceso de escritura, ya que descubrimos que comparte con “Manos equivocadas” al menos un fragmento (1981: 169).

### **2.2.2. De la narrativa de la memoria (1942-1944)**

De *Tierras de la memoria*: un borrador que prueba lo que se decía al comienzo del capítulo acerca del cambio caligráfico que se opera en el escritor luego de 1943. Se trata de escritura manuscrita de imprenta sobre una libreta de tapas duras, color negro y del tipo llamado “de espiral”, en cuya página inicial y en la parte superior aparece el número 143. La primera frase dice “Venía hacia mí lleno de simpatía pero trayendo en los ojos la duda del traje...”. Continúa la numeración correlativa hasta el 223. Como vemos se trata de un fragmento de la novela y no de su totalidad. Este tercer libro de la llamada trilogía de la memoria constituyó el cierre de una etapa que tenía como núcleo la recuperación del pasado, en este caso la adolescencia y primera juventud. La nouvelle, escrita durante el año 1944, permaneció inédita hasta un año después de la muerte del autor cuando José Pedro Díaz en 1965 la publicó seguido de un trabajo crítico ya aludido. En 1967 se reeditó como parte de las *Obras completas*. El mencionado crítico atribuye al vínculo con Jules Supervielle y sus consejos el abandono del proyecto memorialista, relegando esta obra.

De *El caballo perdido*: dos folios que contienen escritura manuscrita de imprenta y taquigráfica. Se trata de un fragmento de una especie de esquema embrionario del texto que conocemos escrito en el lado anverso de la página donde figura el número 27 y en su reverso el 28.

De *Por los tiempos de Clemente Colling*: un cuaderno marrón con espiral cuyas primeras cuarenta y cuatro páginas están ocupadas con escritura taquigráfica y numerosas enmiendas en la misma escritura. A partir de la página encabezada por el número 58 se empieza a intercalar escritura manuscrita cursiva. Prosigue con alternancia con la escritura taquigráfica. Dentro del mismo cuaderno se hallan varios folios de hojas con membrete del Liceo n.º 4, Zorrilla de San Martín, conteniendo escritura mecanografiada en el reverso. El conjunto comienza con la frase “Aquella tarde, la de los modos chinos, cuando él tocó manchuriana, con aquel asunto de la boda y los cosacos, yo estaba triste...”; un original mecanografiado de cinco folios sin título y otro borrador fragmentario de *Por los tiempos...* constituido por veintinueve folios de escritura manuscrita cursiva, mecanografía y en taquigrafía.

La presencia de estos borradores nos permite también analizar el proceso de escritura y la incorporación de la taquigrafía como forma de reflejar la velocidad del pensamiento de manera de que no se pierdan las ocurrencias que vienen a la mente en determinado momento. En cualquiera de estos textos se profundiza en esta temática, *Por los tiempos...* comienza aludiendo a los recuerdos, el *El caballo perdido* nos instala en la esfera del acto de recordar y en *Tierras de la memoria* el narrador elabora un sistema de metaforización para representar el juego de los pensamientos vinculados a la memoria.

Volvemos a Avenir Rosell y su extrañamiento con respecto a la adopción de la escritura de imprenta, por lo que entendía era una contradicción con aquella velocidad de la escritura que decía necesitar el autor. Creemos que ciertos hechos, como este de modificación hacia una escritura más “dibujada”, le dará otro tiempo al pensamiento y a la escritura, tiempo de una nueva forma, más concisa, sintética, elaborada, a la que se llega luego de un proceso de experimentación, aprendizaje y vínculo con sus lectores. Este tema no nos parece menor, porque la existencia misma de este archivo parece hablarnos de la importancia que el autor confería a la lectura y devolución que le hacían aquellos a quienes daba a leer sus textos. Los primeros críticos de Felisberto fueron sus allegados, fueron lectores de sus borradores.



### 2.2.3. *Éditos anteriores a 1940*

De “Manos equivocadas”: encontramos un antetexto en mecanografía, introducido por la locución “A Irene”, destinataria ficticia de una misiva. Se trata de un relato que se publicó por primera vez en la *Revista Nacional* en 1946 y que Díaz recoge en la primera edición de las *Obras completas* junto a las *Últimas invenciones* (Hernández, 1974: 67), en la segunda edición lo ubica en el apartado “Otras publicaciones tempranas” (Hernández, 1981: 162). Como mencionamos antes, este relato tiene vínculos con “Las dos historias”.

De “Tal vez un movimiento”: un antetexto de tres folios mecanografiados. Se trata de un original del texto incluido por Norah Giraldi en el Tomo I de las *Obras*, en el apartado “Primeras invenciones”. La fuente fue un original proporcionado por la hija del autor, la señora Ana María Hernández; Díaz lo incluyó en el tomo I de las *Obras* de Arca-Calicanto (1981-1983), en el que también incorpora un preoriginal de “Tal vez un movimiento. Novela metafísica”. Afirma que se trata del primer proyecto del texto anterior, aunque más bien parecería ser conexo pero con otras derivaciones. El original se encuentra en la Colección Felisberto Hernández de la Biblioteca Nacional, tal como se describe: “grandes hojas (19 x 29 cm) de un libro de contabilidad (Díaz, 1981: 212). Comprobamos que la copia que se encuentra en la SADIL corresponde exactamente al texto definitivo.

De “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”: dos copias mecanografiadas (una de ellas con una página fallida por haber superpuesto la escritura de dos páginas en una). No lleva este ingenioso título, que fue un hallazgo posterior sino simplemente se titula “El Primer día”. Fue publicado en *Obras completas*, Arca, 1967 en el apartado “Cuentos y fragmentos publicados” y en *Obras completas*, Arca-Calicanto, 1981, en “Otras publicaciones tempranas”, edición en la que en la nota correspondiente al texto Díaz afirma que fue publicado en la revista *Hiperión*, n.º 57, s.d. No proporciona muchos datos del original que reprodujeron tanto él como Norah Giraldi, pero sí que llevaba el título “Juan Méndez...”, lo que parecería demostrar que se trata de una versión posterior a la que encontramos en el archivo, tampoco aparece la fecha de la revista, ya que no figuraba en la publicación. Gran parte de los números son inhallables, pero de acuerdo a los existentes, n.º 43 de 1939 y n.º 80 de 1943, suponemos que la publicación se produjo alrededor de 1940. “Juan Méndez...” se encuentra dentro del grupo de textos que reflexionan sobre la escritura y que analizaremos en su oportunidad. Felisberto no menciona este relato en su autobiografía como tampoco hace alusión a otros que solo publicó en periódicos.

“Filosofía del ganster. Dedicatoria”: cuatro folios en letra manuscrita cursiva en hojas escolares con margen y tres folios conteniendo el mismo texto mecanografiado que retoma las correcciones realizadas en el manuscrito, sin tachaduras ni enmiendas. Este texto apareció por

primera vez en el diario *El País* el 25 de setiembre de 1939 y formó parte de un proyecto que estaba anunciado en el periódico como primer capítulo de un próximo libro (Brando, 2015: 100). Fue recogido en *Obras* (1969) como “Cuentos y fragmentos publicados” y en *Obras completas* (1981) en “Otra publicaciones tempranas”.

“El taxi”: una versión manuscrita que consta de cuatro carillas y seis renglones de una quinta con ese título, escrita en igual tipo de hoja, trazo y tinta. En el margen superior aparece tachada la palabra “Prólogo” y sustituida por “El taxi”. Además de esta poseemos cuatro carillas de una copia anterior incompleta (falta la primera hoja). Por otra parte también existe una versión mecanografiada en cuyo margen superior dice “Hiperión” junto a otra palabra ilegible. Al final del texto en mecanografía aparece lo siguiente “Felisberto Hernández (De la ‘Filosofía del Ganster’ (sic), libro próximo a aparecer)”. Como vemos se trata de la versión que envió a la revista. Este texto tampoco se recogió en libro y fue publicado en la revista *Hiperión*, n.º. 38, se supone que en 1939, y quizá en fecha anterior a “Filosofía del gangster”.

De “Primera casa”: dos párrafos con escritura manuscrita, tachaduras y enmiendas en una hoja con numeración mecánica [189], y otro borrador del mismo texto escrito en el reverso de una invitación de la “Sociedad de Amigos del Arte” para una exposición de la pintora Amalia Nieto, segunda esposa del escritor. El evento se produjo el 5 de junio de 1940. En la nota al texto de la edición de *Arca-Calicanto*, Díaz anota que fue escrito originalmente en seis tarjetas de invitación, esto indica que se extraviaron cinco (Hernández, 1983: 229).

“Poema de un próximo libro (1)”: un borrador de tres folios con escritura manuscrita cursiva, presenta tachaduras y enmiendas y el poema aparece por primera vez en *Obras completas, Primeras invenciones*, Arca, 1969: 154.

### **2.3. Inéditos**

Los nuevos escritos de Hernández se encontraron en una maraña de materiales constituidos por borradores completos o fragmentarios de obra editada, amén de otro tipo de materiales como transcripciones de puño y letra de clases y conferencias de otras personas, reseñas de sus propios libros, etcétera. Hubo que determinar qué correspondía a escritura del autor y dentro de ella distinguir lo que podía ser un fragmento de obra ya publicada de lo totalmente inédito.

Algunos de estos inéditos vieron la luz en la edición *Narrativa completa* de la editorial Cuenco de Plata, en 2015. No obstante para esa oportunidad se seleccionaron los que pudieron organizarse en torno a determinadas pautas de edición, mientras la miscelánea en sí ha quedado

sin una correcta catalogación, tarea que emprendimos y culminamos con el resultado que aquí estamos exponiendo.

La tarea de desciframiento fue ardua ya que no todos los documentos estaban en buenas condiciones para su correcta legibilidad. Esta implicó varias etapas pues a medida que se iba encontrando la correspondencia de los distintos fragmentos entre sí se avanzaba en la posibilidad de descifrar e incorporar otros, o a veces desecharlos como parte de un conjunto al que un primer momento se había vinculado. A veces para determinar que un texto perteneciera a un grupo fue necesario acudir a los aspectos materiales, además del contenido, por ejemplo el tipo de papel, el trazo, la intensidad o el color de la escritura. En definitiva, fue necesario analizar todo tipo de huellas materiales pues algunas veces no fue posible encontrar pertenencias a partir del sentido y sí de aspectos materiales que fueron dando pautas acerca de lo que pertenecía a un mismo momento e impulso de producción.

Con este fin diseñamos una nomenclatura que consiste en otorgar una letra del abecedario a lo que consideramos un “grupo” y un número correlativo para señalar lo que serían capítulos o partes del proyecto de una escritura particular. Cuando se trata de fragmentos incompletos usamos una “f” entre la letra que identifica al grupo y el número que señala el fragmento. De esta manera encontramos los siguientes grupos: 1) “El colador” (C), 2) “El teatrillo” (T), 3) Fragmentos sobre el tema de la escritura (F) 4) “Eutilodia” (E), 5) “Hace 14 años (Y), 6) “He tenido un sueño” (H), 7) D: Desdoblamientos y reflexión sobre sí mismo (D), 8) Relatos varios (R), 9) Notas, frases, pequeños esquemas (N).

### ***2.3.1. Grupo C: “El colador”***

El que sigue es un posible agrupamiento de textos en los que se representan los diferentes factores implicados en el acto de escritura bajo las metáforas del embudo y el colador. Todo el grupo está regido por un nódulo que se expresa en lo que el autor titula “Tratado de embudología” y cuya composición fue tarea harto dificultosa a raíz de la presencia de diferentes versiones y la sospecha de que hay ausencias, lagunas, que impiden darle una unidad. Hemos intentado componerlos tomando en cuenta las versiones más desarrolladas, quedando pendiente el estudio de las diferentes opciones así como su posible orden cronológico, a fin de aproximarnos al procedimiento de escritura. Son textos de naturaleza completamente metaescritural y, como veremos, tienen estrecho vínculo los incluidos en “Otras publicaciones tempranas”, especialmente con “Filosofía del gangster”. Por tratarse de textos que forman parte del corpus central de esta tesis en esta ocasión me limito a clasificar en dos grupos, C propiamente dicho,

los textos que ofrecen mayor cohesión y autonomía, Cf, los documentos fragmentarios o que corresponden a copias incompletas de los anteriores.

- C.1: “[Pido disculpas a quiénes estén seguros de saber demasiado...]” Se trata de seis folios encabezados con números romanos del I al VI con escritura en mecanografía. Constituye un ensayo en el que se realiza una reflexión acerca de la observación de la realidad, el interés que puede tener un libro para un determinado lector en función de su contenido, y lo que cada obra puede aportar a un lector en tanto captación de la realidad por medio de la razón o por medio de los sentimientos. Conectamos este texto con el conjunto “El colador” ya que hacia el final, dice: “me parece como que pasan la realidad por un colador: lo que se proponen observar se les vuelve más grande que los agujeros del colador y les queda, y lo que no les interesa observar se les vuelve más chico que los agujeros del colador y se les escapa”. Esta idea la desarrollará en otras partes del conjunto.
- C.2: “Torre de Babel” (El embudo), texto en mecanografía de cuatro carillas que incluye las siguientes secciones:
- a. “Esquema para un tratado de embudología. Prólogo;”
  - b. “Objeto y método de esta ciencia”;
  - c. “Constitución emboidal. Tomar datos de los capítulos anteriores. La sustancia y menjunje vital. Sospechas generales”
- C.3: “El colador”: original mecanografiado de cuatro carillas con una copia idéntica. Además este texto presenta una versión anterior escrita en letra cursiva y sin título, con enmiendas y tachaduras, formada por nueve folios ubicados dentro de un cuaderno de nombre *El mapa*. El primer folio corresponde a la carátula del cuaderno que tiene un mapa político de Uruguay, siguen dos folios con taquigrafía en sus cuatro carillas, cinco folios con escritura manuscrita cursiva cuya primera frase es “Cuando llegué a “la oficina”, el reloj...”, y por el último folio es la contratapa del cuaderno con mapa del departamento de Flores.
- C.4: “El peluquero”: tres folios de escritura mecanográfica sobre tres carillas.
- C.5: “El rasca”: un folio con escritura mecanográfica sobre dos carillas con tachaduras y enmiendas.
- C.6: “País de ilusión”: dos folios con escritura mecanográfica sobre tres carillas y tres líneas de la cuarta.

## Grupo C.f (Fragmentos)

A continuación se presenta un grupo de textos fragmentarios producto de extravío o destrucción de hojas intermedias. En algún caso constituyen restos de lo que se pudo componer y que figura bajo el título “Torre de babel” (El embudo) y en otros esquemas previos realizados en manuscrita que se relacionan también con este texto.

C.f.1: “[...su ley: Lo ancho para mí, lo angosto para los demás. Hay que suponer...]”: una carilla con escritura mecanográfica presenta esta frase que ocupa tres líneas y proviene de una hoja anterior faltante, a continuación aparece un subtítulo, “Constitución emboidal”, seguido de nueve renglones de escritura y un nuevo subtítulo: “La sustancia ‘mejunje vital’ y sus propiedades sospechadas”.

C.f.2: “[...su ley: Lo ancho para mí, lo angosto para los demás. Tal vez el Inconsciente...]”: dos carillas de escritura mecanográfica; presentan igual comienzo que la pieza anterior. En este caso, se trata de tres líneas seguidas del extenso subtítulo “Constitución emboidal. Tomar datos de capítulos anteriores. La sustancia ‘mejunje vital’ y sus propiedades sospechadas”. Todo es indicio de un plan de incorporaciones y ejemplo cabal de un texto en proceso.

C.f.3: “[Alguna vez que otra, los individuos espiaban la salida de su propia sustancia]”: una carilla mecanografiada.

C.f.4: “[La cabeza también tiene ojos]”: un folio, mecanografía, doce líneas.

C.f.5: “[Si observamos a un escritor en el momento que escribe]”: siete líneas de escritura mecanográfica.

C.f.6: “[En el estilo del escritor, el embudo desempeña un gran papel]”: doce líneas de escritura mecanográfica. .

C.f.7: “[... puedo expresar por medio de este grotesco aparato]: dieciséis líneas de escritura mecanográfica que finaliza con puntos suspensivos. C.f.8: “[...para toda la vida. Esto de ‘toda la vida’ implica un concepto de tiempo]”; Proviene de un hoja anterior extraviada, siete líneas en escritura mecanográfica.

C.f.8: “[La sustancia vuelta sobre sí misma: concepto movimiento]”: esquema realizado en forma vertical en escritura manuscrita cursiva en media carilla. Posee además números, líneas y signos. La hoja tiene dos manchas de tinta.

C.f.9: “Palabra = palacio Americano”: palabras que constituyen la parte central de un esquema de la que salen líneas hacia “hablada”, “escrita” y “errores”. Aparece la palabra

“Rascacielo” por lo que parece relacionarse con el relato “El rasca”. Ocupa media carilla de un folio. La escritura es manuscrita cursiva.

C.f.10: “Propiedades”: escrito en mecanografía, fragmento de “Torre de Babel”, un folio con ocho líneas mecanografiadas sobre una carilla.

C.f.11: “[Ya os hablaré de las maneras de saber]”..., “[Esquema de un tratado de embudología. Prólogo]”: seis líneas de escritura mecanográfica.

C.f.12: “[Para librar a mis lectores de la prevención de que me elogiaré...]”: escritura en mecanografía sobre media carilla (trece líneas), con enmiendas en letra manuscrita.

### **2.3.2. Grupo T: “El Teatrillo”**

Bajo este título seguido de la palabra “novela” se distingue un improvisado cuaderno con hojas de deberes escolares conteniendo una serie de relatos escritos en manuscrita cursiva. El núcleo estructurador de este conjunto lo constituye un sujeto abocado a su autoconocimiento mientras genera la escritura, forma de observarse a sí mismo analizando los factores internos y externos que impulsan al acto creador. Si bien comparte la temática de la escritura con el conjunto anterior, “El colador”, se diferencia por la marcada autorreferencialidad, aludiendo directamente al conflicto interior mediatizado por procedimientos figurativos. No todos estos materiales se encontraban dentro del cuadernillo, lo que hubiera sido más fácil, por el contrario su dispersión en medio de otros documentos con los cuales no se conectaban hizo necesaria una atención especial a las condiciones materiales tales como tipo de escritura, trazo, tinta, papel, estabilidad caligráfica, además de atender al contenido para determinar su filiación. Un indicio a seguir fue la referencia en los distintos relatos o fragmentos a “personajes” representativos de distintos aspectos del yo que realiza la tarea de escribir, especialmente al que se nombra como “Juan Pin”, personaje central que encarnaría el conflicto entre el impulso hacia la escritura y su restricción por la vigilancia que exige la norma estética dominante. Por otra parte, se hizo necesaria la distinción entre los textos más completos, los excesivamente fragmentarios o aquellos cuya filiación con el conjunto no aparecía del todo clara. Hechas estas aclaraciones pasamos a describir cada pieza de este conjunto.

T.1: “El Teatrillo. Novela”: cinco folios con escritura manuscrita en el que se incluye, carátula y dos versiones de la “Introducción” en las cuatro carillas siguientes. Ambas comienzan con la frase “Un día me di cuenta que estaba próximo a perder la razón”

T.2: “El personaje del centro” / “Tres personajes más” / “La falta de un resorte”

Este subconjunto presenta las siguientes versiones:

- a. “El personaje del centro”, original en letra manuscrita cursiva sobre siete carillas de hojas de libreta. Comienza así: “Además del personaje que me observaba descubrí otros más”. Presenta tachaduras y enmiendas
- b. “Tres Personajes más”, original manuscrito en dos hojas de cuaderno con margen de doble raya, sobre tres carillas. Se trata del mismo texto que a con diferentes correcciones. En la parte superior de la hoja figura el número II y un título tachado que parecería decir “El personaje del centro”. La primera frase dice: “Además del personaje que me observaba descubrí otro más”
- c. “La Falta de un Resorte”, original de un folio con escritura manuscrita en una carilla y seis renglones de la siguiente. Se puede leer debajo de una tachadura un título eliminado: “El resorte que faltaba”. La primera frase dice “Además del personaje que me observaba descubrí otro más.”

T.3: “Dos personajes más”/ “[Otro personaje]”

- a. “Dos personajes más”: original de un folio, hoja de deberes escolares con escritura manuscrita cursiva sobre dos carillas cuya primera frase es: “Uno era el actor, y me surgía en los amores”. Tiene los dos primeros renglones tachados y en la primera carilla siguen otras tachaduras. Además de insistir sobre las distintas partes del yo contiene una breve anécdota de infancia.
- b. Sin título: “[Otro personaje era el actor: se me aparecía en los amores]”. Se trata de escritura manuscrita sobre dos carillas de hojas de deberes escolares, con tachaduras y enmiendas. No contiene la anécdota de infancia pero el resto del texto es coincidente con el anterior.

T.4: “La alegría torturada”/ “[A veces la alegría existe porque sí...]”

- a. “La alegría torturada”: un folio con escritura manuscrita cursiva en una carilla con tachaduras y algunas enmiendas. Se trata de una versión incompleta cuya primera frase es “A veces la alegría existe porque sí...”
- b Sin título: “[A veces la alegría existe porque sí...]”: cinco folios de hoja escolar, con manuscrita cursiva, ocho carillas y tres líneas de una novena. Se trata de una versión anterior y más completa de a, con tachaduras y enmiendas que fueron incorporadas.

- T.5: “Los Médicos Benévolos”, un folio con escritura manuscrita sobre una carilla, sin tachaduras ni enmiendas. La primera frase es “Talvez (sic) si Juan Pin se hubiera vuelto loco; [...]” Hay una versión incompleta y con variantes (T.f.2).
- T.6: Sin título: “[En un instituto de belleza se presentó el siguiente caso]”, un folio con escritura manuscrita cursiva sobre dos carillas. En la parte superior de la hoja aparece el número I, la indicación “Pag. 1 válida” y en el cuerpo del texto hay dos llamadas que no se localizan en el folio. En la segunda carilla hay dos fragmentos con indicación (1) y (2) que constituyen interpolaciones a otro texto (T.f.2) que describiremos oportunamente.
- T.7: Sin título: “[Me acuerdo de algunos fantasmas y obsesiones...]”, tres folios, escritura manuscrita cursiva sobre dos carillas de hoja escolar con margen de doble raya del mismo tipo que T.2.b (“Tres Personajes Más”). Contiene una anécdota de infancia y las tres últimas líneas están tachadas.
- T.8: “Agosto 1º”, “Ojo”, “Agosto 8 de 1930”, “Ahora estoy un poco exitado” (sic):
- a. Título: “Agosto 1º”, “[Hoy empiezo a escribir un diario. No sé qué actitud tomar frente a él.]”: cinco folios de hojas de cuaderno con escritura sobre nueve carillas.
  - b. Título: “Ojo”: tres folios con escritura manuscrita cursiva en tres carillas, hojas de cuaderno con margen en ambos lados.
  - c. Título: “Agosto 8 de 1930”, “Hoy he resuelto escribir un diario”: siete folios numerados por carilla hasta el número 14, contiene escritura manuscrita cursiva en formato de diario con las siguientes entradas: Agosto 8 de 1930, Agosto 9, Agosto 11, Agosto 13, Agosto 20, Setiembre 5, Octubre 23 y al final Abril de 1931.
  - d. Título: “Ahora estoy un poco exitado” (sic): cuatro folios, escritura manuscrita cursiva sobre tres carillas y seis renglones más de una cuarta.



## Grupo Tf. (Fragmentos)

- T.f.1: “[Estaba cohibido. Cuando el empleado le fue a pagar...]”: un folio con escritura manuscrita sobre una carilla. Se trata de un texto incompleto de similares características materiales al conjunto descrito.
- T.f.2: “Talvez (sic) si Juan Pin se hubiera vuelto loco, [...]”: original de un folio con escritura manuscrita en una carilla. Posee enmiendas, tachaduras y llamadas (1) y (2) que indican interpolaciones que aparecen en el reverso de una hoja en la que figura un relato titulado “En un instituto de belleza” (T.5). Es encabezado por el Número I. Las interpolaciones fueron tomadas y reelaboradas en T.4.a. Además este texto contiene frases e ideas que aparecen en otro titulado “La falta de un resorte” (T.2.c). Esto prueba que estamos ante los apuntes previos de los que se desprenden dos textos.
- T.f.3: “[No puedo dedicarme a pensar, por qué necesito explicar...]”: escritura manuscrita en dos folios sobre tres carillas]. Corresponde a un borrador preoriginal de los dos últimos párrafos de “Las dos historias”. Destaca un tipo de escritura similar al conjunto “El teatrito” en sus aspectos materiales y en lo conceptual por la idea de un yo conformado por personajes que cumplen distintos roles. En este capítulo este fragmento es citado dentro de los borradores de textos éditos, (numeral 2.3.).

### ***2.3.3. Grupo F: Fragmentos sobre el tema de la escritura en general***

Agrupamos aquí textos que hacen alusión a la escritura y a su posible recepción. Se plantea la idea de que hay “formas verbales preestablecidas” que ejercen coerción sobre el escritor a la hora de crear. El hecho de que este tenga conciencia de las sujeciones le permite sortearlas para instalar la novedad, aun a riesgo de que el producto no sea considerado artístico. El escritor sabe de esas dificultades y se aventura a vencerlas. También es común a estos textos la reflexión sobre el origen y proceso de escritura en una colaboración de diferentes estratos de la conciencia del creador. No hemos podido ubicar estos fragmentos en un conjunto particular pero sí advertimos que pertenecen al núcleo común de la preocupación por el arte de la escritura y su recepción crítica.

- F.1: “[El que lee la obra en crítico...]”: un folio con escritura manuscrita sobre una carilla más un renglón de otra. Se trata de una hoja de cuaderno con margen y está escrito con tinta roja.

- F.2: “[Estos papeles no fueron encontrados en un lugar al que es difícil llegar...]”: un folio con escritura sobre una carilla, con tachaduras y enmiendas.
- F.3: “[A veces me insiste y me tortura la necesidad de acomodar en palabras algunas cosas que me pasan...]”: dos folios de escritura manuscrita sobre dos carillas de hojas de libreta. Se trata de un borrador original con caligrafía descuidada y varias tachaduras
- F.4: “[Me gustaría que después de leer el título de esto, el lector se detuviera...]”: dos carillas de escritura manuscrita cursiva, hoja con margen a la izquierda. Se relaciona con “El que lee la obra en crítico”
- F.6: “[Hace un momento que entré a este café. Hace tiempo que tengo interés en realizar un cosa que bien puede ser esto. Todavía tengo poca confianza con el cuaderno, las letras y los pensamientos...]”: un folio correspondiente a hoja con membrete del Liceo n.º 4 Juan Zorrilla de San Martín, en la primera carilla hay escritura mecanográfica que parece el borrador de una carta, y en la segunda carilla hay otro texto con el encabezamiento “Buenos días y la fecha Setiembre 5 de 1942” en escritura manuscrita. La primera frase dice “Hace un momento que entré en este café.” Alude a la escritura y a un cuaderno sobre el que escribe, sin embargo el texto está escrito en otro tipo de hoja.

#### **2.3.4. Grupo E: “Eutilodia”**

El grupo “Eutilodia” está constituido por un conjunto de textos que dan cuenta de un proyecto en el que el escritor estuvo trabajando un tiempo a partir de fragmentos que fue componiendo y del que podría haber resultado “Buenos días [Viaje a Farmi]”, publicado en las *Obras* (Arca, 1974) dentro de la sección “Relatos”. En Arca-Calicanto (1981-1983) aparece dentro de “Inéditos anteriores a 1944” (190) En la nota correspondiente a este texto José Pedro Díaz comenta que es la primera vez que se publica y que lo tomó de un manuscrito en letra cursiva sobre hojas de cuaderno. El conjunto de piezas pertenecientes a este texto encontrado en la SADIL está escrito sobre otro tipo de papel, se trata de hojas desgajadas de una agenda de laboratorio con numeración. Por otra parte, observamos que en el mismo tipo de hoja y con similar característica caligráfica se encuentra una escritura que ubicamos en otro numeral, dado el carácter autorreferencial y no de orden imaginativo como es Eutilodia. De todas formas, queremos hacer la salvedad que en “Buenos días [Viaje a Farmi]” el primer fragmento es autobiográfico de manera que bien podría ser que dentro del conjunto de textos autorreflexivos escritos bajo un mismo impulso hubiera decidido seleccionar uno que colocó a manera de prólogo del texto. También llama la atención el título, Eutilodia, personaje femenino del relato “Buenos

días”. En la correspondencia con Paulina Medeiros se hace mención a “la novela *Buenos días*” en varias cartas fechadas en 1943. José Pedro Díaz afirma que se trata de *Tierras de la memoria* ya que en carta del 22 de julio de 1944 Paulina menciona esta novela y su posible publicación. No hay coincidencia temática entre “Buenos días [Viaje a Farmi] y *Tierras de la memoria*, sí en el modo de producir a partir del fragmento, las repeticiones y variaciones.

E.1: “Eutilodia”: siete folios con escritura manuscrita en trece carillas de una agenda médica con publicidad de laboratorio Aster. La escritura ocupa las fechas que van del 13 de enero al 2 de febrero. La frase final es “Y también pensé que ella tenía que haber visto las ‘eses’”. Se trata de un texto embrionario de “Buenos días [Viaje a Farmi]” y presenta el título destacado con grandes letras de imprenta en la parte superior de la hoja. Comienza con la frase: “El 46 viaje a Farmi, del periodo 8 post guerra planetaria [...]”.

E.2: “Eutilodia”: dos folios con escritura mecanográfica sobre dos carillas. Versión en mecanografía del texto anterior. No posee enmiendas y es un relato completo.

E.3: “[Hace treinta años, en la región tropical de Fruicia...]”: seis folios con escritura manuscrita sobre nueve carillas, una hoja sin escritura. Ocupa las páginas 21 a 32 y las fechas 5 a 22 de febrero de la agenda. Si bien el texto es similar a la segunda parte titulada propiamente “Buenos días” por la referencia a un lugar llamado Farmi, y a otros elementos coincidentes se trata de una versión primitiva del texto.

E.4: “[Daré algunas noticias autobiográficas...]”: dos folios con escritura sobre dos carillas completas y media de una tercera. Ocupa las páginas 51 A 53 y el lapso entre una fecha de marzo (la hoja dice Resumen de Marzo) y el 1º de abril. Se trata de del manuscrito original del “Prólogo” a “Buenos días [Viaje a Farmi]”.

E.5: “I. [El 46 de Farmi, del periodo 8 post guerra planetaria]”: Tres folios, dos carillas y una línea en la tercera hoja de escritura manuscrita cursiva. Se trata de una versión posterior a E.1, sin tachaduras ni enmiendas, que tiene puntos de contacto con “Buenos días” pero se trata de un texto embrionario y no de un pretexto.

### **2.3.5. Grupo Y. “[Ya hace 14 años...]”**

El siguiente conjunto constituye un nuevo ejemplo de la forma en que muchas veces se procesaba la escritura en Felisberto, un comienzo en el cual se insistió con variaciones a partir del tercer o cuarto párrafo de manera en que en más de una oportunidad se constituye más de un relato a partir de similar inicio.

Los que aquí presentamos, tienen en común el comienzo “Ya hace 14 años...”, con la variante de la cifra en número o en letra, pero el primer párrafo es casi idéntico en todas las versiones. También ocurre que hay párrafos aislados que se trabajan, se reelaboran antes de integrarlos al todo. El tema gira en torno a extraer material para la escritura de la experiencia vital, en este caso circunscrita a la actividad como pianista. Se recuerda la primera actuación, y las sucesivas y se teoriza acerca de la creación musical. Por otra parte insiste en la necesidad de encontrar tema para desarrollar la escritura. También recurre a la infancia y a su experiencia de espectador teatral.

Y.1: “[Ya hace catorce años que en una pequeña ciudad, por primera vez, una noche en el escenario de un teatro, yo solo con un piano delante, trataba de entretener a un público]”: siete folios con escritura en un solo lado de hoja de una agenda de actividades de magisterio. En la parte superior dice día, año 193.., actividades e ilustraciones.

Y.2: “[Ya hace 14 años que en una pequeña ciudad...]”: dos folios, hojas de cuaderno, margen simple, con escritura manuscrita en una carilla y siete renglones. A ambos folios les falta la parte superior derecha como señal de que el texto fue descartado. Se reconstruyó escritura en base a las otras versiones.

Y.3: “[vir]tuoso del piano]”: resto de borrador del texto, falta hoja anterior. Igual tipo de hoja que el anterior, numerado en la parte superior y a su vez tachado. Se trata de una versión con variantes.

Y.4: “[Ya hace 14 años, que en una pequeña ciudad,...]”: dos folios con escritura taquigráfica en primera y cuarta carilla y manuscrita en segunda y tercera. Parece una versión más elaborada y sintética pues suprime partes y expresa más ideas sobre el tema de la escritura. Es de destacar que aparece la frase: “Pero pienso que no solo se puede escribir para demostrar lo que se sabe, sino que también se puede escribir para expresar lo que no se sabe”, antecedente de aquella que formará parte de un programa estético y que ocupará el tercer párrafo de *Por los tiempos de Clemente Colling*: “Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro” (1981: 23)

Y.5: “Ya hace catorce años, que en una pequeña ciudad [...]”: escritura manuscrita en hoja de cuaderno con margen izquierdo y superior de doble raya. En primer lugar tenemos el desarrollo de similar texto que a con una variación a partir del tercer párrafo. De ahí en más el texto continúa diferente a la versión 1, quedando incompleto ya que termina con la palabra “Pero” luego de un punto. La quinta carilla de este grupo vuelve con la frase “Ya

hace 14 años...”, la sexta carilla: “[Voy a entregarme a revolver,...]”. Dos párrafos válidos y el resto tachado. La séptima, dos primeros párrafos. “Voy a entregarme” y la octava, lo mismo aunque con más desarrollo y cinco líneas del final tachadas. En el primero dice “Voy a entregarme a revolver, para sacar de mi vida cosas para rellenar este libro”. Continúa otro párrafo válido y el resto tachado.

### **2.3.6. Grupo H “[He tenido un sueño]”**

En este conjunto presentamos dos versiones, y un tercer texto desprendido de estas, de un relato realizado a partir de lo que parece ser un sueño sobre un concierto. El primer párrafo posee un encabezamiento epistolar, como si el relato estuviera dedicado a alguien, cuyo nombre no se especifica y anuncia que se trata de un sueño.

H.1: “[He tenido un sueño. / Estaba lleno de casas...]”: catorce folios de hojas de deberes con escritura manuscrita cursiva muy pareja y prolija, con escasa tachaduras y enmiendas.

H.2: “[He tenido un sueño lleno de casas que no sé por qué me gustan tanto]”: doce folios de hojas escolares con escritura manuscrita con más tachaduras y enmiendas que la versión anterior. Escrito en hojas deberes escolares.

H.3: Una hoja en cuya primera carilla tiene el mismo texto y en la segunda la escritura se presenta desapareja.

### **2.3.7. Grupo D: *Desdoblamientos y reflexión sobre sí mismo***

Esta es una primera versión incompleta y de una copia mecanografiada con variaciones en el final. Contiene un desdoblamiento a través de la imagen angustia personificada. Reflexión acerca de la palabra “pieza” en su polisemia, la primera vez alude a la “pieza dentaria” y la segunda a la “pieza habitación” con el sentido de parte de sí mismo como aparece en los otros relatos.

D.1: “[Estaba dispuesto a separarme de mi socio...]”: cuatro folios, ocho carillas con escritura manuscrita cursiva en hojas de libreta. Aparece el tema del desdoblamiento figurado en habitaciones que responden a cada parte de la personalidad.

D.2: “[Hace algunos años, tal vez muchos...]”: un folio, dos carillas, hoja de libreta con raya. Se trata del mismo tema del texto anterior: el desdoblamiento de la personalidad y utiliza idéntico soporte material.

- D.3: “[Mientras la imaginación iba teniendo sus formas espontáneamente predilectas]”: cinco folios con escritura manuscrita cursiva sobre cinco carillas de hojas de cuaderno. Se trata de una reflexión sobre sí mismo donde aparece el desdoblamiento, esta vez a través de la imagen del fantasma de sí mismo y de la angustia personificada. En la parte superior hay cuatro renglones de escritura taquigráfica tachada en su totalidad.
- D.4: “[Si estoy encerrado en mi pieza y vivo los placeres del amor, del trabajo, de los libros que traen escondido un misterio...]”: almanaque publicitario del medicamento *Viatol*, cinco folios escritos anverso y reverso, total 10 carillas. Figuran las fechas del 1° al 10 de enero.
- D.5: “[Hasta hace un momento estuve haciendo técnica.]”: tres folios con tres carillas con escritura. Hojas de almanaque con publicidad de medicamento *Viatol*. Escribe en el anverso, figuran las fechas 25, 27 y 29 de enero.
- D.6: “[Hasta anteayer]”
- a: “[Hasta anteayer, y casi el anochecer...]”: un folio, escritura en una carilla, con tachaduras. Termina con la frase “...donde pude esconderme en los días de otros tiempos”
  - b: “[Hasta anteayer, y casi el anochecer...]”: libreta con doce páginas de escritura y ocho en blanco. Contiene varias tachaduras y enmiendas. Tiene un mayor desarrollo que el texto anterior y fragmentos inconexos. La hoja final contiene escritura de imprenta que parece responder a otro momento. En la parte superior de esta hoja figura el número “260”.
  - c: “[Hasta anteayer y casi hasta el anochecer...]”: ocho carillas de escritura manuscrita cursiva, cuatro renglones de la 8ª carilla, una en blanco y cinco carillas de escritura taquigráfica. Ocupa las páginas 33 a 47 y las fechas 29 de febrero a 25 de marzo. El tema de este texto es la soledad, el esconderse de los otros para vivir la propia fantasía.
- D.7: “Amelia”: dos folios, tres carillas con escritura manuscrita cursiva. La primera carilla y parte de la segunda contiene una carta de respuesta cuyo destinataria es una joven que le ha escrito previamente. En la segunda carilla, encabezada con el nombre de la destinataria tenemos otro texto epistolar. Se trata de un tipo de escritura ficcional con una destinataria implícita que sirve como pretexto para la introspección.

### 2.3.8. *Grupo R: Relatos varios*

Los textos que se presentan aquí son heterogéneos tanto en su temática como en el diferente grado de elaboración. En algunos predomina la especulación abstracta a partir de la observación de sí mismo o de las otras personas, en determinados casos muy apegado al orden de los hechos vitales y en otros, muy pocos, recurriendo a la invención de situaciones. No hemos encontrado filiaciones entre ellos ni tampoco agrupamientos importantes entre sí. Cuando se encontró más de una versión lo aclaramos y dejamos constancia de cada una de ellas. Se observan distintas búsquedas y experimentaciones que corresponden a la primera etapa de su creación y que plasmó en los libros que publicó desde 1925 a 1931.

- R.1: “[Anoche, después de haber terminado nuestro noticiario...]”: cuatro folios con escritura en cinco carillas más cuatro líneas de la última. Contiene una anécdota sobre un accidente ocurrido en el río Olimar (Departamento de Treinta y Tres) protagonizado por alguien a quien se llama Hernández Casas. Anécdota sobre un accidente en el río Olimar. Este texto cuenta con un borrador de un folio, carilla y dos líneas en reverso que contiene variaciones y está seguido por escritura taquigráfica.
- R.2: “[Mi amigo era cuatro años mayor que yo]”: un folio, dos carillas. Breve relato acerca de una experiencia de comunicación en la amistad entre músicos.
- R.3: “[A veces, al encontrarme con una persona desconocida]”: un folio con escritura manuscrita, con gran espacio entre las palabras y letra más grande. Un folio, dos carillas de hoja con rayas con escritura en ambas. Tema: reflexión sobre la casualidad y las relaciones entre las personas en torno a ello. Por el tipo de letra, trazo, tinta, lo relaciono con el conjunto “El teatrino” ya que la escritura es muy similar a “A veces la alegría existe”, pero la temática no es coincidente.
- R.4: “[Hay hechos y sentimientos que por haber sido comunes...]”: un folio, una carilla, hoja con rayas. Tema: la palabra como síntesis y generalización de la percepción de la realidad. No expresa la diferencia con que las distintas sensibilidades perciben “los hechos y sentimientos”.
- R.5: “[Estamos en los lentos momentos...]”: dos folios, tres carillas de escritura despareja, hojas sin renglones. Experimentación sobre escritura metafórica de un estado anímico.
- R.6: “[Hace muchos años que el maestro]”: un folio, una carilla, escritura despareja. El misterio de lo que no es habitual.

- R.7: “[Una vez ella era una violinista sentada en un pequeño palco de orquesta.]”: un folio, un carilla, hoja carta. Imagen fragmentada de un rostro de mujer, juegos de palabras y experimentación con las diferentes posibilidades de la percepción.
- R.8: “Buenos días. Setiembre 5 de 1942”: un folio con escritura manuscrita en anverso de hoja de escrito del Liceo n.º 4 “Dr. Juan Zorrilla de San Martín”. La primera frase dice: “Hace un momento que entré en este café”. El reverso de la hoja presenta escritura mecanografiada que impresiona como borrador de una carta.
- R.9: “[Recién he traído un sillón...]”: escrito en hojas numeradas de agenda diaria de un laboratorio. Escritura manuscrita en cuatro carillas, ocupa las páginas 1 a 4 y las fechas 1 al 8 de enero.
- R.10: Venus González Olaza)
- a: “Enero”: tres folios con escritura manuscrita sobre tres carillas, hoja de deberes escolares. La primera frase dice: “Hoy empezaré a escribir la historia de un viaje que empezaré a realizar mañana [...]”
  - b: “Conferencia sobre las barbas de Venus González Olaza”: dos folios con escritura manuscrita. La primera carilla presenta título y dibujo, líneas perpendiculares y un óvalo representando una boca. Las otras tres carillas están ocupadas por escritura manuscrita.
- R. 11: “Ester”
- a: “[Después de aquella novecita en la plaza, me enfermé más gravemente...]”: dos folios con escritura manuscrita sobre tres carillas completas, hoja de deberes escolares del tipo “Tabaré”. Encabezado Número V .Tachaduras y enmiendas
  - b: “[Después de aquella novecita en la plaza, me enfermé más gravemente...]”: Dos folios tres carillas completas. Encabezado Número V. Hoja de margen doble raya, Tachaduras y enmiendas.
- R.12: “[Había una ciudad una casa y una joven que eran encerradas]”: un folio, hoja de carta con renglones y sin margen, escrita de un solo lado e incompleta. Relato inspirado en una mujer.
- R.13: “[Hace un momento yo estaba en el instante de un sueño...]”: tres folios, tres carillas de escritura sobre hojas escolares de doble raya. Relato de un estado de ensoñación con la imagen de un gesto de mujer.
- R.14: “Las manos de la ciega” (cuento): cinco folios, escritura en cinco carillas, hojas de cuaderno, cuatro partes separadas por números romanos, la quinta aparece tachada. Este



relato aparece mencionado en carta de Paulina Medeiros del 29 de abril de 1943 (Medeiros, 1982: 63). Allí la escritora y amiga le sugiere que “Sería bueno concentrar el llamado angustioso y el final de ‘Las manos de la ciega’. No abusos de repeticiones; el material es bueno” (Medeiros, 1982: 63), y en una nota al final del libro se aclara que se trata de un relato inédito (Medeiros, 1982: 151).

R.15: “[La familia de los números]”: cuatro carillas de un manuscrito casi ilegible, escrito en hojas de libreta. Toma como base la forma, disposición y operaciones que se hacen con los números.

R.16: “[Esterlina]”: un folio escrito en una sola carilla., hoja rectangular sin rayas a manera de dedicatoria. S/d. Circa 1955. Publicado en Brecha, Montevideo, II, N° 51, 10 de octubre de 1986, pág. 37, con presentación de Pablo Rocca. Originalmente en poder de la profesora Reina Reyes].

R.17: “[Una mañana yo me despertaría]”: grupo de fragmentos que esbozan posibles relatos. Dos folios, cuatro carillas con escritura manuscrita. Una hoja común sin rayas y tres del tipo deberes escolares.

### **2.3.9. Notas, frases, esquemas: Grupo N**

N.1: “[Prólogo a unos instantes]”: un folio, hoja de libreta que contiene esa única frase.

N.2: “Ahora (¿alma?) las calaveras me espantan...”]: un folio, hoja de libreta que contiene esta anotación y otra que comienza así: “[Muchas veces es un error...]”.

N.3: “Carta a...”: un folio, hoja de deberes escolares con esquemas sobre posibles cartas a escribir. Se trata de un proyecto que el autor menciona en su “Autobiografía” al referirse a “Manos equivocadas” como “novela en cartas”. (Hernández b, 2015, pp. 33-38)

## **2.4. Del autor sobre obra de otros**

### **2.4.1. Apuntes y comentarios sobre clases y conferencias**

“Posición y aproximación concreta al misterio ontológico”: copia en manuscrita cursiva, sobre el ensayo del filósofo y dramaturgo francés Gabriel Marcel (1889-1973) Su *Diario metafísico* es de 1923 y este texto que aparece copiado entre los materiales de Felisberto tiene una primera edición en español en el año 1955. Puede que no lo haya copiado Felisberto pero se encontró entre sus papeles. Las hojas son del liceo Zorrilla de la década de 1940.

“Inicio esta serie de conferencias”: apuntes de conferencia de Carlos Vaz Ferreira (mecanografía, 10 carillas).

“Bajo la condición de comprender”: apuntes sin identificar, un folio, manuscrito en una carilla.

#### **2.4.2. Comentario sobre obra de teatro y de ballet**

“Sobre una obra de teatro de Paulina Medeiros”: tres folios con escritura manuscrita cursiva sobre cinco carillas con tachaduras y enmiendas. Se trata de un comentario de una obra teatral de Paulina Medeiros que parece un pretexto para una reflexión personal sobre el arte, el proceso de creación, el sujeto creador y la crítica. Publicado por Paulina Medeiros en el epistolario entre ella y el autor (Medeiros, 1982: 147).

“El argumento de Petrushka”: manuscrito en cursiva que contiene esquemáticamente el argumento del ballet con música de Stravinsky, aunque no es seguro que en este caso estemos ante escritura de puño y letra del autor. Puede tratarse de un material que le acercaron en el momento que se preparaba para comenzar a ejecutar esta obra en conciertos que efectivamente realizara a partir del año 1935. El debut fue en la ciudad de Rocha y luego siguió presentando la obra en otras ciudades y pueblos del Uruguay, en el litoral argentino hasta su estreno en Buenos Aires (1939). Por esa época Felisberto había comenzado una relación amorosa con la pintora Amalia Nieto quien se convertiría en su esposa hasta la disolución del matrimonio en el año 1943. El programa que anuncia la actuación de Felisberto aparece ilustrado con los llamados “petrushkos”, dibujos de Amalia Nieto, sobre el ballet de Strawinski.

### **2.5. Sobre su trayectoria artística, actuación y correspondencia**

#### **2.5.1. Relatoría sobre trayectoria artística (por el autor)**

Se trata de originales manuscritos incluidos en un cuaderno escolar con la inscripción en tapa titulado “Cuaderno Montevideo” de 175 x 225 mm. Contiene los siguientes seis grupos de folios.

“Yamandú y yo. Recitales: él hablaba y yo tocaba el piano”: cuatro folios con escritura manuscrita *script*, con numeración del 1 al 4 en el extremo superior izquierdo.

Describe las actuaciones realizadas conjuntamente con el poeta Yamandú Rodríguez haciendo referencia en primer lugar a los protagonistas y a lo que hace cada uno, nombrando los

lugares donde se presentaron pero también aparecen notas acerca de impresiones fragmentarias que dejan las presentaciones en público.

“[Ya hemos hablado, en otra oportunidad, de Felisberto Hernández...]”: dos carillas, un folio con escritura manuscrita *script*.

Se trata de un resumen de su trayectoria escrito en que parece ser parte de un anuncio de actuaciones que tendrán lugar en la ciudad de Treinta y Tres, sin referencia de fecha. Es probable que se trate de la preparación de un programa radiofónico. Alude a los reconocimientos que ha recibido el autor por parte de personalidades del ambiente literario, a la publicación de “sus trabajos” en el suplemento literario de *La Nación* y al anuncio de charlas que se van a realizar para los amigos treintaytresinos. Finaliza diciendo “Esta casa a la cual afectivamente está vinculado desde hace muchos años, celebra igualmente sus triunfos”.

“[Ya podrá Ud. imaginarse el placer que habré tenido al ver mi cuento en su revista]”: un folio, dos carillas, escritura manuscrita *script*.

Agradece la publicación de un libro a una revista. No hay destinatario ni nombre de la revista pero se menciona *Anales de Buenos Aires* y la participación en un espacio radiofónico donde leyó un cuento y mencionó varias veces esta publicación. Realiza una aclaración respecto a su nombre que había sido mal escrito y pide que se aclare en el próximo número. Hace referencia a que su nombre es de origen portugués y muy común en Brasil.

“Como lo anunciáramos anoche es nuestro huésped F.H.”: tres folios, seis carillas, manuscrita de imprenta,

Se menciona la publicación en *La Nación* de Buenos Aires, en la revista *Sur* y en *Anales de Buenos Aires* así como el reconocimiento de Vaz Ferreira, la “carta consagratória firmada por Amado Alonso, los juicios de los españoles Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, de los argentinos Mallea y Mastronardi, del francés Roger Caillois y del franco-uruguayo Jules Supervielle de quien transcribe el famoso juicio pronunciado por este escritor en el homenaje realizado a Felisberto en “Amigos del Arte”.

Aparte del hecho de haber sido encontrados dentro de un cuaderno creemos que estos materiales pertenecen al mismo conjunto en el que se realizan apuntes para difundir en algún programa en oportunidad de la visita a la ciudad de Treinta y Tres. En esta ciudad vivía Ismael Hernández, hermano del escritor, en cuya casa vivió mientras escribía *Por los tiempos de Clemente Colling*. Sin embargo las referencias a los reconocimientos obtenidos y a la publicación de cuentos suyos en *La Nación* y en *Anales de Buenos Aires* indican que se trata del correr del año 1945 cuando además de estas publicaciones que menciona Felisberto entregaba copias de los cuentos que van a formar *Nadie encendía las lámparas* a escritores y editores de renombre.

En el año 1943 conoce a la escritora Paulina Medeiros que había vivido varios años en Buenos Aires a raíz de su participación política en contra de la dictadura de Gabriel Terra (1933-1939) y que como consecuencia tenía amistades y contactos con escritores y prensa periódica en Buenos Aires y La Plata. Este conocimiento le permitió realizar gestiones para favorecer la difusión de Felisberto en la otra orilla. La reconstrucción de la recepción crítica en prensa (González: 2011) y la publicación de las cartas de reconocimiento (Bajter: 2015), permiten rastrear esta intensa labor realizada por Paulina que documenta al publicar el epistolario intercambiado con el autor (Medeiros: 1982).

### **2.5.2. Juicios sobre su obra**

La presencia en el archivo de comentarios y juicios sobre su obra documenta que Hernández conoció estos textos que se convertirían en reseñas publicadas o comentarios en algún programa radiofónico. Tal vez aportaba datos, ajustaba detalles. Sus autores eran, seguramente, amigos o personas de su confianza. Son estos:

1. Reseña de Enrique Lentini: “*El caballo perdido* (relato) de Felisberto Hernández”: dos folios con escritura manuscrita en recto y verso sobre hojas de cuaderno, con escasas correcciones, firmada y fechada el 27 de febrero de 1944.

Esta reseña denota una aguda lectura del relato que la motiva, considerado por el autor como parte de la renovación de la narrativa uruguaya. Lentini, escritor nacido en 1915, asistía a las tertulias realizadas en la casa de Alcides Giraldi, padre de la profesora y crítica Norah Giraldi, según su propio testimonio. Por otra parte su nombre está muy presente en el intercambio epistolar de Felisberto Hernández con Paulina Medeiros.

2. Carta de Amado Alonso: “Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología. Amado Alonso saluda al escritor Felisberto Hernández y le agradece muy afectuosamente el envío de *El caballo perdido* y *Por los tiempos de Clemente Colling* [...]”.

La carta del escritor español está fechada en Buenos Aires el 16 de mayo de 1944. En efecto, desde 1927 y por un lapso de veinte años, Alonso fue director del Instituto que se menciona. Este documento parece ser una transcripción mecanografiada de la carta ya que no tiene firma y en vez de “mayo” dice “marzo”. Hay un original y dos copias.

3. Comentario de Paulina Medeiros, “Sobre *El caballo perdido* de Felisberto Hernández”: dos folios con escritura manuscrita cursiva sobre tres carillas.

En este caso estamos ante un antetexto de la reseña de Medeiros que Hernández menciona en “[Autobiografía]”. Se publicó en *El País* el 3 de junio de 1944 y fue recogida en el epistolario (1982: 148-150).

4. “Sobre *Por los tiempos de Clemente Colling* de Felisberto Hernández” [Juicio crítico leído en el “Espacio de América” o “La voz de América”, sin firma]: ocho folios con escritura mecanográfica, anotaciones y enmiendas en manuscrita cursiva.

La abundancia de correcciones en letra manuscrita da cuenta de un trabajo en proceso y con elaboración esmerada. Hasta el momento no se pudo identificar la autoría ni saber si fue publicada. En la parte superior de la hoja, como agregado manuscrito, se puede leer la referencia a la audición radial conducida por Ignacio Soria Gowland, donde aparentemente se leyó la reseña, tal vez en la voz del propio conductor.

5. Poema anónimo: “Felisberto Hernández”, un folio de mecanografía sobre verso de la hoja.

Este poema escrito en perfecto alejandrino francés, de dieciséis sílabas, consta de veintidós versos con rima consonante pareada, salvo en la última estrofa en la que la rima es cruzada, muestra haber sido escrito por un poeta conocedor de la retórica clásica, con alguna filtración nativista como en “esos líricos arpegios de tus mágicas esquilas”. Comienza con la expresión “Caballero de la Orden gentil de la armonía” y elogia las virtudes del músico que tiene “el alma a flor de sus dedos” y un “poeta del teclado, un “novio eterno” de la música de Albéniz, Falla, Strawinski y Borodín.

### ***2.5.3. Constancias de directores de liceo, escuela y otras instituciones***

Las giras que realizó Felisberto Hernández entre los años 1932 y 1941 coincidieron con el declinar institucional ante la dictadura de Gabriel Terra, años de disolución de la imagen modélica de país y de estancamiento cultural. De manera que el hiato que se advierte en su obra, interrupción de su proyecto editorial, coincide en gran medida con el estancamiento cultural a nivel general.

Estamos ante un conjunto integrado por ocho constancias de reconocimiento por la participación del autor en nueve conferencias. Fueron escritas por autoridades locales, directores/as de primaria, secundaria u otras instituciones sociales y culturales. Este pequeño corpus nos muestra un itinerario por los siguientes lugares:

Liceo de Rosario. Disertación destinada a un auditorio estudiantil sobre el tema “Arte y Modernismo”, 2 de mayo de 1935.

Liceo de Rosario, charla titulada “Anecdotario”, 24 de mayo de 1935.

Liceo de Carmelo, disertación titulada “Anecdotario de mi vida bohemia, 26 y 27 de abril de 1935.

Liceo de Dolores, el autor “dicta cátedra sobre psicología dinámica y sobre motivo de arte, 8 y 9 de mayo de 1935.

Ateneo de Paysandú, “dictó una hermosa conferencia de carácter psico-fisiológico”, 8 de julio de 1936),

Escuela Artigas, dictó a los alumnos de esta Escuela Artigas una conferencia sobre “Cómo se hace la música”, 23 de setiembre de 1936.

Liceo Artigas, Batlle y Ordóñez y Nico Pérez: conferencia sobre “Problemas culturales”, (s.d).

Centro de estudios sin identificar, Cerro Chato: conferencia sobre “un tema de arte”, 6 de noviembre de 1941.

Todo hace suponer que Felisberto llevaba ese cuaderno consigo y se lo acercaba a los directores para que escribieran allí un texto meramente descriptivo, pero siempre elogioso, del evento y su protagonista. Estas huellas materiales permiten observar la importancia que el autor otorgaba a sus presentaciones en público como contribución a la forja de una imagen de escritor cuando aun no era conocido como tal.

#### **2.5.4. Reseñas sobre obra del autor (recortes de prensa)**

*El País*, “Un juicio de J. Supervielle sobre la obra de Felisberto Hernández, *Por los tiempos de Clemente Colling*, Montevideo 12 de enero de 1943;

*La Mañana*, jueves 3 de diciembre de 1942: Libros nuevos, *Por los tiempos de Clemente Colling*, Novela de Felisberto Hernández.

*Hiperión* “Felisberto Hernández, algunos datos biográficos proporcionados por Carlos Benvenuto”. Dos folios. [Hojas sueltas de revista]

*El País*, Montevideo, 12 de enero de 1943. Recorte.

Recorte de prensa sin identificar: “Un juicio de Jules Supervielle. Sobre la obra de Felisberto Hernández”. *Por los tiempos de Clemente Colling*,

*Revista Ariel*, Montevideo, Nº 1, vol. 6, mayo de 1943. Dedicatoria de Mabel [Hernández Guerra]: “Si nuestras obras son hijas, pido a mi padre que disculpe la nietita que contiene esta revista”.

### **2.5.5. Correspondencia**

#### ***De otras personas hacia el autor***

Cartas de María Angélica. Se trata de cincuenta y una cartas, firmadas en la ciudad de Minas, departamento de Lavalleja. La que inicia la serie es del 15 de diciembre de 1944 y la última del 26 de agosto de 1946.

Cartas de Blanca [Blanca S. Conti] a Felisberto Hernández, diecinueve folios, algunos con fecha (1940), otras sin fecha ni otros datos:

Carta del crítico Ángel Flores desde Guadalajara, Jalisco. Solicita al autor autorización para publicar “El balcón” para integrar a una antología junto con Borges y Mallea. Le expresa su admiración y que conoció NELL a través de Gastón Figuera. USA (sic), 25 de mayo de 1953. (Folio mecanografiado. Recogido en Norah Giraldi de Dei Cas. Felisberto Hernández: del creador al hombre, Montevideo, Banda Oriental, 1975. Originalmente en poder de Paulina Medeiros). [Donación P.R.]

París, 27 de setiembre de 1947. Fotocopia de una carta manuscrita en letra *script*, firmada por el autor. Se trata de una carta enviada a su familia en la que cuenta acerca de su estadía en Londres, publicada por Norah Giraldi (1975: 100.102).

Sin destinatario [Reina Reyes]. Fotocopia de original de carta dirigido por el autor a su tercera esposa Reina Reyes. Recogida en Ricardo Pallares y Reina Reyes. *¿Otro Felisberto?*, Montevideo, Casa del Autor Nacional, 1983).[Fotocopia del original]. [Donación P.R.]

#### ***Entre otras personas:***

De Blanca Ciganda a Alfredo Cáceres. Montevideo, marzo 7 de 1945. Original mecanografiado, un folio.

De Paulina Medeiros a Alfredo Cáceres. Montevideo, setiembre 12 de 1943. Original ológrafo de dos folios.

De Paulina Medeiros a Alfredo Cáceres. Montevideo, 29 de junio [¿?]. Original ológrafo, dos folios.

## 2.6. Conclusiones

El estudio minucioso de cada pieza del archivo permitió aquilatar la relevancia del acervo de la SADIL para la investigación sobre Felisberto Hernández. En los últimos años se ha incrementado el estudio de su obra desde un enfoque genetista. Estos estudios se realizaron condicionados por la diferente ubicación física de los repositorios que contienen manuscritos del autor. En el presente capítulo hemos realizado la descripción e interpretación de los documentos para poder seleccionar aquellos que sirvieran a los objetivos de esta tesis a la vez que allanaran al decurso de futuras investigaciones.

En ese sentido, y respecto a los archivos en general, tanto la tarea primaria de establecimiento, mediante el análisis y la interpretación, como las sucesivas indagaciones a través del tiempo constituyen producciones que se orientan al porvenir. Por otra parte, en el caso particular, la sola presencia del archivo implica una voluntad de conservación por parte del autor y de otros agentes como familia, amigos, conocidos, críticos, que por alguna razón, que no viene al caso analizar pero que es un hecho demostrable, han salvaguardado durante años sus papeles, otorgándoles un valor muy especial. Aunque descentralizado en este caso, el archivo siempre será pasado que construye porvenir y presente que resignifica el pasado; mientras sea leído e interpretado no dejará de producir novedad porque “todo archivo es instituyente y conservador, revolucionario y tradicional” (Derrida, 1997:15). Fragmentado, como nota característica del archivo latinoamericano, *balbuceo* que no deja de indicar la situación marginal e inestable del escritor latinoamericano, refleja una tensión entre la amenaza de destrucción y la ilusión de unidad y permanencia. Felisberto, con la preservación de sus materiales construyó su propio archivo, conducta acorde con el afán por el rescate del pasado, instaura una *hipomnéme* pulsión de vida que lucha contra la destrucción (Derrida: 1997, 19).

En relación al periodo, estamos ante documentos que testimonian un desarrollo de escritura entre fines de la década del 20 y mediados del 50, de mayor concentración entre los *Libros sin tapas* y la narrativa de la memoria, es decir, prioritariamente la década del 30, cuando Felisberto se abstuvo de publicar libros, aunque esporádicamente publicó textos en periódicos. Durante estos años se dedicó especialmente a dar conciertos o charlas por el interior del país, como lo evidencian los reconocimientos escritos por autoridades de instituciones donde participó, actividad que no fue excluyente de la literaria pues siguió con proyectos de escritura que si bien no cristalizaron en su momento, abonaron su obra posterior. Ambas actividades, actuación y escritura fueron continuas y concomitantes, la primera generadora de anécdotas que el autor anota de un modo “ligero” para utilizar en algún momento, tratándose a menudo de anuncios larvarios



de relatos de gran elaboración estética. En efecto, durante este período el escritor exploró posibilidades, esbozó proyectos narrativos que fecundaron su obra posterior, orientada hacia la ficción narrativa.

Muy cerca del final de su vida escribe unas páginas en las que menciona a estos primeros proyectos que publicó en revistas y prensa periódica y no recogió en ninguno de sus libros. Menciona “una novela en cartas”, “Manos equivocadas”, una “novela corta compuesta en 1931”, “Las dos historias”, y una “novela inconclusa”, “Tierras de la memoria”. A su vez José Pedro Díaz en la nota correspondiente a “Filosofía del gangster” afirma que este texto junto con “El Taxi” forma parte de un proyecto de libro anunciado por el autor en su primera publicación en la revista *Hiperión* (Díaz, 1981: 211). “Tal vez un movimiento” lleva como subtítulo, “novela metafísica” y lo publicó Norah Giraldi por primera vez en *Primeras invenciones* (Hernández: 1969). Si tenemos en cuenta que el “El Teatrito” lleva como subtítulo “novela” y que tal como el “Tratado de embudología” aborda el tema de la escritura podemos comprobar que hay un modo de proceder y desenvolverse la escritura a partir de núcleos, obsesiones temáticas que se manifiestan en las reiteraciones de comienzos que se desvían en distintas direcciones ensamblando anécdotas y reflexión metaliteraria.

Suele verse un apego a la situación vivida, el deseo de rememorarla, sea la infancia, la adolescencia, la juventud, o el momento cercano al presente. Por otra parte se aprecian impulsos y proyectos que predefinirían el carril por el que transitará la escritura en lo temático o en el plano formal. Dentro de esa diversidad que hemos constatado se aprecia varias tendencias que serán de largo alcance en su obra: una línea introspectiva de indagación acerca de sí mismo; una orientación hacia los otros pero bajo el sesgo de la mirada propia, acto de subjetivación que vuelve sobre sí mismo, sus sentimientos, su particular modo de ver el mundo; la búsqueda de una anécdota exterior o interior, que pretexto la escritura, se desarrolle y alcance el estatuto de relato; una tendencia a la construcción de relatos con actantes eidéticos que reflejan disquisiciones de orden psíquico, filosófico o estético, y finalmente una menos explorada, aunque presente, línea imaginativa o de fantasía creadora.

Particularmente importante para esta tesis es la presencia de textos que se relacionan con el tema de la escritura en forma explícita o que trabajan sobre el tema a través de figuraciones o reflexiones sobre el lenguaje. También interesa especialmente aquella relacionada con el deseo de conocerse a sí mismo, de encontrar los resortes íntimos, las identificaciones y disidencias de una personalidad biográfica y literaria que se autopercibe como fuera de la norma. Entre los textos más primitivos hemos encontrado muy marcadas esas dos líneas, escritura y autoconocimiento, que posteriormente, abonadas por la imaginación, la estética de la memoria y el

perfeccionamiento en procedimientos figurativos y retóricos tendrán su máxima expresión en sus relatos desde *Nadie encendía las lámparas* (1947) en adelante.

Para terminar, pero no menos importante, vale una referencia a la forma como el autor trabaja sus antetextos, donde las huellas de revisión, corrección, signos de inserción e intervención, permiten un acercamiento al tiempo y modos de procesarse la escritura entre productos parciales y definitivos. La precisión con que plasma las sustituciones, preferentemente en el plano sintagmático, no deja dudas acerca de las sucesivas modificaciones lo que ha sido de gran ayuda para la transcripción y reconstrucción de los textos. Esto y la inexistencia del borrado radical permite acceder a las primeras opciones, lo que Élica Lois llama: “zambullida en el magma de la pura virtualidad, un terreno donde la escritura aparece a cada momento atravesada por innumerables tentaciones –a veces muy diferentes–, por opciones que solo después de navegar entre divergencias y contradicciones arriban a un texto final” (2001: 16). De manera que la obra es palimpsesto que se ofrece a la reconstrucción de capas de escritura para apreciar, como en un barro primigenio, las huellas –rectificaciones, eliminaciones, desvíos, nuevos desarrollos– en el cincelado diacrónico de la propia escritura.

## CAPÍTULO III

### PRIMER MOVIMIENTO: SER, MUNDO Y ESCRITURA EN *FULANO DE TAL*, *LIBRO SIN TAPAS* Y TEXTOS AFINES

Dicho de otro modo, la escritura padece su comienzo y el comienzo de la escritura aparece afectado con marcas de tal padecimiento.

Noé Jitrik

#### 3.1. Los comienzos: formación y deseo de escribir

A pesar de la concepción marginal de los dos primeros libros de Felisberto Hernández –*Fulano de tal*, de 1925 y *Libro sin tapas* de 1929– en ambos se hallan ecos del ambiente intelectual de la época. Enmarcados en la primera etapa del escritor junto a *La cara de Ana* (Mercedes, 1930) y *La envenenada* (Florida, 1931), comparten un contexto cultural ecléctico tanto en lo literario – continuidad del criollismo en paralelo con la renovación nativista y los brotes del vanguardismo– como en el plano filosófico el pensamiento se diversifica entre resabios del Positivismo – biologicismos, mecanicismos– y corrientes más modernas vinculadas a la naciente Psicología. Además existe en la década del veinte una proliferación de corrientes gnósticas, teosóficas, herméticas, pseudociencias esotéricas, que unas veces se funden con la filosofía de la experiencia y otras con tendencias más idealistas.

En ese contexto y bajo la idea rectora de Vaz Ferreira quien pensaba era más fructífero publicar aquellos escritos que formaban parte del proceso que un libro terminado, Felisberto escribe:

Quiero ejercitar el pensamiento y al mismo tiempo aprovechar lo que valga la pena de lo que en él escriba [el cuaderno]. Pero pienso que nunca podría escribir para mí, porque siempre pienso que lo que escribo se lo leeré a otro, a uno de mis amigos por ejemplo. Quiero también experimentar mi constancia en este sentido, porque para nada que no sea amor a muchachas, he sido constante; ya he pensado que hoy por ser el primer día escribiré mucho, capaz que lleno el cuaderno y mañana nada (Hernández, Diario, Agosto 1º. [1930] Anexo: 316).

Este texto que permaneció inédito hasta hace poco tiempo permite apreciar la distinción que Julia Kristeva (1981) realiza entre genotexto y fenotexto, el primero es de orden semiótico,

está en el proceso, en sus condiciones materiales, y el segundo en la esfera simbólica, en el efecto que desencadena. Atender a la génesis de la escritura es asistir a este pasaje entre ambos niveles del *proceso de la significación*. La originalidad de Felisberto es que dramatiza, ficcionaliza ese proceso, camina por pasadizos de un nivel a otro, explicando, queriendo ser “sincero”, mostrando *las armas* al lector. Dramatiza la complejidad de este proceso, queriendo racionalizarlo, atraparlo y escribirlo. Sabe que además del que escribe hay otros participando de la escritura, presentes verticalmente (el contexto personal y social) y horizontalmente en lo histórico personal (la memoria). El propio impulso vitalista hacia la escritura tiene su otro, su tanatos, figurado en sus textos como la falta de constancia. En la escritura, a veces se percibe que la corriente erótica no fluye sino que está llena de escollos, de saltos, de silencios, entre otras cosas porque escribir no es buscarse a sí mismo sino *hacerse a sí mismo* en un proceso interminable.

Este aspecto de la producción como proceso será la piedra angular de la obra de Felisberto que, como aquel filósofo recordado por Kristeva –J. Linzbach– “emparejaba el esfuerzo por construir tal lengua [lengua filosófica] con el de los alquimistas de la Edad Media a la búsqueda de la “piedra filosofal” (1981:71). En ese sentido, el esfuerzo realizado por Felisberto para construir su obra está emparentado con cierto simbolismo esotérico. Este modelo no implica buscar una esencia dentro de sí, sino construirla, obrarla. Los dos primeros libros constituyen, una base para seguir construyendo. En el Uruguay de aquel entonces no existían editoriales, los noveles escritores hacían conocer sus creaciones a través de revistas. Luego de la publicación de *Fulano de tal* (1925) el autor da a conocer algunos textos en revistas y periódicos, el primero de ellos es “Genealogía” en 1926,<sup>43</sup> que formará parte de *Libro sin tapas* (1929). Luego vendrán “La cara de Ana” (1930) y “La envenenada” (1931), muy próximos temporalmente.

Luego de este libro Felisberto no publica por espacio de diez años, retomando la actividad en la década del 40 con un proyecto que se distancia del primero: la llamada narrativa de la memoria que se funda con *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942). Ese silencio editorial fue simultáneo a una serie de actividades performativas realizadas en el interior del Uruguay con la finalidad de construir una imagen de escritor en interacción con el público,<sup>44</sup> para ello utiliza como punto de apoyo su conocida y relativamente afirmada condición de músico.

---

<sup>43</sup> “Genealogía” (1926) *La Cruz del Sur*, Montevideo, año 2, No 12, marzo, 10.

<sup>44</sup> Se trata de la década itinerante en la que el autor desarrolló una actividad que consistió en participar en eventos públicos gestionados por su “secretario” Venus González Olaza. Contamos con documentos: ocho constancias de reconocimiento por la participación del autor en nueve conferencias. Fueron escritas por autoridades locales, directores/as de primaria, secundaria u otras instituciones sociales y culturales. Para ver transcripción y análisis de estos testimonios: María del Carmen González, “Felisberto Hernández: estrategias

Escaso eco habían tenido sus libros en la prensa, apenas dos opiniones, una de ellas de Carlos Vaz Ferreira, entre elogiosa y lapidaria, por aquello de “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que le resulte interesante y yo me considero una de las diez” (Giraldi, 1975: 47), sin embargo como se desprende de registros escritos de los eventos que creaba se lo nombraba como escritor o intelectual de relevancia.<sup>45</sup>

De esta manera el proceso de construcción de Felisberto Hernández como escritor, en tanto figura visible en el campo intelectual, involucró estrategias textuales y también extratextuales que implicaron un particular contacto con un medio social y cultural que, creemos, fue parte de su elección para ir forjando un proyecto, a todas luces a contrapelo de la tradicional figura del “literato”. Publicó en revistas y periódicos pero también realizó “actuaciones” dictando charlas y conferencias en el interior del país, donde la improvisación y el desajuste entre temas y público receptor eran la nota predominante.

Se ha señalado la existencia de una estética ya presente en esa primera etapa de su creación, (Barrenechea, 1982; Lespada, 2003, 2006, 2009, 2014; Monteleone, 2010), así como la idea de “entradas en la escritura” en tanto construcción de un espacio diferencial (Corona, 2015:14). En general se ha tomado como objeto para el análisis, como es lógico, lo que fue seleccionado por el autor para conformar sus primeros libros, textos que gozan de una visibilidad que no tienen aquellos publicados póstumamente.

Gustavo Lespada, sin embargo, es uno de los críticos que más se ha detenido en esta zona, advirtiendo el origen de los procedimientos narrativos muy destacables en esta primera etapa y atiende a uno de estos textos *marginales* con el análisis de “Tal vez un movimiento”, abriendo de esta manera un camino hacia un estudio que integre la mayor cantidad de textos posibles de la primera etapa (Lespada, 2014: 51-124). Es importante que se hayan rescatado de la categoría prehistórica, en el sentido de anterior a lo literario propiamente dicho, continuando una línea iniciada por Ángel Rama quien en 1960 señalaba de forma precursora los rasgos vanguardistas de estos primeros libros:

Dentro de la tónica general lúdica de nuestro vanguardismo, –juguetón desenfado que delataba un origen social y la comodidad de un país turbulento y alegre– hay todavía una

---

en la construcción de una imagen de escritor”, en *Lo que los archivos cuentan*, n.º 4, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2016, pp.145-169.

<sup>45</sup> En paralelo a estas actividades en las que difundía una imagen de escritor daba a conocer sus textos en periódicos del interior, siendo en la Imprenta La Palabra de Departamento de Rocha donde más publicó (Rela: 1979).

zona más centrada humorística, que quiere ser filosófica, y manejar lo real con dislocamiento repentinista, donde está Hernández (1960: 22).<sup>46</sup>

Resta analizarlos como peculiares ensayos filosóficos, en los que se crea un lenguaje propio, distinto al filosófico y al literario. La forma genera prejuicios porque es aparentemente simple y vulgar, aún más, si se toman los fragmentos aislados y no se ponen en comunicación con la totalidad, en perspectivas diacrónica y sincrónica difícilmente podríamos encontrarles un sentido.

Es conocida la atinada observación de José Pedro Díaz en un artículo, también de 1960, acerca de la importancia de estos textos por la presencia de la “atención a los procesos laterales del pensamiento y del sentimiento para las implicaciones que no suelen estar en el foco de la conciencia” (1960: 22).<sup>47</sup> Recién al promediar la década de los 90 estas opiniones motivarán la inclusión del autor en la narrativa vanguardista latinoamericana, “espacio canónico” establecido por los críticos Hugo Achugar y Hugo Verani para enmarcar a un grupo de escritores latinoamericanos cuya escritura, producida entre 1922 y 1932, contiene similares presupuestos estéticos (Achugar-Verani, 1996). En esta antología Felisberto comparte el espacio con el escritor ecuatoriano Pablo Palacio, a quien Celina Manzoni considera uno de esos escritores que, como Macedonio Fernández, reflexionan sobre la propia constitución de su escritura mientras crean una ficción (2000: 463). En la misma década, Felisberto realizaba esta operación en sus cuatro primeros librillos. Si lográramos rastrear constantes que atravesasen la obra total del escritor estaríamos en condiciones de afirmar que estos primeros textos no constituyen unidades de significación en forma aislada, sino prefiguración de un sistema escritural que conlleva un método, una práctica y un resultado: un proceso.

Fuera de su indudable pertenencia al campo de la vanguardia narrativa en Latinoamérica, existe en este autor una profunda y constante reflexión sobre el tema de la escritura que llevada a su máxima expresión decantó en obras ficcionales (de mayor implicancia simbólica) por medio de procedimientos y figuraciones. Estudiarlos en su conjunto revela una estética envolvente, que pivotea en el acto de escritura, mostrando su génesis. Claro que hunde sus raíces en el yo, y por eso es autoficcional, el yo se ficcionaliza para pensarse, se proyecta en el papel como en una

---

<sup>46</sup> Recopilado en “Anexo documental”, María Carmen González, Felisberto Hernández, *Si el agua hablara, Estudio de su obra y de la recepción crítica en la prensa periódica y revistas (1942-1964)*, p. 225, Montevideo, Rebeca Linke editoras, 2011.

<sup>47</sup> Idem.

pantalla pero en movimiento. Ahí se ve entusiasmarse y desvanecerse, impulsarse y naufragar en el acto creador.

Ahora bien, es a la luz del estudio de nuevos materiales que se puede observar uno de los procedimientos genéticos en los que se basa para producir una “obra”, es decir un texto acabado, un texto que satisfaga a su creador y que pueda ser bien recibido por el lector. El autor entendió que ese proceso debía mostrarse no por obligación sino por necesidad del proceso de creación.<sup>48</sup> Y también el hecho de que todos los fragmentos, los apuntes, los materiales que se originan al escribir pueden “aprovecharse” en otro momento de escritura. Como en él opera con restos, con fragmentos que provienen de otro contexto, pero con la diferencia que de que, en este caso, el escritor fabrica sus propios fragmentos. Su pequeña obra primera, casi insignificante, es un gesto negativo que apunta hacia la *nada*, apenas lo que *quiso ser y no fue* y que no obstante muestra algo: una *quête*, de sí mismo en la escritura, elemento que será un leitmotiv en su obra.

También como se planteó antes, el resultado es el palimpsesto porque suele ocurrir que un texto esté *sobreimpreso* en otro u otros, con la particularidad de que el *Ur-text* se disemina en infinidad de fragmentos anteriores, algunos de tan modesto alcance que el sujeto emisor suele reconocer su fracaso estético o la frustración de las expectativas del lector, hecho del cual saca partido porque es una forma de contradecir la normativa del género, lo predecible, el estereotipo. Por ello insiste y explicita que conservará y dará conocer *lo que se está formando*.

Otro aspecto es el planteo de un conflicto interior: el temor a desaparecer, a disolverse en el caos, en ese panorama de subjetividad escribir sirve para poner en escena las zonas interiores de disputa. La escritura es huella de esa lucha y a partir de allí produce el fragmento al que regresa para abrir otras posibilidades, expresando esa compulsión a la repetición como retorno de lo reprimido que Hal Foster viera en la belleza surrealista, en especial en André Bretón y su novela *Nadja* (2008: 61).

Esta concepción del texto inacabado como potencialidad de nuevos desarrollos, redundará en un conjunto de operaciones que privilegian la reflexión metaescritural en forma directa o a través de mecanismos de figuración de índole dramática, donde el territorio de exploración es el sujeto que escribe, en tanto que el acto de escritura lo constituye como tal. Los avatares conflictivos en los planos emocional, intelectual y sociocultural que involucran la producción de un texto con pretensiones literarias se dramatizan en toda la obra felisbertiana; sus marcas pueden

---

<sup>48</sup> En los textos inéditos aparecen en forma insistente la invocación y referencia al lector, o al menos a un tú que lo lee. En otros, habla de que escribe para sí pero que también piensa que alguien lo leerá.

estudiarse como un proceso que tiene su fase embrionaria en los escritos que ocupan nuestra atención en esta oportunidad.

Es así que el procedimiento se puede advertir tanto en aquellos textos fragmentarios y genéricamente inclasificables de la primera época, como en otros de ese mismo momento, más acabados desde la perspectiva ficcional y claramente metadiéuticos: los cuentos “La cara de Ana” (1930) o “La envenenada” (1931), incluidos en los respectivos y homónimos libros. También se advierte en producciones posteriores y fundadoras de un pensamiento sobre la escritura, como *El caballo perdido* (1943) o “Las dos historias” (*Nadie encendía las lámparas*, 1947).

### 3.2. Variaciones del hacerse de la escritura

El corpus que consideramos inicialmente pertenece a la primera etapa y está formado por *Los libros sin tapas*<sup>49</sup> y los textos que, producidos en la misma época, fueron editados póstumamente y reunidos en la primera publicación de la obra completa (1969-1974).

En el proceso de investigación previo a la escritura de esta tesis, hemos pensado en la legitimidad de poner el foco en el estudio de esta etapa de la escritura del autor, sobre todo cuando se trata del material de trabajo –bosquejos, apuntes, borradores– que fue dejado por el camino luego de haber servido de base para textos que se tomarían como definitivos. El avance en el conocimiento del corpus inédito y su análisis en relación con parte de la obra publicada permitió ver que ella misma, la obra, llamaba a ser leída de esa manera. Hasta el momento se lee la obra de acuerdo a la primera edición de la obra completa, pues las sucesivas repiten el modelo fundado por José Pedro Díaz. Sin pretender romper definitivamente con esta inercia, como dice George Steiner, de quien tomé las antedichas prevenciones, el análisis de los estados previos de una obra pictórica o literaria puede llevar a que nos cuestionemos si es legítimo el método genético que podría implicar una actitud *voyeurista* en relación a lo que el creador no mostró. Sin embargo, pese a esta observación, concluye que es importante porque esas investigaciones sobre lo previo “confirman un aspecto decisivo de la creación: la retención de lo rechazado, de lo alternativo, en la obra ‘acabada’” (2010: 140, el destacado es del autor).

La presencia de estas operaciones de desecho y retención se aprecia cuando se atiende a la génesis y proceso de escritura; y para esta tarea es óptimo contar tanto con manuscritos, como

---

<sup>49</sup> Así son llamados en la segunda edición de sus *Obras completas*, publicadas entre 1981 y 1983 por la editorial Arca. Todas las citas corresponden al Tomo I, Montevideo, Arca/Calicanto, 1981.



todo tipo de texto previo, en suma, materiales de trabajo del escritor. En el caso estudiado se advierte un proceso de afirmación en un pensamiento teórico, la aparición y desarrollo de ciertas “leyes” personales de la creación, elaboradas y explicitadas mientras se realiza una práctica de la escritura. Se trata de atender a la génesis y proceso de una obra para asistir a la tramitación de transgresiones a códigos culturales y estéticos (Lois, 2001: 4). Así ocurre con sus dos primeros libros, *Fulano de tal* (1925) y *Libro sin tapas* (1929) y con los textos que no publicó, muchos de los cuales parecerían orientarse hacia el pensamiento especulativo.

Como veremos, los primeros textos cimentan un proyecto, van más allá del mero ejercicio preparatorio, forman parte de un proceso de elaboración de pautas de escritura a través de las que se desactivan en acto algunas normas de la lengua escrita, procedimiento que luego se integrará a unidades mayores y más elaboradas del pensamiento sobre el arte de escribir. Opera uno de los mecanismos tanto de la narrativa como de la poesía de vanguardia: la incorporación de léxico, frases y sobre todo construcciones sintácticas propias del uso coloquial y especialmente de un registro sociocultural bajo, desvinculado del ámbito letrado.

Si la lengua es un sistema con sus reglas, paradigma de toda forma de signar, la escritura de este autor forcejea y lleva al límite las posibilidades idiomáticas, en cuanto a léxico y sintaxis, en un primer nivel, en cuanto a retórica en el nivel figurado, pero fundamentalmente al propio mecanismo por el cual la escritura puede producirse. Lo decíamos antes: por su actividad como *bricoleur* del lenguaje, reutiliza vocablos y giros coloquiales que, enajenados de su ámbito y de su función habitual, ocupan un lugar en un fraseo de estatuto filosófico y metarreflexivo. A medida que la cinta de la escritura se desenvuelve se van incorporando elementos anecdóticos pero con el espesor de lo simbólico. Estamos también, como se desprende de la datación de los primeros textos, ante un escritor muy joven que se fue haciendo tal desde una marginalidad autoconstruida y que se apoyó en “incorrecciones” para transformarlas en rasgos de un estilo inconfundible.

Sabemos que el contacto temprano con la filosofía y con el pensamiento vivo de Carlos Vaz Ferreira influyó en su concepción de la creación, porque las ideas del filósofo acerca de la percepción de la realidad, la forma de pensarla y de escribirla generaron, en el Uruguay de aquel entonces, un espacio nuevo, en el que estaba presente la filosofía europea contemporánea (Spencer, Bergson, James) que Felisberto supo aprovechar por su orientación hacia lo no establecido, de manera que construyó un espacio de diferencia en la narrativa uruguaya con respecto a la línea hegemónica. Juan Fló al analizar el pensamiento estético de Vaz Ferreira afirma que “Vaz no aceptó una estética preceptiva sino que exigió explícitamente a la estética que escape al embanderamiento de los estilos o escuelas” (2008: 29).

Haber optado por escribir de una forma atípica respecto de la norma literaria de su época mucho se debe al afán especulativo y a la influencia del maestro. Como dice Ana Inés Larre Borges hay una peculiaridad de este escritor en relación con sus pares renovadores de la literatura latinoamericana, en el sentido de que tiene una preocupación más filosófica que estética por el lenguaje (1983: 5-27).

Sin duda ello incidió bastante en el segmento de la obra que nos ocupa en la que predomina la reflexión filosófica y la tendencia a la abstracción en desmedro de lo propiamente narrativo. De esta manera se desafía al canon estético, mientras se señala un camino de creación diferente y con consecuencias renovadoras. Hay una búsqueda estética que discurre por los carriles del pliegue sobre el lenguaje y que dio como resultado una obra narrativa en la que cristaliza todo un pensamiento acerca de la creación, los modelos consagrados, los alternativos y disidentes. Es decir realiza una operación de integración entre la especulación filosófica, la realidad y la creación artística.

El análisis de la evolución de su escritura permitirá demostrar este pasaje a la esfera estética de lo que seguramente había escuchado decir a Vaz Ferreira en la Cátedra de Conferencias de la Universidad de la República y en las tertulias que compartían. A su vez Gustavo Lespada considera que esa preocupación estética está en el centro del procedimiento narrativo utilizado por Felisberto Hernández donde se advierte que hay un núcleo generador de novedad y ruptura que es *la carencia*. Según su estudio, los procedimientos formales inventados por Felisberto Hernández violentan, trasgreden las pautas de la lengua y eso tiene repercusiones en el nivel simbólico, cultural e ideológico

La carencia atraviesa su vida y su obra en distintos niveles: expresada como aquello que *no sabe*, no sólo en el sentido de falta de conocimiento sino también como desconfianza o duda ante las certezas; en la precariedad de sus primeras ediciones de autor o llevadas a cabo gracias a colectas de amigos; en sus personajes –sobre todo en ese narrador–protagonista que aparece en casi todos sus relatos; en los ambientes suburbanos, periféricos, en los que suelen moverse sus personajes; en la permanente búsqueda de maestros que paliaran su hambre autodidacta. Lo interesante es cómo nunca intenta disimular esas carencias sino que, por el contrario, las asume y las utiliza, transformándolas en otra cosa, así como transforma un asunto trivial en algo seductor y misterioso. Entonces, cuando hablamos de *escritura de la carencia* no nos estamos refiriendo exclusivamente a la escasez de medios materiales o intelectuales padecidas por el autor, a su posición excéntrica respecto del canon o la escasa recepción crítica que tuvo en vida, sino que también la entendemos como un núcleo

*conceptual*, puesto que en la obra de Felisberto la *carencia* adquiere rasgos de categoría, una condición, podríamos decir, a partir de la cual se escribe (Lespada, 2015: 353).

El hallazgo de los procedimientos técnicos adecuados a su forma de ver el mundo bien puede estar signado por la carencia, de esta manera la creación estaría cerca de la idea de compensación, riqueza estilística que suple la pobreza. También podría pensarse en términos de confluencia de filosofía del lenguaje y concepción psicoanalítica de la falta o el vacío, especulación filosófica, atención al inconsciente y orientación estética se aúnan en el abordaje de una realidad *inaveriguable*. Por tal razón el lenguaje que intente dar cuenta de esta complejidad dará la sensación de que el mundo está continuamente siendo pensado. Esta situación no está exenta de angustia pues el yo forma parte de ese universo que es inentendible. El conflicto no es solo entre el yo y el mundo propio de la subjetividad romántica, aunque ecos haya, sino que el yo parecería estar amenazado internamente por fuerzas disolventes, desconocidas que la escritura vendría a contrarrestar. Ella ata, une lo que está suelto, disgregado en lo informe y le da al yo el afianzamiento que necesita.

Entonces, desde el origen en la escritura de Felisberto se muestra una aventura por un camino desconocido, de derivas y oscilaciones que se manifiestan en el lenguaje y que dan la pauta de un individuo compuesto por fuerzas en tensión, en discordancia, y signado por la inseguridad que se manifiesta en ese discurrir del lenguaje a tropezones con la sintaxis y demás leyes del idioma. Así se constata, a la vista de sus borradores, que el proceso de creación utiliza el fragmento como unidad embrionaria y punto de apoyo para desarrollos mayores. Esta técnica de lo inacabado, puede observarse en los desarrollos que se abandonan, en el continuo recomenzar de un texto en torno a una misma idea recurrente. Al observar sus manuscritos y sus textos preparatorios se aprecia la frustración pero sobre todo la amenaza de desaparición del impulso y la voluntad que hacen posible la continuidad de la escritura. El estancamiento o detención del flujo requiere la vuelta a un escenario inicial: la página en blanco y los garabatos que llenan ese vacío. El escritor suele insistir en ese “otro” que es el cuaderno a ser llenado con las páginas de la “obra”, que aún no se tiene pero que se desea como forma de ser visto, de poseer una existencia personal y artística diferenciada.

### 3.2.1. Primer eslabón: *Fulano de tal* o “la trampa de entretenimiento”

Un primer acercamiento a *Fulano de tal*, el primero de *Los libros sin tapas* (1925), permite identificar el título con gesto lúdico acerca de un anonimato que se desmiente *ipso facto* con el nombre autoral que reza en la tapa. De esta manera se establece un juego paródico tematizando la primera aparición pública de quien era en esa época un desconocido en el ambiente literario. El sintagma *fulano de tal* metaforiza la figura del autor empírico y sugiere que es un desconocido que se atreve a irrumpir en el territorio de los autores consagrados. El ingreso al espacio literario en “tono menor” trabaja irónicamente sobre un tópico clásico: la *captatio benevolentiae* y la finalidad inherente a estos paratextos de persuadir al lector a través del formato del prólogo, en tanto pórtico de una obra. El exordio es una convención retórica con función aclarativa y apologética que no se integra al cuerpo del texto. En este caso, desaparece ese cometido al integrarse al libro como posteriormente lo hiciera otro vanguardista, Macedonio Fernández, en cuya obra los prólogos se suceden indefinidamente, contraviniendo la función canónica.

En el caso que estamos analizando, el fragmento titulado “Prólogo” tiene una extensión desproporcionada con respecto al libro. El desbalance a favor del preámbulo otorga importancia a la escena inicial de la escritura con sus dificultades y la dosis de inseguridad propia de quien es nuevo en un territorio. En ese sentido se aleja no solo de la función del prólogo tradicional sino del orden cronológico de la escritura, pues es requisito que sea tarea final del escritor con respecto al libro e, inversamente, primer contacto que tiene el lector con él. No obstante sigue una tradición de la ruptura: en los albores del Renacimiento, el prólogo se ha constituido en espacio privilegiado donde los autores disidentes juegan su partida con los paradigmas estéticos dominantes y en ese forcejeo se exhiben prácticas de escritura en obediencia o disidencia respecto de la preceptiva canónica.<sup>50</sup> En el Barroco surge con más fuerza el dilema de la enunciación, y de la narratividad en general, con *El Quijote* de Cervantes. Los diferentes factores que hacen viable un relato según quien asume la autoría o autoridad en la narración se tematizan de múltiples maneras en la novela cervantina, inaugurando una apertura hacia los modos de narrar, procedimiento clave de la novela moderna. De ahí en más la evolución del género dará cuenta del devenir del pensamiento filosófico, los cambios sociales y políticos, los movimientos culturales y las corrientes estéticas.

En la segunda década del siglo XX, en pleno estallido de las vanguardias en Latinoamérica, Felisberto Hernández comienza a escribir una literatura que reflexiona sobre el acto de escribir, indaga en los mecanismos internos y externos que intervienen en él, tanto en el deseo de escribir

---

<sup>50</sup> En *La Celestina* o *tragicomedia de Calixto y Melibea* de Fernando de Rojas hacia el 1500.

como pulsión irracional, ingobernable, como en la conciencia vigilante que debe dar forma a lo que proviene de profundidades insospechadas e inasibles.

En este caso, lo novedoso no estaría solamente en la utilización paródica del prólogo como gesto irreverente, actitud propia de la vanguardia, sino que todo el libro es parodia del estatuto material y simbólico de lo que llamamos “libro”, ya que se cierra con un epílogo titulado “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”. Es decir, el libro no ES a pesar de que el lector lo tenga en las manos y esté leyendo estas palabras; o cabría otra lectura: se trataría de un prólogo a un libro inexistente aun y que podría escribirse con posterioridad.

Pero veamos cómo se presenta este libro en su primerísima edición. En veinticuatro hojas de 9 centímetros de ancho y 11,5 centímetros de alto se se distribuye un breve contenido impreso sobre las páginas impares: 1) Título y autor, 2) Dedicatoria (A María Isabel Guerra), 3) Prólogo (seis cuartillas), 4) Cosas para leer en un tranvía (Juegos inteligentes, Domicilios espirituales y Teoría simplista de las almas gordas y De sable en mano), 5) Diario (cuatro cuartillas en las que se registran seis entradas) y 6) Prólogo de un libro que nunca pude empezar (Prólogo), 7) la palabra “Fin”, y 8) Índice. Cada sección está rigurosamente marcada por una página que la anuncia y separa del resto. Se trata de una presentación y edición muy cuidadas dentro de la mentada “precariedad”.<sup>51</sup>

Pero volvamos al prólogo, en él está presente también el juego cervantino del autor ficticio y su alter ego; en este caso el *otro yo*, que a su vez se fragmenta en un ser constituido por dos aspectos: la locura y la inteligencia (consagrado como loco) de un lado, y racional y cuerdo de otro. En estos escritos la fragmentación es mayor que en el texto de Cervantes porque ese *otro yo* que se crea está habitado por fuerzas de oposición: locura y racionalidad, de manera que la emisión del texto proviene de una desestructuración, donde los límites entre lo uno y lo otro no quedan claros:

Conocí a un hombre, una vez, que era *consagrado como loco* y que me parecía inteligente. Conocí otro hombre, otra vez, que estaba de acuerdo en *que el loco consagrado fuera loco*, pero no en que me pareciera inteligente. Yo tenía mucho interés en convencerle, y del laberinto que *el consagrado* tenía en su mesa de trabajo, saqué unas cuantas cuartillas –esto no le importaba a “él”– y traté de reunir las que pudieran tener alguna, aunque vaga hilación (sic) –esto de hilación (sic) tampoco le importaba a él– y así convencería al otro de la inteligencia de este. Pero me ocurrió algo inesperado: leyendo repetidas veces lo que escribí

---

<sup>51</sup> La edición de *Los libros sin tapas* con prólogo de Jorge Monteleone, de editorial Cuenco de Plata, trae una versión fascimular de *Fulano de tal* (Hernández: 2010).

*el consagrado* me convencí de que, en este caso, como en muchos, no tenía importancia convencer a un hombre. Sin embargo, publiqué esto como testimonio de amistad con estas *ideas del consagrado* (los subrayados son míos) (Hernández, 1981: 71), (destacado nuestro).

Este primer párrafo está destinado a fundamentar el porqué de la publicación de algunos textos casi inconexos, que pertenecen a su vez a un conjunto caótico mayor, un laberinto en la mesa de trabajo de un loco-escritor, y esta idea de fondo tiene repercusiones en la sintaxis. En el nivel semántico se plantea una ruptura con el pensamiento dicotómico, pues se establece una relación triangular entre un yo que considera que puede haber inteligencia en la locura, otro hombre que niega este postulado y la tercera posición que es la del loco en sí. En el plano de la sintaxis las palabras “loco” y “consagrado” ocupan diferentes lugares y jerarquías; en primera instancia hay igualdad a través de la comparación, “consagrado como loco”, luego se produce una relación de dependencia adyacente, “loco consagrado” pero que implica una inserción dentro de la comparación anterior, “loco consagrado como loco”, para finalmente sustantivarse lo que fue adjetivo en la expresión triunfante, “ideas del consagrado”. El sintagma sugiere la intuición, “amistad”, reconocimiento, del núcleo generador de la escritura, que al no inscribirse en la norma se constituye en matriz generadora de novedad. En definitiva, se muestra el proceso de trabajo con el lenguaje que permite arribar a una fórmula de condensación semántica a través de los cambios de función en el nivel de la sintaxis.

El segundo párrafo comienza con tres puntos suspensivos, silencio que opera como pasaje hacia una situación del yo emisor en la que asume explícitamente el lugar de la locura y a la vez el de indiferencia: “me quedé loco de no importármeme”. Debe entenderse como gesto que busca soslayar el control de la cordura, en tanto esta se constituye en representación de una racionalidad controladora. A la vez nos introduce otra clave: la palabra “entretenimiento”, un ejemplo de lo antes dicho sobre la resignificación de los vocablos, utilizando una palabra común en un fraseo de especulación abstracta sobre el arte: en este caso para indicar proximidad y alejamiento de lo estético. El “no entretenerse” representaría la frustración. Al menos si tenemos en cuenta lo que sigue:

[...] Los genios crean, se entretienen y desempeñan un gran papel estético. Los papeles estéticos son muy variados y están naturalmente combinados con las leyes biológicas de cada uno. La combinación primordial en las leyes biológicas no las entienden los cuerdos: el placer y el dolor con gran predominio del dolor, –acaso dolor solamente. Y esta combinación es la gran base del entretenimiento humano [...] (1981: 71).

El fragmento ofrece un ejemplo de los modos de figuración del conflicto que atañen a la creación en su fase previa con términos que provienen del campo científico, en relación a los organismos vivientes. Felisberto suele apelar a la metáfora organicista para sugerir los procesos intuitivos e imposibles de codificar como ocurre en “Explicación falsa de mis cuentos” y la metáfora de la planta que crecerá en algún lugar del ser, sustraída de la vigilancia de la conciencia.

Esta reflexión por vía de un inusual sistema metafórico creado por el escritor uruguayo nos recuerda lo que mucho más adelante dijera Jacques Derrida al referirse a Michel Foucault y su voluntad de apartarse de la razón clásica al escribir la *Historia de la locura en la época clásica*, y afirma que la racionalidad tradicional ha tendido una trampa a la locura al capturarla – nombrarla, definirla desde su lugar–, ella misma, la locura, no puede decirse por las vías del pensamiento racional. Es en el pensamiento creador donde hay una obstinada necesidad de sortear esa celada (2012: 52).

Por ello el loco o la locura comienzan a utilizarse en el arte como otra de las vías de acceso a la realidad humana y su circunstancia, incluso antes de que se afirmara el paradigma realista-cientificista.<sup>52</sup> Como sabemos Felisberto Hernández se interesó por la psicología tanto como por la filosofía en sus años de juventud y procuró asimilar saberes de estos campos aprovechando sus vínculos de amistad con figuras del ambiente intelectual montevideano.<sup>53</sup> Además de escuchar conferencias, asistir a cursos y leer sobre el tema, solía visitar el Hospital Vilardebó, lugar de internación de enfermos psiquiátricos. De esas experiencias se nutrirá para crear muchos de sus relatos, en el plano de lo anecdótico, pero también en el especulativo que dominará gran parte de sus primeros escritos.

Volviendo al segundo párrafo del primer texto de *Fulano de tal*, el emisor del texto, loco, o amigo del loco –pues se asume de las dos formas– manifiesta, su escepticismo y deja ver una angustia ontológica que encuentra en la creación una salida vital.

Los que están por volverse locos y buscan el porqué del cosmos, están a punto de no entretenerse. Hay horas en que no sé por qué –ni se me importa saberlo, como ahora por ejemplo– imito a los que se entretienen y escribo. Pero tanto da; al rato me encuentro con que no tengo ni había tenido en qué entretenerme (1981:71).

---

<sup>52</sup> Pensemos en un adelantado como El Bosco y su pintura *La extracción de la piedra de la locura* (1494), en el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam (1511) y en *El Quijote* de Cervantes (1605), y luego la fecha de publicación de *El discurso del método* de Descartes en 1637.

<sup>53</sup> Su admiración por Waclaw Radecki, el polaco introductor de la psicología en el Uruguay, con Vaz Ferreira que la introduce desde la filosofía y con Alfredo Cáceres desde la práctica en psiquiatría.

La palabra “entretenimiento” desde el punto de vista etimológico, derivada del latín *inter tenere*, supone una actividad, juego o diversión que se produce mientras otra actividad queda en suspenso. La posibilidad de escribir, en tanto labor trascendente (en sentido de superar el límite impuesto por la finitud de la vida humana) contrarresta la conciencia de transitoriedad que subyace en todo ser humano. La elucubración estéril acerca de interrogantes sin respuesta certera puede suspenderse por efecto de hacer vivir fuera de sí lo que se transformará en independiente y sin duda eterno, una obra.

Ahora bien, ante la propia tarea de la escritura el yo manifiesta fracasos e interrupciones que establecen una discontinuidad generadora de espacios de silencio o *no ser* anteriores y posteriores a la manifestación del “entretenimiento” o actividad creativa, sea esta de orden artística o científica, aunque es la primera la que contiene las marcas de la frustración y en Felisberto constituye una forma de reflexionar sobre esa *nada seminal* o “vacío activo” del que nos habla Steiner (2010:125).

Felisberto escribe sobre realidades de orden psicológico y filosófico pero con términos de uso cotidiano y coloquial remozándolos al ubicarlos en un universo de pensamiento especulativo. En el texto que nos ocupa, al menos dos campos referenciales concurren, obligando al lector a una operación de discernimiento que reciba a la vez la estridencia del signo utilizado. Entonces, en la dupla estético-filosófica que converge en estos escritos se advierte un modo de funcionamiento del lenguaje que transgrede sus leyes y prácticas. De manera que la carencia de medios y contenidos funciona como urdimbre que sostiene y contiene la resistencia a transitar caminos conocidos a la hora de expresar una temática de orden universal y recurrente como es la impotencia del ser humano ante lo incognoscible, sentimiento que se potencia en el siglo XX a raíz del vacío metafísico, la ausencia de respuestas que provengan de un orden superior al humano. Otra vez Steiner y este desafío epistemológico.

¿Cómo es entonces posible un pensamiento nuevo? ¿Cómo se pueden pergeñar o remedar pensamientos a partir de un orden material –palabras, frases– que en si mismo está “pre-tensado” y es de segunda mano (pensamos con palabras)? ¿Cómo es posible concebir una nueva filosofía si su única forma de ejecución es el discurso lingüístico, un barajar fichas que han sido usadas innumerables veces antes? (2010:153).

En esta problemática se inserta el prólogo a *Fulano de tal*, pues el arte, la ciencia y aun la crítica de arte, como se planteará más adelante en el texto, se encierran bajo el sintagma “trampas del entretenimiento”. Es indudable que Felisberto se apoyó en el arte que conocía y practicaba, la música clásica y su ejecución en el piano con sus posibilidades interpretativas, y especialmente



la improvisación que solía realizar a menudo según testimonio de quienes tuvieron oportunidad de escucharlo.<sup>54</sup>

Lo que me parece que tiene más presión de entretenimiento es contar hasta mil: esto no tiene pretensión de trampa de entretenimiento. En cambio, las artes y las ciencias, sí. Las trampas del entretenimiento de las artes, consisten en hacer variaciones sobre un tema determinado, y las de las ciencias en plantear casos especiales de todo: y habiendo genio, estos entretenimientos no escasearán nunca, y habrá siempre tanta originalidad en ellos, como si las impresiones digitales de cada uno fuera una creación propia (72).

La expresión “variaciones de un tema” proviene del campo de la música e involucra el agregado de variantes a un tema central que permanece más o menos invariable. Constituye una cuestión formal, un cambio de ritmo, un agregado o subtema que modifica la obra original, de ahí que aun el arte más vanguardista no deje de dar cuenta del ser humano, sus condiciones históricas y preocupaciones ontológicas. Pero dentro de esta universalidad está la marca de lo individual, y en este sentido el arte se diferencia de otros productos de la actividad humana, como la ciencia, por ejemplo. Obsérvese cómo en el texto se plantea la idea de originalidad en la creación. La música además de formar parte del campo de la creación artística le sirve al autor para metaforizar el tema de la originalidad. La notación de la música es tan universal como los signos de un idioma, pero la forma en que cada nota, cada signo se ejecute es como una “impresión digital”, una huella tan individual como intransferible. Esta “manera de entretenerse” contribuye a ubicarlos en una escala jerárquica, en la que también se encuentran los críticos, estos son los que establecen los “grados” y se colocan en un lugar de superioridad en el campo del arte. Es de notar cómo en Felisberto desde sus primeros textos se incorpora al lector crítico, especializado, como parte fundamental para que se produzca el éxito de la obra. El tema se plantea como una de las dificultades que debe sortear quien escribe: el tema del ingreso al canon. Felisberto escribía estos textos cuando en Uruguay no se había afirmado un sistema crítico y los comentarios sobre obras de autores se canalizaban en reseñas y notas en periódicos que respondían en gran medida al círculo de amistades en las que se movía el escritor.<sup>55</sup> Ya en el tramo final del texto se dice que los seres humanos se relacionan en virtud de sus afinidades con

---

<sup>54</sup> Norah Giraldi, quien además de una de sus primeras estudiosas, conoció personalmente a Felisberto y recibió clases de piano de él ha comentado acerca de esta práctica de ejecución.

<sup>55</sup> Recién será incluido, dentro del grupo que corresponde a los prosistas de la llamada Promoción del Centenario, por Alberto Zum Felde en la tercera edición del *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.

respecto al “entretenimiento” y que la infancia es una época de la vida humana donde esta cualidad existe en forma espontánea. En el mundo adulto ocurren las “trampas”, engaños, ficciones, artificios, que intentan alcanzar la perdida e irrecuperable despreocupación de la infancia.

Luego de establecer una especie de cartografía lúdica acerca del tema de la creación el texto deriva hacia el absurdo y la banalización del tema serio haciendo referencia a hombres gordos en oposición a hombres absoluto-perfecto-cuerdos, ironizando sobre las falsas dicotomías que privilegian a unos sobre otros, a la hora de valorar una creación estética. En el último párrafo el yo del relato dice haberse “entregado a una trampa de entretenimiento a pesar de saber que es trampa”, sin embargo no se trata del arte sino de la vida, con sus elecciones y sus roles. Al unir bajo la misma metáfora, “trampa de entretenimiento”, al arte y a la vida, elimina toda certeza al disolver la categoría arte/vida

En el plano de la escritura, las variaciones del tema, en este caso la angustia ontológica están constituidas por las formas-figuraciones que esta asume en el texto. Escribir no es librarse de las trampas, sino estar en ellas. Y así lo pone en práctica en el propio discurso cuando cambia de registro sin solución de continuidad estableciendo un vínculo entre la palabra “entretenimiento” –que venía siendo aplicada al campo del arte– con una imagen chabacana: “los hombres que de más lejos hacen sospechar de su entretenimiento son los gordos”, y estrepitosamente se desciende desde una altura filosófica al mundo material y concreto. El final del prólogo retoma figuradamente la idea de “trampa de entretenimiento”, ahora como representación de la vida común:

[...] Me he entregado a una trampa de entretenimiento a pesar de saber que es trampa: me alivia en casi todas las horas del día de mi tragedia y me hace conciliar con las demás trampas. Esta maravillosa trampa en vez de queso tiene un pedazo de jugosa carne chorreando sangre: me casé y tengo hijos. (1981: 73).

A través de una ironía truculenta sobre la institución fundamental de la sociedad como es el matrimonio, y su consecuencia la familia, se sugiere que con la entrada en el *statu quo* el individuo *se entretiene*, se distrae del dolor de Ser cuando se ampara en un relato que aporta seguridad. En el texto hay una escenificación del tema de la escritura como un bien de orden espiritual-ideal al que no se quiere llegar por los caminos conocidos (las palabras, los discursos) sino con la “variación”, el juego libre de las posibilidades que toma distancia de lo normativo. El fragmento que cierra el libro nos reenvía al principio y está separado del resto por una hoja donde figura el subtítulo “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”; lo que contiene es una

referencia a lo que habría sido la motivación del libro, escribir sobre el amor y el matrimonio. De hecho el libro está dedicado a la que en aquel tiempo era su flamante esposa, María Isabel Guerra.

Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuánto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse. Pero el que se propone lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir no más que un poco de cómo es ella. Yo emprendí esta tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las cualidades maravillosas de la naturaleza (1981: 78).

Vemos que más allá de lo que se plantearía como la intención última del libro que es expresar el amor y la admiración por la joven esposa, el librito de escasísimas páginas constituye un escenario preparatorio para la escritura, la dramatización de una imposibilidad y por lo tanto de una frustración, la gestión del deseo de escribir antes de ser escritor. Además de la convicción de que el lenguaje, en especial el escrito es insuficiente para trasladar lo real, tópico que se inscribe en la tradición desde Platón, el primer libro de Felisberto manifiesta esa intuición de que el deseo de escribir que habita en un ser humano es indicio de que hay un escritor por nacer y que el Yo hace caso a ese impulso, a pesar del dolor y la frustración.

Georgio Agamben a partir del mito latino de *Genius*, divinidad que custodia a cada ser que viene al mundo, y vinculando la etimología de este nombre con la palabra “generar” y otros derivados de la misma raíz, concibe la idea de que los seres individuales conservan y conviven con un elemento anterior a la formación del yo, una zona de indeterminación y no-conocimiento de donde surge como impulso la creación.

¿Cuál es para el yo el mejor modo de dar testimonio sobre su Genius? Supongamos que el Yo quiera escribir. Escribir, no esta o aquella obra, sólo escribir, nada más. Este deseo significa: yo siento que en alguna parte Genius existe, que hay en mí una potencia personal que me impulsa a la escritura. [...] Se escribe para devenir impersonal, para devenir geniales, y sin embargo, escribiendo, nos individuamos como autores de esta o aquella obra, nos asumimos de Genius que jamás puede asumir la forma de un Yo, y tanto menos la de un autor (Agamben, 2009:12).

Esa matriz generativa que proviene de una zona no individuada también está presente en el psicoanálisis, que establece una ruptura con respecto a las teorías del deseo emanadas de la tradición clásica y reformuladas en el Renacimiento a través del Neoplatonismo. La gran novedad

en el siglo XX es la incorporación de la esfera del inconsciente y del deseo como pulsión ignota del psiquismo. Sin embargo, Platón ya nos hablaba de un *daimon* que, proveniente de los dioses o no, el ser humano debía gestionar y conducir a un buen fin, orientado por el filósofo. En el pensamiento platónico el deseo es aspiración a lo bello como sinónimo de bien y de verdad, pero en esencia es un afán que saca al ser de sí mismo para ligarse a una alteridad, única forma en que el sujeto se instituye como entidad diferenciada.

Por su parte, Anne Carson, en su obra *Eros, el dulce amargo* comenta un relato de Kafka, en el que un filósofo intenta atrapar un trompo en pleno giro: “En cuanto el trompo empezaba a girar y él corría tras él sin aliento, la esperanza se convertía en certeza, pero cuando sostenía en su mano ese tonto de pedazo de madera se sentía asqueado” (Carson, 2015: 11). Quizá unas de las claves para leer a Felisberto sea ver en su escritura el trompo de Kafka, ese darse a correr tras algo que en realidad no se sabe qué es, queso, carne chorreando sangre, matrimonio, hijos, trompo-trampas, que entretienen, ocupan el tiempo, crean ilusiones que alivian la angustia de la existencia: “me alivia en casi todas las horas de mi tragedia” (Hernández, 1981: 73).

### **3.2.2. Deseo en movimiento: “Tal vez un movimiento” y su preoriginal**

“Tal vez un movimiento”, recuperado por Norah Giraldi para el tomo I de las *Obras* y “Pre-original de Tal vez un movimiento” por José Pedro Díaz para el Tomo VI del mismo proyecto, constituyen textos afines entre sí y con *Fulano de tal*, como veremos al leerlos como escritura perteneciente a un mismo impulso creador. Además de estar presente el tema de la locura para representar la *ocurrencia* de querer escribir aparecen algunas claves acerca de sus procedimientos.

Entre los recursos creados y enriquecidos para aludir al tema de la escritura, –sus momentos previos, exploraciones, tentativas– está la utilización de palabras corrientes y sus derivaciones, a partir de las cuales se opera un desplazamiento metonímico respecto de su sentido usual. Un ejemplo es la palabra *movimiento* que aludiendo al universo de lo físico extiende su sentido al orden espiritual, emocional o abstracto en general (ideas, pensamientos, emociones) para indicar la generación de algo. En el relato “La cara de Ana” a través de un enunciado impersonal dice el narrador:

Había en todo una emoción quieta, y las cosas humanas que eran *movidas*, eran un poco más objetos que humanas. La emoción de esta manera de sentir el destino, estaba en el matiz de una cosa dolorosa y otra alegre, de una *cosa quieta* y otra *movida* (1981, 109; destacado nuestro).

En esa línea de desplazamientos metonímicos nos encontramos con “Tal vez un movimiento”, texto incluido por Norah Giraldi en *Primeras Invenciones* (Hernández, 1969) dentro del apartado “Cuentos Inéditos” y, posteriormente, retomado por José Pedro Díaz, quien lo dispone en “Inéditos anteriores a 1944” (Hernández, 1981) junto con otro texto al que llama “Pre-original de tal vez un movimiento. Novela metafísica”. Este último, en la primera edición de las *Obras*, había sido incluido dentro de “Últimas invenciones”, junto a *Diario del Sinvergüenza* en el Tomo VI (1974). De esta manera, Díaz reubica los textos poniéndolos en contacto, lo que supone un avance respecto a un reordenamiento a favor de una lectura genética. Ambos textos se aplican al tema de la creación teniendo como hilo conductor las palabras *idea* y *movimiento*. Vistos desde el punto de vista genético poseen una relación de complementariedad y no de antecedente uno del otro, el primero funciona como introducción al segundo que profundiza en la temática introducida. No es fácil datar con precisión estos textos pero creemos que continuando la línea de *Fulano de tal* convergen en *Libro sin tapas* (1929) y en “La cara de Ana” (1930). Esta precisión vale para anclarlos en la época en que domina la especulación filosófica y el paralelismo entre construcción de la obra y del sujeto que escribe.

El sustantivo *movimiento* se integra a un régimen simbólico que se instituye en este y otros textos para dar cuenta de los diferentes aspectos involucrados en la creación, como ser la posición del yo frente al acto de escribir, el pensamiento en proceso o el nacimiento de las emociones. En el título, el sustantivo está modificado por un adverbio lo que supone, –dado que un adverbio solo puede modificar a un verbo o a un adjetivo– que hay un término elidido, tal vez un verbo del tipo “haber”, ser, existir. El hecho es que el sintagma precedido por una locución adverbial modal de duda imprime esa actitud del hablante hacia el tema que enuncia, a la vez la presencia del artículo indefinido agrega desconocimiento y vaguedad al enunciado.

Estructurado en tres secuencias encabezadas correlativamente como Día 1, Día 2 y Día 3, el texto sigue el formato de diario, sin especificar fechas (en el borrador original mecanografiado el título es “El primer día”). Comienza con una emisión en primera persona de tipo confesional: “Hace tiempo que tengo una idea.” Lo esperado es que se comunique la idea, sin embargo el relato desvía hacia consecuencias inesperadas como la identificación con la locura por poseer una “idea” de la cual se dice: “esa idea es mi vida” (183) y que le mereció la reclusión. “Me recluyeron” termina de configurar a la locura como un símbolo, haciendo referencia a la tipología propia del campo de la psiquiatría alrededor del 900: la obsesión basada en una manía fija y el encierro como destino de los alienados. Sin embargo el sujeto que escribe asume positivamente el hecho ficticio porque el manicomio, no nombrado pero sugerido, lo exime de la obligación tediosa de trabajar, lo que favorece la “realización” de la idea. En el texto opera un razonamiento

paradójico porque si la idea se identifica con la enfermedad y el desequilibrio mental, a la vez que con un sentimiento vital y placentero. A ese estado se llega por otra paradoja: la no realización de la idea, el preámbulo y no el objeto de deseo.

No es difícil entender que la idea es el deseo de escribir, que en tanto tal se desplaza entre el tener y no tener, su dominio paradójico es, precisamente, el movimiento, la no concreción. “Una paradoja –dice Anne Carson– es un modo de pensar que intenta alcanzar el final de un pensamiento pero nunca lo logra (2015:116) siendo esta naturaleza la que le permite ser y subsistir”, Felisberto plantea la paradoja a través de la presencia/ausencia del estímulo que produce el placer. Es ante la ausencia que se percibe el deseo.

Si alguna vez dejo de sentirla [la idea], es para tenerla mejor de nuevo, como si por un momento dejara de sentir el perfume y los recuerdos arrugados en un pequeño pañuelo, y respirara el aire puro, y mirara la casa de enfrente, y pensara que por la altura del sol deben ser las once de la mañana, y mientras tanto, estuviera vigilando *el deseo* de volver al pañuelo con los recuerdos y las arrugas (183).

De esta manera, a través de un símil señala la importancia obsesiva que tiene la *idea*, ella siempre está presente aunque la vida cotidiana siga su ritmo y atraiga la mirada hacia el exterior. Es una suerte que ella sea difícil de realizar y constituya una aventura: un lanzarse hacia lo desconocido infinitamente. El placer está en que nunca termine y que provoque “deseos de empezarla de nuevo” (183).

Para Charles Peirce en la semiosis se ponen en acción tres elementos *representamen* (signo), *interpretante* (quien reconoce el signo del objeto) y *objeto*, que depende de una pragmática (Peirce, 1974: 22). Es así que vemos ese proceso, en el tercer párrafo se establece un marco de referencia común, unívoco, de manera que existe una concordancia entre el referente y el signo en el acto de comunicación pero el texto *practica* una semiosis abierta, móvil, y más que ilimitada, imposible de conocer en el fondo. Sobre ese desplazamiento de sentido es que juega con la palabra “idea” en dos niveles, el del signo en sí y el de su interpretación, que también tiene dos posibles interpretantes, el lector y el director de la clínica. El *movimiento* está en el comportamiento del propio texto:

Tú, mi lector, o sobre todo tú, mi director de clínica ya te habrás hecho, seguramente, *una idea* de lo será la mía. Pero una de las formas que yo utilizaré para exponer *mi idea*, será la de suponer también tus ideas posibles, y decir precisamente, que la mía no tiene nada que ver con las tuyas (184) (destacado nuestro).

En otras palabras, idéntico signo da lugar a representaciones diferentes. Se instaura un “programa productivo” al decir de Umberto Eco (1985:75) en forma consciente, donde la inestabilidad del sentido es la maquinaria sobre la que se instala el texto. Predomina la diferencia sobre la identidad, tampoco la idea, “esa idea” es igual a sí misma: “Y por último diré que esa idea mía la siento distinta en otros instantes del día, y en otros días de la vida. En cada instante del mundo que se diga, idea, todo el mundo tiene ideas distintas” (184).

En el Día 2 se plantea la oposición entre “idea fija” e “idea movida” y que los *locos* en general participan de la primera categoría, mientras que el emisor se hace cargo de la segunda opción.<sup>56</sup> La conceptualización de “idea movida” se refleja en la pragmática del texto a través del discurso dialógico, el desdoblamiento, las interrogaciones y respuestas que dan lugar a nuevos “movimientos” de la *idea*, de manera que no existe punto de llegada definitivo. La *idea movida* aparece en otros textos como por ejemplo en “La cara de Ana” que compartirá este sistema metafórico al hablar de la emoción que produce “una cosa quieta y otra movida” (111).

En otro orden, pero como consecuencia de lo anterior, se propone el beneficio del no saber para el desarrollo del pensamiento. Veamos:

La idea que yo siento se alimenta de movimiento. Y de una porción de cosas más que no quiero saber del todo, porque cuando las sepa se detiene el movimiento, se muere la idea y viene el pensamiento vestido de negro a hacerle un cajón a medida con agarraderas doradas (1981: 184).

Está claro que nos movemos en el terreno de las enseñanzas de Vaz Ferreira en torno a la importancia de que las ideas no se cierren, sino que sean “a tener en cuenta” para que el pensamiento siga produciendo. No obstante, no se trata de una exacta trasposición del pensamiento del filósofo por la incorporación de la subjetividad y de otro tema muy caro a Felisberto: el misterio. Este es un ingrediente movilizador de la escritura, mientras que sin él estamos ante lo que se presenta como una síntesis retórica inusual en estos primeros textos: “viene el pensamiento vestido de negro a hacerle un cajón a medida con agarraderas doradas”. La curiosidad y la imposibilidad de satisfacerla plenamente son los acicates del deseo, de lo contrario el pensamiento es un sepulturero y la idea está muerta. Por otra parte este texto participa de una idea presentada en “La piedra filosofal”, relato del segundo que introduce el signo del “hombre

---

<sup>56</sup> La manía con idea fija es un tipo de enfermedad mental según la nosografía psiquiátrica de fines del siglo XIX y principios del XX. En la época se unía al concepto de degeneración que tenía antecedentes genéticos (Duffau, 2017: 134).

bueno”: “especula con la idea para el bien y sufre con ella y para ella” (185). Es decir un virtuoso, categoría de ser dentro de la cual no se incluye el emisor:

Yo soy otra cosa. He dicho que soy otra cosa y cuando uno dice eso después de haber citado una cosa buena, o la mejor, parece que lo de él, lo nuevo, ha de ser mejor todavía. Pues no señor. Yo me considero, con profunda sinceridad, peor. [...] Yo soy un loco más bien movido y más bien malo, porque no quiero especular para el bien, yo no quiero sufrir con una idea, yo quiero el placer egoísta de gozar con una idea mientras ella se mueve” (185).

El conflicto entre pensamiento estético disidente e instituido se representa a través de dos actantes: el emisor, “loco más bien movido y más bien malo” (185), quien disfruta del fluir del pensamiento y de “perseguir la realización de esa idea, de un movimiento vivo que se realice fuera de mí y siga viviendo y moviéndose solo” (185), y su oponente: el Director de la clínica, el médico (autoridad sanitaria dueñas de la palabra que autoriza y clasifica) que tiene el poder de sentenciar: “este señor tiene una idea, pabellón primero, pieza diez y ocho” (185). Vaz Ferreira sostenía

Yo he escrito que hay dos clases de espíritus: los que manejan las clasificaciones y los que son manejados por ellas [...] Ante todo, ya en la clasificación de loco o no loco existen grandes dudas; hay grados, transiciones, una serie de cuestiones que impiden que en muchos casos especiales se pueda decir: “Tal individuo es loco o no es loco” (1979: 118).

Como veremos, este tema de los grados en vez de los límites absolutos entre los territorios de la locura y de la cordura es consecuencia de una forma de concebir el conocimiento de la realidad que Felisberto transformará en la base de su estética.

No es tarea fácil seguir el hilo de este pensamiento si no se colocan los textos de acuerdo a sus afinidades temáticas porque además del caudal filosófico aportado por Vaz y otros filósofos por él estudiados y comentados, hay referencias en los dos primeros libros a una tradición esotérica, que como veremos tuvo su fuerte reaparición a fines del siglo XIX y principios del XX en nuestro país. Hernández parodia en estos textos la búsqueda de la perfección moral y de la virtud negando la virtud propia, haciéndose cargo de la carencia moral –en realidad es carencia de preconceptos estéticos– y en “La piedra filosofal”, a través de la prosopopeya de la piedra ironiza acerca de un camino de rectitud hacia una verdad única. Allí se dice “Yo como piedra soy muy degenerada” (89).<sup>57</sup> Sin embargo ni en un caso ni en el otro estas afirmaciones tienen que

---

<sup>57</sup> Confluencia aquí con el concepto de “degeneración” que proviene del campo de la psiquiatría decimonónica.



ver con lo ético sino con la propuesta estética que se está desarrollando a través de todas estas líneas. En la tercera parte, en la entrada correspondiente a “Día 3” dice:

Hablando con muertos conocidos, o expresándome con pensamientos corrientes, diré que encuentro *tres muertos* que se interponen en la realización de mi idea: Primero, la dificultad que existe en *dejar vivir una idea*, en que esta no se pare, se termine, se asfixie, se muera, se haga pensamiento conceptual, es decir, otro muerto más. Segundo, que al observar la idea con otra idea, no se detengan las dos, en vez de una. Y tercero, que al *expresar esa idea con muertos*, o pintarlas con letras o con lo que sea, no se detengan ninguna de las tres. Pero es difícil hacer algo vivo con muertos (185-186, destacado nuestro).

Es interesante observar que en esta parte se profundiza en la utilización del teatro como forma de metaforización de los diferentes aspectos del proceso creativo, pero ahora recurriendo al campo semántico que le compete. El teatro requiere de sucesivos ensayos previos a la puesta definitiva, cada ensayo implica cambios, elementos que se desechan y otros que se incorporan, sucesiones de muertes y nacimientos que luego acabarán en algo aparentemente definitivo. Sin embargo las puestas en escena implican también cambios, un texto espectacular nunca está fijado definitivamente, es el texto escrito, el llamado texto A, único que queda fijado, y eso mientras no sea modificado por las diferentes interpretaciones escénicas. En muchas oportunidades Felisberto apelará al teatro lo que demuestra que para él era un fenómeno muy cercano. Si bien solo escribió una obra de teatro, “Drama o comedia en un acto y varios cuadros”, incluida en *Libro sin tapas* es evidente que el teatro intervino en su formación y en la búsqueda de *su* forma.<sup>58</sup>

En la concepción vazferreiriana el pensamiento debe ser vivo, movilizado a partir de “ideas a tener en cuenta” sin que formen parte de un sistema. Si esto ocurre se cierra y deja de producir algo nuevo. El *psiqueo*, el proceso previo, es lo que en “Tal vez un movimiento” Felisberto llama *mientras*: “Ese movimiento vivo lo tengo que sacar del *mientras* vivo, del *mientras* sueño, del *mientras* pienso” (186). Que idea y escritura reflejen el proceso dinámico del pensamiento se asocia con la sinceridad y la espontaneidad, para el autor estas últimas constituyen un efecto

---

<sup>58</sup> Todavía no se ha estudiado la relación entre Bellan y Felisberto a nivel de lo teatral. Si bien Felisberto no cultivó el género, apenas una obra en un acto que no hay que desconsiderar en el análisis de su pensamiento sobre la realidad, el tema del misterio y lo inacabado. Bellan como narrador no trascendió pero sí como dramaturgo, precisamente en la época que conoció a Felisberto, mientras este cursaba la escuela primaria y al egresar de esta. Particularmente hay una obra llamada “Vasito de agua” en que uno de los protagonistas se llama Filisberto.

estético, producto de una elaboración previa que a la vez da la impresión de algo inacabado, siempre en proceso hacia otras posibilidades.

Luego de enunciar diferentes tipos de ideas “muertas” o “vivas” terminará su texto con la siguiente frase: “Pero eso no es mi idea. Tal vez lo fuera mientras lo estaba pensando. Ahora ya pasó” (186).

### 3.2.3. *Preoriginal de “Tal vez un movimiento”*

“Muchas veces me he prometido iniciar la *aventura* de describir, *cierto sentimiento* que tengo de la *vida y el misterio*” (destacado nuestro) dice el comienzo del preoriginal del texto analizado antes. Si atendemos a todos los elementos de las oraciones podemos observar la mirada retrospectiva sobre divagaciones de la mente en torno a la escritura como vehículo de expresión de algo que aun no está conformado. No existe un antes definido de la escritura sino que escribir configura el mundo, ayuda a darle forma a lo informe. Antes de las sucesivas tentativas de “inicio” hay algo que puede estar y no estar, “Mientras tenía la ilusión de poder siquiera iniciar esa aventura”. La condensación de incertidumbre en la frase cuyo objeto directo del verbo “tenía” lo constituye una perífrasis de doble infinitivo “poder iniciar” interrumpida por un adverbio modal con inflexión negativa, por otra parte los dos sustantivos semánticamente no remiten a entidades sino a posibilidades: ilusión/aventura. Como la armadura de Don Quijote “tenía una gran falta”, poseía la carencia. O sea desde el inicio el texto dice a través de su forma la imposibilidad de decir, es el negativo de la escritura.

El texto está encabezado por el número I, por eso pensamos que se trata de la introducción al anterior que luego comenzaría a desarrollar en forma de diario. Díaz dice que se trata de un preoriginal del texto, en nuestra opinión se trata de una introducción. Felisberto por esta época inició varios proyectos de escritura extensa al que subtuló novelas, una de ellas es la novela metafísica, cuyo subtítulo aparece en este manuscrito que maneja Díaz.

Escrito desde una primera persona, se escenifica la dificultad para comenzar a escribir, pues las pruebas previas no se consideran “empezar” esa “aventura” que consiste en escribir acerca de su visión del mundo, lo que se nombra como “cierto sentimiento de la vida y el misterio”. El impulso para ello se extrae de la “ilusión”, la confianza en poder realizar el objetivo. Esa confianza lleva a escribir y reescribir, hacer y deshacer, pero esa etapa no es aun un comienzo, no llega a constituirse como tal. La puesta en abismo está aquí en su grado máximo pues el escritor reflexiona sobre el “antes” de la escritura, lo que todavía no es, el borroneo inicial.

El yo de este texto se instala en el deseo que, evanescente, se presenta pero huye, aletea en las sombras, en el instante previo del sueño, en la contemplación de un paisaje, en las distracciones o desvíos de la conciencia, “el nuevo ímpetu hacia el no sé donde”. Constituye una forma de definir el deseo como fuerza inesperada, novedosa y sin objeto conocido, “pájaro intencionado que yo no alcanzaba”, “un nuevo impulso hacia la aventura por describirse, por conocerse y hasta por sentirse del todo”. Es una parte desconocida, un lugar donde no se sabe acerca de sí, tanto de lo consciente como de lo inconsciente. El tercer párrafo nos pone ante un hallazgo, algo en su devenir:

Pero un día *tuve un símbolo* para expresar *ese sentimiento*, que me duró hasta hoy. La cosa ocurrió así: mientras como de costumbre, estaba entretenido –por así decirlo– en hacer y deshacer, *entre-observé algo más*, algo distinto que se deslizaba subrepticamente, mientras yo hacía y deshacía. No supe bien si se deslizaba *superpuesto*, *entre-puesto*, o cómo estaba fundido en mi *acostumbrada función*. Me hizo temblar el corazón y pensar que no solo con eso simbolizaría, expresaría mi sentimiento de la vida y su misterio, sino que *eso* era *la esencia* de mi sentimiento. Pero ¿cómo atraparlo? ¿Debía buscarlo con otra cualidad de pensamiento, con otra actitud de mi espíritu que transformara mi ser en otra sustancia? ¿Ya estaría empezando en mí esa transformación? Pero lo más inmediato es poner manos a la obra. Pero poner manos dónde, ¿a qué obra? [...] (188) (destacado nuestro).

El texto actúa, digamos, intenta decir qué siente el yo: “perseguir las palabras” que lo definan a sí mismo y su forma de sentir y ver el mundo. Descompone el discurso, atomiza el referente y finalmente lo disgrega. El texto dice y desdice al moverse semánticamente en una zona de ambigüedad, al jugar con oposiciones que anulan toda afirmación, todo positivo tiene su negativo y viceversa, como si algo pudiera estar y no estar al mismo tiempo, esconderse y aparecer: “sentir el sentimiento con fugacidad abstracta” o “como un símbolo más concreto”, centrándose y descentrándose de manera de estar en una escena móvil, manifestando un tema que ha sido de interés de la filosofía desde Platón hasta nuestros días, y especialmente ha preocupado a los poetas, la palabra y la cosa, el símbolo y el sentimiento. Pero en especial está presente la filosofía de Henri Bergson, Alfred Whitehead y William James, al menos a los dos primeros sabemos que leyó directamente, según se desprende de su epistolario con Paulina Medeiros.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Felisberto cuenta a su amiga en carta de 12 de julio de 1944: “Ahora estoy leyendo *Materia y Memoria* de Bergson” y en agosto de 1944: “He trabajado muchísimo en Bergson, *Materia y Memoria*, problemas del cuerpo y del alma; he tenido que revisar muchos trabajos similares [...] entre ellos, *Naturaleza y Vida* de Whitehead” (Medeiros, 1982: 96, 102).

En el fragmento citado, extenso párrafo final, aparecen jirones de esa teoría de la creación, que incluye el proceso anterior a la obra, una observación de sí donde se vuelve al campo semántico del teatro, en este caso la “función” que se despliega con sus actores interiores frente a alguien que es director y receptor. En el juego de los distintos aspectos del psiquismo aparece lo que no tiene nombre, ni espacio, ni entidad, entre, sobre o fundido. ¿Cómo hacer para atraparlo?

El camino de autoconocimiento debería llevar al bien, al ser que se realiza a través de su obra, la que hace visible esa transformación. Es un continuo volver sobre la escena, armar nuevamente el escenario con los actores y el movimiento para que ocurra la aparición: “Entonces había que volver a empezar de nuevo, a seguir en lo mismo, a tratar de provocar la misma función, para a su vez provocar de nuevo la aparición de eso, aunque fuera fugaz y lejanísima. Eso aparecería dentro o fuera de mí, yo no sabía dónde manotearía mi pensamiento para poder atraparlo (188).

### 3.3. Entre el yo y el mundo: *Libro sin tapas*

#### Tres textos entre ocultismo, filosofía y creación literaria

Esta es la tristeza que se adhiere a toda vida mortal, una tristeza que, sin embargo, nunca llega a la realidad, sino que sólo sirve a la perdurable alegría de la superación. De ahí el velo de la pesadumbre, el cual se extiende sobre la naturaleza entera, de ahí la profunda e indestructible melancolía de toda vida.

Friedrich Von Schelling

El título de la segunda publicación de Felisberto Hernández, *Libro sin tapas* (1929), refiere en forma literal a la condición material, paupérrima, común a su serie, y en lo que respecta al nivel simbólico tiene claras connotaciones de orden estético. El epígrafe nos introduce en este plano y constituye un homenaje al filósofo Carlos Vaz Ferreira, a quien está dedicada la obra. El tributo va más allá del paratexto pues todo el libro da cuenta de la influencia del pensador uruguayo en el novel escritor, que se iniciaba al promediar la década del veinte.

Resulta evidente la continuidad con su primer librito, de tal manera que ambas publicaciones participan de igual gesto paródico al aludir a formas consagradas del arte y la literatura, tanto en el modo de producción como en la presentación al público. Aunque el primero

presenta el énfasis en la figura del autor debutante, *Fulano de tal*, en el tramo final el emisor declaraba que lo escrito consistía en un preámbulo de algo que no se pudo concretar, iniciando la problematización del libro como expresión de un proceso inconcluso y diferido.

Entonces, a cuatro años de haber publicado un primer libro donde confesaba no haber consumado la escritura que pretendía, el segundo parece un importante eslabón en el afianzamiento de un proyecto tanto por lo expresado en el epígrafe como por lo que observaremos al analizar pormenorizadamente los textos que contiene. Podría pensarse que en este nuevo hito de su proyecto hubiera una convicción acerca de la imposibilidad de realizar una totalidad, y a la vez se sugiriera que cada conjunto de escritos entregados a imprenta constituyera un segmento representativo de un continuo devenir del pensamiento.

Como se ha visto, la crítica ha señalado, en forma insistente y acertada, la relación de la literatura de Felisberto con el pensamiento filosófico de Vaz Ferreira, por lo común con mayor énfasis en el plano de los contenidos. En general, no se ha detenido en los aspectos formales de esta influencia, por ejemplo la consideración y práctica del discurso oral como vehículo ideal para la expresión del pensamiento, por ser, a diferencia de la escritura, una realización de lenguaje que favorece el fermento de las ideas. En este apartado ampliaremos un poco lo ya planteado con respecto a esta influencia en el escritor.

Gran parte de la obra vazferreiriana es el resultado de la transcripción de versiones taquigráficas de sus charlas. Sus libros no fueron pensados como tales y cuando reflexionó acerca de escribir para publicar manifestó desconfianza en la palabra escrita, por considerar que esta cerraba e inmovilizaba el pensamiento, mientras que la oralidad permitía ajustes y correcciones. Muchas veces en sus conferencias corregía y modificaba afirmaciones que había realizado en otras exposiciones. Prefirió la clase ante la presencia de un auditorio, el lenguaje vivo salpicado de neologismos, invenciones lingüísticas de diverso tipo y ejemplos de la cambiante vida cotidiana; de manera que, como señala Manuel Claps, el formato que vehiculiza la producción filosófica de Vaz será principalmente el “ensayo oral” en el que el estilo o la forma son tan importantes como los contenidos (1979: XVII). De la misma forma que dio importancia a lo preliminar, el *psiqueo* o esbozo de un pensamiento antes de su formulación lingüística, otorgó valor sustantivo al borrador, a la escritura previa, aquello que se escamotea en la obra acabada. Veamos:

Muchas veces comparando los apuntes que sirven para la preparación de las obras, los cuales son hechos sincera y naturalmente, se ve que hay algo, sin duda, que se gana de los apuntes de la obra pero que hay también algo que se pierde: toda esa parte de sinceridad, de dudas,

de ignorancia; las oscilaciones del autor, sus mismos cambios de opinión, los argumentos contra ciertas opiniones, aun cuando él se decida por los argumentos favorables; todo eso se pierde de los apuntes a los libros (y ya se habrá perdido en parte de la mente a los apuntes), (Vaz Ferreira, 1979: 87-88).

Desde muy joven reflexionó y vertió novedosas opiniones sobre estética, considerando la dificultad para ponderar e incluir en el estatuto artístico las producciones sin incluir en su análisis tanto las coordenadas histórico-culturales en que se producen como las condiciones de recepción. Tempranamente abordó esta cuestión adelantándose con su postura a las modernas teorías estéticas, aunque hacia 1905 claudicara en su empeño de reflexionar sobre arte.

El profesor Juan Fló, destacado investigador en el campo de la estética en Uruguay, recogió en un volumen los escritos sobre arte y estética del filósofo.<sup>60</sup> Se trata de una colección de textos completos y de fragmentos precedidos por un estudio introductorio que muestra una cronología de su obra y que permite apreciar más claramente no solo el pensamiento estético sino la forma de enunciarlo. Asistimos al estilo fragmentario de registro coloquial, procedimientos creativos como la verbalización o adjetivación de sustantivos, los neologismos como *psiquear* o *literatear*, en suma, una serie de aspectos formales y estilísticos que, creemos, fueron de gran influencia en la producción de los primeros textos de Felisberto.

Hasta qué punto *Libro sin tapas* es tributario de la concepción vazferreiriana del libro, en tanto vehículo que no traicione la idea de pensar en forma procesual y asistemática, lo iremos viendo en el análisis, pero no sin antes tener en cuenta el ejemplo que propone el propio Vaz. Afirma que un libro escrito por él debería estar lleno de “huecos” y, a modo de ejemplo, en *Lógica viva* escribe un fragmento de texto con numerosos espacios en blanco señalados por puntos suspensivos. Esta especial manera de ilustrar conceptos a través de una imagen visual resulta una novedad respecto de la forma de exponer una doctrina o pensamiento filosófico (1979: 86-87); responde a su convicción de que el procedimiento corriente de escribir lineal no bastaría para expresar la complejidad del pensamiento, como afirma en su conferencia “Sobre la sinceridad literaria”, pronunciada en su cátedra en 1920 (Fló, 2008).

Lo expuesto hasta aquí constituye algunos de los ejemplos que bastarían para entender *Libro sin tapas* como un ensayo estético sobre las ideas que Felisberto escuchó exponer a Vaz, y que asimiladas por un espíritu creativo con aspiraciones literarias se integraron a procedimientos

---

<sup>60</sup> Juan Fló. Selección y estudio introductorio de *Sobre arte y estética. Textos de Carlos Vaz Ferreira*, Montevideo, Ediciones Biblioteca Nacional - Universidad de la República, 2008, pp. 11-59.

figurativos muy originales en los que se advierte la “costura”, el ensamblaje de lo filosófico con lo literario.

### **3.3.1. Sujeto, melancolía y escritura en “Prólogo”**

De acuerdo con una concepción de la escritura que redundaba en el rescate de lo previo, imperfecto y tentativo, el primer texto del *Libro sin tapas* se titula “Prólogo” y está constituido por catorce fragmentos numerados más dos sin numerar, uno que se establece como introducción y otro como epílogo. En el fragmento introductorio se advierte el tono propio de los manifiestos vanguardistas al anteponer la fuerza de lo nuevo a un pasado que lanza sus últimos estertores, utilizándose el tópico del loco como figuración de la rebeldía ante las formas establecidas. Por otra parte la totalidad de este “Prólogo”, continúa la línea en *Fulano de tal* con respecto a la escenificación de los sentimientos y conceptos en pugna en la mente del escritor, en este caso a través de un relato inverosímil de orden cósmico, metaforización del enfrentamiento yo/mundo. Se nos cuenta que un jurado de dioses en representación del orden moral señala “el caminito derecho” e instituye el castigo como norma que garantice el respeto de las leyes que impone. Se asumen procedimientos de dislocación que implican la asociación de campos semánticos disímiles como por ejemplo:

El castigo de acuerdo con las leyes de la *religión* última: con el caminito de la *moral* que ha de ser el más derecho, el único, el más genial de cuantos han creado los *estetas* que han impuesto su *sistema nervioso* como modelos de los demás sistemas nerviosos (1981: 79), (destacado nuestro).

El texto ironiza sobre la idea de superioridad de determinadas reglas del arte impuestas desde un lugar de poder desde el que se dispone el bien y el mal, la corrección o el desvío en el plano estético. El uso de metáforas que remiten a organismos vivos es común en los primeros textos de Felisberto, aquí los “sistemas nerviosos” que se enfrentan figuran las diferentes concepciones del arte entre las que establecen un único modelo válido y las búsquedas y realizaciones diversas que introducen novedad y rompen con las expectativas vigentes.

Desde el punto de vista de la focalización el primer párrafo constituye un enunciado impersonal, mientras que en el segundo un yo emisor asume la primera persona del plural a la vez que se incluye en la locura:

Tenemos muchos datos. A los locos nos tienen mucha confianza en estas cosas. Escribiremos sólo algunos de los datos del primer ensayo y dejaremos muy especialmente a la orilla del plato los de la formación del jurado de los Dioses (79).

La frase indica que en el presente texto el emisor explicará algunos aspectos de su teoría, mientras otros permanecerán ocultos, precisamente aquellos que tienen que ver con el origen de las jerarquías y el poder de unos seres humanos sobre otros.

Los catorce fragmentos que se suceden entre la introducción y el epílogo desarrollan una ficción inverosímil en la que se alude a la evolución de un individuo hasta la asunción de la complejidad del ser en el mundo. En el segundo fragmento, el narrador, siguiendo con el tono sarcástico del inicio, alude a la inferioridad de estos dioses con respecto a los católicos, cuya superioridad provendría del dogma vuelto frase popular: “Un Solo Dios Verdadero”. La utilización de las mayúsculas al comienzo de cada palabra refuerza el gesto irónico (79) con respecto a las falsas seguridades.

No sabemos a ciencia cierta a qué se refiere el texto con estos nuevos dioses, herederos de ese espacio de saber y poder absolutos, acerca de los cuales el texto ironiza. Se dice que luego de haber establecido pautas de comportamiento, o leyes, realizan un juicio y castigo póstumo – remedo irónico del juicio final– a un hombre al que se llamará en el texto precisamente “el pobre muerto”. En la medida que su error ha sido colocar el *ego* en el centro de su mirada en detrimento de una preocupación por los otros, la penitencia será mirar el mundo y no a sí mismo:

[...] lo colgaron de las manos al anillo de Saturno; le dieron un gran poder de visión y la inteligencia para que viera lo que ocurría en la Tierra; le dieron libertad para que se interesara cuanto quisiera por lo que pasaba en la Tierra, pero si pensaba en sí mismo, se le aflojarían las manos y se desprendería del anillo (1981: 80).

Con aprovechamiento de la tradicional y muy estudiada relación mítica y astrológica del planeta Saturno con la melancolía y de la relación del sujeto con el mundo exterior,<sup>61</sup> el narrador destaca la oscilación del yo entre el adentro, el sí mismo y el afuera, la tierra. El texto plantea que enfocar la mirada hacia el planeta de los humanos, es decir hacia lo exterior al sujeto evita la caída en el abismo, porque la tendencia a la introspección y a la especulación acerca de las grandes preguntas de la existencia llevarían a la incertidumbre y al dolor.

---

<sup>61</sup> Un clásico del tema es *Saturno y la melancolía, Estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte* de Raymond Klivansky, Erwing Panofsky y Fritz Saxl, Madrid, Alianza Forma, 2004, [1991]. Destaco el iluminador estudio sobre el grabado Melancolía I de Dürero.



Más adelante en este trabajo cuando nos aboquemos al análisis de “La piedra filosofal” profundizaremos en la presencia de símbolos e ideas procedentes de creencias esotéricas en las primeras creaciones de Felisberto Hernández. Sin embargo, ya podemos adelantar que dentro de la alquimia, Saturno corresponde al plomo, metal básico que debe ser transformado en oro, primera etapa del camino hacia la superación, materia prima para el trabajo de transmutación.

Marsilio Ficino (1433-1499), filósofo neoplatónico y alquimista decía que la influencia astral de Saturno le quitaba al hombre la energía que este podría utilizar para participar en el mundo común, pues sumerge al individuo en las profundidades de su alma. Giorgio Agamben en el capítulo “Melancolía I” de su libro *Estancias* se refiere al vínculo que el filósofo renacentista establece con la llamada “bilis negra”, proveniente del planeta Saturno, de manera que el ser sometido a su influencia y a la de la tierra al mismo tiempo confiere al melancólico una natural propensión al recogimiento y al conocimiento contemplativo. Tal temperamento favorecería el conocimiento de los misterios, ocultos para el común de la gente (2006: 40).

Michel Foucault en *Hermenéutica del sujeto* rastrea el vínculo entre el “conocimiento de sí”, que la filosofía clásica atribuye al oráculo de Delfos, estudiado y legitimado por la filosofía moderna y el “ocuparse de sí”, conducta que ha estado cargada de connotaciones negativas. Sin embargo en sus orígenes, el concepto de *epimeleia heautou*, o cuidado de sí, representaba la armonía entre el individuo y el mundo, una mirada cuya atención a lo exterior no impedía la vigilancia con respecto al propio pensamiento, y viceversa; de esta manera se entendía que no había divorcio entre el plano del individuo y el del mundo (Foucault, 1994:35).

Este texto introductorio de *Libro sin tapas*, entonces, se dirige hacia una cuestión de orden ontológico, la tensión entre saber del mundo e inmersión en la subjetividad absoluta, al menos problematiza e intenta dirimir esta cuestión en que se arriesga la integridad del ser haciéndolo oscilar entre supervivencia y anulación.

El mundo exterior demanda un esfuerzo de desprendimiento con respecto a una interioridad difusa, que pulsa por subsumirse en sí. En el afuera ocurre el movimiento, las vueltas de la tierra sugieren la vida como actividad en oposición al yo, que se representa como un punto detenido en el espacio. La observación del movimiento de la tierra es considerada el primer paso hacia el “progreso”, pues en sí se opone al estatismo de mirarse a sí mismo, que es en realidad el foco de atracción de la pulsión primaria; sustraerse a ella requiere de gran esfuerzo pero tiene como premio el aumento de “la visión y la inteligencia” y la liberación del “aburrimiento y de pensar en sí mismo”.

El texto parece enfocarse en forma abstracta al pasaje de un pensamiento infantilizado y simplificador a otro complejo, propio del mundo adulto, y a la oscilación entre la esperanza,

nombrada a través del diminutivo, “esperancita” y el estado de enclaustramiento, sin contar que en términos psicoanalíticos aludiría a una falla narcisista en la constitución del sujeto.

Massimo Recalcati analizando lo que llama “las tres estéticas” de Lacan concluye que “Solo en la melancolía en sentido estructural, el sujeto queda prisionero de una identificación mortífera con la Cosa que vuelve imposible toda sublimación” (2006: 62-63). Es decir, en la melancolía el individuo se encuentra inmovilizado ante el vacío, mientras que cuando se produce la sublimación este mismo vacío se convierte en productor de la actividad creadora. La *extimidad*, condición necesaria para el acto creador, en Felisberto constituye a su vez salida puente, tejido que sostiene. Así en el segundo fragmento el narrador alude al temor que embarga al individuo, “colgado de sí”, diríamos, en riesgo de permanecer en una intimidad asfixiante y luchando por colocar su mirada en el mundo exterior.

Los primeros tiempos fueron horribles. De repente se quedaba agarrado de una mano, de dos dedos, pero en seguida atinaba a prenderse con la otra mano. Hacía esfuerzos sobrehumanos para no pensar en sí mismo. De pronto se quedaba mirando fijo a la tierra y eso le distraía un poco (80).

Ante esta situación tediosa de “pensar en sí mismo” y contemplar la tierra en su continuo dar vueltas, encerrado en un pensamiento circular surge de vez en cuando lo que se llama “esperancita”. En el fragmento III, se alude a los signos de vitalidad que se manifiestan simbólicamente a través del movimiento alternativo de las piernas, como ocurre en un bebé. En los fragmentos IV y V se narra el pasaje del pensamiento concreto al abstracto a través de la alusión al proceso de captación y conocimiento del mundo que ocurre en las distintas fases de la infancia, la ontogénesis que en el texto se llamará “progreso”.

El “progreso” permite el acceso a un estadio de la subjetividad que comprenda al *sí mismo* dentro de una condición universal, filogenética, aceptando su dosis de incertidumbre y angustia: “La complejidad progresiva le quitaría el dolor de aburrimiento y de esfuerzo de no pensar en sí mismo”. (80) Las dudas, interrogantes, “porqués” que se enuncian en el texto a través de una serie de preguntas retóricas, ubicadas en el fragmento VI, son acicates dolorosos e incentivos que aferran a la vida, entendida como una condena a la que es sometido el ser humano, y nos recuerda los versos que unos años antes escribiera el poeta peruano César Vallejo: “Dios mío, estoy llorando el ser que vivo/me pesa haber tomádotte tu pan”. El don del ser separado de la idea de Dios, de trascendencia es solo tragedia, e implica la polimorfa tarea de enfrentar cada día el peso de la existencia:

Los nuevos y últimos “por qué” eran: ¿por qué los hombres tienen que no aburrirse? ¿Por qué no se anulan y anulan la tierra? ¿Por qué tienen ese fin optimista para cargar con la tarea de no aburrirse? Y siguió ahondando y ahondando y preocupándose más de la acción de los hombres y aumentando la complejidad trágica e impredecible (81).

Asumir la incertidumbre vital humana es también saber que no es condición del sujeto individual sino algo de orden general y colectivo. La subjetividad, volviendo a Foucault, se instala en la oscilación entre el adentro y el afuera, la metáfora felisbertiana del hombre colgado del anillo de Saturno (inserto en su melancolía) con la mirada en la Tierra, punto de enlace con el mundo, con lo otro, no puede ser más elocuente. También porque simboliza la alternancia entre *caídas*, conocimiento de los límites del yo y *salidas*, recuperación del Eros, el placer, lo vital. El narrador expone la idea de “progreso” como pasaje de una situación de ensimismamiento improductivo a una preocupación por los “problemas de la tierra” (80). En la medida que el yo ingresa en la complejidad de los asuntos humanos se alivia de la opresión de sí mismo y se instala en una incertidumbre que comparte con el resto de los congéneres. La infancia metaforiza esa seguridad primigenia que el individuo pierde al ingresar de forma consciente en la complejidad de la realidad:

Cuando lograba detener los por qué, la tierra le parecía maravillosa; le parecía un juguete ingeniosísimo; la encontraba parecida a los sonajeros de los niños que es necesario que los muevan para que suenen: la tierra se movía y por ello los hombres tenían acción (82).

Los niños tienen naturalmente una curiosidad-vitalidad que los lleva a romper sus juguetes para ver qué hay dentro de ellos, encontrar la causa que produce un determinado efecto, por el placer de la búsqueda. El hombre “muerto” del texto, sujeto de la angustia, hubiera querido romper ese juguete, “ver cómo era interiormente, romperle el por qué” (1981: 82).

A diferencia del niño y del plano de los hechos concretos, al sujeto le está vedado conocer las razones últimas, las causas primeras del movimiento y en la época contemporánea, con la caída de las creencias ilusorias solo le es dable observar y ver lo que ocurre en el plano humano y terrestre, y no tener respuestas, no saber constituye la fuerza de atracción, el “imán” o *elan* vital en términos bergsonianos.

En el texto se dice que los hombres están subordinados a la tierra, atados a la vida por una fuerza, un “imán”, inherente a la naturaleza pero con distintas repercusiones según la “cuerda” de cada individuo. De esta relación entre lo individual y lo general (la tierra) surgen distintos tipos de seres vivos, según tengan más o menos “cuerda”. El “juguete-hombre” se diferencia de

otras especies por el predominio de una pieza sobre otra y de las “vueltas de la cuerda”, o sea la intensidad. A la vez los hombres se distinguen entre sí por el predominio en ellos de unas “piezas” sobre otras, por ejemplo los músculos en los atletas y la inteligencia en los seres propensos al razonamiento. Fuera de estas categorías están los hombres vulgares, aquellos que no sobresalen por ninguna cualidad específica.

El texto trabaja sobre el tópico de la excepcionalidad de los sujetos que no son “útiles al progreso”, mientras que otros, menos dotados, sí lo son. Entre tantas diferencias lo común es que todos los seres humanos buscan el éxito y los mejores se constituyen en modelos y ejemplos para los demás, pero no se trata de oposiciones sino de grados de predominio de un aspecto sobre otro. En este punto y a pesar de que no aparece la palabra “genio” cotejando con el Prólogo de *Fulano de tal* y con algunos conceptos vertidos por Vaz Ferreira en un texto artículo titulado “Racionalidad y genialidad”, encontramos esa preocupación por distinguir diferentes aspectos, aunque no oposiciones entre los seres humanos.<sup>62</sup> A partir de estas ideas, Felisberto elabora en su texto un complejo sistema parabólico en el que se representa una subjetividad en construcción, a medio camino entre la “melancolía saturnina” y la inserción en el mundo. A la variabilidad de “grados” respecto del impulso vital se le da el nombre de “progreso”, representándose de esta manera la ascensión del ser en el tiempo y en la experiencia del mundo, con todas sus consecuencias. A pesar de ello, y atendiendo al vaivén entre el sujeto y lo que es exterior a sí mismo, el narrador nos dice que hay hombres a los que “se les rompía a veces una llavecita-esperanza con que se daban cuerda y entonces no habiendo acción eran inútiles al progreso” (83).

Y bien, la aspiración del “pobre muerto” no es ingresar definitivamente en el orden de la aceptación del “progreso” como ocurre con el hombre “vivo”, diríamos, sino de “negar lo indispensable del progreso para evitar el dolor”. (83) Por otra parte la falta de la “llavecita esperanza” así como el desequilibrio entre “la pieza-coraje” y “la pieza-miedo” determinan la falta de acción necesaria para la constitución del “juguete-hombre-normal”. Vemos cómo la idea de patología, afección, desacomodo del individuo respecto a su situación en el mundo, que en otros textos se plantea bajo la figura del loco, aquí reaparece con esta imagen de un ser “muerto”. La metáfora no es inocente porque subyace en el texto una amenaza tanática que en el fragmento XIII vuelve bajo la forma de una nueva pregunta respecto al fracaso de aquellos en los que predomina la falta de audacia, instalándonos en la idea de frustración. En el fragmento XIV se

---

<sup>62</sup> Encontramos una similitud de este razonamiento acerca de las diferencias entre los seres humanos, no como tipologías sino como predominio de un aspecto sobre otro, en un texto de Carlos Vaz Ferreira titulado “Racional y genialidad” reproducido en forma integral en *Sobre arte y estética. Texto de Carlos Vaz Ferreira*. Selección y estudio introductorio de Juan Fló, pp. 145-153.

recupera la alusión a los dioses, alejados tanto de la tierra como de Saturno, ellos están en “la Luna” y desde ese lugar siguen juzgando sobre temas ya viejos, pasados de moda. A través del jurado de dioses se representa a la crítica y se ironiza sobre el juicio en función de parámetros estéticos anacrónicos.

Volviendo a Vaz Ferreira, esta vez en otro texto, se nos ocurre que el siguiente pasaje ilustra acerca de lo que decíamos al principio acerca de la correspondencia entre forma y contenido. Se trata de una conferencia en que sintetiza lo expuesto en otras realizadas en el año 1926, “El creador (de arte), el crítico y el sentidor”:

El crítico ideal:

Primero, discernir (y saber hacer sentir) lo genial en cualquier escuela o tendencia.

Segundo, y también dentro de cualquier escuela o tendencia, discernir lo débil, lo secundario.

La crítica debe polarizarse no por escuela sino por valores.

Si se quisiera emplear la palabra “tolerancia”, tal vez habría que decir: tolerante con la escuela, tendencia o dirección; severo con el valor.

Este crítico ayuda al sentidor, mientras el otro lo daña. (La disposición y los destacados tipográficos corresponden a la edición original) (Vaz Ferreira, 2008: 125).

Tanto Felisberto como Vaz aluden a una esfera que juzga la acción, el pensamiento, la producción de los mortales. La idea de jerarquía está presente en ambos, así como el sometimiento a ciertas reglas que deben ser usadas de una forma flexible y no en virtud de parámetros estéticos establecidos a priori. Vaz es enemigo de toda preceptiva y en ese espacio habilitado por el filósofo comienza a desplegarse la escritura felisbertiana. En el “Epílogo” se plantea el tema del deseo y las intenciones de su escritura:

Nunca supo que los hombres no se anulaban ni anulaban la tierra porque ella les provocaba extraños e infinitos deseos. Esto, además de la piccita-miedo. El realizó como hombre, un extraño y amplio deseo. Esta amplitud consistía en no querer ser amplio, en no salirse de la Tierra, como otros hombres amplios, sino en volver al problema de los hombres. Escribía en los diarios en favor de algún partido político. Tenía una especie de sensualidad para escribir libretas en blanco y precisamente, mezclándose en el progreso, es que podía escribir mucho (84).

Por un lado opta por la pulsión de vida como impulso hacia lo desconocido, en lucha con el temor, lo que nosotros entendemos que forma parte de esa tensión de la obra de Felisberto, donde el miedo a la frustración está presente como acicate para la creación. De manera que el relato muestra una operación del sujeto que como un “cuerpo sin órganos”, al decir de Deleuze y Guattari, “oscila constantemente entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera” (2002: 165).

Para terminar el análisis de este texto vemos que aparecen otros temas como la búsqueda de su materia prima en la cercanía de la existencia material por lo que Ángel Rama lo llamó en un artículo “Burlón poeta de la materia”, y que aquí expresa metafóricamente en “no salirse de la Tierra”, (1964: 30-31) la participación en la *res* pública y, finalmente, pero en orden inverso a su importancia, el tema de la escritura, también en el sentido deleuziano, como inmanencia de deseo que conlleva el placer y libera de angustias y culpabilidades. Mientras el “jurado de dioses” delibera sobre el tema de la reencarnación en el plano metafísico, lo que significaría un retorno al manido tema de la trascendencia, el individuo, escritor, figurado como “pobre muerto”, reencarna, para responder al llamado erótico de la escritura: “Tenía una especie de sensualidad por escribir libretas en blanco y precisamente, mezclándose en el progreso, es que podía escribir mucho” (Hernández, 1981: 84).

### **3.3.2. Ruptura y continuidad: Ser y creación en “Acunamiento”**

Hay primero una situación confusa que solo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca de la superficie, que lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro (Cortázar, *Rayuela*, Cap. 82).

El título de este relato, “Acunamiento”, segundo de *Libro sin tapas* (Hernández, 1981:85),<sup>63</sup> es un neologismo que se origina en la sustantivación del verbo acunar y hace referencia a un primer estado de infancia y también al vientre materno, origen donde el sujeto está en proceso de construcción intersubjetiva; el acto de mecer la cuna donde se encuentra un bebé es una práctica

---

<sup>63</sup> En adelante señalaremos el número de página.

que tiene una doble finalidad: la sustracción del niño de la discontinuidad amenazante del mundo y su inclusión paulatina en el entorno a través de la repetición de un movimiento armónico y rítmico. Volveremos al sentido que despliega el título luego del análisis del relato.

“Acunamiento” sigue el esquema estructural del “Prólogo”, que analizamos en forma precedente, pues posee un fragmento inicial, de igual manera titulado “Prólogo”, una serie de fragmentos numerados, en este caso cinco, y un epílogo. Se alude metafóricamente al proceso de creación artística a través de un relato que nos sitúa en un plano cósmico: un final de los tiempos, apocalipsis donde reina el caos ante el que los hombres buscan sus placeres individuales, indiferentes al sufrimiento ajeno. Dentro del desorden y la incertidumbre hay una entidad, a la que se nombra como “un país” que sabe precaverse ante la aniquilación que amenaza al planeta. Para evitar la destrucción total los habitantes crearon “seis planetitas de cemento armado incluyendo las leyes físicas que los sostuvieran en el espacio” (85). Esta creación es vista como producto de una gama posible de actitudes humanas: coraje, ignorancia, sabiduría, dolor o cinismo, causas de una creación de orden artificial.

La parte I, segundo fragmento del texto después del prólogo, plantea los defectos que tiene el intento artificial pues hay más personas que las que caben en los planetitas, como consecuencia se hace necesario un juicio para eliminar a las que sobran. De esta tarea se encarga un grupo de hombres que seleccionará a los “hombres perfectos”, únicos dignos de ser salvados. Se construye la idea de un estatuto de verdad y de perfección que llevarán adelante determinados hombres, opinión general impugnada por “un hombre extrañamente loco” (85). Como hemos visto, y veremos más adelante, Felisberto, remite a la locura como símbolo de la disidencia y principio de contradicción con las verdades establecidas como únicas.

El cuestionamiento a la idea de juicio definitivo, que cancela otras opciones, queda claro en la frase que cierra el fragmento I: “Además propuso al pueblo que todos los hombres que se eligieran para juzgar a los demás debían aceptar esta tarea a condición de ser fusilados”, cuyo sujeto del enunciado es el loco, la voz de la otredad, que propone al pueblo que todos los hombres que se auto-atribuyeran el poder de juzgar a los demás debían aceptar esta tarea “a condición de ser fusilados”. De manera que los que se erigen como autoridad deben ser eliminados.

Se puede observar en estos primeros fragmentos la idea de que el proceso de creación es un movimiento que se gesta a partir de una situación de amenaza de sobrevivencia del yo, metaforizado aquí en el fin del mundo y sus planetas, y especialmente en “el país” que decide perpetuarse. El deseo de extender su vida más allá de los límites impuestos sugiere el conflicto humano ante la amenaza de aniquilación total, pero no en el plano literal sino simbólico del sujeto como entidad autónoma.

En la parte II se propone que el pueblo aceptó la propuesta del loco, como resultado se disuelven las jerarquías y el lugar de poder autoatribuido, salvo en el caso de un ser al que se califica como “un hombre de experiencia concreta” quien ante la burla de “un grupo de inteligentes” decidirá juzgarlos “y morir fusilado con una sonrisa trágica de ironía y de veneno de rabia” (86). De esta manera, se reedita en el texto la idea del juicio electivo, pero en este caso el acto de matar y morir se entiende como sacrificio personal en pos de una selección que hará prevalecer la excelencia en los “planetitas”.

Luego de este complejo dispositivo de selección con miras a determinar lo que debe existir con posterioridad a la destrucción de la tierra, en el fragmento III se pasa a describir esa vida “otra” que se ha creado. Como el espacio es reducido no hay lugar para mucha gente ni para la naturaleza, por ello se pintan “árboles y prados” en las paredes. Podría pensarse que Felisberto ironiza acerca de un estadio del arte pre-vanguardista al aludir a la idea de imitación exacerbada, que el narrador ridiculiza a través de la siguiente frase: “Estaban tan bien pintados que tentaban a los hombres a introducirse en ellos. Pero internarse en esa belleza y darse contra la pared era la misma cosa” (86). De esta suerte se figura, de forma humorística, el predominio del artificio mimético en los “planetitas”, y de una estética *dura* (cemento), asunto que *el autor* retoma y desarrolla el tercer texto de este libro, “La piedra filosofal”.

Otro condicionamiento que tiene esa nueva realidad creada a partir del “fin del mundo” se explica en el fragmento IV, allí se menciona el “poco espacio” para la multiplicación de los planetitas, en contraste con la idea de infinito en el universo “natural”. Se introduce la idea de que la rivalidad entre esas nuevas configuraciones fomenta la superación: “La competencia entre todos los planetitas y el ‘qué dirán’ del planeta vecino, los llevó a un progreso monstruoso” (86). Por otra parte, estas entidades se constituyen en espacio de sosiego, construcción utópica de un sitio, tierra prometida de seguridades donde no existen las infinitas interrogantes que hacen infelices a los seres humanos, pues sus habitantes desde niños “Conocían concretamente el origen de su planetita y su misión de progreso” (86).

Recordemos que en el “Prólogo” de *Libro sin tapas* se hacía referencia al “progreso”, entre otros sentidos, como inserción del individuo en su circunstancia espacio-temporal, asumiendo la complejidad del mundo en un juego perpetuo entre intimidad y extimidad. De igual manera, en “Acunamiento” se plantea que el progreso salva de la angustia por ser lo contrario a la parálisis, a la ausencia de movimiento que aniquila al sujeto. Cada individuo en su planetita –cada creador en su microcosmos– encuentra seguridades y certezas, o como se dice en el quinto fragmento que transcribimos íntegro:



Los planetitas no creían en la casualidad. Habían descubierto el por qué metafísico y los vehículos cruzaban las calles sin necesidad de corneta ni de ningún instrumento de previsión. Uno de los grandes problemas resueltos era la longevidad y esta era aplicada a los genios mayores. De esta manera se explica que después de dos siglos y medio aún quedaran dos ancianos fundadores de los planetitas y únicos hijos de la Tierra (86).

Observamos aquí un recurso que ha estudiado Gustavo Lespada con atención, se trata de zeugma,<sup>64</sup> la unión bajo la misma norma de elementos de campos semánticos disímiles: en este caso la unión mediante la conjunción del plano metafísico con el cotidiano y pragmático. De todas formas el sentido de este párrafo, como el del texto en general, no se aviene a una hermenéutica precisa. Por un lado parece referirse a abstracciones, búsquedas filosóficas, deseos humanos, como el de la inmortalidad, y por otro, a la necesidad de satisfacción de todas las preguntas de manera de poner a los seres humanos en un plano de conocimiento absoluto, pero lo hace uniendo expresiones que aluden a diferentes campos semánticos: Por ejemplo: “Habían descubierto el *por qué metafísico* y los *vehículos cruzaban las calles sin necesidad de corneta* ni de ningún instrumento de previsión [...]. En los sintagmas señalados, unidos por la conjunción copulativa “y” se constituye un “comportamiento zeugmático”. El discurso genera un clima enigmático y enrarecido que se acentúa con la atribución a “dos ancianos fundadores de los planetitas”, la sabiduría y la resistencia a toda catástrofe. Estos ancianos podrían corresponderse con las figuras venerables, maestros o grados más altos en una jerarquía, como la de las logias o fraternidades, que poseerían secretos no compartidos con los iniciados. De esta manera el texto parte de una ruptura con la creencia en la armonía primigenia a la que se llega debido a la conciencia de finitud. Se trata de expresar una instancia caótica a la interna del yo, territorio de lucha de fuerzas contrapuestas, entre las que prevalece la idea de muerte como condena inexplicable. Se encuentran soluciones, réplicas de la vida en otras partes, configurándose un nuevo cosmos de “planetitas” que compensarán de la pérdida de la Tierra. El hecho de que se aclare que son de “cemento armado” nos instala en el ámbito de la construcción edilicia, metáfora de la edificación que realizan los hombres a partir de una sabiduría y una práctica. El conocimiento y la creación son formas de fortalecimiento del individuo frente a la tragedia de existir porque pone en contacto a los hombres con una energía desconocida que los aleja de sus

---

<sup>64</sup> “Esta conjunción de los distintos torna porosos los límites, embosca el lugar común, disuelve los casilleros de los compartimientos estancos. Al caracterizar esta forma de narrar, podríamos hablar de *comportamiento zeugmático*, si tal cosa existiera en la narratología”, dice Gustavo Lespada en *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 2014, p. 88.

limitaciones y los pone en contacto con el Todo y sus fuentes generativas. El ser humano imita al cosmos en su poder de crear de una armonía rítmica. La alternancia del día y la noche, el movimiento rítmico en el que se desenvuelve el tiempo es una fuerza que liga naturalmente a los hombres al mundo y los mantiene en la “vida”. El texto concluye diciéndonos que finalmente el mundo no se acabó pero sí los planetitas que cayeron en un gran desierto, y los “ancianos” estaban felices de regresar a la tierra, que se representa como una gran mecedora que cobija y contiene a los seres humanos: “Igual que los niños dormidos cuando los acunan, los peregrinos no se daban cuenta que la Tierra los acunaba. Pero la Tierra era maravillosa, los acunaba a todos igual, y les daba el día y la noche” (87).

### 3.3.3. *Símbolos ocultos en “La piedra filosofal”*

La piedra que desecharon los edificadores ha de ser cabeza de ángulo.

Salmo, 118:22.

Existe una piedra que no es tal piedra, un objeto precioso que carece de valor, un ente multiforme que no tiene forma, una cosa desconocida que todos conocemos.

Sózimo de Panópolis (Siglo III D.C)

El tercer relato de *Libro sin tapas* (1929), “La Piedra filosofal”, es uno de los más interesantes del libro no solo por el uso ingenioso de un procedimiento que se integrará al estilo del autor, la animación de lo inerte, sino también porque se reafirman las sospechas que teníamos acerca del contacto de Felisberto con algunas ideas del Ocultismo provenientes de la masonería que, llegada al país a fines del siglo XIX,<sup>65</sup> impregnaba la intelectualidad universitaria en el Montevideo de principios del Siglo XX.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Un centro ocultista teosófico se fundó en el año 1925, la Sociedad Teosófica del Uruguay y entre sus miembros fundadores, firmantes del acta de fundación se encuentra al pintor Mario Radaelli con quien Felisberto Hernández tuvo algún vínculo ya que su nombre figura en un manuscrito. La sociedad se nutrió de varios intelectuales que dictaban clases en la Universidad de Montevideo, nombre que en aquel entonces tenía la Universidad de la República. Se sabe que el Ocultismo es introducido en Uruguay a fines del siglo XIX y que tuvo órganos de difusión y un núcleo de seguidores, provenientes del ámbito letrado.

<sup>66</sup> En la década del veinte en el Café Sportman, que aun existe, ubicado frente al edificio central de la Universidad de la República, detrás del cual se ubica el Instituto Alfredo Vázquez Acevedo (IAVA), primer y más importante centro de la Enseñanza Secundaria en el país, se desarrollaba una especie de tertulia a la

El título y varios elementos del relato hacen pensar en la tradición hermética por la alusión a la creencia en una sustancia alquímica, la piedra filosofal, que tendría el poder de convertir en oro los metales bajos y cuyo hallazgo se asociaba con el secreto de la fuente de la eterna juventud y de la trascendencia. Por otra parte, la masonería originada, según parece, en los gremios de pedreros y albañiles a quienes se debe la construcción de las grandes catedrales de Occidente durante la baja Edad Media, retomó y difundió esta práctica esotérica. La tradición de estas organizaciones en defensa y valoración del oficio y el saber secreto proveniente de un maestro de construcción y sus iniciados se fusiona con las leyendas místicas de las diferentes vertientes culturales de Occidente. A veces se introduce una variante, que corresponde a la raíz hebrea de la creencia mítica, “la piedra angular” que no está destinada a la base o cimiento sino a la culminación de un edificio, colaborando a su definición y fortaleza.

Por otra parte en la alquimia, cuyos orígenes misteriosos se remontan a Hermes Trimegisto, el Tres Veces Grande, el encuentro de la piedra filosofal se vincula con la realización de la Gran Obra. La tradición de Hermes tiene origen en Egipto y la destrucción de la Biblioteca de Alejandría a raíz de la invasión romana que habría provocado la pérdida de un saber cifrado. Tal desastre implicó la desaparición de manuscritos que contenían una sabiduría definitivamente perdida, entre ellos la ideología hermética –asentada en la Piedra Esmeraldina– cuya afirmación básica consistía en la creencia en una única e inmensa raíz religiosa, científica y filosófica a la que servían los mejores sabios. La leyenda, entonces, pasa al occidente medieval a través de la doble vertiente clásica y hebrea. Una doctrina tan elevada debía ser practicada por quienes tenían acceso a una alta experiencia espiritual, de manera que la constitución de hermandades y cofradías en la Edad Media, retomaba la línea de la iniciación en un saber esotérico, oculto, cerrado para los demás.

En otro orden, pero siempre en vínculo con la atmósfera intelectual del 900, como dice Arturo Ardao, a principios del siglo XX “a la expansión de la biología en el terreno científico, acompañó en el campo de la filosofía una proliferación de biologismos y vitalismos de las más distintas entonaciones: metafísicas, antropológicas, axiológicas, éticas. “[...] A principios del 900 la filosofía de la vida se ha vuelto tan caudalosa como heterogénea, arrastrando múltiples antagonismos, manifiestos o latentes” (1979: 322). De manera que coexiste el determinismo mecanicista con el vitalismo intuicionista de la evolución creadora, proveniente de Bergson.

---

que asistían profesores universitarios y del IAVA. Felisberto decía haber estudiado filosofía no en la Universidad sino frente a ella. Sin duda se refería a su asistencia a este lugar donde se dedicaba a sacar apuntes taquigráficos de las conversaciones.

“La piedra filosofal” recrea de forma novedosa un mito arcaico que remite a la búsqueda del conocimiento como camino hacia la perfección del ser humano y la obra que de este proceso se desprenda. La creencia se reelabora estéticamente mediante la parodia, produciéndose un escape hacia un nivel literario que establece una reflexión sobre la escritura. A través de cinco fragmentos, los cuatro primeros más extensos y los dos últimos muy breves, se asiste en la mayor parte del texto a la “voz” de una piedra que simbolizará una suerte de fundamento estético-filosófico –con el arrastre mítico comentado–, la reflexión filosófica y el humor. Se manifiesta la operación del *bricoleur*, pues la trama del texto ofrece un conjunto de ideas heteróclitas que el autor pone en conexión generando una nueva realidad.

Salvo la demonización de la que fue objeto por parte de la Iglesia en el Renacimiento, la alquimia como experimentación metalúrgica tuvo su correlato en la búsqueda de un perfeccionamiento espiritual y su práctica se encaminaba a la superación, elevando al hombre por encima de una realidad limitada. La transmutación de las sustancias simboliza la trascendencia hacia un nuevo plano espiritual, que contiene la idea de supremo bien.

El primer fragmento comienza parodiando esa idea de bien superior a través de un pensamiento y una expresión del orden de lo cotidiano. Se trata de una oración pasiva e impersonal: “Se estaban haciendo los cimientos para la casa de un hombre bueno,” (88). Estructura y tono semejan una redacción escolar, el cuento de un niño que comienza a mirar el mundo y lo observa de acuerdo a dicotomías básicas y aprendidas. El adjetivo no parece tener otra función que destacar la legitimidad y el fin benéfico de la tarea. Con respecto a la sintaxis, se puede agregar que la perífrasis verbal de imperfecto con gerundio nos instala en una acción que se desliza en el tiempo y en su transcurso surgen otras acciones o pensamientos. En efecto, la segunda oración abandona la forma impersonal para dar lugar a una narración homodiegética que introduce un nuevo foco, un sujeto enunciador dice estar sentado “en un montón de piedras”. En la tercera, surge el sujeto del enunciado, la piedra, que se hará cargo del relato hasta casi el final cuando reaparezca la voz del inicio, perspectiva externa de un narrador que abre y cierra el texto.

El yo que dice encontrarse “entre las piedras” distingue a dos de estas, separadas del conjunto. Se identifican por la proximidad a ciertas formas que entre sí son opuestas, una es “más bien redonda” y otra “más bien cuadrada” (88). La tendencia hacia una u otra forma esquivada la inclusión dentro de una categoría. Luego se nos dice que la “más bien cuadrada” es la “piedra filosofal” y desde la “voz” de esta se desarrollará el relato metarreflexivo.

Yo estaba sentado en un montón de piedras: una más bien redonda y otra más bien cuadrada. La más bien cuadrada era La Piedra filosofal. Esta decía a la otra: “Yo soy el otro extremo de las cosas. En este planeta hay un extremo de cosas blandas, y es el espíritu del hombre. Yo soy el extremo contrario; el de las cosas duras. Pero uno de los grandes secretos es que no existen cosas duras y cosas blandas simplemente; existe entre ellas una progresión, existen grados” (88).

Lo “blando” y lo “duro” son extremos que en el texto representan lo espiritual y lo físico respectivamente. Se dice que esta progresión puede verse en la naturaleza tanto en las piedras como en todo lo que existe, incluyendo al ser humano, que está formado por aspectos graduados hacia a “lo duro”, el cuerpo, y viceversa hacia “lo blando”, el espíritu. Con esta idea de ver grados en la realidad se rompe con el binarismo y con la idea de que existen formas concluidas.

Además de esta coincidencia con terminología e ideas del Ocultismo se puede observar que Felisberto utiliza nociones provenientes del Evolucionismo spenceriano, vertiente del Positivismo dominante en el Uruguay de las primeras décadas del siglo XX. En “Ideas sobre la estética evolucionista” Vaz Ferreira plantea que entre los dos extremos del universo, el de lo útil y el de lo bello:

[...] deberá existir una gradación de casos intermedios en los que la utilidad y la belleza podrán parcialmente coexistir, y hay que admitir, del mismo modo, que, entre el caso extremo de una necesidad vital que excluye la emoción estética y el de la emoción estética de orden elevado que excluye la necesidad, deberá existir también una cadena de casos intermedios, una gradación de estados de conciencia en que la necesidad y la emoción estética *podrán coexistir* parcialmente también, [...] *la emoción estética y la belleza no pueden surgir y crecer sino a condición de ir excluyendo proporcionalmente la necesidad y la utilidad.* ((Vaz Ferreira, 2008: 78) (destacado en original).

Esta noción de que hay que tener en cuenta los “casos intermedios”, la graduación, también la encontramos en un pensamiento y práctica precientífica como es la alquimia, que niega la existencia de una materia específica y concreta por considerar que existen “grados” de intervención de los elementos en un cuerpo. En virtud de ese precepto los alquimistas conciben que se pueda pasar de una sustancia a otra combinando, es decir quitando o agregando elementos. El correlato humano de esta experiencia es la certidumbre de que el ser humano, siendo de naturaleza mortal, puede acercarse a lo trascendente. Veamos esa combinación de ideas filosóficas positivistas y esoterismo en el primer fragmento del texto:

Suponed que las piedras fueran lo más duro; después están los árboles que son más blandas; después los animales, después los hombres Pero esa sería una progresión muy gruesa. Suponed otra menos gruesa, en el mismo hombre, por ejemplo: primero los huesos, después los músculos, después los centros nerviosos, y lo más blando de todo después de una minuciosa progresión hacia lo blando: el espíritu (88).

En el fragmento II se dice que la curiosidad es una cualidad intrínseca al hombre, cuya satisfacción nunca se completa, y esto provoca la permanencia de la incertidumbre. Los sentidos pueden captar la multiplicidad y la variación, lo que en el texto se llama “diferencia de grados de la naturaleza”. Los estímulos sensoriales producen la mezcla de sensaciones, por ejemplo el sonido se percibe auditivamente pero, según el texto, tiene una progresión hacia el calor que se percibe por medio del tacto. De manera que no existen compartimientos en la captación del mundo exterior, sino entrecruzamientos y grados de predominio de un elemento sobre otro. Baudelaire y los simbolistas explotaron estas “correspondencias” cuya perfecta versión retórica es la sinestesia, que podría condensar poéticamente la superposición de sensaciones. En “La piedra filosofal” se dice que los sentidos permiten captar la totalidad de la realidad objetiva, *la graduación*, pero que la percepción no admite los matices, configurándose de esta manera una zona de *no captación*, o *no saber*, con respecto al todo que estimula “la curiosidad” o sea el deseo. Recordemos que en la concepción simbolista el poeta descifra y encuentra la fórmula, el símbolo, para expresar lo que está oculto.

Felisberto hace un uso diferente de esa *zona de indefinición* que proviene de la dificultad humana para percibir los matices de lo real: “Entonces le es necesaria la duda. Una manera muy interesante de entretenerles la vida es: darles un poco de curiosidad satisfecha y otro poco de duda” (89). Se refiere al estímulo para la vida que proviene del no saber, campo de exploración en el que se sitúa la génesis de la obra felisbertiana.

En el tercer fragmento la piedra adquiere un nuevo adjetivo que destaca una cualidad de devenir otra cosa. No hay una esencia inamovible sino un movimiento hacia otros atributos:

Yo como piedra soy muy degenerada. Los hombres llaman degeneración, el ir de una cosa dura a una cosa blanda, de una cosa sana a una enfermiza. Las cosas enfermizas las clasifican en simpáticamente enfermizas o artes antipáticamente enfermizas o vicios. Yo he tenido la virtud de ser dura y blanda al mismo tiempo (89).

Entendemos que estamos en el epítome de la parodia del símbolo de la piedra filosofal como búsqueda de la pureza y el perfeccionamiento, ya que el adjetivo “degenerada” proviene del verbo

degenerar, “decaer, declinar, no corresponder a su primera calidad o a su primitivo valor o estado” (RAE). Se trata de una *alquimia negativa*, “Et le riche métal de notre volonté/est tout vaporisé par ce savant chimiste”, como dice Baudelaire en el poema que abre *Les Fleurs du Mal*,<sup>67</sup> desvaneciendo, evaporando, lo bueno que hay en el ser humano. Y en el plano epocal en el Uruguay a fines del siglo XIX y principios del XX los intentos de normalización pasaron por usar la palabra *degeneración* a la patología, a la enfermedad mental (Duffau, 2019: 11).

Sin embargo, si bien el texto trabaja sobre las dos posibles orientaciones de una transformación, hacia “lo blando” o hacia “lo duro”, lo hace para remitir a la idea de libertad del ser que no está determinado por categorías fijas y también a la ausencia de un polo positivo o benéfico establecido de antemano, como ocurre con los sistemas filosóficos o religiosos. La ambigüedad introducida a través del adjetivo “degenerada” conduce a una idea nueva, no pensada como positiva en ningún sistema moral, fuera de clasificación genérica. Se trata de desviarse de la norma, una especie de producir “hacia abajo” o “por fuera”. Entonces, la atribución de este adjetivo que implica la pérdida de la consistencia, pasaje de lo duro a lo blando, establece un desvío con respecto a lo que el texto había planteado en primera instancia. Evolucionar no es la única forma de superación de un estadio para participar de otro superior, “El devenir es involutivo, la involución es creadora” (Deleuze-Guattari: 2002: 244).

Es interesante apreciar, entonces, que el arte aparece como desvío de una normalidad. El texto se nos revela superando el mero reflejo de las ideas flotantes y las prácticas esotéricas en búsqueda de la verdad única, y se abre a la experimentación, la variedad, el flujo inesperado en el texto; lo que Deleuze y Guattari llaman “construir una pequeña máquina particular dispuesta a conectarse con otras maquinarias” (2002: 166).

De esta manera se puede observar que el texto funciona como una espiral, o “progreso”, practica en la escritura la teoría que enuncia y despliega la idea del *ser* y del *no ser*, no como instancias contrapuestas sino como proceso entre ambos extremos, regido por su relación con la actividad pensante.

Veamos, en el desarrollo de los fragmentos III y IV la piedra dice tener la virtud de pasar por diferentes grados, y haber descubierto por tanto una *teoría de la graduación*, mediante esta niega las categorías, y establece una serie de leyes en relación a lo blando y lo duro, metáforas de las que se desprende un sistema de correspondencias proporcionales. La formulación siempre es del tipo “a más menos” y “a menos más”. En todos los casos se advierte el especial cuidado de no llegar a una fórmula sino a la idea de tendencias o procesos.

---

<sup>67</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Paris, Gallimard, 1996.

Con la *primera ley* establece la oposición entre dureza/simplicidad/salud y blandura/complejidad/enfermedad. Pues ahora lo blando ya no remite solo a lo espiritual sino a lo enfermo y no se contradicen sino que ambos términos integran un sistema analógico inventado en el texto. Se introduce la idea de alteración con respecto a la norma, perturbación del equilibrio orgánico y mental: “cuanto más dureza: más simplicidad y más salud, cuanto más blandura, más complejidad y más enfermedad” (90). Estas dos propensiones de los seres humanos determinan un contacto diferente con el mundo de los objetos. Cuando domina lo “blando” los seres humanos “lo derraman por encima de nosotras las piedras” y le atribuyen “sentimientos o intenciones” (90). Observemos que aquí se está aludiendo a uno de los procedimientos considerados medulares en la obra de Felisberto, la subjetivación de la mirada sobre el mundo y la prosopopeya de la cual el texto es un ejemplo, la piedra “habla” y por si fuera poco –en un volverse sobre sí del texto– comenta el procedimiento: “Y zás, resulta que de esta manera nosotras tenemos sentimientos e intenciones” (90).

La *segunda ley*, “a más blandura, interesa más el propósito del destino y el por qué metafísico”, instala la idea de inquietud filosófica de todo individuo pensante acerca de la realidad del ser, del cosmos y del sentido de ambos. Observemos que las palabras “propósito” y “destino” se usarán en el relato homónimo que abre el libro *La cara de Ana* (1930), publicado tan solo un año después de *Libro sin tapas* (1929). En el cuento referido las palabras aparecen en un fraseo al que solo teniendo en cuenta el antecedente de “La Piedra Filosofal” podemos darle su verdadera dimensión. Allí se vuelve a hablar del “propósito del destino” o más precisamente de “un destino, impreciso, desconocido, cruel o benévolo, y que tenía propósito” (Hernández, 1981; 109) En dicho relato, y en torno a estas dos palabras, se generará una posición ubicua, un lugar *entre* en el que se coloca el yo narrador y protagonista del texto, que podría asimilarse a este lugar de pasaje entre dos estados de la materia que se menta en “La piedra filosofal”. La condición incierta de lo humano ha sido origen de las más diversas formas de apañar la angustia que deviene de esa situación. El acceso al conocimiento de verdades últimas que respondan a interrogantes acerca del *propósito* y del *destino* humanos, junto a la búsqueda del conocimiento como camino de perfección, constituye uno de los objetivos de los iniciados en las sectas ocultistas, principalmente de la masonería (Jeffers, 2013: 15), pero también de la mayor parte de los sistemas filosóficos y religiosos conocidos. De acuerdo a la segunda ley, entonces, el texto participa seria o irónicamente de preocupaciones de orden metafísico pero las orienta hacia un fin literario.

La *tercera ley* que enuncia la piedra introduce la duda y el misterio en correspondencia con la “blandura”, de manera que la condición humana más *viva* es *lo incierto*. Se trata de otro de los puntos de fuga del texto con respecto a las ideas que parodia, pues el instinto de conservación o



apego a la vida requiere el camino de lo impreciso e incompleto, por esta senda los hombres no se aferran a *una* verdad, por el contrario la esquivan. Este rehuir es necesario para evitar la muerte. *Duda y misterio* constituyen la salida *vital*:

Cuanta más blandura tienen más duda, entonces dudan lo de ir perdiendo gradualmente la vida. Biológicamente tienen el instinto de conservación y como todo lo miran con su condición les cuesta crecer en creer en la muerte absoluta. A veces están a punto de caer en la verdad pero tienen nervios, tienen vida. Tienen instinto de conservación, tienen duda y misterio y como todo lo miran con su condición se salvan (90).

La presencia de un léxico biologicista, proveniente del Evolucionismo spenceriano, que aplicaba leyes del funcionamiento fisiológico a la esfera anímica y espiritual, contamina el texto de Felisberto que, sin embargo, está enunciando una ley básica de su estética, la del *no saber* (el *no sé* felisbertiano que aparece en toda su obra posterior) y la presencia del *misterio* como ingredientes que estimulan la creación. Precisamente, el objetivo es evitar las certezas y acicatear el pensamiento sin que este llegue a una tierra firme, pues: “[...] Se ha hecho para los vivos y no para los muertos el por qué metafísico y las reflexiones sobre la vida y la muerte, pero no les hace falta aclarar todo el misterio, les hace falta distraerse y soñar con aclararlo” (91).

Ya sobre el final de la parte IV se enuncia la *cuarta ley*, la dureza. Esta cualidad, como consecuencia de lo planteado anteriormente, se asocia con la ausencia de pensamiento y con la muerte: “cuanto más dureza menos vida, menos instinto de conservación y menos reflexiones sobre la muerte, y viceversa cuanto más blandura” (91).

En el quinto fragmento se establece una dicotomía que enfrenta *propósito* con *inercia*. Estaríamos frente a dos tipos de movimientos, el interior humano en su inquietud filosófica y el del universo que se rige por leyes que pre-existen a la humanidad, símbolo de lo que no se puede cambiar por estar fuera del alcance de la humano. Es lo que no admite la fluidez del cambio: “cuanto más blandura más propósito, cuanto más dureza más inercia” (91). En este punto, la escritura atenúa su marcha –los fragmentos son más breves–, para plantear que la dureza se vincula con la *inercia*, es decir a la ausencia de *propósito*, de interrogantes que impriman movimiento al espíritu. Se estaría ante el dominio de *lo quieto*, contrario al deseo como impulso hacia lo desconocido. El tema del movimiento y la inercia nos reenvía a un texto de Felisberto publicado póstumamente pero que sin duda integra una serie con “La piedra filosofal”, se trata, precisamente, de “Tal vez un movimiento”:

La idea que yo siento se alimenta de *movimiento* y de una porción de cosas más que *no quiero saber del todo*, porque cuando las sepa se detiene el movimiento, se *muere la idea* y viene el *pensamiento vestido de negro* a hacerle un cajón de medida con agarraderas doradas (Hernández: 1981:184), (destacado nuestro).

Baste el fragmento para iluminarnos acerca de la necesidad de poner en contacto estos textos germinales en los que el autor registraba un proceso de pensamiento, que no se cerraba con el punto de final de una obra publicada o de un manuscrito librado al azar.

Volviendo a “La Piedra Filosofal”, en el último fragmento el narrador inicial retoma el relato y lo disuelve humorísticamente al introducir el único actante del texto, quien nos devuelve al plano de la realidad:

La Piedra Filosofal iba a decir otra de las leyes de la Teoría de la Graduación. Un albañil creyó muy oportuna su forma cuadrada, y *sin darse cuenta la interrumpió*. Pero ésta sirvió muy bien para los cimientos de la casa del hombre bueno (91), (destacado nuestro).

Esta devolución, sin embargo, no es completa, y no podría ser de otro modo, ya que no deja de contener los rasgos de la estética que se está conformando. El lector asiste a una zona ambigua ya que no hay una definición entre los dos niveles del texto, el de la realidad, que ocupa apenas unas líneas al principio y al final, y el generado por la prosopopeya, la casi totalidad del relato.

El albañil *distraído* no reparó en la particularidad de la piedra y sí en su generalidad, la “forma cuadrada”. Si recordamos que la palabra *masón* proviene del inglés, *mason* y significa *albañil*, podremos dimensionar aun más la parodia que se configura, y los *secretos* que el texto encierra. Por otra parte, si nos centramos en la indefinición del principio con respecto a la piedra, “más bien cuadrada”, y la del final, “forma cuadrada”, es decir de ángulos rectos definidos, vemos que se deriva hacia la tradición de la *piedra angular*, procedente de la Biblia y a la figura geométrica del cuadrado, símbolo de la sabiduría por remitir al templo de Salomón.

“La Piedra Filosofal” se resiste a la interpretación pero muestra la forma en que el escritor integra las ideas filosóficas que circulaban en su época, incluyendo las introducidas por la masonería; las utiliza como materia prima, polvo negro, sustancia que tendrá que pulir para que brille en el futuro. Contiene la ambigüedad propia de los futuros textos de Felisberto. El deseo del ser humano en las prácticas ocultistas, religiosas, filosóficas, es en general acceder a una revelación que, en algún momento, en la vida o en la muerte, el ser debe conseguir por la vía del esfuerzo, del perfeccionamiento, de la sabiduría, etc. Felisberto contradice esa idea expresando

que el *desencuentro* con la verdad es lo que mantiene el entusiasmo vital. Lo que importa es la cuerda tensada hacia lo que está oculto y destinado a *no* revelarse.

Felisberto retoma ideas del ambiente intelectual que frecuentó para deconstruirlas mediante la parodia, haciendo que la base de su sistema sea una “piedra degenerada”, fuera del género, de la serie, de la categoría, que no va hacia el centro sino a los extremos, tal como el nuevo paradigma cosmológico: un universo sin centro y en perpetua expansión.

### 3.4. Conclusiones

Del análisis de los dos primeros libros y de dos textos afines se desprenden inquietudes intelectuales y filosóficas de un escritor que hace explícita su condición de recién llegado al campo literario. Los temas que lo movilizan se relacionan con una concepción del mundo que se fue construyendo con influencias en las que convergen la filosofía, y un gran capítulo de esta que es la psicología en esa época, y el esoterismo. El autor de estos primeros escritos parece exorcizar el temor a no poder escribir, al mismo tiempo que el impulso hacia la escritura constituía una vía saludable hacia al exterior, convirtiendo el territorio de la escritura en un espacio material y simbólico de autoconstrucción del sujeto. La posibilidad del naufragio de la escritura es presentida y esta frustración anticipada se integra al proceso de creación y fue tematizada en *Fulano de tal* a través de su contenido y de su estructura. Sigue a Vaz Ferreira a quien reconoce como su maestro en esta primera etapa, quien en su libro *Fermentario* practicó y teorizó acerca de la escritura fragmentaria, inconclusa y portadora de dudas más que de certezas. “Escribir las dudas, los modos de no entender” (Vaz Ferreira, 1968: 10) también fue para Felisberto la manera de ir elaborando sus materiales de trabajo –la tarea del *bricoleur* de sus propios fragmentos– al tiempo que sondear la recepción con la publicación, o la reserva, de “cosas aprovechables” que en el futuro puedan re-utilizarse y enriquecerse con nuevos aportes.

Es habitual en estos textos que el sujeto emisor incorpore el estado anímico y las condiciones materiales que están presentes mientras escribe o se dispone, y en especial la comunicación de un estado mental pre-verbal de intercambio entre los contenidos de los diferentes niveles del psiquismo. Es notoria la influencia de las filosofías contemporáneas al autor: de Bergson, en primer lugar, y luego de James y Whitehead.

En *Libro sin tapas* asistimos a una mayor complejidad en cuanto a la participación de otros componentes intelectuales. En los textos que analizamos se descubrió, lo que creemos que constituye una novedad desde el punto de vista hermenéutico, que es la presencia de saberes o creencias provenientes del pensamiento ocultista, presente en la masonería que tanta influencia

tuvo en el Uruguay de principios del siglo XX. Aquí el autor tiene una actitud más definida en cuanto a la búsqueda de *la obra* personal, como respuesta a las preguntas ontológicas y cosmológicas que el sujeto se realiza: cuál es su lugar en el mundo, cuál su propósito y su destino. Estas últimas palabras aparecen frecuentemente en toda la primera etapa. El ideal que subyace en estas corrientes es el de una tierra prometida donde se responda a la necesidad humana de saber acerca del origen del universo, el ser humano, la vida y la muerte. Si bien entendemos que es obvio que Felisberto está tomando algunas ideas que provienen del ámbito esotérico, –así como las que toma de la filosofía– creemos que recibe y pone al servicio de su creación elementos provenientes del ambiente intelectual de la época en la que creció y se formó. Experimenta en su escritura con la combinación de materiales de diversa procedencia, horadando su condición de integrantes de un sistema, para reelaborarlos estéticamente y generar peculiares textos que no tienen mejor encuadre que la autodefinición autoral en el Prólogo de “Buenos días [Viaje a Farmi]”: “No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos” (Hernández, 1981: 190).

Los tres primeros textos de *Libro sin tapas*, “Prólogo”, “Acunamiento”, “La piedra filosofal”, no solo constituyen un homenaje a Vaz Ferreira y su filosofía, sino “además de”, como solía decir el filósofo, muestran la iniciación en la *construcción* de una literatura con fórmulas secretas, *místicas*, de acuerdo a la idea de que el “progreso” del sujeto requiere de un proceso de autoconocimiento que permita sentar las bases, “la piedra fundamental” para la construcción de una literatura, una obra personal. Para cumplir con este objetivo este iniciado debe escribir sus pruebas, sus estadios de estancamiento e improductividad, su oscilación en la paradoja de un orden necesario –que protege pero que también amenaza con el estancamiento– y la elaboración de una obra que por el contrario nace del caos, de la precariedad, y la disonancia, y superando contradicciones brille por su originalidad y trascienda a su propio creador.

## CAPÍTULO IV

### NOVELA DE LA ESCRITURA. PRIMERA PARTE: “EL TRATADO DE EMBUDOLOGÍA”

Tal vez el Inconsciente haya usado esta ley diciéndonos: “Lo ancho para mí que soy poco conocido, y lo angosto para ustedes que quieren conocerme mucho”.

Felisberto Hernández

[...] Palabra encerrada en la cosa. ¿de qué vivís,  
cómo vivís? ¿Estás conforme con tu perro que nombra  
al perro? [...]

Juan Gelman

#### 4.1 ¿Ensayo o novela? Un proyecto de metaescritura

En este capítulo se analizará el “Tratado de embudología”, Grupo C, ubicado dentro de los materiales inéditos descritos en el capítulo II. Allí se presentó un posible agrupamiento de este desflecado conjunto integrado por copias manuscritas y mecanografiadas, algunas de ellas repetidas y versionadas de diferente manera, como si se tratase de un material que había sido revisado, corregido y vuelto a armar. Hasta donde tenemos conocimiento no se ha encontrado otra versión de este peculiar texto cuyo tema central es la escritura. Por observación directa sabemos que Felisberto escribía las primeras versiones a mano y luego utilizaba la máquina de escribir, por lo que conjeturamos que se trata de un proyecto en el que trabajó algún tiempo. Lo llamó “Tratado de embudología”, está constituido por textos de naturaleza completamente metadieéticos y desde el punto de vista genético deberían vincularse con sus publicaciones tempranas.<sup>68</sup>

Cabe señalar que la presencia de diferentes versiones junto a la sospecha de ausencias y lagunas constituyó una dificultad para la composición de estos materiales. Tras constatar que el

---

<sup>68</sup> Felisberto Hernández. *Obras Completas*, Tomo I. Montevideo, Arca-Calicanto, 1981.

Este texto aparece en hoja independiente. Aunque podría estar relacionado con los textos titulados “Buenos días”, hemos decidido separarlo de aquellos dada la generalidad del tema planteado que podría referir a decenas de los textos inéditos de los cuales hemos seleccionado sólo un número significativo.

autor procedió a la intercalación y yuxtaposición de fragmentos, a veces escuetos, para llegar a productos más extensos, atendimos a las variaciones más completas. El estudio tuvo sucesivas revisiones y conclusiones siempre provisionarias en el afán de encontrar cierta coherencia y algún posible sentido. El esquema general del ensayo es el siguiente:

1. Torre de Babel
3. Esquema para un tratado de embudología  
Prólogo  
Objeto y método de la ciencia  
Constitución emboidal  
La sustancia o “mejunje vital”. Sospechas generales  
Propiedades  
[Si observamos a un escritor]

4. El colador

5. El peluquero

6. El rasca

7. País de ilusión

8. Textos vinculados

[Estos papeles]

[Pido disculpas]

Oh (a), Oh (b)

Ahora estoy un poco excitado

[Me gustaría]

En primer lugar se ubicó el texto titulado “Torre de Babel” en el que se anuncia la escritura de un “Tratado” ya que sobre el final dice:

Empezaremos por escribir un esquema para un tratado y después abriremos un laboratorio. No os asustéis, lector, será nada más que un esquema. Si por casualidad pensáis que esto es una broma dedicada a los que elaboran nuevas ciencias, si creéis ver una crítica a la polarización de algunos de estos hombres, os suplico que creáis también, que no dejo de respetar y valorar, en todo lo que puedo, el esfuerzo de estos por mostrarnos un aspecto más de lo humano (Torre de Babel, Anexo: 315).

A este primer texto, de lo que sería el corpus mayor, le suceden otros vinculados por el tema del lenguaje, la comunicación en general y la escritura en particular. El aparato embudo es llevado a símbolo desde un nivel cotidiano y utilitario pero que también en el lenguaje común ha sido usado con un sentido simbólico por ejemplo en la frase “la ley del embudo”, con el sentido de inequidad.

Con el embudo representa la forma en que un escritor selecciona las palabras dentro del campo de la lengua cuando se dispone a escribir, pero también a la imposibilidad de que la escritura refleje la totalidad de lo generado en el psiquismo. Para mostrar esa inequidad entre lo pensado y lo expresado este embudo tiene un colador en el centro, de manera que el artefacto mecánico predetermina lo que puede pasar y finalmente salir por el pico.

Bajo el título “Esquema para un tratado de embudología”, tenemos un conjunto de escritos que configuran una especie de fundamentación teórica general, y luego, como textos independientes dentro del conjunto, estarían los diferentes capítulos de esta *teoría del embudo*. Son estos: “Torre de Babel” “El colador”, “El peluquero”, “El rasca”, “País de ilusión”; y una serie de textos vinculados como “¡Oh!”, “[Para librar a los lectores...], “[Pido disculpas]”, un borrador mecanografiado de cinco carillas, sin título que identificamos, como en otros casos sin titular, con la primera frase. A estos hay que agregar los escritos colaterales que luego de su estudio genético consideramos textos introductorios.

#### **4.1.1. Lenguaje, creación e interpretación: “Torre de Babel”**

Uno de los capítulos de este proyecto de novela se titula “Torre de Babel” y comienza *in media res* aludiendo al mito bíblico a través del deíctico “aquella” y haciendo una vaga definición suficiente para referir el mito. En ordenamiento hipotáctico contrapone la “torre” referida en el texto, que existe solo en él y constituye un artificio simbólico para representar la idea de incomunicación a pesar de usar el mismo idioma, o tal vez por eso:

En aquella, los hombres no se entendían porque todos hablaban palabras distintas. En esta, los hombres no se entendían a pesar que todos hablaban palabras iguales. Si se me permite usar nuevamente el embudo,<sup>69</sup> diré que se discutía horas enteras porque no se daban cuenta que saliendo la misma palabra por el pico, cargaban distinto contenido en la parte ancha: distinta historia con su afectividad, interpretación, predisposición –muchas veces cada

---

<sup>69</sup> De este fragmento se desprende que hay otro anterior en el que se ha mencionado el embudo. No se ha podido determinar con certeza el orden de los fragmentos o capítulos.

palabra o cada frase, era una predisposición distinta para pensar, actuar, etc. (Torre de Babel, Anexo: 291).

La referencia al objeto embudo que ha sido la clave para componer este conjunto y aun así no se pudo establecer un orden definitivo. La expresión “si se me permite usar nuevamente el embudo” ofrece dudas acerca de dónde colocar este escrito, ya que debería haber otros anteriores a este, no obstante el hecho de anunciar al final la escritura de un “Tratado” nos decidió a ponerlo al principio.

“El pico” (del embudo), figura del orden de la catacresis, constituye a la vez una representación del momento de la escritura, aprovechando el paralelismo el lápiz o lapicera dejando salir el carbón o la tinta por su afilado extremo. “Usar el embudo” es escribir, de esta manera se metaforiza la necesaria tarea de opciones y selecciones de vocablos presente en el acto. A su vez, se dice que cada palabra adquiere su sentido en función del contexto en el que se inscribe y de la cantidad de significados que “carga”, tanto de parte del emisor como del receptor. Ante este problema de lenguaje planteado recordemos lo que escribiera Tinianov en 1924 al comienzo del capítulo II de su libro *El problema de la lengua poética*:

La palabra no tiene un sentido único determinado. Es un camaleón en el que siempre surgen no sólo matices diferentes sino también a veces diferentes colores.

La “palabra”, como abstracción, es en realidad un recipiente que se llena cada vez de nuevo dependiendo del orden léxico en que cae y de la función de cada elemento discursivo. Es un corte transversal de estos diferentes órdenes léxicos y funcionales (2010: 77).

En otros términos, que podrían ser los de nuestro narrador-escritor, existe una “parte ancha” que no está determinada por el orden de la escritura y donde virtualmente están las posibilidades que se van a concretar a través de la forma. Esta saldrá por el “pico” aunque no dejará de levantar sospechas acerca del verdadero contenido. Los diferentes discursos emitidos por los usuarios de una misma lengua pueden dar lugar a múltiples interpretaciones, si bien el discurso contiene la “expresión” del ser que lo emite, la interpretación dependerá de las ideas previas del receptor (lo que contenga *su embudo*). En estos intercambios, se dice, algunos creen tener seguridad para juzgar a otros. Lo que se vuelca en el embudo es la totalidad del ser al que llama “mejunje vital” y que hay “espías del embudo ajeno, del propio, y de los intercambios respectivos” destacando la presencia de la intersubjetividad.

Ya os hablaré, de las maneras de saber, que he observado en la gente. Pero, por favor, dejadme jugar, aunque sea un ratito nada más con el embudo. Recordad cuanto carga la



afectividad cuando se dirige hacia un solo lado, y entonces justificaréis o perdonaréis mi entusiasmo por este aparato. O más bien pensad que muchas cosas se justifican y perdonan en relación a la cantidad, al dato estadístico de los que caen en un error o de los que no hacen lo mejor, y no por observaciones o razones directamente profundizadas (Torre de Babel, Anexo: 291).

Si el embudo y su manipulación hacen alusión a la escritura esta última afirmación nos lleva a los intercambios, intertextualidades, influencias, interpretaciones.

Por último, cabe destacar que “el aparato”, o sea el dispositivo para entender la escritura como proceso constituye “una nueva ciencia” y además autónoma. Este conocimiento específico de la escritura tiene aspectos teóricos y prácticos. Como declara tener suficiente material para emprender este proyecto comenzará por la etapa de experimentación: “Empezaremos por escribir un esquema para un tratado y después abriremos un laboratorio” (Anexo: 291).

#### **4.1.2. Programar un ensayo: “Esquema para un tratado de embudología”**

A continuación analizaremos los textos contenidos bajo este título en los que se puede apreciar la génesis de un procedimiento retórico propio de la narrativa de Felisberto, el zeugma, porque una bajo la misma atadura campos de conocimiento diversos, por ejemplo la experiencia de lo físico, cotidiano, elemental y de orden práctico, se vincula con elaboraciones abstractas que corresponderían al campo de la filosofía del lenguaje. De la observación de la realidad material se extraen leyes que se exponen en un “Tratado embudología” remediando títulos de libros que se especializan en determinada zona nueva del saber, como el Tratado de Psicología,<sup>70</sup> del pionero en la investigación y enseñanza de la psicología en Brasil y Uruguay Waclaw Radecki, a quien Felisberto conoció. Metaforiza una especie de epistemología de la escritura verdaderamente original, fundamentalmente por el campo de referencias rudimentario al aludir al pasaje de una sustancia por un embudo que tiene un colador en el centro.

El conjunto contiene los siguientes fragmentos: “Prólogo”, “Objeto y método de la ciencia” “Constitución emboidal”, “La sustancia o ‘mejunje vital’. Sospechas generales”,

---

<sup>70</sup> Otra de las influencias en el campo de la psicología que recibió Felisberto es la del psicólogo Waclaw Radecki (Polonia 1887, Montevideo, 1953) considerado el precursor de esta disciplina como campo independiente de la medicina en el Uruguay (Pérez Gambini, 1999). Publicó libros sobre psicología del pensamiento y creó un sistema teórico de la discriminación de los afectos. En 1933 la Universidad de la República lo contrató para dictar la Cátedra de Psicología dentro de la carrera de Medicina. El investigador había publicado en 1929 un Tratado sobre psicología que fue reeditado por última vez en el año 1961. Se considera uno de los primeros difusores de la obra de Freud en Europa y luego en Brasil y el Río de la Plata. Felisberto Hernández asistió a su Curso de psicología dictado en el Taller Torres García, ubicado debajo del Ateneo del Uruguay.)

“Propiedades”, “[Si observamos a un escritor...]” y el fragmento incompleto “[...] para toda la vida”. En “Prólogo” se plantean los lineamientos para realizar con posterioridad un prólogo; siguiendo con la idea de que se trata de un esquema para escribir otro texto se dice que ese espacio se debe destinar a explicar el tema siguiente:

En este se procurará explicar lo que se pierde de las observaciones cuando se las trata de organizar y especular con ellas, y más cuando se organiza y se especula para un solo patrón. Esta dificultad estará parcialmente salvada si se lee en los capítulos de la “Filosofía del gangster” lo que se ha podido decir sobre la historia de esta idea.<sup>71</sup> Por otra parte se tratará de mostrar las conveniencias de contener y organizar experiencias que nos ayudarán a evolucionar el conocimiento en un aspecto determinado, y el propósito de tomar en cuenta continuamente otros aspectos, los más posibles, y estar en continua guardia contra los peligros de polarización (si suponemos que estos dos aspectos del prólogo, son dos bizcochos elaborados con harina común, es necesario ponerle al segundo bizcocho un poco de harina y “Royal”,<sup>72</sup> además, para que crezca más y justifique mejor la existencia este tratado, de esta ciencia y de todo lo que después haremos con ella) [...] (Esquema, Anexo: 292).

Se apela a una estructura ensayística siendo su forma prosaica y lejos del lenguaje filosófico, en especial por las filtraciones del ámbito culinario cotidiano: “dos bizcochos”. Las ideas que presenta podrían considerarse una parodia del cientificismo, reflejando una época bisagra entre el Uruguay positivista aun, de principios de siglo y el de la emergencia del “vitalismo intuicionista de la evolución creadora y de la libertad” (Ardao, 1971: 322). Whitehead, el autor de *Process and reality* (1929) cuyo pensamiento, al menos en algún aspecto, se refleja en este Tratado afirma que:

La elucidación de la experiencia inmediata es la única justificación de cualquier pensamiento, y el punto de partida del pensamiento es la observación analítica de los componentes de esta experiencia” (1956: 19).

Aun sabiendo que la conciencia no puede atraparlo todo, que hay una pérdida, es necesario un método para conservar la mayor parte de “información” posible, y retenerla en la corriente del tiempo, en el *elan vital* bergsoniano. Esa pérdida de datos es mayor, según el emisor, cuando la

---

<sup>71</sup> “Filosofía del gangster”: texto perteneciente a las publicaciones tempranas incluido en Felisberto Hernández, *Obras completas*, tomo I, Montevideo, Arca, 1981, p. 147.

<sup>72</sup> En Uruguay es muy común que determinadas marcas, como esta de producto leudante, se conviertan en la forma de nominar en el lenguaje de uso común.

observación está sometida a la especulación bajo un sistema de pensamiento: “un solo patrón”. En este punto remite a otro texto donde se completaría la idea, y es uno que conocemos con anterioridad –recordemos que el que estamos analizando permaneció inédito hasta 2015–, y que Felisberto publicara tempranamente en prensa periódica aunque no incluyó en ninguno de sus libros: “Filosofía del gangster”.<sup>73</sup> Esta forma de reenvío a otras partes de su escritura demuestra el proceso dinámico del pensamiento. Finalmente, este juego de des-composición *ad infinitum* puede tener el beneficio de promover un sentimiento de inquietud en el receptor, deseable para el escritor:

Pero a fin de cuentas tengo la esperanza de que descomponiendo el conocimiento en una forma más –por ingenua que esta sea– es posible que provoque un estado de espíritu nuevo. Y si bien esta es una descomunal pretensión, pensad que al último cualquier cosa puede ser una provocación y que además no pretendo ser un gran provocador (Esquema, Anexo: 292).

Conviven la abstracción y el ejemplo burdo como el que coloca entre paréntesis, para explicar cómo debe ser el prólogo que está escribiendo y hacer más relevante el tema del que se va a ocupar en el “Tratado”. Pero, en definitiva, no solo pretende analizar y comprender leyes de la escritura, sino que, haciendo una descomposición analítica, desea crear en el lector “un estado de espíritu nuevo” y con esto realizar una “provocación”. De manera que la meta de escritura tiene como objetivo explícito el incorporar un reto, una productividad que funcione como acicate hacia el lector

En “Filosofía del gangster”, que abordaremos en el próximo capítulo, confiesa que la escritura es para él “una necesidad fatal”, tanto como la comunicación con el lector al que construye como un cómplice a conquistar. En ambos se cuestiona la Razón, a la que se le otorga escasa participación en la obra, aunque sí se le brinda una presencia subalterna: “Ahora se me ocurre que la razón es como hija mía; yo le estoy pegando con alguna violencia en una parte que no le hace mucho daño: pero yo soy padre, al fin, y la quiero; y ella de cuando en cuando me hace algún mandadito” (1981: 148).

---

<sup>73</sup> *El País*, 8 de septiembre de 1939.

### **4.1.3. Una oscura ciencia de la escritura**

En el apartado “Objeto y método de la ciencia” plantea de una forma intrincada, lo que dificulta su comprensión, que el objeto de conocimiento se confunde con el medio por el cual llegamos a él:

Se procurará dar el objeto, en el conocimiento de un aspecto de una función humana. Para conocer este aspecto será necesario suponer una causa. Para suponer esta causa habrá que deducirla del aspecto de la función. La causa y el aspecto de la función se asociarán y relacionarán con una intención supuesta. Y esta intención supuesta se deducirá o imaginará teniendo presente ese aspecto funcional y su causa supuesta en el momento de asociarse y relacionarse. Esta fórmula es relativamente fácil de realizar. Lo difícil es no olvidarse de las suposiciones y tener constantemente en cuenta los elementos con que se trabaja, los cuales a su vez nos son bastante desconocidos. Pero hay algo más difícil aún, y es la comprobación total o parcial del valor o eficacia de esta teoría, porque aún en el caso de poderse comprobar con medios conocidos, resulta que lo conocido profundizado es algo así como desconocido y está constantemente expuesto a perder el sentido. Por otra parte el sentido es una de las cosas conocido-desconocidas y así sucesivamente. (Objeto y método, Anexo: 293).

La metáfora del embudo representa una función humana: la comunicación. Se trata de un proceso de observación de la realidad en sus aspectos externos (objetivos) e internos (subjetivos) para extraer y seleccionar los datos que se traducirán en lenguaje. La frase que citamos en el epígrafe “lo ancho para mí, lo angosto para los demás” aparece como conclusión general luego de describir la forma de operar de un embudo. Quien usa este aparato es el dueño de la sustancia que pasará luego por un colador, filtro colocado antes de la parte más angosta por donde saldrá la palabra. La conclusión, elaborada en un registro lingüístico vulgar, guarda coherencia en el texto. Se constituye el primer enunciado de la pseudociencia que vincula la escritura al inconsciente. El escritor realiza un trabajo con la materia-sustancia a la que da forma por medio del lenguaje en una tarea de selección, eligiendo las palabras para expresar “algo”.

En el “Tratado” el emisor dice que el objeto de estudio se construirá a partir de una función del ser humano: la comunicación, pero como se trata de un tema complejo requiere tener en cuenta todos los aspectos que intervienen en ella. Es un esquema “fácil” –dice el autor– porque se trata de tres elementos: causa, función e intención, pero de difícil aplicación ya que intervienen muchos elementos. Si se trata de la escritura hay que incluir la conciencia y el inconsciente, la emoción y la razón.

Ahora bien, el emisor se pregunta qué valor tendría la teoría ya que pudiéndose probar por “medios conocidos”, comunes y vulgares, se generaría un desajuste, ausencia de *decoro* en el sentido horaciano, y estos medios simples contendrían un pensamiento profundo lo cual produce un efecto de inadecuación, de absurdo por falta de lógica. De manera que el “sentido” nunca se revela totalmente manteniéndose la dupla: conocido/desconocido.

Quien escribe sigue una línea de pensamiento abstracto, valiéndose de elementos propios del mundo de lo concreto y lo físico y desea hacer caso omiso de las delimitaciones genéricas con respecto al tipo de discurso que le conviene a cada asunto según las prácticas convencionales. A su vez reflexiona sobre la validez de esta experiencia, que sería nueva pues aparecerían reflexiones profundas por medio del lenguaje vulgar, lo cual crearía una distorsión.

La filosofía, como otros campos del conocimiento tiene su propia tipología discursiva, sus marcas al decir de Noé Jitrik (1988: 83) más allá de las variantes de época, de corrientes e individuales. El resquebrajamiento del modelo discursivo por la presencia de un contenido en una forma ajena genera un efecto de incomodidad, descreimiento, o al menos de ambigüedad de manera que el lector no sabe si tomar el texto en serio o en broma. Los vulgarismos, las situaciones chocarreras, la apelación a ejemplos del mundo más raso desorientan al lector lo que prueba que el lenguaje es un filtro, “un colador” que se asocia a la facultad de captación de la realidad por parte del individuo, su particular modo de captarla. Por lo tanto, ninguna realidad es igual a otra y la palabra que intenta traducirla tampoco.

De manera que el sentido sería difícil de encontrar o como dice Deleuze “es una entidad inexistente, incluso tiene relaciones muy particulares con el sin sentido” (1989: 23). El texto procede afirmando y negando de manera que se genera la paradoja y la ambigüedad. Escribir es hacer diferentes combinaciones entre pensamientos y palabras en un juego donde se mezclan emociones, registros lingüísticos, filosóficos, psicológicos y científicos.

Pero ya trataremos más adelante de manipular estos errores en forma distinta y ver qué pasa. En realidad el objeto y los medios se confunden. Pero hay que tratar los medios en su aspecto predominante. Y aquí entra el aparato que da nombre a nuestra ciencia; el embudo. Todos conocéis su forma, su uso doméstico, y hasta su ley: “Lo ancho para mí, lo angosto para los demás”. Tal vez el Inconsciente haya usado esta ley diciéndonos: “Lo ancho para mí que soy poco conocido, y lo angosto para ustedes que quieren conocerme mucho” (Anexo: 293).

La escritura proviene de una necesidad también de autoconocimiento y a la vez un medio para darse a conocer. El emisor entiende que para ello debe “sorprender” con una obra original que refleje una nueva concepción del arte. Esta afirmación es muy importante porque propone lo

que efectivamente realizará en “Filosofía del gangster. Dedicatoria”, en “El taxi”, en otros textos éditos metadieéticos o en las concepciones estéticas que trasuntan sus obras en general. No lo dice directamente sino a través de esta figuración que es el embudo, tal como lo describe en este texto, con un colador en el centro que retiene lo que no pasa por los agujeros. La palabra que surge es algo “angosto” frente a lo “ancho” del inconsciente.

#### **4.1.4. *El ser total en el acto de escribir: “Constitución emboidal”***

Antes de este subtítulo el escritor realiza una indicación de orden instrumental entre paréntesis, dice así: “(tomar datos de capítulos anteriores)”. Constituye un indicio del modo fragmentario en el que elabora su escritura, repitiendo los encabezamientos y estableciendo variantes, tomadas de otras partes. Luego describe la función que tiene el colador colocado en el centro del embudo: retiene parte de la sustancia o “mejunje vital” o sea al “hombre vivo”. Lo que sale por el pico y desborda por arriba es su “expresión de vida”.

Lo que se acostumbra a llamar “el hombre vivo” será simbolizado por una sustancia, “mejunje vital”, que habitará en la parte ancha del embudo. Parte de esta sustancia pasará por el colador o filtro ubicado en el centro. Lo que salga por el pico o lo que se desborde de la parte ancha será su expresión de vida.

“La sustancia” o “mejunje vital” es “la metáfora” de lo humano –en estos términos lo plantea el escritor– cuya complejidad no puede ser atrapada en una expresión que lo delimite –entre otras cosas porque la metáfora es un *vehículo burgués* dice en “El taxi”–, apenas se pueden tener intuiciones o “sospechas generales”. El escritor juega con este sintagma y sus variantes porque se puede tener “sospechas generales” de la sustancia o “la sustancia puede ser sospechada”. Se trata de la imposibilidad de un cabal conocimiento de lo humano, pues una de sus características es la de no dejarse conocer, y solo dejarse sospechar, sabiendo que hay algo oculto e inaccesible.

Bajo el subtítulo “La sustancia o ‘mejunje vital’. Sospechas generales” se desarrolla una amplia reflexión sobre la función de la escritura, el proceso del pensamiento a la palabra, la interpretación y las características de la sustancia. Veamos:

Esta sustancia es sospechada por medio de elementos que contiene la misma sustancia: es una sustancia que se sospecha a sí misma. Gracias a esta propiedad es que podemos referirnos a ella y decir que ella es sustancia. Pero otra propiedad de ella, es la de no habernos permitido decir hasta ahora, cómo es ella de una manera satisfactoria para la misma sustancia –pese a la satisfacción de muchos–. Sin embargo, ha permitido a algunos –otra propiedad– sospechar,

o dicho de otra manera nos ha permitido estar insatisfechos con lo que hasta ahora nos ha permitido (La sustancia, Anexo: 294).

El ser humano tiene atributos o propiedades que le hacen tener interés sobre sí mismo, desear conocer lo que está oculto en él o ella, lo que no sabe de sí, los contenidos inconscientes. Esta propiedad permite dar nombre a lo que existe y a la propia existencia y sin embargo no se deja conocer en sí misma. Hay quienes pueden estar satisfechos de lo que saben, mientras otros no se conforman. En otra de las versiones de este texto agrega:

En total: primero sospecharemos para conocer algo de la sustancia; y después de conocer ‘algo’ de ella, trataremos de conocer algo de la “sospecha” que utilizamos primero. Con ese teje y maneje, haremos un simulacro de la acción de la sustancia” (Anexo: 294, ver nota).

La “sustancia” se caracteriza por volverse sobre sí misma y por ese permanente dar vuelta –“estos elementos giratorios”– que es el movimiento provocado por la incertidumbre y el no poder dejar de interrogar. Esta propiedad es positiva y vital mientras lo contrario, la faceta negativa de la sustancia, en palabras del autor, es: “comodidad, inercia, ley del mínimo esfuerzo, viscosidad, debilidad, falta de frenos, y hasta deshonestidad”. La comodidad de la certeza denota permanecer en el *statu quo* porque resulta más comfortable no realizar esfuerzos para despegarse del modo inerte de vivir.

Es difícil sospechar que tras este texto existe una gran reflexión de orden existencial, que pone de un lado lo establecido y del otro “el movimiento”. Recordemos que este tema fue analizado en el capítulo III cuando nos ocupamos de “Tal vez un movimiento” y se veía como un concepto, que aludiendo al plano de lo físico, viene a representar, por analogía, las ideas, pensamientos, deseos puestos en primer lugar sin dejarse anular por la pereza, el quedarse adherido a las cosas: la viscosidad, cualidad negativa que Felisberto dice poseer. El predominio del elemento viscoso, que se adhiere, se pega en las cosas, además de ser una imagen desagradable, tiene un trasfondo cuya raíz podría remontarse a la teoría de los humores, en la que ese estado corresponde a la flema y esta a la indiferencia.

Entendemos que se refiere a la escritura frente a la cual hay dos opciones, como en la vida: el movimiento, el cambio o la inercia. Pero hete aquí que puede surgir lo inesperado, el azar, que agrega una dimensión nueva. Ese es el movimiento propio que surge de lo más interior de la propia sustancia, trae algo nuevo y, con ello, la posibilidad de que la sustancia en *ese estado* pueda justificarse sola. “Cualquiera y en cualquier momento *puede producir* este estado de la

sustancia” –dice el emisor– y destacamos la perífrasis porque nos parece significativo el concepto de la obra como un producto a partir de un estado.

Pero además, la sustancia tiene otras propiedades “que la sustancia ha permitido suponer que le hemos descubierto”. Se trata de aquello que se piensa y elabora sobre la sustancia; es una suposición, no una certeza. El pensamiento y la imaginación constituyen atributos que aportan la capacidad de cambiar de estado, y de ser un movimiento impreciso de elementos que cambian su densidad hasta convertirse en *gaseosos*. El modo de conocer interesa tanto como el conocimiento mismo y la palabra “sospecha” implica una intuición, una aproximación a lo oculto y misterioso que rodea el objeto que se quiere conocer. De vez en cuando los seres humanos “espían” la salida de su “propia sustancia” (la escritura) y esta vigilancia es posible porque el filtro o colador ha sido “tejido” por “la moral”.

Alguna vez que otra, los individuos espían la salida de su propia sustancia y esto tenía que ver con el colador o filtro colocado en la parte media del embudo, donde *la moral lo había tejido*. La moral era un elemento de la sustancia y los grandes catadores de sustancias sabían cuáles sustancias podían tejer los mejores coladores. Pero, tanto el estado más o menos permanente de la sustancia, como la elaboración de los coladores y lo que de ellos salía ha sido lo más comentado y discutido en la humanidad, pues de esto dependía mucho el más o menos buen intercambio y el más o menos buen estado de las distintas sustancias o mejunjes vitales. Hasta ha sido muy discutido lo de las dependencias de esos más o menos buenos intercambios o estados (Anexo: 296).

De nuevo se hace referencia a las obras que se han consagrado a causa de una idea preconcebida acerca del escritor. Felisberto alude metafóricamente en sus primeros escritos a diferentes abstracciones que representan el orden, la ley, la institución y otras para significar la duda, el cuestionamiento y la desobediencia a lo instituido. Más allá de la determinación de la moral, como ley-filtro estético conservador aparecen variaciones, movimientos inesperados, ajustes y desajustes, movimiento que permita el buen intercambio entre las “distintas sustancias o mejunjes vitales” lo que aporta innovación y cambio. Llegado a este punto y antes de anunciar la próxima propiedad de la sustancia el emisor dice “Pero, ahora, por favor dejadme jugar aunque sea un ratito más con el embudo”.

Otro de los elementos que forman parte del fenómeno simbolizado con el colador es la interpretación:



Según he leído en muchos libros y he oído a muchos individuos, deduzco que entre la realidad que no es el individuo, y el individuo –siendo éste una parte de la realidad que no es el individuo– hay una cosa peluda, intermediaria e interpretadora y ésta es la cabeza del individuo. Misteriosamente –este es un concepto o término de cabeza más bien diré: no sé cómo aunque no parezca, este concepto de no saber es también de cabeza y al último todo se dice de cabeza– bueno, en la sustancia del embudo se zambullen muy a menudo elementos de cabeza (Anexo: 294).

Paul Ricoeur, en su libro *El sí mismo como otro*, comentando la frase de Nietzsche de “lo que no hay son los hechos; solo interpretaciones”, desarrolla el concepto de “atestación: (Ricoeur, 2006: XXVIII), palabra que procede de “atestar”: poner la cabeza (testa), testificar, de manera que “testimoniar” es “el último recurso contra toda sospecha” (XXVIII). Se trata de un dilema gnoseológico con respecto a las posibilidades y limitaciones del conocimiento del ser humano. La idea de un sujeto que conoce y un objeto que es conocido ha sido problematizada desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, desplazándose el eje hacia la observación del modo de conocer: la razón y el método para llegar a conclusiones objetivas en el acceso a lo real. Esta relación de conocimiento del sujeto con la realidad es problemática en la medida que el primero es parte de la segunda, también objeto de conocimiento. Superado el paradigma positivista, el siglo XX parece ir hacia las raíces escépticas del pensamiento occidental, donde se niega la posibilidad del conocimiento. No podemos conocer al objeto porque es imposible dejar de lado la subjetividad en el proceso de conocimiento. Lo que hacemos es interpretar, distorsionar lo real: “La cabeza interpretadora” es la que sospecha, relativiza, duda y no puede afirmar nada, por eso la línea de pensamiento se disuelve en el humor y el uso de la palabra “cabeza” dentro de frases hechas que conllevan a otros significados, “de cabeza” como símbolo de la razón a “de cabeza” como símbolo de inmediatez, apresuramiento e impulsividad. No obstante retoma el pensamiento para explicar:

Aunque muchas veces no parezca, la cabeza es parte del individuo, otras veces no parece que estuviera con el individuo, otras veces la cabeza tiene una boca grande que se traga al individuo, otras veces se puede decir –positivamente se ha demostrado que se puede decir y justificar todo –bueno otras veces se ha entendido que la cabeza de un individuo ha hecho en parte o en todo mal al individuo y a los demás, otras veces lo mismo con el bien, etc., etc. (Anexo: 294).

La razón puede dominar a todo el ser, como en la imagen de cabeza con boca grande y devoradora, por ello se puede explicar y justificar todo. La realidad se puede falsear por medio

del *logos*, es más, no hay realidad sin el *logos*. ¿Es posible expresar la *cosa misma*? se pregunta con Platón Giorgio Agamben analizando la carta VII del filósofo griego. Nadie confiaría la verdad a la escritura porque ella no está en la *gramma*, ella misma es indecible (2007:12). Esta idea es la que el texto discute en su mismo funcionamiento al no dar ninguna opción cómo únicamente válida. Finalmente afirma que la cabeza es parte del hombre, por eso la incluye dentro del “mejunje vital” y en el párrafo siguiente incorpora otra idea-imagen: “la cabeza también tiene ojos” por donde entra la realidad, conocimiento a través de los sentidos. A partir de aquí inicia un desarrollo muy interesante desde el punto de vista genético pues aparecen los ojos con luz propia, motivo central de uno de sus más famosos cuentos: “El acomodador”, pero presente en otros cuentos, tanto la presencia de la luz emergiendo de los ojos como la asociación con la mirada en general. Veamos:

La cabeza también tiene ojos y muchas veces he sentido decir: “Pero si la realidad entraba por los ojos!” Otras veces he pensado que hay hombres como los peces de esos profundos mares que de sus propios ojos sale la luz que les permite ver en tan profunda oscuridad. Estoy predispuesto a creer que este concepto de profundidad y oscuridad es elemento de cabeza de hombre: lástima que tan pocos se interesen en él. Pocos han sentido atracción por esa profunda oscuridad; sin embargo a muchos se les ve discutir, encenderse y sus ojos brillantes nos hacen recordar a los de los peces. Tal vez, lo único cierto es que estén, inconscientemente, en una profunda oscuridad; tal vez tanto peces como ellos tengan nada más que la luz que sea útil a las necesidades inmediatas: tal vez los otros hombres vean en la oscuridad con otros medios que no sean los del concepto luz (294).

Como si cada término, cada concepto, pudiera ser desarmado hasta su mínima expresión para ver qué hay dentro, el escritor pulveriza los sentidos habituales. Por ejemplo, los sustantivos luz, oscuridad, profundidad suelen usarse metafórica o simbólicamente con determinados sentidos consensuados por un régimen de pensamiento binario: profundo/superficial, luz/oscuridad, donde uno de los términos tiene una carga positiva y el otro una negativa. Uno de los sentidos simbólicos de luz, por ejemplo, es el conocimiento, la verdad, la certeza, la bondad, mientras la oscuridad es su contrario: la ignorancia, la incertidumbre, el error, el mal. Por su parte el eje profundidad/superficialidad alcanza un sentido simbólico conectado con valores éticos, espirituales, culturales.

La asimilación de algunos seres humanos a esos peces que ven en la profunda oscuridad se asemeja a la búsqueda de la verdad por medio de la propia intuición, que solo puede ejercerse en el más absoluto desprendimiento de prejuicios. Sin embargo, en el final del texto rompe con la

otrora eficaz metáfora, quizás –dice el autor– se pueda “ver” en la oscuridad por otros medios que no sean, no dice la luz, sino “el concepto luz”. Fijémonos en este elíptico final que nos ubica no en el plano de los objetos sino de las representaciones mentales. Hay una representación mental de la luz que parte de la experiencia física y esta se traslada al ámbito de lo abstracto. Puede haber otros “medios”, otros conceptos –no conocidos o estereotipados– por los cuales se pueda bucear en el no saber, en la oscuridad. Pero cuando ese entrevero de elementos vitales – fisiológicos y psicológicos, ese “mejunje vital” se pone en escritor sucede lo siguiente:

Si observamos a un escritor en el momento que escribe, o sea embudo en mano o sea mientras lo vemos preferir una palabra por otra o una palabra antes que otra, esto será muy exterior; pero en las intermitencias que produce(n) la marcha y contramarcha, nos vemos tentados a llenar esas intermitencias y meter el pico de nuestro embudo. Entonces aumenta la ilusión de descubrir el secreto del otro y aumenta la complicación en los embudos (“[Si observamos]”, Anexo: 297).

Parece que quisiera poner el foco sobre el momento preciso de la escritura, las vacilaciones en la selección de las palabras y la consideración de las diferentes posibilidades. Se trata de un proceso interior que deja huellas en la escritura y que el decodificador puede intervenir con su propio “embudo” y creer en la posibilidad de llenar esos vacíos, de descubrir el secreto del otro:

[...] En el estilo del escritor, el embudo desempeña un gran papel: hay quien se detiene mucho tiempo con el embudo en una palabra: casi siempre es porque está echando mucho en el embudo [...]. Detener el embudo en una palabra puede ser darle un sentido profundo, trabajando sobre el sentido que se quiere atribuir a tal o cual vocablo. Es notorio que el texto connota la escritura literaria y el empeño que el escritor pone al luchar con el lenguaje que forma parte del ser que escribe. Ironiza sobre el análisis psicológico de la escritura cuando quien escribe es “el escritor-paciente” que es analizado en virtud de las palabras (297).

Algunos de los fragmentos que componen “El Tratado” tienen lagunas que atribuimos al extravío o destrucción de hojas precedentes. Es el caso del que presentamos ahora donde se plantea que el embudo es el “grotesco aparato” que él ha elegido porque, además de que es el que conoce, los más “finos” no le inspiran confianza. Puede interpretarse que se expresa en un lenguaje burdo, alejado de cualquier jerarquía filosófica y literaria, a conciencia de que es lo que posee para experimentar y crear una teoría sobre su propia escritura.

[...] Suelen ocurrir cosas muy interesantes cuando a un escritor se le llena el embudo, en un momento que no se da cuenta, o en el preciso momento que se da cuenta y ya es un poquito tarde, o se le hace tarde porque está impaciente o molestado porque tiene que soplarlo a cada momento, o sencillamente se olvida y pasa un buen rato trabajando con el embudo lleno. Entonces el embudo se le derrama, la sustancia corre por el lado de afuera y él cree que le ha salido por el pico. Casi es una ley que al creador se le derrame en grande el embudo. Hay algunos tan impetuosos que al derramarse salpican, manchan y ensucian todo: hay otros escritores, que siempre tienen el colador limpio por fuera, y otros que no se les ensucia ni por dentro; sin embargo habría que hacer una inspección muy minuciosa, porque quien más quien menos (297).

El derrame de la sustancia implica la sobreabundancia de una materia amorfa, incontrolable, barroca, desprolija e imperfecta, en contraposición a los ideales contrarios de orden, perfección, pulcritud, por dentro y por fuera. Por el contrario, esta escritura muestra sus descuidos, inadecuaciones y desprolijidades, tal vez porque se propone una estética que tome su forma de lo desordenado e irregular para constituirse.

#### **4.1.5. La selección de las palabras: “El colador”**

Este capítulo lleva el título de una de las partes del embudo, el colador, cuya función ha venido explicándose en lo anterior. A diferencia de los otros “capítulos”, “El colador”, comienza haciendo referencia a una acción que podría abrir un relato común, un cronotopo en términos de Mijail Bajtin (1989: 238):

Cuando llegué a “la oficina”, el reloj, visto con nuestra condición humana, estaba en su posición más cómoda: sus brazos estaban caídos sobre las seis; sin embargo eran las seis y media. (“El colador”, Anexo: 298)

Contrariamente a lo esperado según el tópico el discurso gira, “tuerce” hacia lo ominoso cuando dice “visto con nuestra propia condición humana”, ¿de qué otra manera se podría ver un reloj” y advertimos que ver desde nuestra condición humana es dotar al objeto de humanidad para abrir paso a la prosopopeya que “enrarece” el texto: ”estaba en su posición más cómoda: sus brazos estaban caídos sobre las seis, sin embargo eran las seis y media” y a la ocurrente imagen que surge de vincular la posición de las agujas de un reloj a las seis y media como brazos que descansan. Se crea una situación paradójica por ser la hora en que alguien llega a la “oficina” para comenzar una jornada de trabajo.

Un “camarada”, estaba vestido de cocinero y tenía un colador en el regazo. Había sido un hombre de ciencia, y, además, un especialista de las partes de esa ciencia. Con respecto a su ciencia era juez y parte. En su juventud reducía la realidad a la ciencia. ¡Qué época tan generosa de la pasión había sido aquella! Ahora reducía la ciencia a una parte de ella misma. ¡Qué época tan inteligente de la pasión! En su juventud había tenido pasión matemática. Ahora había comprendido la grandeza de una de las fórmulas de la matemática. Había percibido tantas variantes de esta misma fórmula, que agotadas todas las letras del abecedario para representar los “casos”, había vuelto a los números. Amenazado por la cantidad de cifras había vuelto a las letras, que las clasificaba nuevamente con números. Ponía más cuidado en abrir una caja de fierro que una caja torácica (sic). Cuando ninguno de nosotros daba con la fórmula de la caja, lo mandábamos a él, y él era la víctima de la policía; pero no lo alimentaban mucho tiempo, porque no había abierto la caja. (“El colador”, Anexo: 298).

Llama la atención la utilización de comillas para algunas palabras, como indicando que están usadas en sentido impropio, en lugar de otra cosa. Ocurre con “la oficina” y un “camarada”, expresión con la que comienza un párrafo bastante confuso por la presencia de imágenes que no se condicen con la introducción, salvo que la oficina nombre otra cosa, y lo mismo suceda con “camarada”, “cocinero”, “hombre de ciencia”, “especialista”. En relación, al discurso predominan los juegos de palabras en una impronta lúdica que sacrifica el sentido a la experimentación con las palabras, especialmente en el plano sintáctico.

Con respecto al punto de vista se usa con preferencia el estilo indirecto libre para referirse al personaje “el camarada”, introduciendo signos de exclamación para enfatizar en sus pasiones de juventud, sus especializaciones, sus transgresiones y tendencias “delictivas”, que lo convierten, finalmente, en “víctima de la policía”. El relato tiene algo de parábola del *outsider*.

Más allá de lo críptico que resulta el fragmento, podría pensarse que el “camarada” es una parte de sí mismo, embrión de un ulterior desarrollo en *El caballo perdido*, “la oficina” el lugar real o simbólico donde trabaja el escritor, la pasión es la escritura, en especial la forma en la que se procesa, su mecanismo interno. Se produce, como en tantos otros textos, un desdoblamiento. Veamos el uso de los pronombres en el siguiente párrafo, donde *yo* y *él* corresponden a la misma entidad:

Ahora *yo* suponía cómo saldría a la vida con el colador: lo que *él* quería observar le caería en el colador, y no se *le* escaparía, porque sus observaciones se agrandarían más que los ojos del colador: por los agujeros del colador se escaparía lo más fino, o por lo menos lo que era más fino que lo que *él* observaba (El colador, Anexo: 298) (destacado nuestro).

En cuanto a la presencia del binomio pasión/razón se vincula con “Filosofía del gangster”, texto en el que se plantea la vieja oposición de una forma paradójica y humorística. Aquí se representa a la pasión como un círculo que abraza y oprime a la razón y se las personifica por medio de una relación amorosa entre “ella” y “él”:

Todo esto era obra de su pasión; ella abrazaba su razón, la aprisionada, la estrechaba fuertemente, frenéticamente entre sus brazos, y la razón se debatía dichosa en el círculo cerrado y apretado de aquellos brazos; la pasión le tapaba la boca a la razón y esta se había refugiado en el último círculo de su propia cabeza. Y sin embargo la pasión seguía hasta que la razón quedaba exhausta y reseca. Cuando la pasión no tenía ya más cuerpo razonable que abrazar, abrazaba a la imagen de la razón; pero como no tenía nada entre manos –la pasión necesita siempre tener algo entre manos– se abrazaba a sí misma, ante la imagen de la razón. Otras veces era la pasión la que quedaba exhausta y reseca (El colador, Anexo: 298).

Pero además, se construye una topografía simbólica del cuerpo que atraviesa la obra, como esta consideración de la cabeza como un *topus* con varios compartimentos, o espacios. En ellos se representa el drama entre pasión (sentimiento) versus razón (entendimiento) y se recurre a un estereotipo al asociar la pasión con lo femenino y la razón con el masculino, y al chiste obvio (cuando dice que al casarse ella era: “la señora Pasión de la Razón”).

Aunque predomine el tono lúdico hay un trasfondo filosófico en el que la vieja discusión en torno a razón y sentimiento, objetividad/subjetividad y demás dualismos se resuelven en un sintagma verbal que no excluye a ninguna de las partes, de manera que el límite queda diluido. Estos aspectos no pueden dejar de coexistir y si bien a veces pueden “pelearse”, también hay interferencias entre los terrenos específicos de cada uno: “cada uno pisaba los sembrados del otro”.

El escritor imagina lo que ocurre en su mente mediante el recurso de la representación de las “actividades de gangster que luchan en nuestro organismo”. En este punto introduce la figura representada por el anglicismo, sinónimo de actividad contra del orden establecido, contra ley, el movimiento en las sombras y el secreto. Este personaje se disemina dentro del creador.

El “especialista” del colador es el que mira todo con lupa, que se concentra en un punto de una manera obsesiva e hipertrofiada. El colador es símbolo de esta mirada que agranda lo pequeño, lo deforma, pero es algo que comparten todos los seres humanos, por eso llama al lector “estimado colega”, porque *también* en el “alma” del lector hay actividades de ganster. Sobre el final de este capítulo vuelve al “camarada” y al reloj en un fragmento abigarrado por la cantidad de pensamientos y acontecimientos que se mencionan:

Nuestro camarada se despierta y mira el reloj: “Son las siete, todavía puedo dormir diez minutos más”. –Espacio tiempo– “Son las siete y media. Estamos a veinte y seis del mes: faltan cuatro días para cobrar los doscientos cincuenta”. Se oye desde la calle: “Para mañana se juegan, cincuenta mil...” Espacio tiempo.” Tendré que mudarme de casa, ciento veinte es demasiado. Es cierto que estamos en la calle diez y ocho”. Espacio tiempo en que se viste apurado. “Veinte minutos para llegar a la oficina, y si llego tarde dos pesos de multa”. En la calle compra un periódico: cuatro centésimos. Toma el cincuenta y cuatro. Paga el boleto: cinco centésimos. Además el boleto tiene un número. Abre el periódico, mira el número de fusilados, y piensa: Cristo dijo: “Creced y multiplicaos”, pero el hombre moderno corrige: “dividíos y restaos, y todo por la suma” (298).

Esta última parte correspondería a la puesta en práctica de lo que se expuso antes en forma “teórica” acerca de la función del escritor, digámoslo, que quiere conocer todo lo que pasa en “un punto”. ¿Qué denota esa preocupación por captar toda la realidad teniendo en cuenta un punto? ¿Qué consecuencias tiene en la escritura? Lo que parece un ejercicio mental superfluo, inconducente se cierra con un indicador de lo trágico: fusilamientos, una palabra que hacer emerger la realidad cotidiana. Las cuatro operaciones aritméticas, cumbre de los números, sirven para mostrar al ser humano, a su afán destructivo en vez del procreativo. Un fusilado es un número y matar es una simple resta. Es raro encontrar referencias directas en Felisberto al mundo que lo rodea. Sin embargo en medio de sus juegos y experimentos centrados en un punto, como él dice, se filtró, consciente o inconscientemente un dato de la contemporaneidad, una noticia de periódico. Por más que el escritor quiera abstraerse del mundo y generar una barrera frente a lo que no es él, o siente que no lo involucra o interesa, la escritura permitirá el trasvase de lo social a lo personal, y al revés también. Con relación a las preguntas que nos hacíamos, la consecuencia sobre la escritura es la marca del barroco en su acepción general, y en lo particular al afán de atraparlo todo, de impedir ilusoriamente, escrituralmente, que el tiempo y el humano límite lo roben todo.

#### **4.1.6. La escritura bajo la lupa: “El peluquero”**

George Steiner en *Gramáticas de la creación* plantea la dificultad de quien escribe al lidiar con palabras que hace mucho tiempo están en un comercio que ha desgastado su valor, entre otras cosas por una “servidumbre orgánica del significado” (2010: 151). Sírvanos este pensamiento iluminador para abordar “El peluquero”, capítulo de “El Tratado” que continuando la línea central de los anteriores posee una complejidad mayor con respecto al problema del lenguaje. Lespada plantea la importancia del magisterio de Vaz Ferreira en relación a los primeros destacando que

quizá lo que más haya influido es “el dismantelamiento de muchas precisiones filosóficas al poner en evidencia la falsedad de sus precisiones” [...] (2014: 64) y también cómo tempranamente el filósofo plantea cuestiones de filosofía del lenguaje cruciales en el siglo XX como la teoría de los actos de habla, (Austin ([1962], 1982, Searle 1990) (66). La palabra en su dimensión perlocucionaria, en la clasificación de los enunciados realizada por J. L. Austin (1982), *hace* algo con el receptor. En el texto, mediante procedimientos metafóricos y metonímicos, se aborda el efecto de la palabra como unidad mínima de significado, que a la manera de un acto de habla constituye una acción:

Una palabra puede ser un llamado terrible en la historia de un hombre. Puede levantar una muchedumbre de pensamientos, sentimientos y actos. Debajo y detrás del letrero que ostente esa palabra, puede venir una manifestación a grito pelado. Puede venir silenciosa y todavía no saber nosotros de qué se trata. Pueden ellos hablar y nosotros no entenderlos. Podemos nosotros entenderlos y hacernos los zonzos. Podemos echarles encima de la palabra que traen, otra que los mande a su casa de nuevo: pero ya no serán los mismos que vinieron. Podemos nosotros sentir que en *algunos rincones nuestros se están empollando otros pensamientos, sentimientos y actos*, y no saber en qué nido. Y, sobre todo, y seguramente, *se nos empollan* muchas cosas que no sabemos que sentimos (El peluquero, Anexo: 300), (destacado nuestro).

Se diría que se plantea de forma figurada el cruce de palabras que se lee en cada término de la lengua,<sup>74</sup> porque cada palabra es un “letrero” y detrás de ese significante hay una multitud de significados o de resonancias emocionales, afectivas, intelectuales, además de las que vienen con su significado habitual y consensuado, con su “propio pasado” (Steiner: 2010: 149).

Por un mecanismo de desplazamiento hacia el sentido figurado, el “letrero” pasa a encabezar una “manifestación”, “a grito pelado o silenciosa”, que representa los diferentes mensajes que trae el vocablo: explícitos o latentes. Según se consigna, la palabra es un acto de habla y el discurso que refiere este hecho se comporta de una forma anárquica con respecto a las categorías genéricas. El texto “padece”, por decirlo de alguna manera, las consecuencias de lo que ocurre en el sujeto en ese espacio-tiempo de interferencias, dinamismo y conflictividad que es el momento de la escritura. En esa escena bullente de productividad va a surgir un consenso

---

<sup>74</sup> Para Julia Kristeva existen tres dimensiones en las que se mueve la palabra en el texto: “[...] el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo). El estatuto de la palabra se define entonces a) horizontalmente, la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) verticalmente: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico” (1969: 190).



final, como en una asamblea o un torneo, de forma secreta y silenciosa se va gestando algo que ni el propio creador sabe: “[...] las palabras tienen una memoria segunda –dice Barthes– que se prolonga misteriosamente en medio de significaciones nuevas” (2001: 21)”. Y en el nuevo contexto en que se encuentran van a *empollar* otras palabras. Cabe observar la relación genética entre esta metáfora de incubación, y la muy famosa y de orden vegetal: “En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta” de “Explicación falsa de mis cuentos”, publicado en la revista *La Licorne* en 1955 (Hernández, 1983: 67).

El creador trabaja con la *sustancia* que lo constituye, dentro de la cual también está la escritura, actividad que produce *otras actividades* de intercambio y negociaciones entre el sujeto y el mundo exterior. Se puede decir que tales acontecimientos constituyen el acervo y la tragedia del escritor: “la lucha contra los signos ancestrales” (Barthes, 2011: 63), y con la conciencia de que es el medio con el que se dispone para a crear una literatura:

Cuando me senté a escribir este capítulo puse *el embudo apuntando* hacia una palabra, una palabra que ya había escrito, *la palabra: palabra*. Me quedé mucho rato con el embudo quieto. Este *se me llenó* enseguida. Se me *desparramó* por todas partes, y sin embargo ocurrió lo que muchas veces: cuando me quedé quieto con el embudo sobre esa palabra, como no escribí otras palabras y di lugar a que el embudo fuera dejando su sustancia sobre esas otras palabras y esas otras contribuyeron y auxiliaron a la primera, *volqué todo el contenido sobre una sola*, y nadie podrá darse cuenta lo que ella significa en mi historia. Lo que apenas atiné a observar, fue que esa sustancia, *ese mejunje vital*, tenía que ver con lo que yo hacía en ese momento, y además, me hacía acordar, de lo que me había hecho hacer en otros momentos: en ese mejunje, había algo que no sólo me hacía detener el embudo cuando yo hubiera querido que siguiera escribiendo, sino que *frenaba su acción con curiosas intermitencias, con marchas y contra marchas, con la selección de las palabras, con el orden en que debían ser puestas y con otras interferencias y preferencias que ahora no atino a explicar bien*. Y todavía observé, que el mismo mejunje me había hecho inventar lo del embudo y el colador y las demás cosas; que *el mejunje tenía flujo y reflujo con la palabra escrita por mí y las escritas por los demás*, que todo esto era interferido por el tiempo, que también se interferían entre sí sustancias del mismo mejunje, y que algunas de ellas que llegaban a mi conciencia en ese momento, me hacían pensar que todo lo que había escrito antes estaba *demasiado bien acomodadito, ideadito, con relación a la loca realidad*. Entonces, *sentí que la manifestación se me venía encima, o mejor dicho que el mejunje vital me inundaba, y que yo naufragaba con embudo, colador y todo* (El peluquero, Anexo: 298) (El destacado es nuestro).

De la mano del escritor asistimos a un acontecimiento, dramatizado hasta en sus mínimas unidades, aunque no por ello de menor significación: retomar la escritura. Como si de un acto de magia se tratara escribe que ha escrito, con anterioridad, “la palabra ‘palabra’”, y lo hace a través de un procedimiento iterativo que promueve la delimitación de un territorio: el acto de escritura. El recorte del significante gráfico enfoca sobre una cuestión epistemológica de gran complejidad que, siguiendo la tendencia al análisis de lo mínimo, el emisor va a poner bajo su foco utilizando un verbo en gerundio de valor polisémico: “puse el embudo apuntando”. “Apuntar” puede ser anotar (escribir), señalar (indicar) o amenazar (apuntar con un arma), refuerza la idea de las múltiples implicancias y desafíos que se impone la escritura. La metáfora del embudo sugiere espacio de contención y de deslizamiento, de descenso hacia el papel de lo que está en la mente individual, “el mejunje vital” y además alude a la naturaleza social e histórica de la escritura, al decir que los embudos se interconectan, y que hay jerarquías, pensamientos dominantes, subalternos o marginales.

Permanecer sobre la palabra en silencio para impregnarla de “sustancia” hace aflorar más de ella, y a la vez se opera una transformación, un “llenado” del significante y una impregnación de otras palabras que vendrán a “colaborar” con la primera. La sobreabundancia y la falta de fluidez de la escritura ocasionan un derrame, una fuga inesperada, una subjetividad impregnada que tiene consecuencias sobre el discurso como advierte Lisa Block de Behar: “Felisberto trata de fijar por obstinación o monotonía, una entidad imaginada (pero no fantástica: no son sirenas, ni pegajos, ni centauros, ni seres extraplanetarios), sino referentes inefables [...]” Y esa entidad, del orden del misterio, o de lo que no se sabe, debe estar presente de alguna manera en el discurso.(1987: 131-132). En este caso el significante “palabra” ejerce su misteriosa fuerza de atracción, porque la correspondencia en el plano del sentido es imposible de contener por una forma y su significado consensuado. El acontecimiento que se produce cuando se escribe no puede contenerse por la palabra, el contenido se “desparrama”, se esparce sin orden en diferentes direcciones.

Desde el punto de vista teórico, el texto trabaja sobre la distinción que realiza Hjelmslev entre sustancia de la expresión y sustancia del contenido. El lingüista afirma que “la sustancia depende de la forma, y no puede decirse que tenga existencia independiente” (1971: 87), sin forma no hay contenido. La parte que se “desparrama” es existencia, pero no Ser, es lo que se pierde porque no se canaliza en la forma. Es ahí donde la metáfora o figuración crea su medio, para decir la impotencia del lenguaje. Hay una totalidad informe y desmesurada, infinita, que no puede ser capturada por ninguna forma.

El escritor intenta reflejar la alternancia entre pausas y actividad, intervalo de aparente inacción donde opera un movimiento interior que culmina en la palabra, a su vez, esta moviliza la sustancia, produciéndose un movimiento en espiral. Las palabras van y vienen, se eligen o se ausentan, vienen de adentro (del sujeto) o de afuera (de otros) pero están en un permanente juego de “interferencias y preferencias”. El discurso ejercita su ausencia de límites en digresiones, contradicciones, ambigüedades, cambios bruscos de registros lingüísticos y de sentido, aun en desmedro de la legibilidad, el texto no puede ser otra cosa que des-en-raizante, operando según el modelo vegetal rizomático (Deleuze: 1977).<sup>75</sup> ¿Es que acaso es posible enumerar, distinguir y jerarquizar todos los elementos que se hacen presentes en el acto creativo?

El proyecto del escritor incluye una metacrítica, pues como parte del proceso hacia la *obra* es necesario desbaratar lo ya escrito por estar “demasiado bien acomodadito, ideadito en relación a la loca realidad”. La lucha con el lenguaje y su dudoso poder de referencialidad acaba en fracaso: pérdida del sentido de orientación, caída en el caos, *naufragio* que aniquila el propósito de dar forma al pensamiento: “Entonces, sentí que la manifestación se me venía encima, o mejor dicho que el mejunje vital me inundaba, y que yo naufragaba con embudo, colador y todo”. Interferido por los múltiples planos de “la loca realidad”, entre ellos la incertidumbre del sujeto, el orden del discurso declina. El yo queda suspendido, anonadado y anegado. Los instrumentos utilizados, embudo y colador, fracasan temporalmente, aunque luego se restablezcan.

No puede pasar desapercibido el *mitema* del naufragio y su vínculo genético con “La casa inundada”, texto en que el narrador como remador acaba dejándose llevar por la corriente, queda a la deriva “como una budinera más” mientras el relato “se escribe” sin saber cuál es verdaderamente, el secreto, el misterio que esconde el cuerpo enorme de la señora Margarita (Hernández: 1983). Allí también hay una idea de derrame, de salida del molde, del calce y del cauce, la invasión y atropello del *resto*, de lo que no se puede expresar.

Pero volvamos al relato-ensayo en el punto en que interpela al lector imaginando su reacción ante la confesión autoral de que todo estaba muy pensado, cuando el verdadero pensamiento del lector habría sido “que era una locura sin pies ni cabeza”. Y arremete con esta afirmación:

---

<sup>75</sup> Complementario del ya clásico planteo de Deleuze y Guattari, contra el modelo unitario de la raíz, lo rizomático es un multiplicidad sin sujeto ni objeto, Nicolás Bourriaud incorpora el concepto de “radicante” que “toma la forma de una trayectoria, de un recorrido, de una marcha efectuada por un sujeto singular [...] no se reduce a una identidad estable y cerrada sobre sí misma. Existe bajo la forma dinámica de su errancia y por los límites del circuito que delinea, y que son sus dos modos de visibilidad: en otros términos, es el movimiento lo que permite *in fine* la constitución de la identidad” (2018: 63).

Pues entonces te diré otra cosa, mi querido lector: que una de las locuras más espantables que para mí tiene la realidad, es la de poseer hombres en que el mejunje vital les da la seguridad de que ese mejunje tiene propiedades que les hacen comprender y ordenar no sólo la realidad llamada exterior u objetiva, sino el propio mejunje. Yo creo algo muy distinto [,] que se puede decir con palabras muy parecidas: que podemos comprender e influir “alguito”, y que la solución que combine todos los mejunjes de una manera satisfactoria para todos los mejunjes, todavía no es de este mundo (298).

Se desprende una crítica a aquellos seres humanos que se sienten seguros de que, como seres racionales, tienen la facultad de entender al mundo y a sí mismos. Se podría decir que Felisberto pertenece a la estirpe de los escépticos, no afirma ni niega. Más allá de los conceptos que se vierten, está el flujo delirante del discurso, que no respeta jerarquías y se expande en asociaciones por cercanía de palabras, giros de oralidad, y frases hechas que sirven como enlaces entre distintos niveles del texto. Se mezcla el lenguaje directo con el figurado de manera que no se puede distinguir uno de otro. El texto logra reproducir esa mezcla donde no se distinguen los componentes.

[...] Entonces quise improvisar un discurso que empezaba así: “no tengo palabras con que elogiar la...” Lo último que asistió fue el sentido estético de la palabra, comprendí que iba a hacer un juego vulgar con ella y naufragué. Después de un espacio tiempo, ignorado hasta con criterio reloj, me volvió el conocimiento, pero éste estaba realmente desconocido, y me quedó así para siempre. Sin embargo, no te ilusiones mucho, lector, porque ¿sabes lo que tenía en la mano? pues el embudo. Entonces pensé: el hombre no afloja ni abajo del agua: ha de conservar su teoría, su aparato, hasta la muerte. Él dirá que su teoría es provisoria, la justificará en todas sus formas, pero será testarudo y salvará su error ordenando sus conocimientos con lo que puede ser otro error. Y lo peor es que no tiene otros medios o no ha dado con la forma de utilizarlos o de crear otros. ¡Y cuánto se aman esos medios! ¿No veis que yo estoy loco por justificarlos? Me eché a buscar otros medios, pero siempre con el colador en la mano. Fui a la peluquería. El peluquero me preguntó si quería que me cortara el pelo de mayor a menor, y zás: explicaré todo de mayor a menor (300).

El discurso contiene su propio negativo, se vuelve delirante y queda en suspenso la seriedad del planteo. Los planos de ficción entremezclados sugieren la idea de caos-cosmos de un deseo itinerante, cambiando continuamente su objeto de lenguaje. Al parecer se trata de naufragar, ahogarse, desmayar y recuperar la conciencia, frustrarse y aprender que todo es provisorio e inestable. Sin embargo, hay algo que permanece: el embudo y su teoría, el pensamiento y la

escritura que progresan por sus medios. “—¡Y cuánto se aman esos medios!— ¿No veis que estoy loco por justificarlos?”

El final es abrupto por la inesperada introducción de un enunciado aseverativo, breve y enfático que interrumpe la línea del discurso: “Fui a la peluquería”. En el último párrafo se remite al título cuya pertinencia había quedado en suspenso. En la pregunta del peluquero acerca del “corte de pelo”, planteada en forma indirecta, se propone cómo continuará la explicación de la teoría, a pesar del naufragio. De manera que “siempre con el colador en la mano” se abre paso al próximo capítulo.

#### **4.1.7. “El rasca” o cómo cesar la incertidumbre**

Como se anuncia en el final del capítulo, bajo el título “El rasca” se continúa la investigación sobre el tema de la palabra, aunque, como veremos, la mayor parte de lo que sigue constituye una amplia digresión que termina convirtiéndose en la parte central del relato. Si la línea de continuidad era la reflexión sobre la palabra y los cuestionamientos que se producían en torno al lenguaje, se puede decir que hay un total descentramiento del tema a favor de la evasión. La tónica ya está dada en la humorada que se instaura en relación a los usos lingüísticos modernos, familiares y populares, de apocopar las palabras, así como la aparición de nuevos términos para designar objetos propios de la modernidad. De manera que el discurso acaba convirtiéndose en una parodia del culto a la velocidad y la vivencia del tiempo.

“El rasca” es el único texto de “El tratado” que contiene una referencia temporal que permite datar el conjunto. Felisberto lo escribe con anterioridad a su narrativa de la memoria, precisamente tres años antes de la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942). Se explica, entonces, que no haya publicado estos materiales que constituyen el último gesto, el canto de cisne de la etapa de experimentación y profundización en los temas filosóficos relacionados con el ser y el lenguaje.

A 1939 años después de Jesucristo, en los países de la América del Sur y en pleno vértigo de velocidad, se economizaba el tiempo, además, en la supresión de una parte de la palabra cuando la palabra era larga: los niños decían “mami” por mamita, los hombres “formi” por formidable, “obe” por obelisco, “sute” por subterráneo, etc. No sé si también se haría esto en otros países de América, pero tuve noticias de que en ciertos lugares de Europa, donde también había desocupados a gran velocidad, se economizaba el tiempo aún más, y se llegó a hablar con una letra por palabra, por ejemplo, un caballero decía a una dama: “p, u, p”. Ella le preguntaba: “¿Qué quiere decir usted caballero?”. Entonces él respondía: “Pase usted

primero”. Yo tampoco he podido escapar a este vértigo y es por eso que en rasca-cielo pongo rasca y suprimo el cielo (El rasca, Anexo: 302).

Desde el punto de vista discursivo, la introducción da pie a que presente la palabra elegida que –para usar una metáfora del autor– “empollará” en el texto, porque no dice suprimo “cielo” sino “el cielo”. La presencia del artículo le da consistencia humorística pero además ofrece otras posibilidades dadas por la palabra “cielo”, altura, bien, trascendencia, espiritualidad, elevación.

A continuación haremos una glosa de un extenso fragmento donde se plantea la evasión con respecto al foco de “El tratado”. El emisor plantea que después de haber robado al peluquero la teoría (“de mayor a menor”) decidió tomarse un descanso y no seguir profundizando en el asunto de conocer “la real realidad” porque esta tarea intelectual conlleva muchas inseguridades. Dice haberse dedicado a “la vida instintiva” y entregarse a la ilusión y la fantasía, escondiendo sus dudas y elucubraciones por haberle tomado “terror a las vaguedades y a los pensamientos que llaman profundos”. Se permitió actuar con seguridad, de manera que “adquirió una certeza infalible”, “enérgica firmeza”, “atrevida decisión” y “una bien definida moral”. El extenso pasaje define de forma hiperbólica a un estereotipo de hombre superficial, utilitario, egocéntrico, eficaz en todos los aspectos mundanos, económico, gracias a poseer el “vicio de la acción” que salvaguarda del pensamiento especulativo. Realiza una pausa en la observación meticulosa de la realidad y del lenguaje y se propone tomar un descanso.

En fin, fui lo que se llama un tipo sano, alegre, eufórico, impulsivo, cortés, amable, atractivo, con gran magnetismo personal y seductor a primera vista, franco, cínico, cruel, despreocupado, egoísta, ágil, emprendedor, vivo, condescendiente, me permitía el lujo de ser bondadoso, algo compasivo, le tomé terror a las vaguedades, a los pensamientos que llaman profundos, no tomaba la vida que llaman “a pecho”, tuve afectos halagadores por doquier, tuve un amplio intercambio con todo el mundo y todo el mundo me tenía de acá para allá; además era parlero, ocurrente, sin abandonar, claro está, mi carácter, mi albedrío, mi voluntad, y con una especialísima intuición que he heredado de lejanos antepasados, descubría a la gente por su fisonomía, por un hecho, por un gesto, y deducía que quien hacía tal cosa no podía hacer ni ser tal otra; tal vez mi vida fuera corta, pero era ancha; adquirí el vicio de la acción, y en los pocos momentos de descanso que me permitía, descansaba en la seguridad de mi camino bien trazado y en un sillón seguro y cómodo, con resortes y un mecanismo concreto que se adaptaba a mis más caprichosas posiciones; nada me tomaba desprevenido y trazaba los acontecimientos diarios con una eficacia y un acierto sorprendentes; [...] (302).

Con ironía muestra una transformación de sí en su opuesto: un ser despreocupado que por medio de un mecanismo ilusorio suspende la reflexión sobre temas conflictivos. Tal estereotipo responde a un mandato social: varón activo, seguro, emprendedor, socialmente aceptado, feliz y despreocupado acerca de problemas filosóficos. El ser que se representa es el prototipo del éxito, la felicidad y la autocomplacencia. Se trata de la preeminencia del *sentido común*, *communis sensu*, acuerdo social, consenso, es decir una construcción del sujeto que busca eliminar las incomodidades y disidencias. La exhaustiva e hiperbólica descripción del cambio momentáneo de personalidad y la nueva postura ante el mundo que toca varios campos, incluso la política, constituye una sátira del *modus operandi* de una conducta adaptativa al sistema imperante.

A modo de clausura de su episódica liviandad enuncia:

[...] Y para terminar con esta brevísima “vista a vuelo de pájaro” de mi persona de aquel tiempo, diré que dejé muchos recuerdos... Y yo a mi vez, *me quedé con un capitalito que me permitió realizar un ansiado viaje a un país de ilusión*, donde la ilusión de seguridad era tan completa que hasta se mataba gente en plena seguridad de pruebas que asombraban al mundo entero. Y allí precisamente, *continué mi estudio sobre la palabra*. Esta se estudiaba en dos grandes “rascas”: uno para la palabra hablada y otro para la escrita. De su organización, de lo que vi, oí y pasé daré cuenta a continuación (302) (destacado nuestro).

El giro que inicia las dos últimas frases: “Y yo a mi vez...” parece establecer más que una metamorfosis, un desdoblamiento, o personalidad doble donde ese yo, se refugia en cierta ganancia que se expresa a través de una metáfora mercantil: “me quedé con un capitalito”. Ese *resto* que no es invadido por el sentido común es el que puede producir “ilusión”. Pero veamos a continuación en qué consiste esta.

#### **4.1.8. De la palabra oral a la escritura: “País de ilusión”**

Con el título “País de ilusión” se da continuidad a lo planteado en el capítulo “El rasca” donde se anuncia el tratamiento de la relación entre palabra hablada y palabra escrita a través de la metáfora del rascacielos. Los dos aspectos de la comunicación del lenguaje se distribuyen entre esos dos edificios. El título describe un estado mental, —o como la llama el emisor “una producción psicológica”—, en la que se siente seguridad a pesar de que “prosperaban grandes compañías de seguros”, eso significa que ese estado es ilusorio y no se corresponde con la realidad. Otra vez estamos ante una especie de alegoría paradójica expresada en un juego de palabras: *asegurar la seguridad*. Allí había dos “formis” (formidables) “rascas” (rascacielos) enfrentados, un pertenecía a la “palabra escrita” y el otro a la “palabra hablada”.

En este capítulo se metaforiza un proceso complejo como es el pasaje de la oralidad a la escritura en el que interviene una *techné* en el sentido original del término, como dice Walter Ong este proceso que implica “tecnologizar la palabra” (1987: 83), utilizar un conjunto de reglas generales en el contexto de una lengua dada. El cronotopo de raigambre clásica: “En los primeros tiempos había...” parodia un mito de origen para representar el pasaje de la oralidad a la escritura y la presencia de intervalos en los que se produce un devenir de acontecimientos interiores. Veamos:

En ese dichoso país, donde la seguridad era su principal ilusión y su principal producción psicológica; donde a pesar de la seguridad prosperaban grandes compañías de seguros, había en una de sus principales avenidas dos “formis” “rascas”, uno frente al otro, y dedicados uno a la palabra escrita y otro a la palabra hablada. Eran tan altos, que podía decirse que tanto por la palabra hablada como por la palabra escrita se podía llegar al cielo. En ese país el cielo parecía más lejano que en los demás, porque precisamente los “rascas” daban mejor idea de su distancia. En los primeros tiempos había gran dificultad en pasar de la palabra hablada a la escrita, pues en este intervalo de espacio-tiempo, ocurrían muchas cosas: esperar que cruzaran vehículos, la oportunidad de pasar, las cosas que se pensaban mientras tanto, la posibilidad de arrepentirse en su decisión, etc. Pero muy pronto *ellos* suprimieron estas dificultades, –esperas, posibilidades de pensar las cosas más de una vez de arrepentirse, etc.– y construyeron un “*formi*” “*sute*” de “*rasca*” a “*rasca*”. Si la palabra “*sute*” os sugiere “subconsciente” a propósito del pasaje de la palabra hablada a la escrita, desechadla, porque aquel “*sute*” está perfectamente iluminado y vigilado, y se oía pregonar a los vendedores de caramelos (País de ilusión, Anexo: 304).

Tanto si el sintagma “palabra hablada” alude a la emisión del pensamiento por medio de la voz o como si se trata de lo pensado antes de ser verbalizado, estamos ante lo previo a la escritura y sus normas dentro del sistema de la lengua. Nuevamente Ong, cuando dice que “el habla crea la vida consciente, pero asciende hasta la conciencia desde profundidades inconscientes aunque desde luego con la cooperación voluntaria e involuntaria de la sociedad” (1987: 84). En el texto la comunicación entre la esfera inconsciente y la consciente se establece por medio de un túnel que interconecta las dos esferas, la más intuitiva, natural, apegada al cuerpo y la que corresponde intelectual.

En la planta baja de la palabra hablada, había oficinas de información sobre la institución y allí se recogían los estatutos. Estaban además las oficinas administrativas y grandes salas dedicadas a conferencias, otras de comentarios y otras de discusión: en esta planta baja se



trataba la palabra baja o insulto. Se daban conferencias, con estos títulos:<sup>76</sup> Del insulto en general y en particular. El insulto en sociedad: con palabras, sin ellas, con el guante, con los hechos, etc. Filosofía del insulto. El insulto a través de las épocas. Estado insultivo de una época con respecto a las anteriores. El insulto intercontinental. El insulto internacional. Del soberano al pueblo. El insulto contenido. El insulto concentrado, reconcentrado y fermentado. El insulto del fuerte al débil. Del insulto sin retuque y sin él. El insulto en circunstancias especiales, El insulto premeditado. El insulto desde el punto de vista de la moral. En insulto en familia. Desde el punto de vista de la estética varonil, desde el punto de vista jurídico, de un comerciante a un cliente y retuque, de un cobrador a un deudor, de un profesional a otro, de un empleado al jefe, etc. Del insulto habiendo polleras, de por medio. Del insulto de un individuo a un miembro de la familia del contrario. Del insulto del chofer al peatón y vice [versa], con aportaciones de la psicología: atención dispersa, concentrada, influencia de distintas velocidades en la atención y en el psiquismo, insultos en asociación libre y asociación en cadena, con una palabra-excitante recogida en el hecho. Psicoanálisis del insulto: estado preinsultático, temperamento, complejos de inferioridad, etc., abreacción,<sup>77</sup> etc. del insulto con causa o retuque supuesto: del hombre a la bestia cuando supone que la bestia se burla de él procediendo adrede; del hombre al objeto cuando el hombre supone que el objeto se le interpone en su camino o no quiere quedarse en su lugar; cuando el filósofo supone que el objeto no quiere dejarse captar; del hombre de ciencia cuando supone que el filósofo lo quiere gobernar; del hombre a Dios cuando supone que éste último lo ha dejado de su mano; del hombre a la luna cuando supone que a propósito ésta le alumbraba de pronto, etc., etc., etc. (304).

En el fragmento se destaca la analogía entre la altura de las oficinas que se dedican a estudiar estas manifestaciones del lenguaje y la altura o calidad de su contenido. En la planta baja se ubican las oficinas de información y las oficinas administrativas de “la palabra baja o insulto”, lo que habla de una burocratización de esta manifestación lingüística y de la palabra en general. A continuación se detallan los títulos de las conferencias que allí se dictaban; por medio de

---

<sup>76</sup> Aparece tachado el siguiente texto: “Psicología del insulto, Filosofía del insulto, El estado insultivo, A propósito del insulto, El insulto en la Edad Media, había para todas las épocas– En fin, transcribiré parte de una lista, que corresponde a la organización del piso o la planta”.

<sup>77</sup> Nótese la aparición de un tecnicismo: abreacción, proveniente del campo del Psicoanálisis, primera definición del Diccionario de Psicoanálisis: “Descarga emocional, por medio de la cual un individuo se libera del afecto ligado al recuerdo de un acontecimiento traumático, lo que evita que éste se convierta en patógeno o siga siéndolo. La abreacción puede ser provocada en el curso de la psicoterapia, especialmente bajo hipnosis, dando lugar a una catarsis; pero también puede producirse de forma espontánea, separada del trauma inicial por un intervalo más o menos prolongado (1996).

distintos recursos, el narrador desglosa el contenido de las disertaciones sobre el insulto, que es presentado como una disciplina lingüística a ser estudiada en su ontología y en su teleología: “Filosofía del insulto”. Varios títulos plantean una intertextualidad con disciplinas del saber, por nombrar algunos ejemplos: geografía “El insulto intercontinental. El insulto internacional”, historia: “El insulto a través de las épocas”, psicología: “Psicoanálisis del insulto”, teología: “Del hombre a Dios cuando supone que éste último lo ha dejado de su mano”. Entre los principales recursos que se aprecian en este fragmento se destacan la ironía y el absurdo, todos ellos contribuyen a generar un efecto de humor en la lectura. Se enumeran sujetos que contienen siempre la palabra insulto vinculada a una infinidad de situaciones de la vida cotidiana, emocional, psicológicasocial, política, hasta terminar con un etcétera abreviado repetido tres veces. El despropósito en la intención de enumerar tiene la función, creemos, de corroborar lo que se dijo anteriormente respecto al estímulo y cadena asociativa que desata un término y que lo pensable excede las posibilidades de decirse y aun más de escribirse, pero a la vez existe porque el lenguaje lo configura. Si nos fijamos en la forma que adquiere el discurso cuando desarrolla los títulos de las conferencias vemos un orden estricto, guiado por un centro que es el sustantivo con las infinitas adjetivaciones, pero siempre hay un centro. La construcción del discurso tiene como procedimiento figurado el de la asociación libre o en cadena, sin embargo está escrito sobre una base racional incorporando la mayor parte posible de los escenarios humanos.

En el último párrafo el emisor se centra en sí mismo y dice pasear con comodidad por esa ciudad, donde tiene la ilusión de la seguridad: la espacialización y metamorfosis de la figuración del concepto hace que sea posible entrar a “descansar en el insulto” y que sea una zona de confort mientras se pasea por la ciudad de la ilusión, que representa el estado de seguridad porque “estaba (tan) a mano y eran tan cómodos sus sillones” que invitaban a dejar de lado las preocupaciones. La imaginación continúa y se propone como posibilidad la existencia de un piso para el elogio, de existir este sería el más alto y el más polémico, ya que es un objeto simbólicopreciado. Nadie quiere el insulto y todos quieren el elogio. Como había mucha demanda de salones para conferencias sobre el elogio hubo una comisión tuvo que suprimir las conferencias elogiosas y si alguna vez esto ocurría los mandaban a discutir al último piso, mientras que los que se decían palabras “inconvenientes” recibían este mensaje: “los señores han equivocado el piso: para esas palabras, abajo”.

En la tradición metafísica del lenguaje, desde Platón a Saussure, se considera a la palabra oral como originaria por ser la expresión inmediata del alma, de la psiquis o del pensamiento. Según Walter Ong “El distanciamiento que produce la escritura da lugar a una nueva clase de precisión en la articulación verbal, al apartarla del rico pero caótico contexto existencial de gran

parte de la expresión oral” (1987:104). Este modo de establecer una distancia entre ambas manifestaciones del lenguaje se puede relacionar con la posición de Derrida, quien ahonda la brecha, cuestionando la tradición logocéntrica para afirmar que la escritura no es signo del signo sino una articulación:

Esta articulación permite entonces a una cadena gráfica (“visual” o “táctil”, “espacial”) adaptarse eventualmente de manera lineal, a una cadena hablada (“fónica”, “temporal”). Es preciso partir de la posibilidad primera de esta articulación. La diferencia es la articulación” (1978: 85).

En el texto de Felisberto se plantea que hay un “rasca”, un lugar para estudiar la palabra hablada, de ello el emisor solo puede decir titulares de conferencias aludiendo a lo mucho que habría que decir y a la imposibilidad y a la dificultad para abarcar el tema. Anuncia que no abordará al “rasca” que tiene que ver con la escritura.

En el principio vimos que la ilusión tenía que ver con la seguridad, un tema que ocupa a Felisberto especialmente en los primeros escritos. En los términos de ruptura que él se propone, el escribir proporciona una inestabilidad y un sufrimiento equiparados con el dolor de la propia existencia. Encontrar en la escritura un espacio de comodidad, bienestar y felicidad es una ilusión para quien *la* padece, ya sea por carencia de medios o predisposición anímica como para afrontar el lugar de un *agón* en el que el propio yo se juega una partida vital.

#### **4.2. Un lector ideal: otros fragmentos vinculados a “El Tratado de embudología”, “Filosofía del gangster” y sus textos afines**

Carlos Vaz Ferreira, en el prefacio de su libro *Fermentario*, publicado en 1938 en el que se recogen escritos suyos de la primera década del siglo, reflexiona sobre la utilidad de publicar lo que se escribe, aunque no sea algo concluido, sino un pensamiento en proceso que pudiera mostrarse en fascículos o publicaciones menores (1968:10). También se ocupa de establecer diferencias entre dos tipos de escritores: aquellos donde predomina lo racional y los más intuitivos poseedores de un “un yo subliminal” que les permite conocer la realidad de una forma más directa. Los textos de Felisberto, que en este capítulo se analizan, contienen reflexiones sobre el pensamiento, el arte y la reflexión muy cercanos a lo planteado por el filósofo en ese libro.

#### 4.2.1. Encuentro anunciado: “[Estos papeles]”

En una hoja suelta y en letra manuscrita se encontró este significativo fragmento que nos hizo pensar en la aparición fortuita de los materiales que estamos analizando especialmente en este capítulo. Una escena imaginaria a partir del presente de enunciación: el encuentro de sus manuscritos por otros. Tal vez se refiera al propio “Tratado”, que no publicará y que nadie conocerá hasta el hallazgo de estos materiales que estamos estudiando y que fueron completamente desconocidos por los herederos, allegados y crítica hasta el año 2015. Pero que alguien rescató y conservó en silencio o desconocimiento.

Estos papeles no  *fueron*  encontrados en un lugar al que es difícil llegar, ni el que los  *escribió*  es uno que  *se murió*  y que la familia los  *entregó* , o que se los  *robaron*  a la familia. Estos papeles  *fueron*  encontrados en mi mesa de trabajo, y eso como consecuencia lógica de que yo mismo los  *dejara*  antes allí. Lo mismo puede decirse de la letra con que  *están*  escritos:  *era*  mi letra porque los  *había escrito*  yo. Por último  *diré*  que yo mismo los  *llevaré*  a imprimir y que esto  *me dará*  mucho trabajo puesto que nadie  *tendrá*  interés en imprimirlos.<sup>78</sup> (Otros textos, Anexo: 329) (destacado nuestro.)

El enunciado comienza con una voz pasiva de pasado y un litote: “no fueron encontrados en...” y haciendo una opción gramatical por la enumeración de acciones negativas postergar lo que se está afirmando generando misterio y ambigüedad. El uso discordante de los verbos retuerce el discurso y lo oscurece. Fantasea con la muerte y con el destino de sus manuscritos, casi una parodia futurista de lo que sucedería mucho después de su muerte y aún hoy con sus papeles. También, sin duda, hay una referencia a la forma en que publicó sus primeros libros, como dice aquí él mismo los llevó a imprimir sin que mediara una editorial. Si consideramos las vicisitudes de la obra de este autor no podríamos dejar de afirmar que consciente o no hay aquí cierta profecía, fundada en una práctica: la del borrador perpetuo que genera continuamente nuevos materiales a ser reutilizados parcialmente, lo cual necesariamente genera un material de desecho.

---

<sup>78</sup> Este texto aparece en hoja independiente. Aunque podría estar relacionado con los textos titulados “Buenos días”, hemos decidido separarlo de aquellos dada la generalidad del tema planteado que podría referir a decenas de los textos inéditos de los cuales hemos seleccionado sólo un número significativo.

#### 4.2.2. Una recepción activa: “[Pido disculpas]”

En “[pido disculpas]” Felisberto rinde tributo al pensamiento estético que Vaz Ferreira esbozó en su juventud y que se abstuvo de profundizar en la etapa más madura de su pensamiento filosófico (Fló, 2008: 23), pero que actuó como *fermento* en este escritor que estaba pensando su escritura, su estilo y en la elaboración de una obra. A este reconocimiento de deuda se debe, quizá, la salvedad de que lo que dice no es de su cosecha sino una nueva perspectiva que puede ser de “utilidad”. El hecho de que los conceptos sean presentados de una manera diferente, –no se atreve a decir estilo, aunque lo sugiere– aporta otros matices que pueden dar una perspectiva nueva sobre el tema. “Yo me quedaría muy contento, si las cosas que dijera tuvieran valor provocativo, de nuevas *sensaciones pensantes*, o de otra calidad”, plantea, en un sintagma que une el universo sensitivo con el intelectual. En estos fragmentos que ocasionalmente cierran el conjunto de textos enfocados hacia el tema de la actividad del escritor el uso del antiguo tópico de la *captatio benevolentiae*, busca una cercanía con el lector mientras sugiere que para determinados temas no hay respuestas únicas porque responden a esos “lugares imprecisos y oscuros del espíritu” acerca de los que “nadie puede saber demasiado”.

Luego, desarrolla la idea ya adelantada con la expresión “sensaciones pensantes” en relación a los diferentes factores que inciden en la elección de un libro –estímulos sensoriales al margen de lo intelectual– para que surja la necesidad de leerlo: “porque nuestra experiencia intelectual no siempre coincide con nuestras sensaciones”. Tampoco es posible saber –dice– cuánto inciden en la percepción ambos aspectos y en qué medida prima uno y el otro. Los más difíciles de erradicar son los prejuicios de orden intelectual porque “A veces es un prejuicio más peligroso –por lo difícil corregir– la experiencia intelectual que un prejuicio de simpatía visual” Es peligroso porque puede “inhibir sentir lo bello o el interés de muchas obras”.

Todo discurso puede ser analizado por lo que dice, pero también por lo que no dice. Es evidente que Felisberto estaba preocupado por la recepción de su obra y era plenamente consciente de que no le sería fácil llegar a su objetivo de que escribir una obra a su manera y que fuera leída. La escritura corre paralela a la obtención de seguridad en sí mismo: “Nunca insistiría tanto como deseo en que se observaran los prejuicios intelectuales que existen antes de tomar un libro”

Plantea que los lectores suelen buscar utilidad en un libro, esto es un mensaje, una enseñanza, y sucede que todo esto está basado en criterios preconcebidos que actúan en el receptor, dicho de otra manera: el horizonte de expectativas (Jauss, 1992: 16,17). La siguiente frase nos ayuda a entender este rasgo fundamental de la estética de Felisberto:

Aunque las combinaciones de un partido de ajedrez sean inesperadas, esas combinaciones no ocurren fuera del tablero. Lo malo me parece ser lo útil de los tableros; pero antes que eso ¿nosotros sabemos lo que nos es útil? Creo que parcialmente. ([Pido disculpas], Anexo: 306).

La existencia de las combinaciones y la pericia de los jugadores es lo que lleva adelante el juego y su desenlace. La originalidad de la obra no está en buscar estas combinaciones sino otras más azarosas, menos codificadas, por lo tanto, fuera del tablero, como dice Deleuze:

Es, pues, el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir, afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo para dominarlo, para apostar, para ganar. Este juego que sólo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo (1969: 49).

De alguna manera la cita también sirve para ver cómo Felisberto atisbaba y lo expresa en el desarrollo de este texto, que abarca casi seis páginas, de la tendencia de las instituciones a conservar valores que se transforman en preconceptos que se interponen entre el individuo y el conocimiento de la realidad, influyen en sus ideas, en sus preferencias.

Los que observan premeditadamente, se proponen observar cosas determinadas, y entonces, me parece como que pasa la realidad por un colador: lo que se proponen observar se les vuelve más grande que los agujeros del colador y les queda, y lo que no les interesa observar se les vuelve más chico que los agujeros del colador y se les escapa” ([Pido disculpas] 306).

Si bien esto es inevitable, Felisberto en una tendencia escéptica propia de una importante rama de la filosofía de su época llama más a interrogar que a responder. La escritura tiene que movilizar al receptor y sacarlo de los lugares comunes, que atraviesan los individuos de una forma inconsciente. “¿Cómo hace para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal?” dice Gilles Deleuze en el Prefacio a *Diferencia y repetición* (2002: 18). Felisberto estaría planteando ¿cómo leer si no es sobre lo que despierta curiosidad y nos interroga?

#### **4.2.3. Primera interpelación al lector: “¡Oh!”**

Titulado con la interjección exclamativa existe en el archivo un texto que tiene tres versiones que coinciden en el título y en la primera oración, luego desarrollan temas diferentes (ver Anexo). Aquí tomaremos las versiones a y b. En “¡Oh!” (a) el emisor invoca al lector y le pide disculpas, a la vez que se justifica diciendo que su escritura viene de la “más negra

sinceridad”. Menciona que hay un capítulo anterior –no sabemos cuál podría ser– y desea que en el espacio entre los dos haya ocurrido un cambio en el alma del lector que permita el acercamiento y la comprensión, como si lector y autor se encontraran solos –dice– en un desierto o en una taberna. Pide disculpas por su exageración, ironía e irreverencia y luego se refiere a que ha escuchado una conferencia brindada por una mujer en una sala. Introduce una pausa a través de puntos suspensivos y queda inconclusa la anécdota que comenzó a referir, ejercitando el misterio y el silencio de forma casi burda. La conferencia a la que asiste tiene que ver con la diferencia entre el “insulto y la maldición”; el tema le resulta ridículo pero se siente atraído por la conferencista, una mujer alta y voluminosa que él considera y halaga con estas palabras, “Usted es un abismo, un misterio inquietante”, mientras para sus adentros completa su pensamiento: “este maldito cerebro mío” pensaba que (la mujer) “Más bien es el relleno del abismo”. La mujer pone un cigarrillo entre sus labios, y lo deja caer sobre el labio inferior, esto sugiere al narrador la imagen de “medio pantalón recién planchado”, imagen con que se cierra el texto.

La versión “Oh!” (b) parece más completa, toma elementos de la anterior pero aporta novedades. La sala de conferencias está en un edificio “rasca” (rascacielos) donde sugiere que algo sucedió pero volviendo a introducir el misterio deja la frase incompleta. Cabe destacar que “El rasca ” se titula otro de los capítulos del Tratado de embudología. A su vez también establece conexiones con textos editados como “Filosofía del gangster” que como ya vimos corresponden a un proyecto de novela sobre la escritura. He aquí un fragmento de esta versión:

[...] Escucha, mi querido lector: quisiera que del capítulo anterior a éste hubiera pasado un largo tiempo y tu alma hubiera cambiado mucho, que por algún extraño acontecimiento, en el cual hubiéramos pasado juntos grandes sacrificios —y en un inmenso desierto, por ejemplo— el azar, combinando, como sólo él es capaz de hacerlo, nuestros espíritus y las circunstancias; hubiera hecho tan íntimos amigos, que yo en este momento no me encontrara solo. En vez del desierto y con sacrificio, podía ser, también, una taberna y sin sacrificio: es más posible. Tú, mi querido lector, estarás escondido entre la multitud, y me conocerás por mi terrible melancolía que descubrirás entre burla, ironía, exageración y una parte de verdad. Pero claro, no sé si en mi latente mejunje vital, entran esas cosas, precisamente u otras, o en qué proporción, etc, etc. Más bien te haré una seña que ahora podemos convenir: *cuando yo eche mano a mi bolsillo y me falte la cartera, es que te habré encontrado*. Bueno, a la confesión, porque ya no puedo, porque esta noche el alma se me desparrama (¡Oh! B, Anexo: 288) (destacado es nuestro).

Y ahora, veamos cómo en “Filosofía el gangster” se plantea que escritura y lectura constituyen un juego de confianza y desconfianza, escamoteos y ausencias, entre autor y lector que contribuye a generar el misterio. A esa experiencia se quiere llegar en una tarea de coparticipación.

[...] ¿dónde quieres que te apunten? O ¿cómo quieres que sea la trama? Si tienes alguna idea de cómo te gustaría que fuera lo desconocido, o si ya te imaginas cómo será la obra, mándamelo decir, que te haré escribir por un personaje a sueldo (¡oh lector, acaso ya mismo!) lo que tú te imagines (Hernández, 1981: 148).

Más importante que tomar en serio esta propuesta de intervención del lector en la trama es advertir la ruptura del límite entre el texto y el receptor construyendo una frontera permeable a través de la interpelación al lector por medio de interrogaciones y el uso de la segunda persona gramatical. Tal como lo dice allí, el personaje central creado por el autor es un personaje a sueldo, como el gangster que escribirá lo que el lector le sugiera, porque el lector es el que “paga” con su lectura. Adviértase el uso de metáforas mercantiles con respecto al circuito del arte: el lector compensa con su lectura la tarea del escritor. El juego planteado entre autor y lector no hace más que poner de manifiesto ese narrador que simula no saber hacia dónde va, y donde el asunto no termina de conformarse por las continuas digresiones de un narrador que se descamina e inaugura nuevas posibilidades, que no, tampoco, definitivas. He aquí un ejemplo de este naufragio que da lugar a lo divergente:

Por favor, lector perdóname. Sé que he sido irrespetuoso, irónico, exagerado. Pero merezco un poco de perdón, porque siempre mojé la punta de la pluma de mi conciencia, en la más negra sinceridad. Y un poco más merezco que me perdones, porque allí, en una de esas salas...

Escuchas, mi querido lector: quisiera que del capítulo anterior a éste, tu alma hubiera cambiado mucho; que por algún extraño acontecimiento, en el cual hubiéramos pasado juntos grandes sacrificios; —en un inmenso desierto, por ejemplo— el azar, combinando como solo él sabe hacerlo, nuestro espíritu y las circunstancias, hubiera hecho de nosotros tan íntimos amigos, que yo en este momento no me encontrara solo. Si en vez de desierto, fuera una taberna, no importa. Yo esconderé algo entre la locura de este libro, y tú, aunque me veas



irónico y burlón, no importa: decía que tú descubrirás mi terrible melancolía.<sup>79</sup> (¡Oh! b, Anexo: 288).

El fragmento apela al encuentro, azaroso, difícil, que llegará con al esfuerzo de ambas partes, el escritor y el lector rompen la barrera de la soledad. Hay aquí una actitud confesional al pasar de un registro irónico y lúdico a la expresión de sentimientos íntimos: “terrible melancolía”. Ya hemos abordado en ocasión del análisis del “Prólogo” a *Libro sin tapas* la relación entre sujeto, melancolía y escritura. A esta escena se convoca ahora al lector, no importa cuál es el camino hacia el encuentro o en qué circunstancias se dé, ya luego de un camino arduo, ya de una forma divertida y amena. El desierto o la taberna, no importa el espacio, siempre habrá algo reservado para el descubrimiento: “esconderé algo”. Llama la atención que la crítica, en general, no haya advertido el registro melancólico subyacente que recorre los textos felisbertianos, tal vez porque corre paralelo al humor, pero que no deja de irradiar su atmósfera a todos sus relatos.

#### ***4.2.4. Segunda interpelación al lector: “[Ahora estoy un poco excitado]”***

En “Ahora estoy un poco excitado” se aborda el tema del mensaje y el de la *intención del autor*. Invoca en forma enfática y reiterativa, con afectado respeto, a través del pronombre “Ud”, quien podría leer la obra por entretenimiento, confrontación de ideas propias con las del autor, o el aprendizaje de algo de orden práctico. Una vez realizado el catálogo de las posibles expectativas dice que para nada de eso servirá la obra.

Si Ud. quisiera discutirme el asunto es posible que al final yo le dijera que es un animal muy común en este siglo. Y en ese caso, como sería suya la última palabra Ud. me diría: prefiero ser un animal y no ser un loco. Prefiero ser un animal práctico pegado a la tierra, que tener la ingenuidad de proponer en esta época, perder el tiempo en nada que no sea práctico, ni siquiera en descansar de mis tareas leyendo por mero entretenimiento. En una palabra: prefiero cualquier cosa, a ser un zonzo místico, un idiota inefable, un imbécil sublime.

Sin embargo, a pesar de haber sido de Ud. la última palabra, me siento más aliviado, y saludándolo con más cordialidad le advierto: “Si Ud. lee por otra causa que las que he explicado, tenga la bondad de pasar adelante” (“Ahora estoy”, Anexo: 290)

---

<sup>79</sup> Primera versión de “¡Oh!”, en “Esbozos, argumentos, proyectos”, “Inéditos”, Felisberto Hernández, Narrativa completa, Estudio crítico de Jorge Monteleone, Introducción a los Inéditos por María del Carmen González, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2015, p. 603.

La reflexión –más allá del registro lúdico y las marcas de escritor principiante– arroja criterios estéticos acerca de la obra artística en general como el hecho de estar sustraída de la esfera de lo útil. El arte no pretende ni debe ser útil y el receptor no debe esperar que lo sea. Define su lugar de enunciación a través de oxímoros humorísticos: “zonzos místicos”, “idiota inefable”, “imbécil sublime”, el sustantivo degrada mientras el adjetivo eleva. El pacto de lectura supone un lector que no busque aprendizaje o finalidad práctica sino una actitud absolutamente lúdica.

Finalmente y cerrando este grupo de textos apelativos, “Para librar a mis lectores” parece una continuación del texto anterior ya que también realiza una advertencia al lector y se sintetiza la idea del arte como ejercicio libre que no obliga a ninguna de las partes:

En mi obra no hay pretensión de enseñar nada; de ella no se puede sacar ninguna frase que encamine a nada de la humanidad; si después de leerla se piensa sacar esa frase o si el lector se pregunta “¿qué quiere decir esto?” se encontrará con que no quiere decir nada; y si ahora, leyendo esto se pregunta “¿entonces qué tiene la obra?”, entonces yo responderé (“Para librar a mis lectores”, Anexo 290).

#### **4.2.5. Tercera interpelación al lector: “[Me gustaría...]”**

El texto que presentamos a continuación dentro de esta serie introductoria está enteramente dirigido a un hipotético lector a quien sugiere estrategias de lectura.

Me gustaría que después de leer el título de esto el lector se detuviera, que no empezara a leer enseguida lo que sigue. Me gusta hacer esta advertencia para dar tiempo a que el lector sienta en su propia persona, si a él también le gustaría apuntar lo que le gustaría que le pasara; yo ya sé que él comprende lo que leyó; qué gracia! pero lo que pasa demasiado generalmente, es que no se detienen a sentir con espacio de tiempo que cada espíritu necesita para llegar a *una cosa* ¿y todo por qué? porque después de *estar escrita una cosa*, enseguida viene la otra ¿Ah pero saben cuando se detienen para ver una *cosa escrita*? Cuando el autor es consagradísimo y es una vergüenza para los cultos, sabios, analíticos y profundizadores, no poder comentarlo ampliamente [...] (“[Me gustaría]”, Anexo: 329).

No tenemos el título al que se refiere, no obstante el consejo que da al lector respecto a la pausa en el proceso de la lectura tiene su base en la determinación que la condición espacial de la escritura impone sobre el carácter temporal del pensamiento y de la necesidad del silencio para apreciar la concurrencia simultánea de diferentes impresiones. La continuidad espacial sugiere

una linealidad que falsea la condición real del pensamiento, el carácter subjetivo de esta operación hace que en cada lector la experiencia sea diferente. Para que el lector sea alcanzado por una dimensión profunda de la escritura debe existir silencio como ocurre en la música para que una nota se distinga de la otra. El emisor alude a “una *cosa* escrita” y a que el *espíritu* necesita tiempo para llegar a ella, a su esencia (realidad, pensamiento, concepto). Esa “cosa escrita” es la escritura propia, el estilo, la forma de un pensamiento, que la crítica no aprecia porque opera con preconceptos, con ideas del arte preconcebidas. Estas condicionan la recepción de una obra, como ocurre cuando se lee a alguien con “nombre” de escritor, ya canonizado, “consagrado”. Ironiza sobre los críticos, al llamarlos “cultos, sabios, analíticos y profundizadores y de esta manera se refiere al prejuicio que cancela la justa ponderación de las obras nuevas y originales a la vez que la crítica con respecto a lo canónico.

Pero lo nuevo no consagrado lo leen como sintiéndole mal olor o pensando que aunque lo que leen tienen algún buen olor, ellos pueden descubrir las partes en que haya mal olor, y entonces empiezan a hacer su obrita: la que ellos quisieran que se la atendieran como sintiendo un absoluto y constante buen olor, y que no tomaran en cuenta las partes de mal olor.

Pues así debían leer la obra de los demás (329).

El lenguaje utilizado es llamativamente vulgar, liberado de todo prestigio literario. De una manera provocativa, estos escritos apuestan a decir todo lo posible sobre las dificultades que encuentra quien quiere abrirse camino en un sistema literario instalado. El presente integra una serie breve pero significativa de escritos que constituyen dardos hacia una recepción crítica que considera adversa a un proyecto nuevo y original, como este autor considera lo que se propone escribir.

### **4.3. Conclusiones**

El “Tratado de embudología” da cuenta de un proyecto sostenido de metaescritura realizado por el autor muy probablemente en la década del 30, antes la *narrativa de la memoria*, tratándose de uno de los proyectos de estas características que desarrolló durante esa década, pero no el único. Durante siete años (1925 a 1931) publicó en libros sus deliberaciones teóricas entramadas en los primeros relatos. Esta etapa fue cediendo lugar a otra en la que predomina lo narrativo por encima de lo especulativo-descriptivo, pero este proceso intermedio resultó muy fructífero para su producción ficcional de la última etapa.

El escritor fue analizando y exponiendo un proceso que implicó el pliegue sobre la escritura propia, para extraer ideas generales, sobre el momento de producción, la recepción, los mecanismos mentales que se activan y la participación de los prejuicios o ideas previas tanto en el escritor como en el lector. Algunos textos los ofreció al público, “Filosofía del gangster”, “El taxi”, “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días” y “Manos equivocadas”, publicados en periódicos, otros dejó sin publicar como “Tal vez un movimiento” y “Buenos días [Viaje a Farmi]”, mientras al menos dos proyectos quedaron sin conocerse hasta fecha reciente: “El tratado de embudología” y “El teatrino”, entre otros fragmentos. Al recuperar a estos para un abordaje genético podemos acceder a un corpus exclusivamente metaescritural –que encierra tanto éditos como inéditos– donde desarrolló un pensamiento estético que luego realizaría y consolidaría en la ficción.

Este corpus considerado y estudiado en su contexto de producción y en su proceso, permite advertir que Felisberto antes de crear sus personajes y sus ambientes pensó en la complejidad del ser humano como una totalidad inabarcable y misteriosa. A su vez reflexionó sobre el problema entre pensamiento y realidad, pensamiento y lenguaje, oralidad y escritura, herencia y novedad. Con símbolos extraídos del mundo común –como el embudo y el colador– analizó el campo de fuerzas conscientes e inconscientes individuales y sociales que intervienen en la observación de la realidad y su expresión a través del lenguaje. Consideró la escritura como un espacio de toma de decisiones y de realización de necesidades afectivas e intelectuales pero también tuvo en cuenta el circuito completo en lo que toca a la organización y publicación de un libro –“yo mismo los [papeles] llevaré a imprimir”– no solo por “vanidad” sino para contrastar su pensamiento con una hipotética recepción.

La liberación con respecto a formas convencionales que animó a la vanguardia se presenta en *ese querer pensarlo todo de nuevo*, tomando la precaución de evitar el dogmatismo y dejando un resto para la duda, tal como aconsejara Vaz Ferreira. No obstante esa convicción, la incertidumbre produce inseguridad, la que es asumida como fuerza necesaria para la creación.

## CAPÍTULO V

### NOVELA DE LA ESCRITURA. SEGUNDA PARTE. OBSERVACIÓN DE SÍ, ANÉCDOTA Y METADIÉGESIS

El sujeto que se toma a sí mismo como objeto invierte el movimiento natural de la atención; al hacer esto, parece estar violando ciertas prohibiciones secretas de la naturaleza humana.

Georges Gusdorf

Caramba, he tenido tantas dificultades antes de empezar esta historia que varias veces creí que nunca la escribiría. Pero cuando esa historia se refiere a la estimada persona de uno mismo, uno no la deja así nomás; y tanto hace que la cosa se resuelve. La forma de resolver esas dificultades ha sido la siguiente: tratar de explicar o exponer sus dificultades.

Felisberto Hernández

#### 5.1. Modelos fragmentarios: *palimpsesto* y *bricolage*

Escritura y reflexión constituyen actividades físicas y mentales que amalgaman y cimentan los primeros libros de Felisberto. Escribir y volver sobre lo escrito es un ejercicio especular utilizado como medio de autoconocimiento que requiere de la continuidad. Comenzar a escribir es empezar a dudar, a temer la discontinuidad, la “interrupción” o detención de la escritura con el agregado del temor a la desorganización psíquica. Lo peculiar es que escribe acerca de esos temores que, como actos de sinceramiento con el lector, se integran al texto. De manera que mientras se exorciza el temor al vacío se constituye lo que el escritor llama “cosas aprovechables”, como le sucede al artesano que trabaja con restos para componer algo nuevo.

Hoy empiezo a escribir un diario. No sé qué actitud tomar frente a él. Supongo que he de escribir cosas muy espontáneamente, pero he estado acostumbrado a escribir cosas que me parecen interesantes y con presunción literaria. He aquí –como dice Radaelli– que un simple cuaderno me tiene en jaque y como he decidido escribir en él todo lo raro que me pasa, dicho

simple cuaderno parece un confesor. Tengo cosquillas de presunción literaria [...] (“Agosto 1º”, T. 8a, Anexo: 315).

Hemos vinculado, en páginas anteriores, el modo de operar con sus materiales con el modelo del *bricoleur* que Levi-Strauss atribuye al conocimiento mítico. Recordemos que este término, sin traducción en español, es usado por el antropólogo estructuralista para designar a aquel que trabaja sin plan previo, que carente de procedimientos técnicos habituales se arregla para “hacer las cosas” sin los materiales específicos, juntando elementos heteróclitos para realizar su obra (1997: 36-37). Más aun, la vaga definición antigua que acompaña a los orígenes del término puede servirnos para pensar el mecanismo creativo de Felisberto Hernández:

En su sentido antiguo, el verbo *bricoler* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar el obstáculo (36).

Así, en la fase de la reescritura se recuperan fragmentos extraídos de otras situaciones y orientaciones de la escritura dando lugar a un producto cuya urdimbre revela su construcción fragmentaria. También asociamos el resultado del proceso con el concepto de *palimpsesto* cuyo modelo Genette toma de los antiguos códices sobreimpresos en los que se puede apreciar o sospechar una escritura anterior (1989). Usamos los términos *bricolage* y *palimpsesto* en su sentido figurado y con cierta licencia, ya sea porque el fabricante de las “partes” es el propio autor o porque la relación intertextual siempre es hacia el interior de la obra, el *Ur-text*, es intra-escritural. Fragmentos como el citado, al comienzo de este capítulo, contienen enunciados que el autor sabe de modesto o nulo alcance desde el punto de vista estético o de las expectativas supuestas en el lector, pero sin embargo está convencido de que hay que conservarlo como “algo aprovechable” para comprender la obra y la estética subyacente, como lo adelanta Felisberto en “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”: “pues a veces nos interesa mucho saber los caminos que tomó un autor para llegar a tal lugar [...]” (Hernández, 1981: 153).

Wilfrido Corral aborda el tema de la técnica del fragmento como una posibilidad “genérica” que practicaron algunos autores latinoamericanos en la década del 30 y dice que esta opción responde a una estructura psíquica:

Es, al fin y al cabo, la fragmentación psíquica que permite darle un marco a una literatura “menor”, enajenada por el énfasis humano en la continuidad. Como toda literatura “menor”,

el fragmento urde una verdadera subversión literaria, que desterritorializa al lenguaje oficial a la vez que lo emplea (1996: 479).

Felisberto Hernández, quien forma parte de la nómina de escritores a los que alude el crítico,<sup>80</sup> utiliza el fragmento como forma de dar continuidad a la escritura, aun cuando se haya detenido su flujo. Ante ello elabora estrategias de “apertura” que consisten en crear materiales fragmentarios, nimios, a los que de antemano les otorga el valor de punto de apoyo para no decaer en el propósito de escribir. De esta manera, escribe textos con un registro de *entrecasa* pero con aspiraciones literarias,<sup>81</sup> y, en efecto, se ha visto, estudiando la forma en que reutiliza sus materiales fragmentarios que todo esquema, apunte de anécdota o pensamiento se convirtió en cimientito de otros textos, que a la vez lo fueron de otros sucesivos, dada su estructura abierta. Por otro lado, ensayó clasificaciones para los tipos de escritura que producía, como por ejemplo la expresión “desarrollo ligero” que usó para autoconducirse hacia temas menos conflictivos, cuando el pensamiento obstaculiza el fluir de la escritura.

### **5.1.1. Génesis de los “pensamientos descalzos”**

La escritura asume la comunicación de los aspectos físicos y psíquicos que intervienen en su realización. En algunos fragmentos se alude a los materiales utilizados o a utilizar (hojas, cuadernos, lapiceras), o a los muebles para sentarse o apoyarse (sillón, mesa) en medio de una vaga referencia al ambiente que rodea al sujeto escritor. En relación con la esfera psicológica o emocional se menciona y analiza la intervención de los factores conscientes e inconscientes, estados anímicos e impresiones, con suma atención a la observación de sí mismo y las variantes anímicas y también la dificultad de incorporar el análisis del proceso hacia la palabra escrita. En definitiva se construye la escena previa:

Recién he traído un sillón. Tengo malos pensamientos. O pensamientos malignos. O simplemente mal humor. El sillón tiene un brazo donde puedo apoyar una libreta y taquigrafiar mi mal humor, en lo que él tenga y pueda ser taquigrafiable. Ya veremos. Es

---

<sup>80</sup> Roberto Arlt, Oliverio Girondo, Pablo Palacio, entre otros.

<sup>81</sup> Por los tiempos en que Felisberto escribía estos textos, Alfredo Mario Ferreiro, el más claro representante de la vanguardia poética en Uruguay proclamaba en sendos manifiestos: “Arte en pijama” (Revista *Cartel*, 1929) y “El entrecasa en el arte” (Revista *Cartel*, 1930), tiempos de ruptura con las formalidades academicistas a favor de un registro espontáneo, dinámico, imperfecto y sobre todo en proceso.

precisamente lo que quisiera ver, pues la traída del sillón a este lugar ha sido deliberada (Anexo: 332).

Se alude a los elementos previos que contribuyen a la ritualización del acto: sillón, libreta, lapicera, técnica taquigráfica, como si de estos gestos dependiera un resultado. Más adelante, en el mismo texto manifiesta que desea dirigir el pensamiento hacia la realidad circundante, la que abarca su campo visual, sin embargo, la mente se suelta por obra de la imaginación hacia lo que no está a la vista, pero se sabe que existe. Este soltarse de los pensamientos hacia la zona “oscura”, ayudados por la imaginación para venir a la superficie es lo que el autor llama “pensamientos maliciosos”. Se busca captar la inmediatez en un acto de disciplina, pero el pensamiento es huidizo y se despega del espacio y del tiempo real para ir hacia lo que la memoria atesora de las experiencias anteriores y, particularmente, para enroscarse en sí mismo. El pensamiento “maligno” es aquel que se vuelve sobre sí mismo y conduce a reflexiones “ajenas a la ligereza del tema que pensaba desarrollar” (332).

Se pretende mostrar la ausencia a través de la experiencia inmediata de la ausencia de linealidad en el pensamiento porque como dice en un texto cercano: “la conciencia y la subconsciencia se mezclan en la obra” (T.8b) y eso provoca oscilaciones, entre lo dirigido y lo espontáneo, que quiebran el hilo narrativo. Aparecen los desvíos a los que llama “pensamientos maliciosos”, aquellos que cargan con el problema de la percepción, la conceptualización y la transposición escrita, como si la única aventura posible para el escritor moderno –a partir de la incorporación de saberes en torno a estos temas– fuese el reino interior y su negociación con la conciencia, o viceversa.

Después del portón está la vereda, después la calle de macadam,<sup>82</sup> después otra vereda, después un bajo muro con borde de ladrillo y después el mar y después el cielo y volviendo a bajar la vista vuelvo a ver la libreta. Ya en este simple recorrido de la vista he tenido pensamientos maliciosos. Ocurrió así. Cuando la vista llegó distraída al borde del muro pensé en el espacio que hay desde allí al mar —Después de pensar un rato sobre esto, me di cuenta que me concentraría en una cantidad de reflexiones sobre el mismo asunto, que serían ajenas a *la ligereza del tema* que pensaba desarrollar. Además me di cuenta que lo escrito no tiene carácter de pensamientos o hechos pequeños pensantes ocurridos en el momento espontáneo de taquigrafiarse, aunque fue espontánea la detención en el asunto del muro al mar (332) (destacado nuestro).

---

<sup>82</sup> “macadán”: material que se utilizaba para emparejar las calles, menos que el asfalto, mejor que el barro.



El discurso se interrumpe tal vez por caer en una observación minuciosa de los procesos cognitivos que normalmente se automatizan, por economía psíquica. Este mecanismo no favorece el fluir de la escritura. El texto continúa por los vericuetos de la percepción en primer lugar y de la imaginación después, para problematizar ambas funciones: lo que es alcanzado por el sentido de la vista y lo que, no estando dentro del campo visual, el sujeto recompone por medio de la imaginación.

La última parte del fragmento dice:

[...] Después pensé en la sensación del salto de la mirada del muro al mar teniendo la síntesis anticipada de una experiencia del salto con otros medios físicos y aliados subconsientemente en el momento de mirar (332).

Por último cerrando esta sección, en la parte superior de la hoja siguiente el emisor anota: “Quiero volver de nuevo a un tema con desarrollo ligero”. La frase aparece en un texto manuscrito de cuatro folios, en hojas de un laboratorio numeradas correlativamente, ocupando las páginas 1 a 4 y las fechas 1 al 8 de enero, aunque no se pudo precisar el año. Entendemos que quien escribe siente que la continuidad está amenazada por esa tendencia “maléfica” y desea volver al “desarrollo ligero”, orden en el pensamiento, flujo de la escritura narrativa sin la interrupción que proviene de otras pulsiones. La frase señala un cierre (o suspensión) de un tipo de argumento para continuar con otro acorde a un propósito menos denso. La separación se refuerza con una línea horizontal que oficia como división de los dos textos.

En este punto y antes de analizar el desvío que toma el manuscrito comentaremos un desarrollo de ese intento de atrapar todo lo que se hace presente en la conciencia en un momento dado. En *Tierras de la memoria* ese proceso se dramatiza para sugerir la intromisión de elementos psíquicos que se hacen conscientes sin que la razón pueda dirigirlos.

A veces mis pensamientos están reunidos en algún lugar de mi cabeza y deliberan a puertas cerradas: es entonces cuando se olvidan del cuerpo. A veces el cuerpo es prudente con ellos y no los interrumpe: se limita a mandar noticias de su existencia cuando está cansado, cuando está triste o cuando le duele algo: Yo no sé quién lleva esas noticias ni qué caminos ha tomado para llegar a la cabeza [...] Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan *pensamientos descalzos*. [...] (Hernández, 1983: 30).

Tal vez ocho o diez años separen ambos textos que rozan temas similares, cuyo trasfondo filosófico está en la filosofía de Bergson y su antecedente literario en Proust, a quienes el autor

leyó aunque fuese de manera fragmentaria y desordenada, como cuenta Paulina Medeiros en una entrevista con Pablo Rocca (2002: 91). Lo cierto es que es el hecho literario el que crea una nueva realidad, solo podemos leerla ahí, en el texto, en el procedimiento que otorga una dimensión estética al pensamiento. Lo nuevo, lo que antes no estaba, es esa *imagen*, producida y no creada, como dice Macherey, “a partir de determinadas condiciones” (1974: 80). Se llega a la imagen “pensamientos descalzos” desde una elaboración anterior, previa al texto, y en el propio proceso de la escritura cuyo resultado es una escena imaginaria donde toma corporeidad lo abstracto. Los pensamientos en una sala, deliberando “a puertas cerradas”, lo que sucede dentro de ese espacio es desconocido para el yo que llega a esa síntesis metafórica para expresar la idea de lo que se acerca sigilosamente, lo que no se sabe, lo que no “se viste de palabras” y por lo tanto no es expresado, pero deambula por el “cuerpo”.

### **5.1.2. Hacia el “Prólogo” de “Buenos días [Viaje a Farmi]”**

Volvamos al texto en el punto en que registramos ese giro hacia otro tema, explicitado doblemente por la expresión “Quiero volver a un tema de desarrollo ligero”. Luego de una raya horizontal que indica el cierre de un tema para comenzar con otro, tal como lo anuncia dice:

En esta región abunda el ser humano. Este concepto de ser humano es propio del ser humano. El ser humano no conoce otros conceptos que los hechos por el ser humano. Hasta el que está sentado aquí, escribiendo y hablando de conceptos y ser humano, es hasta cierto punto, un ser humano. Digo hasta cierto punto, porque los otros seres humanos, han conceptuado al que vive como yo, no como un ser humano sino como a un bicho. Una, porque no sé da mucho con seres humanos y otra, porque su humor, no mereciendo el trato con los demás seres humanos, no tiene derecho a vivir, ni ser un ser humano [...] (333).

Es evidente que se ha dado un vuelco y se inaugura otra línea narrativa, aunque también reflexiva, pues el sujeto cuestiona la legitimidad de la propia actividad del pensamiento, que solo puede ser humana. A continuación de este fragmento y por el espacio de dos carillas se desarrolla la idea de que los conceptos provienen de una perspectiva humana y que habría que des-humanizarse para tener otro punto de vista. Este planteo es similar al realizado en “El peluquero” (C.4, “Tratado de embudología”) cuando se dice que detrás de cada palabra vienen una cantidad de significados, entre otras cosas por el carácter histórico de la lengua, nada puede decirse si no es con palabras, nada puede ser pensado fuera de la estructura que proporciona el logos. Bajo esta aparente ingenuidad de un texto donde el emisor asume figurada y humorísticamente la categoría extrahumana de “bicho” –así como en otros textos es “el loco”– que le permite colocarse en un

lugar marginal, aunque obviamente, será considerado –según dice– patológico por psicólogos y psiquiatras, subyace la inscripción en una línea filosófica de la negatividad, del “puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente” (Foucault: 2004: 25).<sup>83</sup>

El aspecto material y la temática que desarrolla la escritura, en cuanto a la representación de sí mismo fuera de la especie humana, permite asegurar que estos escritos constituyen el primer movimiento hacia “Eutilodia” (E) y “Buenos días [Viaje a Farmi]” (1981:190), pre-texto y relato definitivo, respectivamente. Como se recordará este relato escrito antes de 1940, llamado por el autor “Buenos días”, es un proyecto muy distinto al que también puso ese nombre que luego cambió por el definitivo *Tierras de la memoria*, escrito en 1944,<sup>84</sup> y fue recogido por José Pedro Díaz en la segunda edición de las *Obras completas* (1981), mientras que “Eutilodia” se dio a conocer hace poco tiempo (González: 2015). Ambos textos coinciden argumentalmente en general, aunque difieren en que el publicado como “Buenos días [Viaje a Farmi]” presenta un prólogo de contenido autorreferencial en el que el autor se presenta de esta manera:

Daré algunas noticias autobiográficas. Jamás se dan todas. Color de pelo negro, 38 años. Mi primer cartel y casi el único porque después que el mundo se hace una idea de una persona cuesta mucho hacerse una segunda o modificar la primera en música. Pero los juicios que más me enorgullecen los he tenido por lo que he escrito. No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos. Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se debe escribir lo que se sabe (1981: 190).<sup>85</sup>

Si bien nos ocuparemos de este conjunto en el capítulo VI bajo el hilo conductor del tema de la mujer como forma de representación de la estética del escritor, en esta oportunidad destacamos que el conjunto muestra la fabricación de pequeñas piezas desiguales que luego unirá, o de lo contrario desprenderá según conveniencia compositiva del momento. De manera que se intercalan a veces textos de diferente factura y circunstancias de producción. Se trata de aquella escritura de la que se excluye la reflexión, la elucubración filosófica y la metadiégesis.

---

<sup>83</sup> En esta línea Foucault coloca a Sade, Nietzsche, Blanchot y Bataille (2004:33).

<sup>84</sup> En el intercambio de cartas con Paulina Medeiros también se hace referencia a “Buenos días” (1982: 66, 82). Luego en este mismo libro habla de *Tierras de la memoria* y en nota a esta obra aclara que corresponde a “Buenos días” (98, 152).

<sup>85</sup> “Pertenece al mismo conjunto de textos escritos en hojas del Laboratorio Aster. Desde el punto de vista genético forma parte de una serie que tendría el siguiente orden de escritura: 1) “He traído un sillón”, escrito en hojas correspondientes al mes de Enero, 2) “Eutilodia” escrito en hojas que corresponden a febrero, 3) “Daré algunas noticias autobiográficas [...]” en “Resumen del mes de marzo”.

### 5.1.3. Introspección productiva

En el archivo que analizamos se encontraron varios textos que atestiguan una tendencia melancólica, hipersensible, introspectiva y exenta del tono humorístico, paradójal y lúdico. Veamos un ejemplo de estos textos que se plantean como con mayor fluidez:

Hasta anteayer y casi hasta el anochecer, he tenido que vivir lleno de gente alrededor. Aun hoy no tengo confianza en mi soledad. Todavía me parece que de pronto ha de asomarse alguno a mi vida, y mirar como (sic) estoy, como (sic) vivo, y salir corriendo, con una sonrisa, a encontrarse con los otros. Esos momentos de temor ya se han repetido muchas veces, y he terminado por no creer en ellos. Hoy ya me amaga una profunda confianza en la soledad. Pero ayer fue terrible. Por un lado quería alejarme a toda marcha, a grandes esfuerzos, de los recuerdos inmediatos y desagradables en que viví con esa gente. Ya diré porqué los aborrezco. Por otro lado, y como eran gente bien ayer tenía cierta complacencia en recordar algunas cosas, para darme cuenta de mi soledad de ahora; y además, para descargarme de contrariedades atrasadas y no desahogadas; y por último para darme un banquete de soledad, de tragar soledad a gusto, como el que se da un banquete, con rabiosa alegría, por la muerte de un ser que en vida fue odioso y le hubiera humillado largo tiempo (“[Hasta anteayer]”, Anexo: 330).

En este fragmento se destaca el tono sereno de regreso a sí mismo, la soledad se presenta como un estado necesario y deseado, mientras el contacto con “la gente”, la socialización provoca un conflicto que requiere del aislamiento para recomponerse. Un aire neo-romántico recorre el texto, “tragar soledad a gusto” [...] “con rabiosa alegría”. La tarea que redundará en la escritura comienza en las situaciones generadas con anterioridad con el logro de un estado de ánimo propicio: “Esta soledad que me entra por todos los poros me mantiene el alma liviana, dichosamente conmovida.”

Sin embargo, ni en estas anécdotas pretendidamente livianas logra un discurso exento de reflexión pues la llamada de sí mismo, instaura la escritura como un doble que encierra al sujeto con una corriente de palabras que provienen del fluir libre de la conciencia.

Estoy prevenido para llegar a una gran inacción, para profundizar en ella. Sé que durará muchos días. Será tan profunda, que después, para no morirme, tendré una actividad increíble, y puesto de nuevo en esa nueva inercia, también me costará detenerme, seré atorrante a gran velocidad, me acomodaré en la velocidad o en la acción. Si empiezo a caminar, me será más cómodo seguir caminado a un paso regular, que pararme: me daría una pereza inmensa detenerme (331).

La atenta mirada sobre sí mismo trae un tema que trabaja bastante en estos primeros textos: marchar (escribir) y detenerse (no escribir). Estos ejercicios aluden al estado de desasosiego, incomodidad, o de lo contrario estado ideal, síntoma de que el hecho de escritura va a producirse. En este caso la señal es la “salida del mundo”, provisoria y oscilante, una cuasi referencia a la ascesis que conduce al momento de plenitud, el encuentro con lo trascendente. En el primero de los textos mencionados se refiere al primer paso, el aislamiento, la soledad, el silencio, estado perceptivo en primera instancia del mundo exterior para luego serlo de lo interior, cuyo objetivo es la inacción.

Tomemos otro ejemplo:

Una mañana yo me despertaría y tendría una alegría expectante. Pensaría en todas las cosas desconocidas que hay en la vida. Me vestiría ligero y descuidadamente y estaría deseando tomar un tranvía para ver la gente que en él iría, la que habría en las calles y empezar a ver desde temprano todos los hechos inesperados que ocurren en el día (“[Una mañana]”, Otros textos, Anexo: 331).

Este relato por estar escrito en modo condicional apunta al campo de la posibilidad y se sustenta en lo imaginario con un anclaje en lo cotidiano conocido. Aquí la motivación para la escritura es anticipar un posible programa que favorezca lo inesperado. En sí “las cosas desconocidas que hay en la vida” se hurgan en el ámbito común y vulgar. Aristóteles dice en su tratado *De Alma* citado por María Noel Lapoujade que las *imágenes mentales*, ante las cuales somos espectadores (1988: 32), están en el lugar de la ausencia del objeto y del tiempo que convocan. La abundancia de estímulos sensoriales incentiva la imaginación y le da proyección futura. El texto aparece como un guion a protagonizar sobre la base de experiencias cotidianas, pero con una predisposición a encontrarse con lo inesperado, este viene del lado de la imaginación y sobre todo del arte. Se mezclan los planos de la realidad y la creación. El ser que busca lo inesperado se convierte en actor a partir de una confusión consciente entre la realidad y la imaginación.

Yo estaría llegando de la oscuridad de una carretera que tenía quintas a los lados. Al entrar en el cruce de una calle empedrada y alumbrada, me parecería que entraba en un escenario y que sentía miradas sobre mí: entonces me detendría en la esquina como para empezar algo (331).

De pronto el plano de la realidad imaginada es interceptado por “otra realidad”, la calle se vuelve teatro y el observador en actor que va a ser observado. Como en la obra de Pirandello,

*Seis personajes en busca de un autor*,<sup>86</sup> el emisor-función observador se transforma en actor mirado por un dramaturgo: “Pero de pronto me miraría un hombre que estaba cerca del boliche y en actitud de esperar el tranvía: ese hombre sería un dramaturgo a quien me hubiera gustado conocer, pero al que no me habían presentado” (Anexo: 332). Otra vez estamos ante la idea de un yo desdoblado en una parte íntima y otra externa, simuladora y adaptada como se plantea en “El Teatrito” a través del personaje “actor”, pero que tendrá otros desarrollos y consecuencias estéticas en textos como “Las dos historias”, y principalmente en *El caballo perdido*.

## 5.2. Una “novela metafísica”: “Filosofía del gangster. Dedicatoria”, “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días” y “El Teatrito”

“Filosofía del gangster. Dedicatoria” y “El taxi” pertenecen a un proyecto de novela sobre la escritura que Felisberto publicó en periódicos y no incluyó en libro y subtituló “novela metafísica”. Según comenta José Pedro Díaz en la nota correspondiente a “Filosofía del gangster”, este sería el título de un libro anunciado pero que no llegó a concretarse (1981: 211). Formarían parte de este proyecto el relato metaficcional “El taxi” y esta “Dedicatoria”, publicada el 8 de setiembre de 1939 en *El País*.

En el archivo de la SADIL se conservan dos versiones completas, una manuscrita y otra mecanografiada de “Dedicatoria”, y un solo manuscrito de “El Taxi” que, sin embargo, nos aporta un dato: en el margen superior de la primera hoja aparece la palabra “Prólogo” tachada y sustituida por el “El taxi”. La observación de las copias permitió concluir que el autor trabajó hacia la estructura de un libro y que luego, abandonado ese proyecto, publicó por separado ambos textos. Entonces, “El taxi” estaba destinado a ser el segundo texto, el prólogo, ubicado luego de la “Dedicatoria” que comienza de esta manera:

Este futuro libro lo dedicaré a mi persona “como muestra de profundo aprecio intelectual”. No sé precisamente a quién he tomado esa frase que transcribo: posiblemente la debo haber visto en muchos lados. En esta oportunidad pienso, que pasándole la mano a la vanidad, me deje tranquilo por un rato. También pienso, que si me deja muy tranquilo, tal vez no escriba el libro. Pero de todas maneras ya veréis cómo escribo el libro: no solo siento desconfianza de la vanidad sino que hasta me vislumbro una cierta fe en ella (Hernández, 1981: 147).

---

<sup>86</sup> No se descarta la referencia intencional a la obra de Pirandello, estrenada en 1921 y publicada en Italia en 1925. Como dijimos en otra oportunidad Felisberto estaba muy vinculado a José Pedro Bellan que como dramaturgo incursionó en el teatro vanguardista.

Lo primero a destacar con respecto a las tres primeras palabras: “Este futuro libro” es la contradicción que habita en el sintagma cuyo centro es la palabra “libro”. El deíctico “este” indica cercanía espacial y temporal con respecto al sujeto mientras el adjetivo “futuro” señala una lejanía tal como su no existencia en el presente y en ningún espacio. ¿Se trata de un libro imaginado comenzando por la dedicatoria? La paradoja envuelve al texto en oleadas sin fin, pues además está dedicando un libro a su propia “persona”. Humor, irreverencia, negatividad: así comienza el libro que tampoco será libro en el futuro cuyo sinsentido se completa con la frase en clara letra manuscrita que acompaña la versión mecanografiada “El taxi”: “Felisberto Hernández (De la ‘Filosofía del Ganster’ (sic), libro próximo a aparecer)”. Hace partícipe al lector de que está ante un proyecto en proceso. Tal vez la publicación en periódicos y por partes acompañe este gesto de *work in progress*.

A la vez, si examinamos estas primeras frases, a la luz de la forma de presentación de sus otros libros se entiende que intente justificar la ausencia de dedicatoria a otras personas, como era habitual en los libros de la época. Sus cuatro primeros libros están dedicados, dos de ellos, *Libro sin tapas* y *Fulano de tal*, y además, cada relato está dedicado a una persona. Subyace en el texto un tono socarrón común a estas *entradas en la escritura* en las que se parodian los protocolos comunes: el libro como resultado, la creación artística acabada. El mecanismo lúdico permite por vía del humor tematizar el contenido en un paratexto codificado que había utilizado profusamente.

Este centrarse en sí mismo es enlazado con “la vanidad” que desde una perspectiva retórica encarna metonímicamente al emisor que examina su propio deseo: ser leído y lograr reconocimiento. El yo se desdobra en la prosopopeya de la vanidad y el sujeto del enunciado. Al menos en el discurso, se nos propone un juego narcisista de desdoblamiento, en la medida que el objeto no es externo sino interno, similar al “Prólogo” de *Fulano de tal* donde un individuo era condenado por concentrarse en sí mismo y olvidarse del mundo. Sin duda, también aquí se juega con la idea de culpa y condena moral, que recae sobre esta “pasión”, pecado capital en el mundo cristiano medieval (no así en el mundo clásico), porque significa una excesiva atención a sí mismo (y no a Dios) y se vincula a la soberbia y a la vanagloria. Con la aparición en el Renacimiento de un nuevo ideal de hombre el mérito devenido de la autoría no solo es legítimo sino necesario para la creación. En el prólogo de *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, el autor anónimo justifica su libro en la autoridad de Cicerón: “La honra cría las artes”. Es decir sin el reconocimiento exterior no existiría la creación artística y todo lo que el ser realiza para ser reconocido como una identidad singular.

Según el texto, esta pulsión requiere de autodominio pero también de una dosis de atención porque de vez en cuando “hay que pasarle la mano”, es decir atender a estos deseos narcisistas, aunque más no sea por adulación, lo cual circunscribe el acto a la esfera de lo inauténtico, la falsedad y el engaño. Actuar por vanidad tanto como atender a ella puede ser superfluo pero a la vez inevitable si se pretende hacer algo para que otros lo reconozcan. Si la vanidad “me deja muy tranquilo, tal vez no escriba el libro” (147).

Es posible advertir conexiones con la afirmación nietzscheana de que no existe unicidad del ser sino una multiplicidad enfrentada, en lucha, con una idea de centro o dirección. En este sentido Paul Ricoeur en su libro *El sí mismo como otro* dice que el “yo de las filosofías del sujeto es un atopus, sin lugar asegurado en el discurso” (XXVIII). El saber sobre la propia persona, tanto el “conócete a ti mismo” como la coincidencia entre una dimensión corporal única e irrepetible y un universo interior de pensamientos, memoria, emoción, fragmentando e insondable entra en crisis y con él el lenguaje. La persona es la que ocupa un lugar en el espacio, unida al cuerpo; identificable con él en su singularidad, los pensamientos, las abstracciones constituyen una ficción cambiante que se plantea a través del propio discurso que evade similitudes y diferencias para ubicarse en una zona donde no hay equivalencia pero tampoco oposición posible, es decir: el texto construye ambigüedad:

En esta oportunidad pienso, que pasándole la mano a la vanidad, *me deje tranquilo* por un rato. También pienso, que *si me deja muy tranquilo*, tal vez *no escriba* el libro. Pero, de todas maneras, *ya veréis cómo escribo el libro*: no solo siento *desconfianza* de la vanidad sino que hasta me vislumbro *una cierta fe* en ella. Por una parte soy tan *presumido* que *no quiero que se me vea la vanidad*, ni aún quiero vérmela yo mismo, y por otra parte *no quisiera matarla* del todo, porque ella me suministra, o *es en sí, un cierto placer* (147) (destacado nuestro).

En la medida que la persona en tanto totalidad lo es en la experiencia, en su sentido diacrónico se desarrolla en el tiempo (que todo lo cambia), y en su sentido sincrónico constituye la interacción de aspectos de índole psico-social, el sí mismo nunca es un entidad fija sino una realidad cambiante que asume múltiples caras. Además de la construcción de ambigüedad como forma de proceder del texto, estamos ante otro rasgo persistente en toda la obra que es la digresión, a partir de una palabra o de un concepto planteado en una frase anterior, como sucede con la palabra *placer* y el concepto que conlleva, al que se llega por la identidad con vanidad. El placer se encuentra en la tensión que provoca el impulso hacia la realización de la obra, estado de felicidad que se asocia al impulso vital, al orgullo contenido y también a la vergüenza. Se representa metafóricamente a través de un elemento mecánico, un resorte dentro de una pieza



mayor, su retracción y su aspecto “violento”. Este objeto y su función simbólica aparecerán en otros textos, como “El Teatrito” que analizamos sobre el final de este capítulo.

La observación de sí, mediante el desdoblamiento y figuración de la vanidad recurre a otras imágenes tomadas de lo cotidiano y aun de lo pedestre, como el “papel para cazar moscas” cuya adherencia se utiliza para representar el querer sacarse de encima la vanidad y no poder porque se pasa de mano en mano sin poder despegársela.

En cuanto a la forma en que se realiza la analogía estamos ante un ejemplo de la mezcla de planos entre metaforizante/metaforizado, o comparado y comparante, con un hiper desarrollo de este último en relación con el primero. En este caso el papel auto-adherente representa la vanidad por su condición de ser rechazada y querida a la vez.

A lo mejor ese punto *es como un resorte* que cuando más trato de achicarlo más concentra su fuerza y más fuerte me salta a la cara después. Otras veces me parece que la *vanidad* ni siquiera tiene la fuerza violenta de un resorte, sino que graciosamente me tapa los ojos y me pone en ridículo. La he sorprendido en medio de una conversación, como si distraídamente, al apoyar la mano en una mesa, la hubiera puesto encima de un “*Tangle-foot*” –papel para cazar moscas–. El primer movimiento, el más espontáneo, sería el de *sacármelo* con la otra mano y *cambiar de mano la vanidad*; después, si aún *la persigo* pisando *el papel* para sacar la mano, entonces saldría con el papel pegado en la base *como si el papel fuera para mí y no para las patas de las moscas* (147).

El emisor continúa reflexionando sobre el placer que otorga la vanidad a los seres humanos y a él en particular, placer como el provocado por “el alcohol o cualquier alcaloide” Se realiza una analogía con sustancias que alteran la percepción de la realidad y que, a menudo, inducen a un estado placentero, y por lo tanto no se debería condenar desde el punto de vista moral, ya que es natural y no externa al organismo. Además, es “materia prima” que se extrae de “nuestras entrañas” (148). La imagen del poder generador que se extrae de las profundidades nos trae a la memoria el concepto de *genius*, en el sentido de Agamben (2009), genesiaco, origen primero de algo.<sup>87</sup>

¿Cuál es entonces, para el Yo el mejor modo de dar testimonio de Genius? Supongamos que el Yo quiera escribir. Escribir no esta o aquella obra, sólo escribir, nada más. Este deseo

---

<sup>87</sup> Es interesante apreciar en este primer ensayo del libro *Profanaciones* el concepto de Genius y su sentido etimológico que vincula la creación artística con el engendramiento pues el objeto genial por excelencia para los latinos era el *genialis lectus*, el lugar donde se realizaba el acto de procreación (2009, 7)

significa: yo siento que en alguna parte Genius existe, que hay en mí una potencia impersonal que me impulsa a la escritura (12).

Esta pulsión creativa que aparece bajo la forma de la intuición hace posible la transposición a signos que asociándose según ciertas reglas gramaticales y de sentido producen el discurso, sin rumbo aparente pero guiado por asociaciones y cercanías entre las palabras, aunque se aleje de lo *razonable*. Desde la vanidad llegamos a otro aspecto que se independiza del yo emisor: *el pensamiento*, que tendrá en el texto un desarrollo similar al que tuvo la representación de la vanidad.

La esfera del pensamiento y de la razón tiene el poder de justificar, de legitimar a la vanidad para evitar grandes costos emocionales. Se entiende “vanidad” como el deseo de escribir, el placer de sentir el impulso creador. A su vez el pensamiento “tiene medios” que estimulan al “deseo de emplearlos”. Todo se encadena en torno a la idea de placer; la dispersión, la acción centrípeta vuelve a centrífuga en torno al yo emisor que, gracias a la escritura, tiene los hilos de sus *yoes*. Mientras, afirma que todo lo anteriormente dicho son “chistes de la razón”, y que esta es bastante ajena al “yo” que observa como desde afuera las partes que lo componen y su posibilidad de conciliación. Primero dice que le es desconocida, que la observa poco y con grandes intervalos de tiempo. Para representarla plantea que se le aparece como “una estrella que trae cola”, “un cometa”. Tal imagen permitirá otro desarrollo y amplificación del comparante hacia una imagen de orden cósmico en la cual se incluirá al yo. Este es un planeta y la razón la posibilidad de asfixiar con sus gases. De esta manera, el emisor descompone los diferentes aspectos del ser que luchan entre sí, en él predomina la contraposición entre “vanidad”, impulso irracional hacia la creación y razón, de esta se desconfía a pesar de su utilidad: “Ahora se me ocurre que la razón es como hija mía; yo le estoy pegando con alguna violencia en una parte que no le hace mucho daño: pero yo soy padre, al fin, y la quiero; y ella de cuando en cuando me hace algún mandadito” (148).

El *padre* aparece como factor unificador del yo por encima de la razón, la analogía con lazos de parentesco tan indisolubles como los filiales refuerza la idea de contradicción en el ser. Ya en el final del párrafo se unen el humor y la ternura para dar por terminada una reflexión que llega a un cierto acuerdo entre las partes en disputa. Como si el emisor se acordara de un receptor ficticio que ha captado el desvío del tema anunciado por el título, en estilo directo con guión de diálogo expresa y pregunta:

—“¡Cómo! ¿Qué tiene que ver esto con los gangster?” ¿Me dirás que no has visto todavía desaparecer una cabeza detrás de una esquina?, ¿una sombra en el hueco de la puerta?, ¿no

has visto hasta que te han apuntado a la cabeza? O –escucha bien– ¿dónde quieres que te apunten? ¿o cómo quieres que sea la trama? Si tienes alguna idea de cómo te gustaría que fuera lo desconocido, o si ya te imaginas cómo ser la obra, mándamelo decir, que te haré escribir por un personaje a sueldo (¡Oh lector, acaso ya mismo!) lo que tú te imagines (148).

Lo antes planteado forma parte de un primer e hipertrofiado párrafo tanto por la extensión como por la sintaxis particularmente enrevesada, el juego de opuestos, la combinación indiscriminada entre literalidad y ficción que dan la impresión de absurdidad aunque en el fondo haya un razonamiento muy serio y de larga data: el difícil equilibrio entre pasión y razón que los tópicos clásicos expresan. El texto llama la atención por su forma; molesta en primera instancia, provoca y desconcierta.

También aquí como lectores nos damos cuenta que hemos estado lejos del título y del significado de la palabra *gangster* y de su vínculo con el delito, con la ruptura de las reglas, su naturaleza contraria a la ley, y en el plano de la literatura con la variante detectivesca y policial. En este final dialógico se cumple la función de nombrar lo que no está presente construyendo un lector que espera una trama: la del libro que se anuncia. Pero algo sabemos, el escritor es un gangster y está dispuesto a crear el misterio. También pide a su lector que sea copartícipe de la escritura interrumpida; en el silencio, en el intervalo está “lo mejor de este libro”.

El texto que encontramos a continuación en casi todas las ediciones y que también fue publicado en periódico como “de próximo libro” es la continuación del anterior, forma parte del mismo proyecto y constituiría el prólogo. Gustavo Lespada en su exhaustivo análisis sobre este texto explica el mecanismo de la puesta en abismo del texto y la transgresión a la ilusión realista “promulgando la condición de artificio desde la misma literatura” (2014: 111).

Las copias manuscritas de “El taxi” coinciden en varios aspectos materiales y en temática con “Filosofía del gangster. Dedicatoria”. Se interpela al lector solicitando su colaboración a la hora de la producción del sentido: “aparentaremos el inocente juego de la piedra libre, si al movernos entre las letras, escondemos las armas” (150). La escritura como objeto, los signos en el papel, se establecen como figuración del escenario donde el escritor y el lector se dan cita para realizar un juego de ocultamiento y develación. En relación a la puesta en abismo Lespada explica lo siguiente:

Es decir que el relato, al ser su propio objeto, puede optar por referirse tanto a la estructura mayor que lo contiene como al propio proceso de producción del texto, ya sea en lo concerniente a los procedimientos narrativos como a la instancia del acto de escritura (111).

Si lo vemos desde el punto de vista de la teoría genética, ante la posibilidad de estudiar los borradores observamos que una de las versiones manuscritas con que contamos tiene la palabra “Prólogo” tachada y sobre ella se escribe “El Taxi”. Escrito en hojas escolares, exactamente iguales a las de “Filosofía del gangster”. Ambos textos corresponden a ese proyecto de *novela metafísica* que comenzó –como vimos– -con la disociación entre el yo emisor y la vanidad. Se trata del mecanismo de disociación interna del yo que puede rastrearse en toda la obra de Felisberto Hernández. Para terminar esta sección planteamos que en “Filosofía del gangster” “Dedicatoria” se exploran cuestiones vinculadas a la participación del deseo en la escritura, y esta como una práctica que hace visible al ser, al ponerlo en contacto con la mirada de los demás, como una necesidad a priori, anterior a la escritura al tiempo que la constituye. Luego el texto discurre por la indagación en los diferentes aspectos que intervienen en ella como la intuición y la razón.

El “Prólogo”, publicado como “El Taxi”, continúa con la puesta en abismo, ahonda en los cimientos de la ficción poética o narrativa y en el valor central que ha tenido la metáfora. A través de un juego metadiscursivo, que Lespada ha llamado “la metametáfora” (2014: 109) plantea la escritura como experimento entre el lenguaje y la realidad, como viaje por el lenguaje pero desconfiando de su posibilidad de significar, y también como imposibilidad de atrapar la realidad o lo observado de ella por los medios retóricos instituidos.

### **5.2.1. La escena de la creación: el “almacén de ideas” y el “teatrito”. Juan Méndez y Juan Pin**

En el conjunto de textos vinculados a “El Teatrito”, subtulado como “novela”, el autor trabaja sobre el componente subjetivo que interviene en el proceso creador. En ese sentido se relaciona, como ya se ha visto, con “Filosofía del gangster”, al que subtituló “novela metafísica”. También comparten su condición de textos metaescriturales no publicados en libro. Tal como anota Díaz, “Filosofía del gangster” “es el título de un libro proyectado que el autor no llegó a completar del todo” (Díaz, 1981: 211). En virtud del vínculo que podemos establecer con este texto y los inéditos correspondientes a “El Teatrito” es posible pensar que muchos de estos fragmentos que aún permanecen inéditos formaron parte de ese proyecto que si bien no cristalizó como tal, fue fundamental en el proceso de producción de la obra.

La construcción de escenas con “personajes” que representan aspectos de la personalidad y las distintas funciones que intervienen en el proceso de escritura, como hemos visto, es característica de sus primeros escritos. Estas figuraciones rudimentarias, de entrecasa, digamos,

se irán ensanchando en su potencial imaginativo y simbólico, y tendrán alturas notables en las producciones de la década del 40 en adelante.

Al analizar manuscritos tenemos la oportunidad de acceder a los primeros esbozos que tras sucesivas correcciones fueron sirviendo de base a otros textos. En un cuadernillo formado por hojas de deberes escolares y rotulado en la primera de sus hojas como “El Teatrito. Novela”, se presenta un conjunto de escritos, borradores y algunas copias con una historia de personajes representativos de la interioridad del ser que se propone escribir y escribe, como si personificara los diferentes impulsos y contradicciones que nos habitan, una manera singular de prosopopeya. Se presenta en hojas sueltas este conjunto que contiene varios borradores del mismo texto, con sus variantes y sus distintos grados de elaboración. Una parte de ellos integra un diario y otros aparecen como capítulos de la “novela”.

En el “Diario” que comienza con la entrada 1° de agosto: “Hoy empiezo a escribir un diario” (T.8.a), perteneciente a “El Teatrito” (T.1.) se hace referencia al inicio de un movimiento de escritura, un punto de partida planteado como desafío, como demanda de la página en blanco porque el cuaderno “lo tiene en jaque”. El emisor manifiesta su inseguridad y ambivalencia entre lo que llama “presunción literaria” y otro tipo de escritura fiel y espontánea que pueda dar cuenta de “todo lo raro que me pasa”. Ironiza sobre el punto en que el cuaderno pueda ser un “confesor” y sobre la posibilidad de escribirlo *todo*, algo que se plantea estudiar en otro momento. En realidad se burla de la actitud confesional y sugiere que detrás de su escritura hay una necesidad de trascendencia, a la que solo se puede alcanzar con el trabajo constante. Y persiste cierta certeza de que lo que se vuelque en el papel podrá ser aprovechado más adelante:

[...] He aquí –como dice Radaelli– que un simple cuaderno me tiene en jaque y como he decidido escribir en él todo lo raro que me pasa, dicho simple cuaderno parece un confesor. Tengo cosquillas de presunción literaria y además –ahora no sé que iba a decir porque me vino a saludar la Catula y aunque me propuse no... ¡ah! ya me acordé– además me doy cuenta lo difícil que es ser espontáneo –sobre este particular insistiré en otro momento– ya estaba pensando en que no era necesario que escribiera todo, ya estaba tratando de traicionar a mi confesor cuaderno. Claro, escribiré algunas cosas nomás, las que deben o pueda ver que me resultan interesantes, porque debo comprender que por gusto no me pongo a escribir un “diario”, tampoco me pongo a escribirlo para de aquí un tiempo mirarlo y recordar las cosas que me pasaron hace mucho tiempo y después dar un suspiro... ¡ay! (T.8a “Agosto 1°, Anexo: 315).

Luego de este planteo bifronte acerca de la inconstancia, por un lado, y el acicate ejercido por la página en blanco, por otro, y de confesar que no tiene asunto sobre el qué escribir, encauza la escritura hacia lo que ocurre mientras está frente al cuaderno: una interrupción viene de afuera y debe atender esa demanda, estableciendo un desvío ajeno a la dirección que tenía la escritura en su inicio. La inclusión de aquello que interrumpe la escritura es una novedad que muchos años después utilizará Mario Levrero en sus novelas basadas en el formato de Diario.<sup>88</sup>

Se retoma el tema aludiendo al “diario” (el entrecomillado es del autor) y al hecho de que está volcando en él pensamientos que le “servirán” poniendo en evidencia la imagen del palimpsesto a través de una comparación:

Ya estoy tratando de escribir en el “diario” todos los pensamientos que creo que me servirán y estoy como quien saca de un bolsillo papeles y algunos los tiene arrugados porque les ha puesto encima otros. ¡Qué injusticia si el pensamiento arrugado llega a valer la pena! ¡Y después qué cobardemente lo desarrugaré! ¡Qué humillación! (entrecomillado en el original) (Anexo: 316).

Observemos que se utiliza una comparación, en la que el segundo término o comparante tiene tal desarrollo que coloca una imagen en primer plano, desplazando al término comparado, mientras el *tertium comparationis*, lo que tienen en común ambas partes, la diferencia de valor entre lo viejo y lo nuevo, aparece reforzado por la alusión a los elementos en los que se sustenta materialmente la escritura, papel sobre papel, huellas de los diferentes tiempos de la escritura. “Ahora se muestra lo que antes se tuvo como ejercicio preparatorio” dice Ferreiro en “Arte en pijama” (Verani: 1990: 278) y Felisberto con ironía plantea lo injusto que resultaría el olvido de los primeros materiales.

En la entrada “Agosto 2”, el emisor plantea vivir un estado emocional particular, una exaltación del ánimo realzada de forma hiperbólica, lo cual parece una alusión paródica a la descripción del hipersensible personaje Sacha Yegulev, del escritor ruso Leonid Andreiev (1871-1919), mencionado al final del párrafo.<sup>89</sup> Más allá de que la idea de la acción noble y heroica que representa el protagonista de *Historia de un asesino*, parece más un ejercicio de escritura que incluya el comentario de una obra y un pretexto para plantear la preocupación por su inconstancia

---

<sup>88</sup> El proyecto de escribir una novela en base a Diarios no fue cumplido por Felisberto Hernández pero abrió en la literatura uruguaya un camino hacia Levrero, un gran cultor de este recurso que alcanzó puntos notables en *La novela luminosa* (2005) y *El discurso vacío* (1996).

<sup>89</sup> Se trata de una de las escasas alusiones a sus lecturas recientes o paralelas a la escritura que estaba realizando.

frente a la tarea de escribir. El entusiasmo sentido al comenzar apenas duró dos días –nos dice– cuando “sentía que ese fuego no se me apagaría nunca” Al sentir que decae la continuidad y al observar su comportamiento ante la tarea que tanto lo había entusiasmado siente que está enfermo de “abulia”. De la misma manera que en *Fulano de tal*, veíamos la escritura como punto de apoyo, como *Ur* fundacional, en estos textos se advierte la tensión entre deseo, esfuerzo y desasosiego.

De hecho, efectivamente, parece abandonar este primer impulso para retomarlo en otro diario: Agosto 8 de 1930 (T.8.c). En este manuscrito la escritura es más estable, el trazo menos expandido y la letra pequeña. Revela mayor continuidad que el anterior ya que se registran varias entradas durante algunos meses del año 1930, extendiéndose hasta el año siguiente. Estamos en los años que publicó sus últimos dos libros de la primera etapa: *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931). El diario tiene una totalidad de ocho entradas, una sola corresponde a 1931.

Comienza de manera similar al anterior:

Hoy he resuelto escribir un diario porque he encontrado un cuaderno tan lindo; pensé en escribir en él *todo lo que me parecía interesante de lo que me pasaba*, en lo que me sería de útil guardar cuánta cosa se me ocurría, en el ejercicio de escribir ciertas cosas, y en otras muchas otras conveniencias que me ha obligado a pensar este cuaderno tan lindo. Lo único extraño que encuentro en él es precisamente que tenga 188 páginas –en esta última frase me parece que la palabra “precisamente” está de más, no, quién sabe, hace llamar la atención el límite de páginas (“Agosto 8 de 1930”, Anexo: 317) (destacado nuestro).

En este caso, escribe en un cuaderno diseñado con numeración de páginas, lo que parece renovar la motivación, es más, domina el pensamiento mágico y es el cuaderno el que desencadena la escritura porque oficia de contención; al establecer un límite contiene también en el orden imaginario. La relación animista con respecto al soporte sugiere un universo de infancia reforzado por la condición de útil escolar. A pesar de la “escasa intimidad con el cuaderno” (T.8.c) algo del orden de lo subjetivo se construye como “territorio inexplorado”: el sí mismo, cuyo *como sí* es la escritura.

[...] Resulta que al mismo tiempo que tenía unas ganas bárbaras de empezarlo, tenía también una actitud de poca intimidad y de cierta cosquilla literaria ante un cuaderno, lo cual me daba rabia y me ha hecho pensar que nunca he escrito cosas enteramente espontáneas y que no sé hacerlo y que es muy difícil, que nunca se abandona la presunción literaria, resulta que esto no es malo al fin, pero quiero hacer ejercicio de escribir cosas que no me interesen mucho o tentarme por caminos que se encuentran cuando uno empieza a hacer una cosa de gusto (317).

La escritura es modelizante, no es un hecho natural, sino un artificio producto de una *techné* y como plantea Walter Ong “La necesidad de esa exquisita formalidad hace de la escritura la penosa labor que comúnmente es” (1987: 105). En un espíritu tal vez lúdico, tal vez hedonista, con una exacerbada adhesión a la infancia la escritura, en su caso, constituye un campo aún más tensionado, de lo que normalmente es. Barnabé refrendando un concepto que considera clave de Laura Corona Martínez afirma que “la imagen del niño *es* la escritura” en Felisberto (2015:168).<sup>90</sup> A nuestro entender el asunto es más complejo ya que si bien es cierto que el lenguaje, el pensamiento mágico, las asociaciones y conceptualizaciones tienen un anclaje en una perspectiva de infancia, por el contrario la escritura significa un esfuerzo, una participación de la voluntad, la disciplina, la lucha con la natural tendencia hedonista del ser humano.

Por otra parte, toda escritura, aun la de un diario íntimo, implica la creación fantasmal de un lector y la forma, es decir la manera de imaginarlo lector también será creadora de tensiones en el grado de disrupción que esa literatura contenga. Felisberto suele imaginar una adversidad, un lector al que debe convencer para que valide su opción, tema que también se tramitará en esta etapa que estamos analizando.

En la medida que se escribe también se entra en el terreno de la ficción: “ya pienso en mentirle [al confesor-cuaderno] no diciéndole todo sino algunas cosas nomás” Continúa reflexionando sobre la espontaneidad como efecto, como algo buscado y que no formaría parte de lo artístico: “Lo espontáneo puede ser un resultado. Otra cosa es que tampoco puedo ser íntimo en lo que escribo, porque siempre pienso en que lo leerá alguien” (T.8.c). También se refiere a “otro cuaderno” del que tomará algunas cosas para llenar este otro porque le gusta más ya que es numerado. Los textos anteriores a los que se refiere son el diario de “Agosto 1º, que ya comentamos y “Ojo” (T.8.b.), encontrado aparte del resto pero conectado con este conjunto. Con letras grandes y entre guiones escribe la palabra “Ojo” como título de un manuscrito primario, a juzgar por el tamaño, la expansión y el descuido caligráfico, así como por la existencia de faltas ortográficas que corregimos en la transcripción. El encabezamiento del texto con una expresión de registro oral, generalmente acompañada de un gesto que señala el ojo sugiere una advertencia hacia la importancia de lo que se va a decir. Y es así que el contenido del texto alude a la necesidad de prestar atención al funcionamiento del psiquismo en el acto de escritura, especialmente en la creación de una “obra”.

---

<sup>90</sup> Se refiere a la tesis doctoral de esta investigadora argentina.



La consciencia y la subconsciencia se confunden en el proceso de la obra, pero se puede decir que el que hace la obra aprovecha conscientemente los fenómenos subconscientes. También al ponerse a trabajar conscientemente tiente al estado de subconsciencia y no se sabe ni hace falta saber la proporción de una y otra cosa. (318).

Tempranamente Felisberto incorpora ideas de la psicología y luego del psicoanálisis, como ya se ha visto, que cristalizarían inicialmente en formatos a medio camino entre lo ensayístico y lo ficcional y luego en la obra de ficción, en la que, a la vez, no deja de existir la reflexión metadieética. El repliegue sobre la escritura se transforma en un proceso deconstructivo en el que se exhibe lo que antes se ocultaba como dice el poeta vanguardista Alfredo Mario Ferreiro en su manifiesto “El entrecasa en el arte”:

[...] el arte de estos tiempos es arte de entrecasa. Arte de mostrar el arte que, de golpe, sin que se le espere surge en las esperas familiares de poetas, pintores y músicos.

Ahora se muestra lo que antes se tuvo por ejercicio preparatorio. Ahora seda para afuera lo que antes se guardó celosamente. Y también en esto, correparejas (sic) el arte con la manera de ser de los hombres (Verani, 1990: 278).

Felisberto sin estar inscrito en ninguna vanguardia en particular, es un representante nato de este momento en el que emerge la conciencia reflexiva acerca del lenguaje. El escritor se vuelca sobre la escritura y el proceso que está implicado en su producción: los aspectos conscientes e inconscientes. A la vez el creador es el que explota o utiliza ambos aspectos de manera que no se puede establecer cuánto corresponde a cada cual, lo importante es saber que existen y que interactúan entre sí. El proceso puede empezar por un acto volitivo: “ponerse a trabajar conscientemente” que convoque la corriente, que “tiente”, a los contenidos inconscientes. También analiza cómo la escritura puede ser un medio, a partir de la exploración de sí mismo, para un conocimiento del cual a la vez se desconfía:

Pero hay falsificadores que lo hacen todo a conciencia y en este caso es horrible hacer las cosas puramente a conciencia *por más bien hechas* que les queden. Otros trabajan a conciencia y dicen que “se buscan” y de estos que buscándose quieren tentar la subconsciencia, hay quién no se encuentra nunca [...] (Anexo: 318) (destacado en el original).

Aun sin una datación segura, es probable que todavía no estemos ante el Felisberto que leyó a Wilde, a Kafka o a Rilke, ni al que ha establecido un intercambio con alguno de sus

contemporáneos buscando una lectura o promoción de sus escritos. En este texto parece referirse en forma muy general sin que debamos pensar que tiene un conocimiento cabal de los autores contemporáneos consagrados. La forma impersonal con que se refiere a las diferentes actitudes frente a la escritura denota que no está interesado mayormente por ninguna, más bien parece querer establecer las distintas posibilidades que él mismo como escritor en ciernes tiene delante. O buscar la obra a conciencia con idea de perfección, o dejar abierta la puerta para los aspectos más ocultos e irracionales.

En lo que sigue plantea la presencia de un “divino cuaderno” para volcar “las ideas cuando no me pueda dormir” y también cómo ese cuaderno tiene tanto poder sobre sí que combate su tendencia a la falta de voluntad, a cierta *acidia*, según categorías antiguas, que el autor suele mentar como impedimento para continuar su proyecto. De esta manera el texto pasa de la reflexión general y abstracta, aunque en palabras comunes, a la confesión autobiográfica respecto al juego de seducción que se establece con la propia escritura a través de los soportes materiales. Una especie de *agón* espiritual previo al advenimiento de la escritura.

En la entrada “Agosto 8 de 1930” (T.8.c) intercala el fragmento que citamos arriba: “La conciencia y la subconsciencia [...]” (T.8.b) lo que constituye un claro ejemplo de la forma en la que se procesa esta escritura con textos que comienzan planteando inquietudes, necesidades y deseos de un yo que desea exponer la complejidad de movimientos interiores implicados en el acto de escribir. Intenta por un lado escribir una anécdota en las distintas entradas que tiene el diario y deriva hacia la metaescritura. De manera que este diario corresponde al proceso de elaboración de “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”. El personaje Juan Pin, protagonista de “El Teatrito” pertenece a esa filiación. Hacia el final del diario en la última entrada, agosto 20 dice:

[...] parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de él un personaje que le saliera al exterior y se diera vuelta sin su consentimiento, que a este personaje lo hubiera despertado la violencia y el ruido de la máquina; también parecía que al mismo tiempo, otro personaje que también se desprendía de él, no se hubiera dado vuelta, que había quedado mirando en la misma dirección que Juan Pin caminaba, y ahora quería predominar sobre el otro, el anterior, y empujaba hacia adelante. Pero si estos dos personajes eran sin sentido y parecía que querían alejarse, huir, era porque Juan Pin, un tercer personaje que era el central, tenía en el espíritu un mal extraño y complicado (Anexo: 322).

En este punto el “Diario” abandona el relato de anécdotas para volcarse exclusivamente al tema de los personajes que habitan el yo y amenazan con la pérdida del equilibrio. Se desarrolla

esta idea de un ser que se siente tensionado entre un deseo de ser a su manera y un yo social que no admite su forma de ser. Por tal razón se ve obligado a vigilarse, a desarrollar como dice, “hasta el vicio el sentido del análisis”. Poco antes de esta reflexión, en línea aparte y destacada por dos rayas horizontales que enmarcan la frase dice: “El nombre de mi novela era casi definitivo este: “El teatrillo de Juan Pin”. Pese a esta intención, sabemos que Felisberto no publicó nada con ese título y que el nombre no figura en ninguno de sus textos publicados. Hacia el final en la última entrada del diario confiesa:

A pesar del trabajo hecho de la novela, no tengo entusiasmo por seguirlo; no es eso lo que más me gusta, en fin, veremos...tengo otros apuntes de esto mismo, de la novela \_\_\_\_\_” (la raya figura en el original) (324).

Luego de un espacio y una raya bajo la misma entrada continúa en la dirección de la configuración del yo a partir de personajes que cumplen diferentes funciones en conflicto:

El era consciente de su enfermedad; también pensaba que en él había *personajes distintos*, que se llevaban mal, le traicionaban; hasta él mismo se traicionaba, pero nunca pudo curarse, nunca pudo ni supo ser espontáneo [...] (324) (destacado nuestro).

Sobre el final vuelve a hacer referencia a Juan Pin, al parecer, alter ego del escritor quien, pese a que desea ser espontáneo, entiende que las circunstancias lo obligan a tomar otro camino.

Parece abandonar el proyecto, que sería algo así como el canto del cisne de esta estética del preámbulo en relación a la forma de concebir el proceso creador y sus resultados. Tal vez el autor percibió que era, en algún sentido, un camino agotado y decidió no publicarlos, sí publicó “Juan Méndez, escrito en 1929 pero publicado hacia 1940.<sup>91</sup> No obstante la dilación en su publicación, así como su no integración a *Libro sin tapas*, escrito y publicado en la misma época y también en la ciudad de Rocha, es posible vincular estrechamente este núcleo a ese momento.

Los textos que componen este núcleo –publicados o no– ofrecen una escritura focalizada en este ejercicio de esbozo de personajes-abstracciones que encarnan una fuerza incontenible: “en el laberinto de sus actos conscientes e inconscientes le nacieron personajes que nunca más pudo abandonar”. Asistimos a una etapa embrionaria de esa idea de la creación que proviene de un caos primordial, desconocido y oscuro. En el “Diario” intercalaba un relato o anécdota sobre

---

<sup>91</sup> Hiperión N.º 57. La revista no tiene fecha pero sabemos que el n.º. 58 es de 1940 según figura en la página web Anáforas de la FIC (Facultad de Información y Comunicación, Udelar). <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/41012>.

un acercamiento amoroso entre el escritor y una mujer cuyo nombre no se menciona y la entrada “día 5 de setiembre” nos envía al texto “Juan Méndez o Almacén de ideas o diario de pocos días.”<sup>92</sup>

Es evidente que estos textos pertenecen a un mismo núcleo de pensamiento y escritura realizados en diferentes momentos y grados de elaboración.<sup>93</sup> El común denominador es el deseo de escribir un suceso interior, “lo que me pasa”, y la necesidad de objetivarse a través de la escritura. Para ello es necesario disociarse, y a partir de esta operación construir, o reconocer una entidad, una parte del yo que funciona como observadora, y tal vez, organizadora. Si entendemos que esta versión comienza en lo que se llama “Introducción”, al menos ha tenido sus antecedentes en el diario referido, que a su vez se relaciona con el ya mencionado “Juan Méndez”, del cual parece ser su antecedente directo.

Sigamos, ahora, con Juan Méndez..., el texto que tuvo la suerte de ser publicado. Bajo la entrada “El primer día” se parodia el formato de diario en general y en particular, ya que son muchos los intentos que el autor ha realizado para encuadrar la escritura en una serie progresiva indicando fechas. Posee la intuición de que su escritura aporta novedad y lo demuestra al romper con el canon del género narrativo al incurrir en un lenguaje impreciso, lleno de rodeos a “la cosa” que será un procedimiento estilístico propio de esta narrativa. Dentro de esta estrategia alusiva y elusiva se respalda en una autoridad que tampoco nombra:

Me llamo Juan Méndez. Un poco más adelante diré por qué escribo. Me parece que tendré originalidad. Esta sensación de originalidad la he experimentado muchas veces: he ido a hablar con un hombre que entiende más que yo en un asunto determinado: le he confesado que yo no entiendo mucho de eso: pero... sin embargo, me he atrevido y le he hablado con esa fe que tenemos todos de tener alguna originalidad que de pronto sorprenda al mundo (*Obras Completas*, Tomo I, “Otras publicaciones tempranas”:153).

En el segundo párrafo reflexiona sobre una cuestión que normalmente no se comunica en el texto: la forma en que se llegó al título y la función de este como doble síntesis: “de todo lo que se va a decir y la síntesis del sentimiento estético del autor”. El ingenioso título que plantea tres opciones puede ser descompuesto de esta manera: 1) el nombre del personaje central que habita en el escritor, un fulano de tal, 2) el almacén o lugar donde se acopian mercaderías para

---

<sup>92</sup> “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días” es el título de un relato fechado en Rocha, en 1929, e incluido en la sección “Cuentos y fragmentos publicados” en Felisberto Hernández, *Obras Completas*, tomo I, Arca/Calicanto, 1981, p.153.

<sup>93</sup> El texto “Drama o comedia en un acto y varios cuadros” protagonizada por Juan, María y Juana deben ser incluidos y estudiados en este segmento (Hernández 1981: 105-108).

vender, insumos para la escritura y 3) el diario. Tres tipos de entrada preliminar en la escritura, especie de subgéneros literarios utilizados como práctica de escritura y como ideas para desarrollar en futuros relatos. En el primer Apéndice del Tomo III de las *Obras completas* (1983: 169) Díaz incluye un manuscrito entregado por Reina Reyes, la última esposa de Felsiberto, titulado “Almacén” que contiene un conjunto de frases, ocurrencias y anotaciones en general, escrito durante el viaje de regreso en barco desde Francia, para ser utilizado en obras posteriores, como “Mur” o “Úrsula”, relatos tardíos.

“Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días” es un texto en el que se afirman presupuestos estéticos que el escritor fue construyendo a partir del desarrollo de la propia escritura. Entendemos que la especial atención al título forma parte de ese *mientras tanto* que implica ir llenando el espacio en blanco en tanto surge “algo interesante”. Aquí está el primer rasgo de originalidad:

Pero, seguiré adelante por si llega a salir una obra interesante, y entonces se diferenciará de las demás obras interesantes en que publicaré los ensayos, pues a veces nos interesa mucho saber los caminos que tomó su autor para llegar a tal lugar que él por vanidad se los guarda (153).

Estamos ante un planteo estético: los prolegómenos tienen valor en sí porque se incluyen en el proceso. No hay desecho, *todo* forma parte de la creación. El lector puede sentir placer al leer lo previo y presenciar las dudas, los errores, las vidas y las muertes que forman parte de la escritura. Los valores no son absolutos, se relacionan con la recepción y esta además de relacionarse con individualidades tiene que ver con axiologías de cada época. Lo que en una época se consideró un acierto en otra puede ser un error y viceversa. Otro aspecto de esta estética es la puesta en valor de lo considerado bajo y vulgar pues lo de escasa calidad puede ser el *vil metal* a ser depurado. Además esta propuesta ética y estética propone romper las barreras entre lo serio y lo cómico (“broma” en el texto) y atender al misterio de lo inexpresable:

Si mi obra no resulta seria creeré que he tenido la disimulada vanidad de escribirla en broma para que se tome en serio que es lo que ocurre a muchos de los que escriben en broma. En cuanto a lo trascendental estoy curado de espanto al pretender decirlo con palabras, además que no hay por qué decirlo, porque hoy resulta vulgar decir muchas cosas que para sentir son verdaderas (154).

Desea concebirse y construirse como un escritor consciente de su escritura, lo que llama con Wilde “estar prevenido”. Significa no aceptar ni realizar catalogaciones ni aceptar directrices

previas. Hay distintas maneras de ver la realidad, pero sobre todo están los “superfluos” y los “hondos”. Esto no le interesa al artista que va a pasar a todos por su “máquina cinematográfica a todo lo que da” (154). Aquí se cierra esta introducción y dentro de la misma entrada “El primer día” introduce un párrafo que comienza así:

Un día me di cuenta que estaba próximo a perder la razón. No me *atreví* a afirmar si debía tener razón o si la debía perder. Entonces me decidí a vivir espontáneamente: si espontáneamente la perdía bien y si espontáneamente no la perdía también. Tampoco *escribo* esto para que los demás sabiendo mi caso prevean y eviten el de ellos: sería una pretensión que no me perdonaría atreverse a opinar si sería o no conveniente que los demás perdieran la razón. *Escribo* esto porque siento el deseo de escribir lo que me pasa, lo mismo que ahora siento la necesidad de decir por qué lo *escribo*. *Este deseo me atacó* hace mucho tiempo y *tiene su pequeña historia*. Todo *eso me parecía raro*, porque si bien yo sospechaba que me ocurrían cosas horribles, en realidad no sabía bien lo que me pasaba. Además pensé que por más que me observara nunca entendería bien *nada de mí, nunca lo podría escribir*, y si lo llegara a *escribir* no tendría ninguna utilidad ni ningún placer. Entonces me decidí a no cumplir mi deseo. Pero mi deseo, a medida que pasó el tiempo, *insistió* con tanta realidad y tanta violencia, como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia (155).

El párrafo anterior de “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días” corresponde a la introducción de “El Teatrito”.

Un día me di cuenta que estaba próximo a perder la razón. No me *atreví* a afirmar si debía tener razón o si la debía perder. Entonces me decidí a vivir espontáneamente: si espontáneamente la perdía bien y si espontáneamente no la perdía también. Tampoco *escribo* esto para que los demás sabiendo mi caso prevean y eviten el de ellos: sería una pretensión que no me perdonaría atreverme a opinar si sería o no conveniente que los demás perdieran la razón. *Escribo* esto porque siento el deseo de *escribir* lo que me pasa, lo mismo que ahora siento la necesidad de decir por qué lo *escribiré*. *Este violento deseo ha creado en mí un personaje que me observa y entonces no me pierde de vista ni un momento*.

*El deseo de escribir lo que me pasa me atacó hace mucho tiempo y tiene su pequeña historia. Mi deseo me parecía raro* porque si bien yo me sospechaba que me ocurrían cosas horribles en realidad no sabía bien lo que me pasaba. Entonces decidí observarme: no me perdía de vista ni un momento. Al poco tiempo me comparé con las demás personas y me encontré con que me pasaban cosas mucho más horribles de lo que yo sospechaba. Además pensé que por

más que me observara nunca entendería bien *nada de eso*, que *nunca podría escribirlo bien* y que no me traería ninguna utilidad ni ningún placer. Pero sin embargo mi deseo *insistía* con tanta realidad y tanta violencia como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia (“El teatrito”, Anexo: 325).

Si se comparan ambos párrafos se puede observar variaciones que proceden por sustracción y por conmutación, una a destacar es la conjugación de algunos verbos que se pasan de pretérito imperfecto al indefinido, pero no de una forma constante, lo más notorio es el pasaje del verbo escribir en futuro en T.1 al presente en Juan Méndez. Como se puede apreciar, las variantes son mínimas en cuanto a la sustracción, coincidiendo ambos fragmentos de forma idéntica en el cierre: “como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia” (El Teatrito, T. 1, Juan Méndez: 155).

### **5.2.2. El thea-tron de Felisberto, o la escritura como lugar para mirar[se]**

La palabra teatro tiene origen griego y alude a un espacio desde donde parte la mirada: el *thea-tron*, ver-lugar, lugar para ver, el prefijo *thea* está en la palabra teoría, que deriva del verbo *theaomai* contemplar, considerar. El procedimiento teatral incluido en la narrativa es una práctica que proviene del barroco, época de mayor auge del género después de la época clásica, bajo el paradigma mimético de la *Poética* de Aristóteles. En el Renacimiento se retoma con fuerza el arte dramático, pero es en el barroco donde se produce una penetración en la profundidad humana, en las pasiones, en los pliegues del alma. Nada más mencionar Shakespeare, Calderón de la Barca, el mismo Cervantes cuyo Quijote está atravesado por el teatro, para comprobar que no solo es un género literario de origen clásico sino un modo de pensamiento —en especial en su manifestación en abismo como teatro dentro del teatro— a través de personajes que encarnan diferentes aspectos del ser humano y de la sociedad.

El antiguo sentido de *skéné* como espacio sagrado de la transformación cobra sentido.<sup>94</sup> Era el frente del palacio, el decorado encierra el secreto del palacio, el espacio donde se desarrolla la acción que no se puede mostrar al público, acción oculta, *ob skena*, obscena, misterio que sucede tras la fachada del palacio, como cuando el asesinato de Agamemnon y Casandra por

---

<sup>94</sup> Me ha atraído el punto en el que la palabra *skéne* tiene un sentido antiguo que perdió con el tiempo: el lugar donde el sacerdote en las fiestas dionisiacas se vestía con pieles de macho cabrío para presentarse ante el resto de los danzantes. El pasaje del espacio sagrado al profano, implica un lugar de lo obsceno, lo que no se debe mostrar y la escena, lo que se presenta ante el público.

Clitemnestra, en la tragedia de Esquilo, no se muestra ante el público sino por sus consecuencias a través del *ekiclema*.<sup>95</sup>

Volviendo al “teatrito” de Felsiberto vemos que en T.1, fragmento que comparte con Juan Méndez, el narrador dice que está “cerca de perder la razón” porque su deseo de escribir ha hecho surgir un “personaje que me observa y entonces no me pierde de vista ni un momento [...] como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia” (T.1). Ese personaje es llamado “del centro”. En T.2a y T.2b se agregan capítulos titulados “Otros personajes” y “Tres personajes más, respectivamente, según la versión, al llamado “Personaje del centro”, que es el observador de todos los demás y poseedor de atributos como responsable de la acción, del bien y del mal, de salvar a los seres queridos en la lucha común y en el dolor” (T.2.a). Este personaje que podría asimilarse al concepto de *superyó* freudiano, vive en tensión pues tiene impulsos transgresivos que lo alejan del sentido del deber. Su espíritu tiene un defecto, una falta, en analogía con el campo de la mecánica, a su mecanismo le faltaría una pieza. La pieza-falta es un resorte. Sin embargo, es precisamente esa falta la que lo conecta con otra realidad:

La falta del resorte le engranaba las fuerzas con algo que no tenía nada que ver con la realidad social. Estas fuerzas crecían, se desarrollaban y se gastaban continuamente. A veces creía que con esa multiplicación de fuerzas complejas reventaría el mecanismo y me volvería loco” (Anexo: 325).

El personaje central deviene Juan Pin y representa el deseo al que se califica de “violento” por ser un impulso irrefrenable; su propia irrupción producirá la disociación y el desdoblamiento del yo. Con la explosión de este personaje se viene a metaforizar el conflicto entre el impulso y el juicio establecido acerca de la carencia de valor de un gesto sin finalidad, la escritura en sí misma. Ese deseo pasa a ser sujeto de la acción en el plano semántico y personificación de un concepto o idea del mundo en el nivel retórico: “Pero sin embargo mi deseo insistía con tanta realidad y tanta violencia como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia” (T.1).

El deseo de escribir se superpone con el deseo de conocerse a sí mismo, estamos ante una nueva paradoja: la incertidumbre y la escasa confianza en la posibilidad de llegar a algún saber *algo* es lo que mueve la máquina. Se va gestando esa idea de que el *no saber* es la verdadera

---

<sup>95</sup> Plataforma con ruedas que trae a los asesinados con el asesino en una posición fija, pero no se muestra el hecho mismo del asesinato.



fuente de la escritura, como aparece en el “Prólogo” a “Buenos días [Viaje a Farmi]” y en las primeras líneas de *Por los tiempos de Clemente Colling*.

En un nuevo desdoblamiento inventa la fórmula: “decidí observarme” que implica la introspección construyendo una idea de “vigilancia” externa, estado larvario de otros desdoblamientos en la obra felisbertiana, pero sobre todo de la figura del “socio” en *El caballo perdido* (Hernández, 1982). Si nos introducimos en el campo epistemológico del deseo, tal cual lo estableciera Platón en *El banquete*, el impulso hacia lo que no se conoce es el verdadero Eros, no su llegada. El personaje del Centro, es el “altruista”, el que siempre tendrá aprobación por el receptor. Sin embargo, este también aparece quebrado, “tiene un mal en su espíritu” que es, como se dijo, la falta. En la maquinaria del yo hay fallas, desajustes, anomalías que no le permiten al ser “una marcha normal”. La falta del “resorte” en el plano simbólico, por el contexto lingüístico alude a la pérdida de un engranaje social; por un lado, tiene la ventaja de que el deseo queda libre, por otro el riesgo de naufragar produce angustia. Hay una conciencia de funcionar a contrapelo del sistema, pero también de la dificultad de crear, producir desde fuera del sistema: “Esas fuerzas crecían, se desarrollaban y desgastaban continuamente” (T.1) y no eran gestionadas lo suficientemente bien por el llamado “mi empresario”.

Este *gestor* de la personalidad no logra cumplir con su cometido. Notemos el lenguaje proveniente del campo de la economía que se maneja para hablar de la escritura como producción y como producto. El circuito de la creación, en el que está presente el deseo, se integra por diversas fuerzas que reconducen, restringen o lo coartan. Todos estos elementos teóricos se presentan por medio de la analogía, pero luego se introduce un relato, propiamente un relato de infancia, que parece estar allí ubicado en el lugar de esa falta, de ese no saber a dónde conducir la escritura si ella no contiene una anécdota.

En Felisberto ese contenido suele venir de las vivencias del pasado, de la forma sesgada de referir la realidad, o de la fantasía en torno a ella, aderezada con lo onírico. En T.1 se interpola un relato que tiene dos aspectos, uno positivo por asociarse con la felicidad, la novia de la infancia, y otro negativo por corresponder a una pelea con una chiva, lo que representa la caída de la ilusión. En esta dramatización quien escribe se construye en cierto margen que denota la situación del *outsider*.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Entre otras tantas figuraciones de ese estar al margen, el narrador se autocalifica como “pato extraviado” al que “algunos amigos toleran y hasta siente curiosidad por los ritmos y los elementos heterogéneos que desfilan y se transforman en la secuencia de mi realidad” “Buenos días [Viaje a Farmi]” en *Obras Completas*, Tomo 1, Montevideo, Arca, 1981, pp. 190-191.

La construcción de la marginalidad tiene como fundamento un lugar inestable que es el “no saber”, frente a un imaginario de conocimiento total, con la particularidad de no sentirse como frustración sino como adhesión consciente a un mecanismo de productividad. El deseo es “un personaje” del que no se puede renegar, es esa parte del ser que quiere Ser, realizarse en la existencia por más absurda que ella sea, pero a la vez está enredado en múltiples facetas y fuerzas contrarias a él, entre ellas las normas.

“El personaje del centro” es además la voluntad más “equilibrada” y relacionada con lo esperable desde el punto de vista social, “responsable de la acción, del bien y del mal” y del altruismo familiar y social. Representa los valores afectivos, morales y colectivos que obturan el desarrollo de la vertiente personal. El deseo es un mal que en el texto se metaforiza con una disfunción física, tener piernas y no poder caminar con soltura. La derivación hacia el territorio de lo físico apunta a mostrar lo que antes se había planteado como temor al fracaso, detención y como consecuencia, opresión. Hay un acicate interior que se confronta con la falta: el defecto por ausencia de un “resorte”.<sup>97</sup>

La falta de una pieza del mecanismo es una de las primeras figuraciones de la carencia. En este caso se trata de algo que interviene en la marcha, en el andar, en el discurrir. El personaje creado se transforma en territorio de lucha de fuerzas contrarias, “ejércitos de pensamientos que luchaban unos contra otros”.

El narrador usa alternativamente la primera y la tercera persona de manera que el desdoblamiento queda planteado en la oscilación gramatical, mientras explica que esa falta “lo engrana” –siguiendo con el campo semántico de la mecánica y más con la del motor de un automóvil– con intereses diferentes a lo social, lo cual lo lleva a desajustes y luego a un estado de depresión, idea de muerte, sentimiento de improductividad, fuerzas-deseo sin realización.

Los personajes creados viven en la vigilia, en la conciencia, no en la actividad onírica, y mientras algunos de ellos van formando una constelación imposible de retener para el lector, cabe destacar que el denominado “actor” es el que ejercita una transacción con el mundo, en el amor o en el arte:

Otro personaje era el actor: se me aparecía en los amores, cuando me presentaba en los conciertos, cuando entraba en los cafés y me miraban con curiosidad. Tenía un arrojo y una

---

<sup>97</sup> Aquí el texto nos reenvía a “Filosofía del gangster. Dedicatoria”: “A lo mejor ese punto es como un resorte que cuando más trato de achicarlo, mas concentra su fuerza y más fuerte me salta a la cara después. Otras veces me parece que la vanidad ni siquiera tiene la fuerza violenta de un resorte, sino que simplemente me tapa los ojos y me pone en ridículo” (Obras completas, Tomo I, p. 147).

inconsciencia especial en todo. Sospechaba su inconsciencia, pero se arrojaba con firmeza y triunfaba. Tenía más velocidad que intensidad, aunque en la velocidad aprovechara de la intensidad trabajada y sufrida por el personaje del centro. En el vértigo de velocidad con que improvisaba los momentos en que la observaban, no se hubiera podido detener a ponderar la hondura necesaria de los pensamientos que evitarían el mal de los demás; aunque subconscientemente tuviera resueltos los problemas del personaje del centro, pues estaban unidos en la médula. Pero también tenía el suficiente egoísmo y crueldad que muchas veces necesita lo bello, las veces que fatalmente tiene que pasar por encima de dolores ajenos como en las veces en que fatalmente el amor no coincide con la justicia. Este personaje procedía más por tacto que por pensamiento, aunque subconscientemente el tacto utilizará al pensamiento anterior sin que en ese momento pudiera pensar algo nuevo (“Otro personaje”, Anexo: 326).

En un primer desdoblamiento aparecen una entidad que observa y el personaje central, en un segundo pliegue se presenta al “actor” que se describe en el fragmento anterior. Ese personaje central padece de un estado que se designa bajo el subtítulo “La alegría torturada”, especie de inconformidad constante tanto con respecto al mundo como con respecto a la creación. El oxímoron plantea esta tensión entre la fuerza que tienen en él la convicción de lo que quiere hacer, lo cual sería una potencia a desarrollar y las concreciones que siente que se le escamotean:

[...] a él le parecía que tenía la inspiración para hacer una gran obra, pero era inquieto y quería hacerla enseguida, quería aprovechar la inspiración antes que se le escapara y no esperaba que todo le llegara con más espontaneidad o que no le llegara. (“La alegría torturada”, Anexo: 328).

A nuestro entender lo que se está procesando en esta escritura es la condición misma del escritor, lo que implica un imaginario, hecho de necesidades identificadas con el yo pero también de mandatos sociales y culturales. Ese imaginario presentado como deseo de “una gran obra” conlleva demandas acerca de su organización, de su origen, de sus desarrollos ulteriores que, como dice Noé Jitrik, preexiste a la escritura más allá de la experticia del escribiente y se manifiesta “como problema del comienzo en la medida en que el comienzo debe si no resolverlo al menos canalizarlo, iniciar la forma que tendrá” (2000:103). Como texto del comienzo “El teatrino” funciona como canalización del deseo y mostración de lo extra escritural, aunque deje de serlo al momento que se escribe. El asunto es del orden de la trasgresión con respecto a las formas “pensables” dentro de las convenciones, esto es a lo que se debe y puede poner en escena.

Este imaginario de escribir *lo que no se puede escribir* es como querer mostrar lo que no se debe, *onskena*, lo que se trama detrás de la fachada del palacio.

Tal vez por ello Juan Pin, el nombre que reúne la multiplicidad, aplauda la benevolencia de algunos “médicos” (“Los médicos benévolos”: T.5), esas autoridades flexibles a la hora de catalogar los desvíos de la razón, cuando quedan en un borde “aprovechando” el beneficio productivo de la perversión en el plano del arte: “lo abyecto es posesión anterior a mi advenimiento: estar ahí de lo simbólico que un padre podrá o no encarnar” (Kristeva: 1988: 19). Si el lenguaje simbólico es ley del padre y el poético o semiótico es materno, la escritura de Felisberto ¿en cuál de ellos encarna o deviene? Veamos en el próximo apartado otras conexiones genéticas.

### 5.2.3. Ubicación genética de las “Las dos historias”

Felisberto Hernández en su “[Autobiografía]” menciona que “Las dos historias” fue compuesto en 1931 y publicado en la revista *Sur* en 1943 (Hernández: 2015b: 36). Este relato ha llamado la atención de la crítica como las reflexiones atinadas de Francis Lough (1997: 265-274) o el análisis que realiza Gustavo Lespada a la luz de diferentes conceptos como el de *pliege* de Deleuze, la metanarración y el sistema indicial de Ginzburg (2014: 277-289). Por otra parte, ya hemos hecho referencia a la importancia de la nueva ubicación que le otorga Óscar Brando en la *Obra incompleta* (2015b), a instancias de hallazgos y estudios anteriores de Jean-Philippe Barnabé (112, nota 40). En esa línea hemos seguido trabajando.

Nuestra intención es devolver este relato a su lugar de pertenencia desde el punto de vista genético y ofrecer una nueva lectura desde sus antecedentes y continuidades, ubicarlo en la línea de “La envenenada”, por ciertas afinidades, pero fundamentalmente en relación con “El Teatrito”, antetexto que permite analizar aspectos narratológicos en el marco de la escritura como proceso, y no del texto en forma aislada. Porque también hay conexiones con “Manos equivocadas” y con “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”, textos escritos con posterioridad pero que retoman fragmentos de los precedentes.

Escribió, entonces, este relato inmediatamente después de “La envenenada”, o tal vez al mismo tiempo. Desde el punto de vista de la génesis y del proceso de escritura, la primera etapa de producción de Felisberto podría haberse cerrado con un quinto libro, sí así lo hubiera decidido, tal vez “Las dos historias”. No sabemos qué circunstancias lo llevaron a no hacerlo y a que tantos años después enviara el primer relato a la revista *Sur*, como tampoco sabemos por qué en el año 1947 a instancias de Jules Supervielle formara parte de un conjunto de cuentos de factura muy

posterior (*Nadie encendía las lámparas*, 1947). Lo que sí estamos en condiciones de afirmar es que “Las dos historias” pudo haber sido el punto culminante de la primera etapa, pero se abrió a otra, a la producción de sus “familiares genéticos”, si se la emparenta con *La envenenada* por la forma de estructurar el relato en varias secuencias, señaladas con números romanos,<sup>98</sup> por el uso de la tercera persona y fundamentalmente por el tema de la escritura. En ambos relatos, un narrador omnisciente nos cuenta que alguien quiere escribir una historia; en “La envenenada”, “un literato se paseaba por toda su pequeña casa a grandes pasos y profundos pensamientos”, pensando en asunto para escribir (1981:125); y en “Las dos historias” un narrador omnisciente nos cuenta que “un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir. Pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno” (1982: 125); por azar en la edición de Arca-Calicanto ambos textos figuran en el mismo número de página pero en distintos tomos, aunque no por azar nos encontramos con que comparten el tema de la dificultad para continuar con la escritura: el literato había terminado un cuento y necesitaba asunto para escribir otro y el joven de “Las dos historias” tiene la escritura en suspenso y demora con acciones previas su ejecución: “para buscar una libretita donde tenía apuntada la fecha en que empezó la historia” (1982: 125). En ese punto, el discurso gira hacia la primera persona y entre comillas aparece la voz del personaje —el joven— en forma directa. En la presentación indirecta ya se había planteado una primera disociación del joven, entre las exigencias del jefe de la juguetería en la que estaba empleado y las distracciones o huidas mentales que le provoca la historia que quiere contar.

Una gran demarcación puede realizarse entre el discurso narrado y el directo o dramático, destacado con comillas. En un tercer nivel del discurso tenemos las partes designadas como La visita, La calle y El sueño, presentadas por el narrador responsable de enmarcar el relato como una selección realizada por él: *él* sabe que “esa noche cuando estuvo con ella y después cuando estuvo conmigo en la pieza del hotel hubo un momento en que *yo vi* la escondida y pequeña carga de duda que tenía en el espíritu” (Hernández, 1982: 127). La categoría de narrador omnisciente no alcanza para analizar este relato si no observamos que, desde el comienzo, estamos enteramente ante un discurso traspuesto del orden del estilo indirecto libre, en el que “los puntos de vistas del sujeto narrador y del personaje están entremezclados (Martínez-Scheffel, 2011: 271, 272).

La referencia a anotaciones diarias como “16 de mayo, 19 de mayo y 6 de junio” reenvía al Diario que integra el “El Teatrillo”. Otra línea de continuidad se presenta en el apartado “La visita” y consiste en la figura de un sujeto predispuesto a pensamientos obsesivos que lo llevan a

---

<sup>98</sup> Constituye una práctica común a otros narradores uruguayos de las primeras décadas del siglo XX.

un estado de angustia, estado del que el amor o la escritura, como dos aspectos del Eros, aparecen como liberadores:

Esa misma noche le confesé que mirándola descansaba de unos pensamientos que me torturaban; y que no me di cuenta cuándo fue que esos pensamientos se fueron. Ella me preguntó cómo eran esos pensamientos, y yo le dije que eran *pensamientos inútiles*, que *mi cabeza era como un salón donde los pensamientos hacían gimnasia*, y que cuando ella vino todos los pensamientos saltaron por las ventanas (Hernández, 1982: 128) (destacado nuestro).

Además de la escritura, como mecanismo catártico para expulsar lo que pone en riesgo el equilibrio psíquico, el escritor trabaja sobre el lenguaje para encontrar fórmulas, produce figuraciones, por ejemplo en torno a las adjetivaciones de la palabra “pensamiento”. En el siguiente apartado, La calle, desarrolla y ejemplifica el modo en que se articulan percepción de la realidad, pensamiento y temporalidad.

El narrador segundo y protagonista solicita a su acompañante femenina que no hable, llama al silencio para dirigir sus pensamientos, cuestión que no logra porque lo que está al alcance de su mirada lo lleva a “producir pensamiento”, del que llamaría *inútil*: “cuando ya iba a terminar la luz de un foco nos esperaba con solicitud estúpida la luz de otro” (128). Observemos el aprovechamiento literario que la incorporación consciente de los mecanismos de la percepción produce en el siguiente fragmento, en sus dos versiones:

De pronto yo me detuve y me di vuelta para atrás porque en el fondo de la calle pasaba el ferrocarril. A mí me había interesado siempre el espectáculo del ferrocarril al pasar, y tal vez por eso me di vuelta y aproveché para verlo una vez más; pero esa noche no tenía ganas de verlo, me había dado vuelta sin querer; parecía que en ese momento hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento, y que había sido despertado por la *violencia del ferrocarril*. Pero en seguida sentí que otro personaje, que también había desprendido de mí, había quedado mirando en la misma dirección en que antes caminaba, que quería predominar sobre el anterior y que me empujaba hacia adelante. Si estos dos personajes no tenían sentido y querían huir, *era porque yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido*. Cuando me di cuenta de esto quise espantar los personajes, llegar a la realidad y hacer algo positivo: entonces me miré las manos (129).

Veamos el antetexto de este pasaje ubicado en el conjunto “El Teatrito”:

Además de que la noche era sin luna, la calle tenía grandes muros en los lados. Juan Pin, al mismo tiempo que se detuvo, se dio vuelta para [a]tras (sic) y vio el ferrocarril que

cruzaba esa misma calle, a unos cien metros de él. Ese espectáculo le había interesado siempre y también por eso aprovechaba a verlo una vez más; pero esto lo hizo inconscientemente, esa vez él no tenía ganas de ver el ferrocarril; parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de él un personaje que le saliera al exterior y se diera vuelta sin su consentimiento, que a este personaje lo hubiera despertado la violencia y el ruido de la máquina; también parecía que al mismo tiempo, otro personaje que también se desprendía de él, no se hubiera dado vuelta, que había quedado mirando en la misma dirección que Juan Pin caminaba, y ahora quería predominar sobre el otro, el anterior, y empujaba hacia adelante. Pero si estos dos personajes eran sin sentido y parecía que querían alejarse, huir, era porque *Juan Pin, un tercer personaje que era el central*, tenía en el espíritu un mal extraño y complicado (“Diario”, “20 de agosto”, Anexo: 322).

El último fragmento es prueba contundente de que El Teatrito es antetexto de “Las dos historias” y que este relato constituye un grado más elaborado. ¿Qué permanece, qué se conmuta y qué se desecha? Permanece la sustancia temática: un personaje *tironeado* por su forma de percepción activa, recreadora en el sentido de “encontrar nuevas conexiones” y que ha llamado a su condición “viscosa”, por quedar adherido a las cosas en oposición a otra fuerza-(personaje) que lo impulsa hacia adelante. El discurso corre el riesgo de ahogarse, por eso crea personajes que representan la acción. Lo que cae en el texto posterior es el nombre Juan Pin como factor organizador del yo para ser un sin nombre: un joven “de espíritu complicado” que intentaba “atrapar” una historia.

De acuerdo a lo presentado el relato en “Las dos historias” (La calle) es autodiegético, mientras que en “El Teatrito” el narrador es extradiegético pero tan conocedor absoluto de la interioridad del personaje, que habilita a que se produzca ese “deslizamiento de la tercera a la primera persona narrativa” y, como consecuencia, la transformación del narrador en personaje.

“Las dos historias” comienza con una focalización en el narrador al principio, para instalar una observación *desde arriba*, con una aparente objetividad, aunque como se verá, constituye otro mecanismo de desdoblamiento. Porque si bien al principio predomina este narrador en tercera persona que cuenta la historia de un joven que quiere escribir una historia, “escribir la historia muy lentamente”, el uso del estilo indirecto libre y el pasaje del foco hacia el personaje establece un quiebre con la supuesta exterioridad de quien asume la titularidad del relato principal. En general se ha hablado de un narrador externo, extradiegético y otro interno, homodiegético. Habría que completar este cuadro aludiendo a la combinación de tres estilos narrativos: el indirecto, el indirecto libre o traspuesto y el directo o dramático. La entidad del yo se presenta disociada, dramatizada, tanto en la instancia narrativa N1 (narración indirecta) como

en la N2 (narración interna: protagonista de los hechos que se relatan). El primer narrador es una entidad despojada de alguna característica individual y se define por lo que hace, que es referir la historia de alguien que *quiere contar una historia*, desde dentro, dando cuenta de sí mismo y de su conflicto con la realidad de orden convencional. Lo que más importa es su deseo: “se dejaba arrastrar por la pequeña fuerza que había dispuesto que lo guiara”, “Se entregaba a pensar en su *querida historia*” (125).

Sobre el final del relato se produce la unión de los dos planos narrativos cuando el narrador principal dice haber visto y conversado con “el joven de alma complicada”, a la sazón narrador segundo, un viraje narratológico que hace descreer y sospechar que el involucramiento del narrador principal con su personaje, corresponde a una versión más afinada y elaborada de “El teatrino”. Veamos el final:

Creo que me durará mucho tiempo el asombro de lo que *me pasó hoy: he visto al joven de la historia* y me ha dicho que no tiene más ganas de seguir escribiéndola y que tal vez nunca más intente seguirla. Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido esos datos que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para *esta historia*. Sin embargo guardaré muy bien estos apuntes; en ellos encontraré siempre *otra historia*: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya (133) (destacado nuestro)

¿Cuál es el asombro de nuestro narrador principal? Que la entidad que alimenta la historia, el Cide Hamete Benegeli del Quijote, decidiera no escribir más, o como el Bartleby de Melville, prefiriera “no hacerlo”. Como en la famosa frase que parodia la astucia del detective, nuestro narrador *gangster* tiene sus recursos: “estos datos”, “esta historia”, “estos apuntes”, “otra historia”. Como si camináramos por el borde de un anillo de Moebius volvemos al mismo punto, a reescribir la historia, muchas historias, ninguna historia: escribir.

## Conclusiones

Durante la organización de este capítulo, y ya en etapa de escritura, luego de cotejar por última vez los manuscritos, ante el manojito de textos escritos en hojas de deberes escolares que conforman “EL Teatrino. Novela”, nos detuvimos para ver las piezas registradas en el capítulo II como fragmentos de “Las dos historias”, y a la vez integradas en “El Teatrino” (Grupo T), como T.f.3, nomenclatura que utilizamos para aquellos que no tienen continuidad discursiva ni sintáctica con otros, pero con indicios materiales y simbólicos de pertenencia al conjunto.



La metodología genética combinada con el análisis de los textos y sus marcas de intertextualidad permiten llegar a la conclusión de que el corpus analizado en este capítulo conforma una unidad. Corresponde a un proyecto de novela sobre la escritura, al que el autor llamó “novela metafísica” y que podría haber estado integrada al menos por los siguientes textos que contienen entre sí conexiones genéticas: “Filosofía del gánster. Dedicatoria”, “El taxi” [Prólogo], “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”, “Manos equivocadas”, “El teatrillo” y “Las dos historias”. Esta es una nómina abierta que en esta oportunidad no puede ser ampliada, ni ordenada cronológicamente de forma segura,<sup>99</sup> pero que contiene indicios suficientes para nuestras conclusiones. Sin duda Felisberto pensó canalizar en algún momento esta pasión por estudiar su propia escritura, en sus diferentes aspectos, para llegar a una síntesis de orden estético. Tal vez llamó “metafísico” a este proyecto por el grado de especulación “teórica” que contienen los textos que lo integran. Un denominador común lo atraviesa: la escena de la escritura, figurada por personajes que representan los diferentes aspectos del ser que *actúa* en la escritura. En este proceso se estrecha la autoafirmación personal con la creación de novedad para concluir en una *obra* portadora de un estilo.

“La belleza es convulsiva, o no será” dice André Breton apelando al poder de reacción del sujeto creador frente al aburguesamiento del arte (1967:19). Felisberto Hernández, como escritor moderno, escribe sus dudas y su resistencia a caer en lo impuesto por la costumbre de la “consagración”. Busca en la escritura un precario campo de lidia para desplegar un yo que –entre persistencia, convicción y dudas– juegue también con el azar para encontrarse con *su* belleza, que no es clásica ni armónica sino, la realización de una estética de ruptura.

---

<sup>99</sup> En un principio los materiales a estudiar no se encontraban en el país sino en la Universidad de Poitiers, luego fueron entregados pero mantenidos en reserva hasta su integración al archivo de Felisberto Hernández en la Biblioteca Nacional. Las condiciones generadas por la pandemia del COVID-19 fueron un nuevo impedimento para examinar los materiales de ese repositorio.

## CAPÍTULO VI

### SUJETOS FEMENINOS CONTRA EL CANON ESTÉTICO

#### MISTERIO, EROTISMO Y NARRACIÓN

Sin saber  
que yo tengo un secreto  
un secreto que no digo a nadie  
el secreto goce de la espera.

Cristina Peri Rossi

#### 6.1. Mujer, misterio y escritura

En la narrativa de Hernández, la figura o personaje femenino, según el caso, encarna el deseo erótico pero excede esa función semántica para producir significación a nivel de lo simbólico en torno a los presupuestos estéticos que sustentan su concepción de la escritura. Un motivo recurrente es la atracción que el yo narrador y/o protagonista siente, o padece, por una mujer rodeada de misterio o rareza, sea en forma episódica, sea como elemento presente en toda la diégesis. Ella es soporte del enigma y abre un espacio a la producción de sentidos. Las “damas” de Hernández poseen hipertrofias que despiertan la curiosidad, incitan a pensar, comparar, imaginar, fabular, en definitiva, a crear lenguaje. Son protagonistas de situaciones absurdas, inverosímiles o grotescas, encarnan el misterio y simbolizan el modelo narrativo que corresponde a un determinado pensamiento estético.

Vale aclarar que cuando se habla de representación de la mujer en un texto se usa un signo de una entidad de lo real, en este caso la mujer, signada por un discurso androcéntrico. Masculino/femenino nombran determinaciones culturales y es bajo ese paradigma, o contra él, eso lo veremos, que se produce la simbolización a la que hacemos referencia. En este capítulo analizaremos este tema a través de textos anteriores a 1940, algunos ejemplos en la narrativa de la memoria, para luego abordar las construcciones de lo femenino de la última etapa.

Vale aclarar previamente que cuando se habla de representación de la mujer en un texto se denota un signo de una entidad de lo real que a su vez viene signada por un discurso masculino. Masculino/femenino nombran determinaciones culturales y es bajo ese paradigma, o contra él, eso lo veremos, que se produce la simbolización a la que hacemos referencia.

El proceso hacia lo simbólico en el tema de la escritura, mediante la figura femenina, se estudia en este capítulo en tres fases:

1. En primer lugar se realiza un recorrido sinóptico por textos de la primera etapa (1925-1931) donde mujer y escritura comienzan a entrelazarse. Ocurre en ficciones epistolares y de diario personal del tipo “Manos equivocadas” (corpus B) y en “La casa de Irene” (corpus A); en un relato autoficcional como “La cara de Ana” y en cuentos narrados en tercera persona como “La envenenada” y en “Las dos historias” (Corpus A).
2. En segundo lugar se aborda un texto que se aparta de los carriles habituales del escritor y que podría insertarse en la ciencia ficción: “Buenos días [Viaje a Farmi]” (Hernández: 1981). La presencia de manuscritos originales y de copias permite aquilatar el empeño dedicado a este texto que constituyó una vía de exploración en la fantasía, apartándose de la experiencia cotidiana. Se trata del relato acerca de un viaje imaginario en aeroplano a un país inventado: Farmi. La historia aparece en dos versiones: “Buenos días [Viaje a Farmi]” (Corpus B), inédito por el autor y recuperado por José Pedro Díaz (Hernández: 1981) y “Eutilodia” (Corpus C), antetexto del primero, inédito recuperado recientemente en *Narrativa completa* (Hernández: 2015). La primera de estas versiones, “Buenos Días”, muestra una hibridación con lo autobiográfico por tener una introducción con datos que coinciden con los del autor biográfico, pero la mayor parte del texto tiene una trama ficcional del orden de la fantasía, lo fantástico, lo inverosímil.
3. En tercer lugar, se seleccionan y analizan algunos ejemplos posteriores a 1940 (la etapa de mayor densidad simbólica en general y también en la línea de este análisis); luego de una breve introducción nos detendremos en “El acomodador” y en la figura de “la sonámbula”, en “Lucrecia”, el personaje homónimo y la niña y en el personaje Margarita de “La casa inundada” (1960).

### **6.1.1. Un recorrido por los antecedentes: “La casa de Irene” y “Manos equivocadas”**

“La casa de Irene”

“La casa de Irene”, de *Libro sin tapas*, es un relato compuesto en siete fragmentos cuyo tema central es el misterio. En especial constituye la primera alusión al concepto de *misterio blanco* que se retoma en “La casa inundada” (1960), treinta años después. A través de una sucesión de fragmentos se narran situaciones propias del comienzo y progreso de una relación amorosa desde el coqueteo inicial hasta la concreción del vínculo. El trance le sirve al narrador

para reflexionar sobre el misterio que siempre está ligado al deseo y su productividad en el inconsciente, por tratarse de una postergación del placer.

El narrador y protagonista describe los diferentes encuentros en la casa y el misterio aparece en la relación que –desde la subjetiva mirada del narrador–, tiene la muchacha con los objetos (las sillas y el piano). También llama la atención sobre sus manos y sobre la forma de su boca cuando habla. Se trata, dice, de “formas libres y caprichosas” (1981: 99) que constituyen un conjunto con sus manos que “se movían tan libre y caprichosa como los labios” (99). Los objetos tienen el tratamiento de personas, el piano tiene personalidad “y se prestaba muy amablemente” (nótese que esta entrega del piano, es lo que se espera de su dueña). Se desarrolla esta instancia de la espera amorosa en la que es necesaria una dosis de sufrimiento, complementaria del goce, ya que la expectativa es un plus de placer en sí: “esperar a ver qué pasa, y cómo será” (100). Se trata de ese estado mental que se abre a la producción infinita del deseo del que habla Freud: “[...] tolerar provisionalmente el displacer en el largo rodeo hacia el placer” (Freud, 1975: 10). El comentario del narrador, “Apenas se levantó de la silla apareció el misterio blanco”, recuerda el concepto de subjetividad primaria en el niño, en torno a la presencia y ausencia en el juego del carretel (*fort da*), procesos elusivos también propios del del enamoramiento romántico, donde no falta la triangulación del deseo a través del tercero en discordia (Carson, 2015: 33), aunque más no sea una silla que “miraba de reojo”. Así la silla en la que estaba sentada Inés pasa de inspirar “respeto y seriedad” a verse “ridícula y servil”, dominables sus manos, justo en el momento en que los futuros amantes empiezan a entrar en confianza. En ese instante el *misterio blanco* de Irene parecía que decía: “Pero no le haga caso, es una pobre silla y nada más y la silla en sus manos parecía avergonzada de verdad, pero ella sin embargo la perdonaba y la quería” (101).

En la parte V se produce el contacto, producto tanto del impulso como de la intención explícita de dejar de lado la reflexión; los movimientos de avance se ven como “zarpazos”, gestos impulsivos que provocan en la joven una actitud de rechazo al principio pero de condescendencia al final. El pasaje a la acción a través del contacto físico se percibe como cambio interno en relación con lo exterior, esto es: el sujeto pasa de recibir “impresiones” a producirlas, su rol deviene activo. Este momento se describe como brusco y confuso, tras el cual desaparece el deseo. El séptimo y último fragmento contiene estas tres breves y concisas oraciones. “Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco” (102). Cuando el deseo se concreta desaparece el *misterio blanco*, la fabulación se cancela y como consecuencia la escritura.

## “Manos equivocadas “

El autor llamó “novela en catas” a este relato al que refirió en “[Autobiografía]” (2015b: 36), publicado por primera vez en el n.º 100 de la *Revista Nacional*, luego en la Enciclopedia Uruguay (1969) y más tarde en el tomo VI de las *Obras completas* (1974). La ficción epistolar constituye otra forma de *entrada en la escritura* puesta al servicio de la reflexión, variante que al imaginar un lector refuerza su carácter ficcional. El relato está constituido por una serie de cartas ficticias dirigidas a diferentes mujeres. Es común encontrar textos dirigidos a una mujer dentro de los papeles de Felisberto y también en sus libros, nombres como Esther, Amalia, Amelia, entre otros, figuran como correspondientes a destinatarias de escritos suyos.

“Manos equivocadas” comienza con una misiva “A Irene”, por lo que se establece una continuidad con el texto anterior, “La casa de Irene”. La primera frase del emisor a su destinataria es “No se inquiete”, frase a la que yuxtapone otra con sentido contrario: “Es decir me gustaría que se inquietara un poco, si en esa inquietud hubiera curiosidad” (162). Y continúa desarrollando su idea de que lo único que lo mueve es la curiosidad, generar la curiosidad para que el azar haga lo suyo. Nos enteramos de que la destinataria no es una mujer sino un *nombre de mujer*, un signo de otro signo:

[...] lo que escribo lo podrá leer todo el mundo: no encontrarán otra cosa que curiosidad, y sobre todo, una curiosidad libre, pues su nombre fue tomado al azar entre muchos. Yo no tenía ninguna disposición anterior hacia su persona; pero su *nombre*, tomado entre muchos, fue la primer *cosa* de lo desconocido en que *se detuvo mi curiosidad*.” (162) (el destacado es nuestro).

El misterio y el azar son componentes indispensables para que algo sea atractivo y estimule la imaginación, pero la curiosidad, personificada en el texto, realiza el trabajo más importante: el *movimiento* para posarse en la cosa-nombre de mujer. En la línea del *azar objetivo*, el concepto de Bretón, el yo busca abandonarse a cierta ausencia de dirección consciente guiado por la curiosidad, fuerza activa que en sí contiene el misterio: “no buscaba nada y sabía que encontraría algo” (1981: 163). Hay una cierta voluntad y dirección pero también un gran espacio destinado a lo posible y esto es lo que *actúa* el texto con su divagar por diferentes facetas de “lo extraño inquietante”, lo cotidiano enrarecido por la mirada. Lo que continúa podría haberse escrito sin el nombre de mujer como destinataria ficticia, o sea la carta no es una carta e Irene es simplemente el nombre de lo desconocido.

Si bien el primer nombre es Irene, luego, la entidad narrataria del texto se disemina en varios nombres femeninos que encabezan las misivas ficticias precedidas por la preposición *a*: Irene, Inés, Margarita, alternándose al principio las dos primeras y luego la primera con la tercera, finalizando con esta última. Se alternan los nombres pero lo constante es el deseo de provocar curiosidad a su destinataria de turno.

Con relación a Irene, el primer caso, desea provocar “una curiosidad libre” (162) que puede ocasionarse a través de “una prometida historia” de manera que la curiosidad funcione en ambos extremos del circuito, narrador-receptor: “una curiosidad parecida” (162). De manera que “la curiosidad” es una construcción subjetiva, un modo de pararse ante la realidad, sea ella cotidiana de orden fáctico, o especulativa, de orden científico-filosófico. Representa una forma de lidiar con “lo desconocido” como potencia.

La segunda misiva, dirigida a Inés, comienza *in media res* y alude a sí mismo, a su despertar y a la mezcla del sueño con la realidad. El recuerdo del encuentro con la mujer incentiva la imaginación y el relato adquiere un carácter limítrofe entre lo real, lo soñado y lo imaginado. Se genera el movimiento al introducir el recuerdo en lo cotidiano y el sueño como fantasía creadora. Se unen estas actividades del psiquismo en una sola: “Yo he preferido no mover más los recuerdos y he preferido que ellos durmieran, pero ellos han soñado (165).

La tercera carta, dirigida nuevamente a Irene, desarrolla la idea del inconsciente como espacio psíquico que recibe las impresiones que van a ir formando las emociones y sentimientos. Todo esto devendría clase de psicología elemental si en la cuarta misiva, en una suerte de repetición de nota en un pentagrama, no volviera a Irene introduciendo el tema del deseo, esta vez personificado:

El deseo se me ha acostumbrado a escribirle algunas de las cosas que siento y pienso con el tema de lo desconocido como “eso” que no está en lo que una obra dice sino en lo que no dice, como lo que no está en el plan de la película que se va a ver en el cine: [...] y por esas pequeñas posibilidades, es que voy siempre al cine (166-167).

A continuación de estas afirmaciones introduce un esquema titulado: “Cosas que me gustaría que pasaran”, del tipo del que aparece en algunas piezas encontradas en el archivo en las que se relata una posible historia usando el condicional simple: estaría, pensaría, miraría, cruzaría, tiempo y modo, recurso utilizado también en “La casa inundada” cuando el narrador personaje imagina posibilidades. Luego, en párrafo aparte reflexiona sobre lo antes escrito como un atrevimiento por haber “copiado aquí esas cosas tan simples” (168) y reflexiona también sobre la actividad del pensamiento cuando no llega a ninguna parte porque lo que realmente existe es una

“real confusión” (*Ib.*) y el ser humano no llega a comprender la realidad: esta es inaccesible aunque la “vanidad” pueda hacer creer lo contrario.

La realidad es oscura, intentar “aclararla” es un acto de vanidad y “cuando la vanidad es demasiado predominante y hace también demasiado predominante nuestro pensamiento, la vida es una rara tortura” (*Ib.*). Luego cita un fragmento que ocupa todo un párrafo de “Las dos historias” entre comillas: “Aquel tipo que era yo antes de conocerla, tenía la indiferencia del cansancio” (169) y aquí construye una dicotomía entre cansancio y descanso. Mientras el primero está relacionado con el pensamiento el segundo lo está con el afecto. El ser de antes es el agobiado por el pensamiento, el de ahora “descansa en la inquietud de amar a su antojo” (*Ib.*).

En un nuevo fragmento, tras otro espacio en blanco, vuelve al tema del pensamiento y la imposibilidad de detenerlo, querer negarlo es continuar pensando. Como dice Steiner, una de las razones de la tristeza del pensamiento es que no está bajo nuestro control ni cuando dormimos (2007: 25). Hay una hegemonía del pensamiento sobre el ser que no se puede eliminar, ni siquiera escribiendo. Solo quedan libres del pensamiento los recuerdos de la niñez por eso el narrador dice que en él “algo se quedó niño” (169) y realiza una reflexión acerca de lo desconocido que constituye uno de sus fundamentos estéticos: defensa de lo intuitivo, lucha contra el pensamiento sabiendo que enfrentar lo establecido implica una lucha sin cuartel. Propone a su destinataria una especie de juego o de experiencia en la que escribir no sea un “trabajo” sino “un placer ligero”.

En la quinta misiva, destinada a Margarita, también habla de producir misterio, de sencillez, y de lo inesperado. Escribir es trabajar en el misterio y a la vez producirlo. El misterio no existe en sí, sino que es una producción que surge de un movimiento: escribir para producir un estado de espíritu y curiosidad por saber qué produce la escritura en cada mujer, en cada receptora, sabiendo que será diferente. Escribir es una forma de “mover” y luego tener “la suerte de saber [...] qué cosas se producirían en cada espíritu” (171).

La mujer es el lugar del misterio y de la escritura. Se trata de un mito interno a la obra que, sin embargo, proponemos pensarlo desde la convención tardomedieval de la mujer como intermediaria entre el hombre y la producción poética, nos referimos a la situación en la que ese tú se inscribe en el texto, como alguien a quien el yo poético “sirve”, según el esquema feudal, o en la poesía renacentista neoplatónica, cuando lo escrito por el poeta es un doble de la imagen de la amada. El soneto V de Garcilaso de la Vega, en el epítome del neoplatonismo expresa: “Escrito está en mi alma vuestro gesto, / y cuanto yo escribir de vos deseo, / Vos sola lo escribisteis, yo lo leo / tan solo, que aun de vos me guardo en esto”. Felisberto, como escritor del siglo XX no se inscribe en esa tradición pero sí hace un uso de la mujer como signo que puede tener un sentido en el texto, el sentido de una estética, su encarnación. Muy lejos estamos de esta idea de reflejo

de la certeza de una verdad y belleza únicas plasmadas, “escrita” en la mujer amada-admirada, revelación visible de lo trascendente. Por el contrario, en el polo opuesto, la mujer es la encarnación del misterio sin nombre, que anida en ninguna parte y que puede ser nombrada de diferentes maneras. Volviendo al texto, el movimiento por la alternancia de las destinatarias se plantea de la siguiente manera: 1. Irene, 2. Inés, 3. Inés, 4. Irene, 5. Margarita, 6. Irene, 7. Margarita, 8. Margarita.

### **6.1.2. “Las dos historias”**

#### **“Las dos historias” y la mujer sin nombre**

La estructura fragmentaria de “Las dos historias” testimonia el modo en que se produce el texto y la concepción que deviene de ello. Se ha señalado la importancia de este relato con relación a la puesta en abismo de la escritura y por tanto su carácter metaescritural.

Como el personaje central de “El teatrillo”, el joven protagonista de “Las dos historias” tiene un “yo, mi personaje central” de “espíritu complicado”, padece un conflicto entre su mundo interior, los pensamientos que lo habitan, y el mundo exterior que aquí está representado por una mujer. La tensión que se genera requiere de la escritura y ella se transforma en una necesidad tan fuerte como la de una amada: “hacía días que pensaba en la emoción del momento en que escribiera” y “se entregaba a pensar en su *querida* historia” (Hernández, 1982: 125). Desplaza hacia la escritura la carga afectiva generada por la mujer. Se angustia ante la imposibilidad de recuperar con exactitud las palabras fieles a lo vivido, entre otras cosas porque vive una subjetividad fragmentada, habitada por múltiples perspectivas, entre ellas las que devienen de la percepción y vivencia del tiempo: él “quería demasiado los hechos para permitirse deformarlos” (126).

Con respecto a la temática de la mujer hay tres fragmentos que el narrador principal dice seleccionar de lo que el joven escribió, con anterioridad, porque a él le parece expresar mayor conocimiento de sí: La visita, La calle y El sueño, que se constituyen en partes del relato en las que el personaje se convierte en sujeto de la enunciación sin que aparezcan las comillas que antes diferenciaban sus intervenciones de las del narrador.

En “La visita”, alude a ciertas características personales a través de episodios de la niñez y luego cuenta el encuentro con una joven que va de visita a su casa: “una muchacha rubia que tenía una cara grande, alegre y clara”. Tiene un acercamiento con ella al “confesarle” que “mirándola descansaba de unos pensamientos que me [lo] torturaban” (128). En la “La calle” el joven refiere lo que le sucede durante un paseo con una joven. Por un lado intenta avanzar en la



relación y por otro queda atrapado en pensamientos divergentes de la situación en la que se encuentra. No logra concentrarse en la acción presente. Besa a la muchacha pero cree que fue otra parte de sí mismo que realizó la acción. A la inversa que en “La casa de Irene”, en que se concreta el vínculo -le va bien con Irene pero deja de escribir- en este caso la relación se frustra pero reconoce que ha avanzado en la escritura: “A pesar de todo me parece que cada vez escribo mejor lo que me pasa: lástima que cada vez me vaya peor” (129).

La sección más sustanciosa desde el punto de vista simbólico la constituye “El sueño”, en la que la mujer, de la que no hay ningún elemento que indique que es la misma de La visita, aparece en el marco de la actividad onírica, que habilita ciertas transgresiones morales:

En un pedazo grande de sueño, yo me encontraba en un dormitorio y era de noche. La silla en que yo estaba sentado había quedado arrimada a una gran cama, y en esa cama y entre cobijas estaba sentada una joven. La joven era de esa edad insegura, entre niña y señorita; se movía continuamente y acomodaba y jugaba con cosas que a ella le parecía que a mí me interesaban; a mí me parecía mentira que ella, estando preocupada en cosas de niña y teniendo ese placer que tienen las niñas cuando están acomodando cosas y en continuo movimiento, también sintiera el placer casi puramente espiritual de un amor profundo como el que yo sabía que ella sentía por mí (129).

El texto reproduce un sueño, no hay palabras, hay movimientos como en el cine mudo y una atmósfera ominosa, dada por la ambigüedad en la que es colocada la mujer: “La joven era de edad insegura, entre niña y señorita; [...] Todo se juega en un lenguaje gestual y en una situación limítrofe con lo ilícito: el amor entre una niña y un adulto, el beso de la niña, los besos de él, el amor y el desamor, la autenticidad y la falsedad, los sentimientos encontrados y sobre todo la inadecuación propia de los sueños con relación a las normas de la vida consciente. La atmósfera es extraña: “Otras veces ella jugaba muy lejos de mí, en todos sus movimientos no había el más leve ruido, y esos movimientos se parecían a los de las películas pasadas sin música”.<sup>100</sup> Su presencia muda al lado de la cama de la niña, “yo no debía hablar nada”, sugiere la ocupación de un lugar impropio, y así es porque: “debía estar otro que era el novio que los padres conocían y con quien le permitían hablar” (131). De pronto, se produce una bilocación -algo propio de algunos sueños en los que nos contemplamos desde otro lugar- y al tomar distancia, y contemplar

---

<sup>100</sup> Felisberto había trabajado como pianista acompañante de las películas de cine mudo, por ello dice películas “pasadas sin música”.

la escena desde afuera, ve a su otro “yo” como “una cosa más íntimamente conciliada” (131). Pero luego, se produce otro mecanismo propio de los sueños que es la metamorfosis;

En una de las veces que yo me hallaba cerca, ella tenía el cuerpecito de un niño de meses y su cabeza era muy grande: *jugaba con un papel y tan pronto se lo ponía sobre los hombros o se lo ceñía al cuerpecito; el papel crujía fuertemente*; los padres, que estaban en la habitación próxima, se inclinaron sobre los pies de la cama de ellos, y desde allí nos veían – porque la puerta que comunicaba las dos habitaciones estaba abierta- (131) (destacado nuestro).

En ese punto, aparecen en el sueño los padres, en especial, como determinante y límite del sueño, entra la madre en la habitación y con ella sus palabras: “No esperaba este triunfo de usted”. ¡Qué frase más enigmática! ¿Cuál es el triunfo? ¿Haber logrado el amor de esta muchacha que oscila entre niña y mujer? Según lo que hemos trasladado, además de otros signos del texto, la joven está en una zona de transición entre ambas, pero luego toma la forma de un bebé de cabeza muy grande, que juega con un papel. Un niño, no una niña. En *El caballo perdido* (1943), relato escrito una década después que este, el niño/joven discípulo de Celina sufre una crisis que el narrador hace producir a nivel de la metaescritura, el yo herido por la desaprobación y el castigo de la maestra inflige con el lápiz rojo, que usa para escribir y señalar las notas en el pentagrama, sueña que persigue a Celina, devenida niña, con un palito que tiene un papel en la punta. La escritura es su revancha, como el bebé de “Las dos historias” que juega un papel. En ambos relatos hay sentimiento de culpa, de vergüenza, y la sensación de haber traicionado a algo o a alguien. Pero en este siente haber sido hallado *in fraganti* y miente para disimular su presencia impropia en la habitación de la niña-muchacha-bebé diciendo que estaba allí para tener datos acerca de la mujer que en verdad él amaba. Como lectores cómplices, sabemos que no es así.

Al despertar, en la fase de reconstrucción del sueño, la madre de la joven-niña se superpone con la propia madre del soñante y se agrega que el despertar de los padres se produjo por el crujir del papel. La puesta en abismo es estructural en el relato. No solo la realidad se superpone con el sueño, sino también los sueños entre sí:

También recordé lo que me sucedió antes de dormir y al terminar el sueño: pensaba en las leyes físicas y humanas y veía pasar mis deseos por mí, como nubes por un cielo cuadriculado. Al ir pasando al sueño, esa red se rompía, pero yo solo seguía pensando y sintiendo como si estuviera entera: los pedazos rotos estaban como enteros; y había un cuadro tan bien escondido debajo de otro, que la madre de ella era la mía... (131)

Este relato invita a un tropezón con el psicoanálisis por los contenidos inconscientes que aparecen de forma deliberadamente cruda, se trata de un sueño erótico con su respectiva triangulación del deseo: ella-yo-el novio/ ella-yo-madre (de ella o de él). Es un sueño que viene con sus claves de interpretación implícitas, por eso, como guiño final está la superposición de las madres. Es como decir: es la castración a la enésima potencia. Y como si a la manera cervantina dijera “pero esto importa poco a nuestro cuento”, el narrador primero anuncia que el joven quiere contar la historia desordenadamente y sin atender a reglas predeterminadas, “deseos [...] como nubes por un cielo cuadrículado”. Los fragmentos se sueltan en el sueño, se ven como enteros y se superponen, como una madre con otra madre.

“Las dos historias” es un relato hecho de fragmentos de diferentes épocas, se pueden encontrar insertos en otros cuentos, como en “Manos equivocadas”, por ejemplo, o en “El teatrillo”, que articula diferentes situaciones: lo vivido, lo soñado, lo imaginado y las interferencias entre estos planos. Retomemos la enigmática frase: “No esperaba este triunfo de usted”. Oscura como un oráculo, solo podemos atenernos a lo explícito: un logro que está fuera de toda expectativa, y lo cierto es que luego de reflexionar sobre el sueño “el joven no quiere seguir describiendo los hechos en el mismo orden que ocurrieron”, es como si el sueño hubiera producido un cambio, una transformación ¿un logro inesperado? Es posible, pero cierto que es un momento bisagra en el relato, porque a partir de aquí el narrador retoma el hilo para decir que el joven decide contar la historia sin atenerse a ningún orden previo.

Recapitulemos, hay tres formas de representar por sinécdoque a la mujer en el relato: en La visita, instancia de una primera atracción física, ella tenía “una cara grande, alegre y clara” que de solo mirarla sus pensamientos (que hacían gimnasia en su cabeza) “se arrojan por la ventana”. No es inquietante, no genera angustia, sino tranquilidad y placidez. En La calle se trata un proceso más avanzado de una relación, los pensamientos lo distraen y el rostro de la muchacha es, ahora sí, inquietante, en un impulso besa “su cara tan rara” pero se da cuenta de que no quería hacerlo, o por lo menos una parte de sí no lo deseaba. Por último, en El sueño, luego de la transformación de la niña-joven-mujer a niño-bebé-papel, ya no tenemos un rostro entero sino fragmentos, y algunos exacerbados.

El sueño elabora el pasaje hacia la defensa de lo inesperado, la disrupción y el fragmentarismo, como mecanismos de productividad y estética de la novedad. Y el texto lo practica con éxito relativo al principio porque es puesto en tela de juicio por ser una dificultad que tiene el joven para contar la historia pero, luego, como hallazgo exitoso.

Esto ocurre con la descripción de la nariz, sinécdoque de la amada, y a la vez “de la querida historia” (¿de amor?), pieza narrativa de tres párrafos en que el protagonista es el deseo, figurado en la nariz de la amada. A través de ella se muestra el juego de seducción entre los amantes, en el plano temático, y se hace gala de procedimientos retóricos, gramaticales, que redundan en un pasaje de lo central (sustantivo) a lo adyacente o modificador que se convierte en central para, a su vez, ser modificado, y así podría seguir indefinidamente generando “un juego de intransitividad o encadenamiento que tiende a reproducir cierta idea de recorrido también interminable” (Lespada, 2014: 286-287).

En muchos de los instantes que viví cerca de ella, concentré toda mi atención y toda mi adoración en su nariz. También me parecía que muchos extraños pensamientos que vagaban por el aire se metían por mi cabeza y me salían por los ojos para ir detenerse en su nariz. [...] La nariz de ella sobresalía de su cara, como un deseo apasionado, pero ese deseo estaba insinuado disimuladamente, y hasta un poco recogido después de haber sido insinuado; y este recogimiento parecía hecho con un poco de perfidia [...] (132).

Es así que uno de los procedimientos retóricos claves de la narrativa felisbertiana, que es modificar las jerarquías en todos los niveles del discurso, aparece en el último fragmento a cargo del joven-personaje-narrador impotente. Sin que exista transición pero con una introducción “No puedo dedicarme a pensar por qué necesito explicar cómo anduvo hoy vagando en mí un terrible pensamiento. Pero lo cierto es que ahora quiero desparramarlo en esta página” (132) vuelve sobre el tema de su pensamiento pendular entre realidad exterior y pensamiento, como había ocurrido en *La calle*, pero de una forma muy diferente. Aquí no está la muchacha, sino un retrato de ella, y sus pensamientos encarnan el centro de un minirrelato que vale la pena transcribirlo, ejemplo de poesía, humor y originalidad retórica.

[...] De pronto sentí en el alma un espacio claro, donde vagaba *una especie de avión*. Voy a suponer que mis ojos miraran para adentro en la misma forma que para afuera: entonces, al ser esféricos y moverse para mirar hacia adentro, también se movían mirando hacia fuera, y por eso yo miraba los objetos que había en mi cuarto, sin atención: *yo atendía al avión que andaba adentro y en el espacio claro*. Después resultó que la parte de los ojos que miraba para afuera y sin atender, miró –como hubiera podido mirar un enamorado vulgar– una fotografía de ella que estaba en la mesita pintada con nogalina; entonces, *en vez de atender al avión de adentro*, atendí a la foto de afuera.

Después *quise volver a ver el avión, pero éste se había perdido en el espacio claro*, entonces yo dije para mí: “Ya volverá, y si tarda es porque debe de estar cargando algo”. Cuando

volvió, no sólo me pareció que traía carga, sino que no era el mismo. También sentí que se dirigía a mí, a mi estúpida persona de aquel momento; y lo único que atiné fue a sacarme un trapo de otro lugar del alma, y a hacerle señas de que siguiera....pero le debo de haber hecho señas de que se detuviera, porque *llegó hasta mí*, y me rompió la cabeza y todos los escondidos lugares de mi estúpida persona” (132-133) (destacado nuestro).

El conflicto entre el afuera y el adentro que atormentaba al joven en *La calle*, se resuelve con una síntesis posible a través del mecanismo de los ojos de espectro absoluto, que miran tanto hacia adentro como hacia afuera: el avión que vuela en los aires interiores y la fotografía de la novia sobre la mesa pintada de nogalina, que está en lugar de la amada. Esta primera instancia, que parece armónica, te trastoca cuando el avión ya no es término de comparación o metáfora sino algo que se escapa a las leyes del orden y la dirección. El creador quiso controlarlo, diciendo al pensamiento-avión que siguiera de largo, pero no logró que la orden llegara a destino, o fuera bien interpretada y cae con toda su fuerza sobre [mi] “estúpida persona” (133).

Finalmente, la historia que quería contar acerca de un suceso con una muchacha tiene otra historia, o se transforma en otra historia, que está contando el narrador primero, quien retoma el discurso para decir que se ha encontrado con el joven escritor que no continuará la historia, pero que constituyen insumos para su propia historia. En el antecedente “El teatrillo”, el narrador desistía de la historia, en este, uno de sus narradores lo hace, pero el otro ve con entusiasmo estos materiales para “atrapar la suya” [su historia], la “querida historia”.

### **6.1.3. “La cara de Ana”**

En “La cara de Ana”, relato principal del libro homónimo (1930), la figura femenina corresponde a una niña, “que tenía unos ojos negros muy abiertos y miraba todo con una mirada libre y desfachatada” (1981; 110), con quien el narrador compartió algunos episodios de su infancia. La acción se desarrolla en dos secuencias temporales y en el marco de la visita de Ana y su madre a la casa de la familia del narrador. Cuando se conocen, Ana tiene ocho años, y él seis; en el segundo momento ya son adolescentes, ella tiene diecisiete y él quince.

En la primera sección, de las cinco en las que está estructurado el cuento, el narrador plantea su forma de sentir y de razonar, desde temprana edad, disociada de lo que considera esperable desde el punto de vista convencional. De alguna manera, elige permanecer en una zona ambigua, de observación, entre lo racional y lo irracional. Estas primeras palabras constituyen un breve manifiesto estético, que luego se disemina por todo el relato, al presentar a Ana a través de su

mirada “atrevida”, y a él asombrado, pero también subyugado por la transgresión.<sup>101</sup> A partir del apartado II y hasta el IV se narran hechos sucedidos durante la estadía de Ana en su casa, en particular, la muerte del abuelo y su velorio: “Después fui a ver a mi abuelo muchas veces más. En una de las veces me encontré con la mirada de Ana y con su risa, pero ya sabía yo cómo sería ella, cómo le gustaba *violar el silencio* que tenía mi abuelo y el silencio que hacían los demás (111). Nótese que en este punto y si estuviéramos haciendo una primera lectura del texto no sabríamos que Ana padece una disfunción psíquica, de manera que hay un aprovechamiento productivo de la falta de ese dato, que es fiel a la forma en que el niño asume los hechos, desde la ingenuidad al conocimiento, pero que sirve para instalar el tema de la transgresión a los instituidos, aquí la muerte y sus rituales. El uso del verbo “violar” aplicado al silencio tiene idéntica fuerza que en *El caballo perdido* cuando el niño narrador dice querer “violar secretos”, en la sala de Celina. Pasada la ceremonia fúnebre, de la que el niño ha sido atento observador, sin involucrarse emocionalmente, sobreviene la angustia ante la ausencia del abuelo, como otra forma del silencio. Al final se desencadena el llanto: “Ana me preguntó por qué lloraba y yo caí en la tontería de decírselo: entonces ella se rio muchos días”. Y como correlato de esta idea de la disociación entre el suceso, su efecto diferido (“el comentario”) y la risa como corolario, se narra un episodio, aparentemente menor, que termina con el llanto de Ana y la risa compensatoria del niño:

Pero otro día a ella se le atrasó el comentario; estábamos jugando en un terreno baldío; aproveché que ella estaba de espaldas y con un palo inmenso le pegué despacito en la cabeza; ella se quejó sin darse vuelta, pero cuando se dio vuelta y vio el palo con que le había pegado se echó a llorar: entonces me reí yo (112).

En el apartado V se cuenta acerca de la nueva visita de Ana y su madre, y se dice que la joven ha estado en un “manicomio” por una enfermedad pasajera, de la cual se está recuperando. El narrador, focalizado en sus quince años, y ante una muchacha de diecisiete, no puede menos que pensar en su risa anterior y su cambio físico, ahora se ríe con “delicadeza y parecía menos salvaje; estaba altísima y muy linda” (113). Al contrario de la facilidad de integración de la primera vez, cuando eran niños, en esta oportunidad dudan si saludarse con un beso, por lo que las madres intervienen para recordarles su amistad anterior:

---

<sup>101</sup> Especial atención merecen los trabajos de Ana María Barrenechea (1982: 57-68) y Gustavo Lespada, por el análisis de los aspectos metadieéticos en este relato (2014: 81-91).

Al poco rato me parecía mentira que Ana hubiera estado loca; estaba mucho más corregida, más prudente, pero *yo la seguía viendo predispuesta* a distraerse y *mirar todo con una curiosidad desfachatada*; al mismo tiempo parecía que tenía miedo y pesar de ser así, porque le habrían dado muchos pellizcos para corregirla, pero *yo esperaba* que de pronto *se abandonara a la curiosidad* (113) (destacado nuestro).

Observemos la permanencia en Ana de su rasgo más esencial: su pulsión voyerista, y en el joven, ahora, el deseo de que esa conducta se produjera sin contención: “esperaba [...] se abandonara”. Es decir, ansía que no se reprima y dé rienda suelta a su impulso natural, atemperado por la culpa internalizada a fuerza de “pellizcos”, posible eufemismo por el tratamiento de *electroschock* utilizados en las primeras décadas del siglo XX.<sup>102</sup>

Esta curiosidad exacerbada, que el personaje femenino encarna, constituye una fase embrionaria de lo que el narrador felisbertiano llama *lujuria de ver* en *Por los tiempos de Clemente Colling* y que luego constituye el leitmotiv del cuento “El acomodador”, a cuyo narrador-protagonista le aflora de sus ojos una luz propia, que le permite ver en la oscuridad, “atrapar” los objetos, acceder a lo prohibido y compensar las humillaciones recibidas en su condición de subalterno. Volveremos sobre este cuento.

La curiosidad conduce a mirar con mayor atención los fragmentos de la realidad, por ejemplo, la cara de Ana cuando no ríe: “Una noche Ana traía los platos muy ligero; estaba muy seria y tenía la cara muy congestionada.” ¿Le habrían castigado? ¿O ha tenido una crisis de llanto? O las dos cosas. El texto no dice más. Sometida a tutela, a control, a dominio, y al régimen de obediencia y castigo, Ana llora como contrapunto a su risa. La primera vez fue como castigo a su risa inmotivada durante la cena, pero como aquello terminó en explosión de risa infantil, conservó el aire liviano de la infancia, tanto como el golpe indoloro con el palo, que produjo un contrapunto en el llanto de ambos; aire de infancia que se endurece en la primera experiencia de la muerte, la del abuelo, cuyo proceso de asunción se refiere en el texto.

Otro aspecto es la dependencia de Ana: “Al rato de comer, *la* hicieron acostar, y después *nos* acostamos nosotros”. Destacamos los pronombres personales, en función de complementos directos de sus respectivos verbos, porque queda instalada la idea de carencia de autonomía en oposición a los demás para quienes se usa la forma reflexiva del verbo, lo que indica que el sujeto coincide con el complemento indirecto. En el mismo sentido, la situación de contraste se enfatiza con el pleonasma, la reiteración del pronombre, “nos [...] nosotros” y el hipérbaton, por el sujeto

---

<sup>102</sup> Cfr. Nicolás Duffau (2019).

pospuesto. No queda claro si se refiere a todos los habitantes de la casa o a él y su hermano. De todas formas queda marcado el lugar diferencial en el que se ubica a Ana.

Pese al control ejercido, en un momento de la noche, Ana ingresa en la habitación en la que están acostados los hermanos, y se detiene junto a la cama del protagonista para mirarlo con su “sonrisa fija”, e iluminada por la llama de la vela que lleva en la mano.<sup>103</sup> Por un instante, el texto irradia un ambiente gótico, con sus apariciones nocturnas, sus luces y sombras pero, de inmediato, lo elude a través de la versión caricaturesca que el joven programa contar al otro día a sus mayores, opción que desecha, también al instante de ocurrírsele, convirtiendo el hecho en un acontecimiento pues le permite ejercer su singular forma de “sentir el destino”: “a su insistente sonrisa de loca se le agregaban las sombras que la luz de la vela le hacía en la cara”. A partir de ese momento asistimos a una especie de ritual de pasaje, una iniciación en la “simultaneidad rara”:

Después empecé a sentir el destino de mi manera especial -entre tanto Ana seguía igual. En mi manera de sentir el destino me parecía que Ana con su risa miraba la Tierra dar vueltas, pero era tan natural que Ana de acuerdo a su fisiología se encontrara así como que la Tierra diera vueltas (113).

El narrador rescata a Ana de su lugar subalterno y la ubica en el centro de este episodio final, que provoca la vacilación, no entre lo real y lo fantástico, que para eso no deja tiempo el texto, sino entre la locura, “su insistente sonrisa de loca” y el “sentir el destino de mi manera especial” (113), que no es igual a los demás pero tampoco es igual a la forma de sentir de Ana.

Lespada sostiene que Ana encarna el proyecto literario de Felisberto, en tanto el “personaje tiene un nivel metadieético que además se identifica con la percepción original – ‘especial’– del narrador” (2014: 88). Si se hila un poco más, puede que no se encuentre una identificación total. Sí la hay por el gran atractivo de la “locura” como motor para la creación, pero no, por la capacidad de analizar esos procesos interiores, colocándose en un lugar de observación, entre “lo racional y lo irracional”, que la locura “fija” de Ana no podría lograr.

Es claro que el narrador se siente imantado por esa locura fija de Ana, a la que puede imaginar mirando la tierra girar, vale decir: el *movimiento mismo*. Recordemos “Tal vez un movimiento”, abordado en el capítulo III, en el que la idea fija es sinónimo de locura, de vitalismo y entusiasmo sí, como el enamoramiento, pero sin el movimiento necesario que tiene la idea

---

<sup>103</sup> En este punto se revela otro hilo genético: Ana y la muchacha sonámbula de “El acomodador, la hija del potentado atraviesa la sala con un candelabro y se detiene al borde del colchón, sobre el que yace el protagonista.



“movida” (183-184) para producir la escritura. La idea movida podría concebir que una suposición del orden de lo imaginario y fantástico, como que Ana “con su risa miraba la tierra dar vueltas”, puede ser tan cierta como la ley natural que rige el movimiento del planeta. Se abren nuevas posibilidades de pensar la realidad sin categorías pre-existentes. Lo imposible es imaginable, y con todo ello se puede hacer algo, escritura, música, un acorde dice el narrador:

Después empecé a sentir todas las cosas que había en la pieza y la sonrisa de Ana con la simultaneidad rara: había cuatro cosas que formaban un acorde, dos figuras paradas: el perchero y Ana, y dos acostadas: mi hermano yo. El perchero parecía meditabundo y no tenía nada que ver con nosotros a pesar de estar allí; Ana con su locura fija me miraba a mí y no se sabía si pensaría algo: mi hermano dormía y el misterio de su sueño no tenía nada que ver con nosotros tres, y yo sentía mi destino con la simultaneidad rara (113-114).

El narrador vive esa experiencia como un acontecimiento, mira en derredor, y ve, y siente, un acorde formado por el conjunto inarmónico de: “Ana, el perchero, mi hermano y yo”, superposición de lo humano y el objeto, de lo horizontal (acostado) con lo vertical (de pie), del sueño y de la vigilia, etcétera, simultaneidad y superposición, fragmentos de realidad que el pensamiento reúne para construir realidades de lenguaje. Volviendo a recordar Bretón en *Nadja*: “no buscaba nada y sabía que encontraría algo” (1981: 163).

El relato se cierra con este enunciado: “la única sensación que tenía era de que *la cara de Ana era linda*” (114), frase que agrega un predicado al título del relato, completando una idea, que es toda una declaración en forma y contenido: simple, clara, abierta, en el nivel del significante se apoya la aliteración del fonema *a* común a todas las palabras, con excepción de la preposición; en el nivel semántico, con la candidez de una redacción escolar sostiene una concepción estética, en tono menor, original, dislocada e irreverente.

## 6.2. Trisca y Eutilodia (“Buenos días [Viaje a Farmi]”)

En su análisis de *Tierras de la memoria*, Juan José Saer encuentra claros indicios de un uso deliberado por parte de Felisberto Hernández de los pilares de la teoría freudiana (Sicard: 307-321), como tempranamente había advertido Benedetti. Es común encontrar huellas del psicoanálisis en los relatos de Felisberto, y en algunos casos se aprecian alusiones a la vertiente junguiana, por la apelación a símbolos tanto de lo inconsciente individual como colectivo.

“Buenos días”, subtítulo “[Viaje a Farmi]”, es uno de los relatos de la primera época que Felisberto no dio a conocer y que fue recuperado por José Pedro Díaz para la primera edición de

las *Obras completas* (1960-1974). En la nota correspondiente dice que lo toma de un manuscrito sobre hojas de cuaderno. Afirma que está escrito en hojas de 17.5 por 22.5 cm, medida que coincide con una de las copias manuscritas del grupo Eutilodia, su antecedente, que apareció por primera vez en *Narrativa completa* (2015a). Del estudio comparativo de Eutilodia y “Buenos días [Viaje a Farmi]” surgieron las diferencias que se señalarán en cada oportunidad a lo largo de este análisis: pero lo más importante es que en el segundo aparece el personaje Trisca, que constituye un cambio fundamental ya que le otorga mayor complejidad y dimensión simbólica al relato. El primero, en una de sus versiones titulada por el autor con grandes letras separadas entre sí “Eutilodia”, trata de un viaje que el narrador y personaje realiza para encontrarse con la muchacha homónima del cuento.

En algún sentido, el personaje Eutilodia, corresponde a una transformación a partir de la “novela en cartas”, como “Manos equivocadas”, en la que el escritor buscaba la participación de la destinataria, la colaboración para generar el misterio. Ella “fabrica”, genera un “artificio” para recibirlo: monta un kiosco al que él se dirige para comprar “el diario de la mañana”, tiene un brazo pintado de azul y otro de verde, en la frente el número 46 (día de la llegada) dibujado en rojo, las uñas con fechas, menos los anulares que “estaban sin pintar”. Mientras se produce la transacción por la venta del periódico el narrador-personaje descubre que la chica que lo atiende es su amada Eutilodia. Luego de la sorpresa intercambian tres cuadernos en los que cada uno escribió sobre los siguientes temas: “En uno apuntábamos los relatos de los sueños; en otros, pensamientos en estado de vigilia; y en el último las fantasías ocurridas en el espíritu, también en estado de vigilia” (2015a, 621-622) (Eutilodia, Anexo: 312).

Retengamos este asunto del intercambio de escritura entre el narrador y Eutilodia porque en “Buenos días” hay un desplazamiento, y los cuadernos se intercambian entre otros personajes. Es característico de este texto –y sus diferentes versiones– la presencia de nombres propios de regiones, ciudades y personajes ficticios que no se corresponden con la realidad, como se aprecia en el subtítulo “Viaje a Farmi”, agregado editorial, como forma de distinguir este relato de otros que también se titulan en forma genérica “Buenos días”, muletilla que el autor usaba para señalar sus intentos de escritura. El saludo cumple la función de señalar el inicio de la tarea sin un tema definido.

Luego del “Prólogo” autobiográfico, que hemos mencionado en páginas anteriores, y bajo el título “Buenos días”, un narrador en primera persona se dispone a “taquigrafar” en una libreta sus pensamientos, término que reenvía al autor biográfico –sabemos que escribe primeras versiones en taquigrafía– mientras realiza un viaje en avión hacia Farmi, ciudad construida –nos dirá después– en el agujero provocado por la destrucción de una de las doce montañas existentes

en la región. En el ante-texto “Eutilodia” el planeta se llama Fruicia y la ciudad, que se construyó en el agujero que quedó luego de desintegrar una de las 14 montañas de la región tropical del planeta”, se llama Farmi. Sea ciudad, región o planeta, el nombre proviene del nombre latino *fruitio*: goce. El narrador homodiegético sostiene que un doctor, llamado Hanstock en Eutilodia, y Johannberg en “Buenos días” (nombres significativos: stock: acumulación de algún producto o materia prima, *berg*: montaña) le señaló a Eutilodia como la mujer que le correspondía, y él viaja a encontrarse con ella, es decir con lo predestinado por los nuevos dioses: “los psicoanalistas”. En apariencia, el texto ingresa en el territorio de la ficción científica, la utopía o lo fantástico. Decimos en apariencia porque, como veremos, es una danza de signos y símbolos que al tiempo que parodia discursos contemporáneos al momento de producción del texto, configura una concepción de la escritura. Lo explícito en el texto es el auge del psicoanálisis, lo implícito: el hermetismo esotérico. Como ha dicho Mario Benedetti este autor, como Hänsel y Gretel, deja en sus textos una serie de marcas para orientar y desorientar la lectura y no queríamos aquí caer en sus trampas y vanagloriarnos de “las revelaciones en cadena que es posible extraer de los relatos de Hernández” porque “cabe la posibilidad que este narrador sea un seudo hermético, es decir que escribe *para ser interpretado*” (1961: 5, González, 2011: 227) (destacado en el original). El uso que el autor hace del psicoanálisis corresponde a un juego, una trampa o guiño humorístico al lector. Lo mismo ocurre con respecto a otro tipo de sistemas de pensamiento o religiosos. En este cuento tenemos una entreverada presencia, difícil de decantar de todos los discursos que circulaban en los ambientes científicos, artísticos e intelectuales en el Uruguay de los años veinte y treinta.

Por el narrador-personaje conocemos que ya ha estado otras veces en la región donde se encuentra Farmi, ciudad que tiene la particularidad de ser *nudista*. Dos relatos al menos (son innumerables las salidas de la diégesis principal) se van sucediendo, al mismo tiempo, en forma intercalada en el primer fragmento: lo referente al origen de Farmi, que se repone mediante la analepsis, y lo que hace, ve y se le ocurre al narrador protagonista durante el viaje, quien tiene especial interés en su compañera de viaje.

Lo primero que sabemos de la joven es que tiene “las rodillas puntiagudas como *Cristo Crucificado*” mientras que “el muslo empieza a ensancharse desproporcionadamente como una *ventana gótica invertida*”. A partir de estas primeras referencias los dos niveles del relato se interrumpen alternativamente señalando esa interrupción con puntos suspensivos y con frases inconclusas. Por ejemplo:

Antes de ir por primera vez me habían dicho que era una ciudad nudista y de las más adelantadas a causa...– Para peor se ha pintado las rodillas de rojo sangre... Precisamente, en el avión donde hice mi primer viaje a Farmi, recién en el avión, me dijeron que en esa región antes había doce montañas ahora había once porque habían desintegrado una [...] (191).

Se va desarrollando una trama erótica que tiene su epicentro en la mirada a hurtadillas del narrador, trama que cada tanto se interrumpe por microrrelatos diversos, parodia del asociacionismo psicoanalítico. Así se trasladan las frases maldicientes de un andaluz, la desconfianza hacia el piloto que, víctima de una pulsión de muerte, podría haber estrellado la nave, o el “guarda” con quien el narrador no simpatiza. Todo esto está presentado de forma similar a una experiencia onírica, pero estamos en el plano de la realidad. La muchacha comienza a ser *vestida* de símbolos en el relato (en ningún momento se dice literalmente que va desnuda, pero se sobreentiende por la alusión a las inscripciones en el cuerpo) como el hecho de que lee un libro titulado “Sueños”, lo cual parecería desatar en el narrador una serie de asociaciones vinculadas a esta palabra en diferentes contextos, pero siempre en relación a ese lugar. El narrador dice “Parece que en esta ciudad se sueña mucho. ¿Será el clima, será la desintegración?” y se desvía pensando que hay una manía de deducir y analizar todo. Luego retoma el tema vinculando los sueños a esta sociedad imaginaria como un *omphalos* utópico:

A propósito de los sueños que hoy venía apuntando: quería decir que Farmi es la ciudad o punto neurálgico de la civilización. Según su comisión fundadora y dirigente, la mejor civilización comprende: en parte un acercamiento a la naturaleza, y en parte seguir los caminos más modernos emprendidos por la ciencia. Allí se vive desnudo, la gimnasia y la alimentación es racional y muchas cosas más (193).

He aquí cómo se va configurando Farmi, ¿utopía/distopía?, a través de dos aspectos claves como la vuelta a la naturaleza por medio del nudismo, ausencia de un código vestimentario propio de una cultura heredada, y la entrada en codificaciones que sugieren lo absurdo. Existen signos no verbales en los cuerpos, pero con otra forma de *escritura*, en la que se advierte la maquinaria discursiva del psicoanálisis.

Desde el punto de vista de la forma en que se desarrolla el relato, las múltiples interferencias a la línea principal lo convierten en un mosaico fragmentario que *actúa* el *relacionismo*, parodia las principales técnicas psicoanalíticas como la asociación libre y la interpretación de los sueños. El texto, al operar por medio de un reforzamiento simbólico, se convierte en lo que pretende

describir, un caos en el que todo se vive al mismo tiempo, el pasado y el presente, lo exterior y lo interior, la escritura y el pensamiento

En una distracción de la muchacha, el personaje narrador aprovecha para mirar su vientre: “donde tiene pintado también, de rojo, esas circunferencias concéntricas que se dibujan para el tiro al blanco” (192). Más adelante sabremos que la joven se llama Trisca y aparece como una aventura que desvía al personaje de su otro objetivo erótico: Eutilodia, la mujer que lo espera en el aeropuerto y con quien tiene un lazo establecido por consejo de un “doctor”.

Mientras Trisca tiene un movimiento de avance en el plano de las palabras, porque comienza a hacerle comentarios del momento, el narrador presiente la posibilidad de la traición hacia quien lo espera, y en esta oportunidad reflexiona sobre el tema fidelidad / infidelidad. Piensa en la reacción que tendría Eutilodia si lo viera con la “otra”. Cuestiona el tema de la correspondencia como destino del que no se puede desviar, tal lo dicho por “el doctor Johannberg”. Su tendencia a la infidelidad tiene, según este médico, un origen “bíblico”, es parte de la creación, de la naturaleza y eso lo convierte en una mala persona, un Adán cualquiera. Pero como él no está de acuerdo con el dictamen del médico tiene el placer adicional de serle infiel, también a él. Seguirá el juego con Trisca hasta el aeropuerto donde se despedirá, pero mientras tanto tendrá tiempo para realizar “algunas observaciones”, referencia picaresca a las miradas que dirige hacia el cuerpo de la muchacha.

Hasta aquí una primera parte del texto que se separa de la siguiente por medio de tres asteriscos. Se nos introduce en otro espacio, una pieza de hotel, a la que nombra “mi pieza”, ese espacio de producción interior que lleva el signo de una habitación privada y en la que se siente cómodo. En el techo hay un letrero con la propaganda del Dr. Joannberg, lo que le permite ironizar sobre la forma de inculcar la nueva ciencia y hasta provocar la fantasía, produciendo “material simbólico” para el análisis.

En el fragmento siguiente, separado del anterior en este caso por un doble espacio, vuelve al relato que tiene como centro a la muchacha. Es aquí donde se revela el nombre que ya mencionamos y a la vez se hace referencia al hecho de que alguien también la espera a ella porque: “a Trisca la esperaba un joven con quien intercambiaba libretas –ya veremos qué es eso.” Aquí el tercer vértice del triángulo migra de Eutilodia al joven atento y cordial, supuesto novio de Trisca. El narrador anuncia que comentará más adelante el tema pero no lo hace. La dilación de esta explicación parece provocada por la urgencia devenida de la pulsión voyeurista hacia Trisca: “se notaba que un calzoncillo oscuro había servido de negativo dejando marcado en su cuerpo un positivo más claro que lo demás de la piel” (194), la huella de una ropa interior en el cuerpo es otro de los signos de que ella proviene de un lugar “semi-nudista”. Al tiempo que se

alude a una prenda que cubrió, se realza, como la propia prenda íntima, lo que cubre. Pero aquí no hay tal prenda, solo la marca de su ausencia. Este advenir fantasmático de la prenda a través de una imagen tomada de la fotografía en blanco y negro, o del cine, nos instala en el plano del deseo, que, como todo deseo, es triangulado entre el yo, el tú y la distancia entre ambos, el/lo otro.

En el momento de descenso del avión, ya colocado en la fila, detrás de la joven, puede contemplar los símbolos que ella lleva en su espalda, además de darnos características físicas voluminosas en forma directa y también eufemística:

Ella pasó adelante y yo pensé que era para que la viera. Los muslos con curva de ventana ojival invertida le quedaban muy bien, pero sus caderas son un tanto cuadradas y forman dos grandes bultos, casi próximos a la cintura. Su cabello pajizo es un poco raquíptico y apenas le llega a los homóplatos (sic).

La mujer “llevaba pintadas las vértebras de la espina dorsal de plateado y un pez en cada pulmón” (194) y él llevaba dos “eses” en los pulmones, cuyo simbolismo el propio narrador desbarata porque aclara que significa “Siempre Sí” y que significa fidelidad y constancia hacia Eutilodia. Ese sí que parodia el amor por siempre prometido en las bodas, el personaje lo lleva “escrito” en su espalda y ella lo vería cuando él se diese vuelta. Es un mensaje de fidelidad que no concuerda con la opción teórica y práctica por lo contrario. El deseo es infiel, como vemos, porque a continuación realiza una descripción del rostro de su compañera de vuelo:

Los ojos de Trisca son verdes, grandes y también dejan ver gran parte de la córnea. Eso le da ingenuidad sentimental. Y todavía, de su cara ovalada cae un poco la mandíbula y entreabre la boca. Pero la máxima ingenuidad está en no darse cuenta de lo mal que le queda la manera de pintarse la boca: es pequeña y ella quiere que sea grande. Parece una actriz que se ha pintado los labios para hacer un papel de negra. Yo tenía un poco de malestar al desear hablarle estando detrás de ella. El tiempo pasaba. Tal vez ella pensara lo mismo. (¡Qué pretensión, pero yo estaba en actitud de esperar algo!...) (195).

No hay nada en Trisca que se parezca a la representación de un ideal de belleza canónica, por el contrario, todo parece contradecirlo y más que una mujer parece un artefacto –como la Dulcinea de Don Quijote pero de signo contrario– para simbolizar una aspiración ética y estética a contrapelo de lo clásico y dominante. Los ojos aquí no están descritos en función de su belleza sino del tamaño, color y transparencia. Ella representa la frescura y el no saber cumplir con ciertas reglas estéticas. El descuido, el desajuste respecto de la norma, la situación limítrofe en relación

a lo racional la hacen más atrayente, y también es máscara, o parece una actriz, de tan real parece ser ficción.

Trisca es presentada como una muchacha ingenua y a la vez misteriosa lo que genera expectativas al narrador personaje, quien reflexiona sobre sus comportamientos con las mujeres, el juego de enmascaramiento implícito en la seducción, en el que se simula desinterés para lograr la atención y la iniciativa de *ellas*. De esta manera –dice– no sentiría responsabilidad al momento de abandonarlas. Una crítica a este modo perverso de la masculinidad se deja ver en la expresión “¡Qué bajezas se producen en el ser humano! La comodidad para los placeres y conveniencias que suelen tomarse los hombres como yo, son de un cinismo infinito” (195). Esta frase abre el texto hacia una reflexión filosófica acerca de la condición humana que establece vínculos asimétricos entre los semejantes: “el pez grande se come al pez chico”, “la caza y la pesca”, la inteligencia al servicio de la justificación de la infamia, “justificar ‘lo que venga’”, dice el texto. De manera que “tal vez la historia no nos haya mostrado todas las carnicerías”.

El tono se hace profundo y reflexivo acerca del ser humano, la vida en sociedad, el cambio cultural de la modernidad y manifiesta un sentido pesimista acerca del progreso. Veamos este fragmento que cierra el párrafo iniciado con la descripción de un aspecto de Trisca.

El destino, la naturaleza, la libertad, la irresponsabilidad, el diablo a cuatro, es fatal, cae tan naturalmente como la piedra en cabeza de otro, previo juego de lo *natural* de nuestros sentimientos y nuestros músculos para el lanzamiento. El verdadero intercambio social lo enseña la naturaleza, salvo el caso en que tomamos lo que nos conviene de lo más nuevo y adelantado de la civilización. Pero tomamos lo que sea nuevo en la forma aunque viejo en su egoísmo profundo de placer. Placer de la mañana a la noche. Y después el placer de comprender esto mismo, del discurso hablado sin decir que es uno mismo, o echado en una mesa largando con el sensualismo de correr en el desierto blanco de papel, el caballo fuerte y ágil de la inteligencia, y el placer de esta misma metáfora, etcétera, etcétera (no se abrevia en un ensayo). Y comprendiendo que es un impudor decirlo –aunque de originalidad literaria–, y así disparamos la inteligencia y la imbecilidad en una misma andada. (196).

Sin librarse de la responsabilidad que le toca, el narrador desenmascara hipocresías: “Ahora mismo yo pretendo justificarme *comprendiendo*, siendo consciente de mi cinismo” (196), (destacado del autor). A la vez esta reflexión, auto-flagelante con respecto a su condición de ser humano, conduce a una esencia que sería la búsqueda común del placer, actitud que por un lado es “condenada” por ser “egoísta”, pero que es imprescindible para la creación. Pensar-

comprender y escribir, deseo y placer, sensualidad de la escritura, degustación del proceso y del resultado.

Y después el placer de comprender esto mismo, del discurso hablado sin decir que es uno mismo, o echado en una mesa, largando con sensualismo de correr en el desierto blanco de papel, el caballo fuerte y ágil de la inteligencia, y el placer de esta misma metáfora, etc, etc, etc. Y comprendiendo que es un impudor decirlo –aunque de originalidad literaria–, y así disparamos la inteligencia y la imbecilidad en una misma andanada (196).

Como vemos, aquí el texto se pone en abismo y el narrador realiza un acto de sinceridad al confesar de una manera oblicua que todo lo que se está inventando es un encubrimiento de un “yo biográfico” que quiere hacerse real en el texto como “uno mismo”. Tal intromisión del autor podría resultar impúdica, no aceptada por las normas “no nudistas” de la narrativa que obligan al autor a mostrarse tras una escritura ficticia, a vestirse de traje y corbata.

En el fragmento siguiente y tras un doble espacio, enlazando lo antes dicho con la línea temática de Trisca, alude a un tiempo concreto, “esta mañana”, que es el tiempo que en el relato corresponde al viaje en avión, a la llegada al aeropuerto y a la experiencia del cortejo, lo que supone un presente desde el que se está realizando una serie de reflexiones sobre la condición humana y la escritura propia. En la misma frase hace referencia al “discurso”, como algo diferente de la historia narrada, queriendo dejar en evidencia la maquinaria del texto; es como si dijera: “yo estoy inventando esta historia” y a la vez tiende a quedarse en el discurso: “a dormirme con sentimiento de pesadilla (196). Al comentar el propio discurso reflexiona sobre la permanencia simultánea de los planos, y el predominio de uno sobre otro en momentos alternados. No se plantea como automatismo psíquico, aunque aluda a él, sino a una operación por la cual en el texto se interceptan deliberadamente *modos de escritura*.

Si al principio planteamos dos tiempos, o niveles: el relato de lo que ocurre durante el viaje teniendo en cuenta lo central y las interferencias, por un lado, y la referencia a Farmi, origen, características y porvenir, por otro, tendríamos que hacer una corrección y agregar un nivel más, la puesta en abismo del texto que se da en el presente de la escritura, extra-diegéticamente en un procedimiento metaescritural. De tal manera que el pasaje de un nivel a otro se da sin ningún signo que lo advierta. Es así que mientras se está realizando una reflexión sobre la escritura se vuelve a la muchacha diciendo: “Trisca dio vuelta la cabeza, y la pulsera de colmillos le bajó en dirección al codo”.

Se retoma la descripción de este personaje, completando su imagen con su atavío “salvaje”, pero sin embargo su gestualidad y palabras aluden a un estereotipo femenino inmerso en la cultura



de la época como es su forma de inclinar el cuerpo y el tipo de pregunta que realiza: “¿Usted es psicoanalista?”. La frase se ubica en el plano de la parodia y en la vulgarización del psicoanálisis, sobre todo en cuanto a la lectura de signos externos para saber lo que está en el inconsciente: “Porque ante los psicoanalistas no se puede hablar ni hacer nada, de todo deducen lo que se les antoja, y lo peor es que lo aseguran. No digo que algunas veces no acierten, pero también nos atribuyen cada cosa!” (196-197).<sup>104</sup> Incrédula, Trisca, como si abriese opinión sobre una actividad esotérica y no científica, denuncia la tendencia a interpretar en los signos materiales, gestos, lenguaje, aquello que es de orden espiritual o psicológico.

Continúa en el relato la desconfianza acerca de la manía interpretativa y se echan a andar otros elementos pasibles de ser considerados símbolos, las maletas de viaje:

Le entregaron su graciosa bolsa que le llegaba hasta el suelo y que tenía en la base un armazón y cuatro rueditas. Mi rueda-equipaje ya era conocida allí; pero Trisca se prendó de ella y quiso hacerla andar—una gran rueda de cuero de más de un metro de diámetro y un espesor de cuarenta centímetros; de cada lado del borde sale una pestaña de diez centímetros que es de goma dura y asegura la duración en el roce con el piso, y entre las pestañas pequeños travesaños de madera a cortos intervalos y por donde se toma para hacerla andar (197).

Ninguno de estos tipos de equipajes existían en la época que fue escrito el relato, el primero es un antecedente de las maletas actuales, pero, hasta donde se sabe, el segundo, la rueda-equipaje, no forma parte de lo real. Es evidente que quiere señalar a ese gran símbolo de todos los sistemas religiosos y míticos que es la rueda, desde el más abstracto hasta el pragmático y contemporáneo como símbolo del progreso y la modernidad.

Al exhibir los documentos en la aduana se revelan otros signos: la foto de ella con la boca pintada con un redondel que hacía pensar en una *clownesa*, y el nombre de él, *Gorno*, que no parece significar nada más que lo ridículo y cómico, siendo los dos del orden de la invención, el de ella proviene de la lengua, el suyo no. Todo esto desarma cualquier posible búsqueda de lo simbólico a secas, presente en la rueda cuyo carácter utilitario fusiona lo antiguo con lo moderno, lo mítico con lo práctico. Ambos aparecen ridiculizados: ella por la foto, él por el nombre.

Luego de esta profundización en el conocimiento de los *signos* entre ellos vuelve a aparecer la figura del joven que la espera “con cara ansiosa y alegre”, mientras ella da muestras de fastidio, expresión (signo) que alienta a nuestro personaje a progresar en la seducción, pues ha advertido

---

<sup>104</sup> No hay signo de apertura del signo de exclamación en el texto.

que el *secreto* (la palabra aparece destacada por el autor) que con él tenía le disgustaba. Sin palabras y a través de gestos ella expresaría su disgusto con respecto al joven que lo espera, aburrimiento de la relación, pérdida de interés, ausencia de deseo. El narrador guiado por impulso le dice: “–Llévelo al Clan del Dr. Johannberg que es uno de los más lindos” y ante el descrédito de ella sigue dando información, “hay muchos médicos que tienen Clan. Y le dicen Clan por la moda retrospectiva, ¿sabe?”. Gran ironía sobre las sociedades cerradas, secretas, destinadas a la búsqueda del conocimiento y el poder. La figura del clan de psicoanalistas ironiza sobre estos grupos de poder en la ciencia y en la pseudociencia, arrojando desconfianza acerca de ambas.

### **6.2.1. La canoa y el tercero en cuestión**

Trisca y el joven que la esperó en el aeropuerto irán a “ver” una canoa e invitan al personaje narrador a acompañarlos. Sugiere un anticipo de “La casa inundada” donde la triangulación erótica es estímulo del deseo (199). El joven “que se vino sonriente, nervioso y volátil, pecho cruzado con rayas amarillas y rojas en forma horizontal, y al sesgo una correa azul que iba en dirección a la cadera, donde estaba asentada una carterita”, es un muchacho común, alegre, amable y divertido, como lo sugiere el amarillo por su vínculo con el sol, la luz, el optimismo, las líneas paralelas podrían aludir a la camiseta de un deportista, o de un individuo que destaca por su estado atlético, y de acuerdo al estereotipo, vendría a quedar disminuido en el aspecto intelectual. Desde la perspectiva del narrador-personaje-interesado en la muchacha es, simplemente, vulgar. Pero a la vez, su pecho está atravesado por una franja azul que corresponde a la “carterita” que lleva a la altura de la cadera, dibujando una diagonal que corta las paralelas; el diminutivo puede ser un rasgo de feminización o de impotencia que contrasta con la gran “rueda-equipaje” que lleva él. Ella, que lleva círculos concéntricos en su vientre, no parece coincidir, está cansada de él, al menos así lo expresa con gestos y suspiros que el narrador interpreta como adversos a su novio, como forma de satisfacer su propio narcisismo.

El personaje que tiene un instante de duda ante la invitación: “él me invitaba también a mí a ver la canoa”, que se encuentra en el lago en el que “había descendido el avión” (199), finalmente resuelve declinar para ofrecer a cambio el hotel en el que se alojará. *¿Ménage a trois?* Este intercambio, entre la canoa y el hotel, queda en el plano de lo virtual –alusivo y elusivo– y forma parte de un juego de estímulos en el borde de los cuales el narrador permanece. El final de este párrafo, nuevamente, se aleja de la trama y se ubica en el presente de la enunciación, entre corchetes asistimos a un discurso narrado, a una introspección:

[Hoy yo no quiero revolver en todo lo que había en aquel instante, porque sé que me encontraré viejos sentimientos que inoportunamente se me mezclarán con los nuevos, hoy quiero seguir con mis nuevas impresiones, con mis placeres nuevos, no quiero que en ellos intervenga nada feo, irritante, incómodo; quiero renovar mis sensaciones como el aire se renueva en mis pulmones; quiero ser un cínico brutal y encontrarme con la creación que sorprenda los sentidos cuando ha tenido una profunda elaboración estética; pero no quiero que esto involucre sentimientos, quisiera destilar del arte su novedad, su creación pura de placeres] (199).

De la misma manera que el “Prólogo”, y que el fragmento que llama “discurso”, este que se pone entre paréntesis se aleja de la diégesis principal e ingresa en el plano metadieético. Son del tipo de intercalaciones a partir de reflexiones que escribió aparte y que luego utiliza generando el *palimpsesto* de su propia escritura.

En el marco del Hermetismo, en general, como vimos al analizar “La piedra filosofal”, está el objetivo de crear una gran obra, atravesando por diversas etapas de purificación de los materiales, como en la Alquimia. En el texto citado corresponde al deseo de realizar “una profunda elaboración estética” que sorprenda por su “novedad” (199).

Espacio por medio continúa la trama, el personaje lamenta la separación de Trisca y de alguna manera la define:

¡Qué pena! Ella me gusta con una ternura que tiene nubes en el cielo de la infancia. Estas nubes llegan lentas, mansas, ingenuas; cuando queremos acordar están por encima de nuestras cabezas en el cielo y en el día claro de hoy. Su alma era clara y su picardía ingenua y entregada. Aquellas piernas gruesas, rollizas como las de un niño que no saben que son así, en la inocencia, de no saber cómo es, cómo es para nosotros, llena una pequeña porción de espacio en el mundo, en el que lo sentimos sólo con su gracia tan tierna, tan ignorante de sus torpes desproporciones que nos tienta a quererlo más y a protegerlo más. Ella tenía algo de eso. Yo había sentido un poco –un poco más– (de) recogimiento antes de traicionar esa inocencia indefensa y hasta ponerla en la situación de que ella traicionara a su vez al inocente de la canoa, llevada por la sugestión de un juguete nuevo como el que sería yo. También había en mí celos tristes provocados por él. Si ella hubiera sido menos indefensa o hubiera dado esa impresión [...] no me hubiera importado nada. Y menos por él que cambiaría fácilmente de compañera de canoa (199).

El nombre Trisca coincide con la tercera persona del presente de indicativo del verbo “triscar” (juguetear, enredar, retozar, travesear), y haciendo honor a ese nombre en la fantasía

del narrador podría abandonar a su novio “llevada por la sugestión de un juguete nuevo como el que sería yo” (199). Se la asocia con la infancia, la inocencia y la belleza espontánea, sin conciencia de sí misma porque es ajena a lo que provoca en quien la observa, y porque “llena una pequeña porción de espacio en el mundo [...] ignorante de sus torpes proporciones [...] nos tienta a quererlo más y a protegerlo más.” (199).

Si insistimos en este fragmento es porque dice más que la referencia a un personaje, pues este es uno de los modos de representar una propuesta estética en Felisberto, su deseo de escritura y la forma que ella tiene que tener. No es fiel a ningún modelo estético legitimado por la tradición. Es desproporcionado, no tiene grandes pretensiones y quiere irradiar una idea de ternura. La infancia representa el origen, la promesa, lo nuevo antes de ser sometido a la ley. Y sobre todo, da la impresión de espontaneidad.

Él la desea y tiene “celos tristes provocados por él”. En el circuito triangular del deseo, lo que debilita la tensión es la fragilidad de ella y la incomodidad de estar en el lugar del excluido. Por eso se va, sin embargo,

[...] apenas desprendido sentí que la dejaba sola; rápidamente todo se empezaba a hacer<sup>105</sup> recuerdo embadurnado de angustia dulce. Traté de dar otra dirección a mi pesada y torpe angustia; entonces pensé en la novedad de la ciudad vista de nuevo con sus recuerdos llenos de Eutilodia ¿Todavía no tendría tiempo de correr, hacer algo, y decirle a ella, a Trisca, cualquier cosa? (200).

Mientras se introduce a Eutilodia, a la que el narrador encuentra como vendedora en un kiosco, como vimos, hay un momento en que Trisca sigue estando en primer plano para luego ser desplazada por la primera, a la que según el Dr. Johannberg le correspondía. Es lo nuevo dentro de lo conocido. Compra el diario “verdoso” que es lo habitual y la mujer que lo atiende tiene un brazo pintado de verde y otro de azul, mientras que en todas las uñas, menos la de los dedos anulares, tiene escritos números. Ella resultó ser Eutilodia que le daba la sorpresa de encontrarse en un lugar inesperado, atendiendo un kiosco donde compra el periódico. El impacto se refleja en el rostro del personaje que dibuja el gesto con palabras y que también dice que esta máscara sirve para ocultar el pensamiento que hay detrás de ella, el recuerdo de Trisca, y el placer de imaginar la cara “distinta” que tendría Eutilodia si supiera de su *affaire* mientras viajaba hasta ella.

---

<sup>105</sup> La frase “a hacer recuerdo” genera duda sobre la existencia de un error ortográfico. La otra opción sería “a ser”. Corresponde a la edición de *Obras completas*, 1981.

En este relato, sin duda, Felisberto está haciendo uso de símbolos que atraviesan culturas, la epistemología científica, formas pseudocientíficas, exotéricas y esotéricas, que hasta el siglo XX tienen su manifestación en sistemas como el psicoanálisis en sus vertientes freudiana y junguiana. Tanto los círculos concéntricos, en la parte frontal de Trisca, como las vértebras plateadas y los peces, están allí deliberadamente para aludir a un conocimiento secreto y a un lenguaje de imágenes que excluye lo verbal.

Recapitulemos, Farmi es un *centro* neurálgico de la civilización, creado de la nada, surge en el vacío provocado por una *desintegración*. En el viaje se encuentra con una mujer que va hacia su mismo destino. Ella tiene rodillas puntiagudas como “Cristo Crucificado” pintadas de “rojo sangre”, círculos concéntricos rojos y negros en el vientre, vértebras y peces en la espalda. De frente es el origen de la vida, *omphalos*, la sangre derramada, el dolor. De espaldas, muerte (las vértebras) y salvación.

Es tiempo de hablar de los símbolos en el texto, sus marcos referenciales, y cómo funcionan. En primer lugar generan incertidumbre, ambigüedad y misterio. No se trata de símbolos literarios sino estrictamente visuales, exceptuando los nombres y la traducción que el narrador hace de las dos “eses” como “Siempre sí”. Esta traducción produce una nueva ambigüedad que nos indica que el secreto puede ser algo muy sencillo y a la vez profundo, y también cómico y serio. El hermético sistema semiótico del texto constituye una gran ironía con respecto a los saberes que se pretenden totalizadores y que parten de sectas, “clanes”, que repiten la costumbre ancestral del ser humano de reunirse en torno al parentesco, en este caso de las ideas. Uno de los marcos explícitos en el texto es el Psicoanálisis y el otro, implícito, es el Esoterismo. El hecho de que esta línea esté subyacente implica el propio carácter oculto de este tipo de conocimiento, mientras que el otro está legitimado por su carácter científico, exotérico. Constituyen ejemplos: la referencia a “clanes”, lugares de reunión, propaganda subliminal, disimulo frente al accidental encuentro entre los miembros fuera de las reuniones secretas. Esta relación en el siglo XX queda puenteada por Jung, desde el psicoanálisis al mito y las religiones.<sup>106</sup>

¿Quién dice yo cuando dice yo? Esta pesquisa se debe hacer ante el yo que dice escribir en taquigrafía “pensamientos, cosas, hechos, lo que sea, antes que el avión llegue a Farmi” (191) pero también de los fragmentos intercalados en los que se habla del deseo de escribir la gran obra, estéticamente renovadora, sintiendo el placer de la búsqueda y el encuentro de la originalidad, a través de procedimientos que generen la idea de descuido espontáneo, de desvío hacia lo marginal

---

<sup>106</sup> En el ante-texto “Eutilodia” se menciona a Jung.

y en apariencia insignificante. Que la escritura sea como Trisca: una frescura artificiosa o un artificio de frescura.

### 6.3. Hacia otras figuraciones de la escritura a través de la mujer

#### *Proyecciones posteriores a 1940*

A partir de este periodo las figuras femeninas en la obra de Felisberto condensan en forma abigarrada las claves estéticas del escritor, también en su dobleces y contrastes porque las matronas de Felisberto, constituyen un campo simbólico tensionado entre deseo, ley y transgresión, un espacio en el que el narrador inscribe los rasgos de su poética. Gustavo Lespada advierte una continuidad en este procedimiento al sostener en relación a *Por los tiempos de Clemente Colling*, que “como antes en el personaje de Ana, en Petrona parecieran prefigurarse los rasgos de una poética intuitiva” (2014: 136). De esta investigación se desprende que hubo una intuición previa, seguramente una conciencia, por lograr una forma que refleje su opción estética: la metadiégesis como modo *de ser* de su literatura. En cierta medida, creemos que aun agotado el mecanismo del desdoblamiento, aunque gracias a este, el autor se encuentra en etapas posteriores con *sus* personajes femeninos, capaces de llevar el peso simbólico de unas obsesiones trasmutadas en acontecimiento estético. El discurso que presenta a Petrona entrelaza lo anecdótico —Petrona cuida, divierte, realiza bromas crueles— con la exposición de una teoría de la parodia, rasgos que hermanan al personaje y a su creador.

Desde el equilibrio, desde cierta frescura que le daba el no haber sido interferida por ninguna teoría estética o de alguna otra clase, —que quizá hubiera tentado a su espíritu a quedarse con algo que podría resultar una pequeña extravagancia o alguna rara predilección— y sobre todo desde su misterio, observaba a los demás y descubría con gran facilidad, precisamente, la menor extravagancia a que una persona se hubiera entregado. Así que en una reunión de arte, entendía de las actitudes que tomaban los demás. Y entonces su gran posibilidad de burla (1981: 35).

En el binomio aprendiz-maestra de *El caballo perdido* Jorge Panesi (1993) ve la tensión entre alta y baja cultura, donde se imbrican aspectos psicológicos, socio-económicos y culturales. La figura de Celina, la maestra de piano de un niño de 10 años, recta, severa y rígida como el busto de mármol de su sala, no tiene fisuras en su apariencia. La prolijidad sin arrugas de su vestimenta, su cabello recogido en un moño que parece un “budín quemado” representa ese modo de observar a la manera de Petrona que además de integrar “una parábola del desquite” (Pezzoni,

1982: 211) del subalterno, constituye la parodia como única estrategia retórica del escritor de lo nuevo. Si este arte no muestra ni admite fallas, en aras de una perfección cuyo ideal es la línea recta, la lisura, y los contrastes rígidos: blanco/negro del traje de Celina, signos de una un bastión de resistencia del arte encapsulado en el canon, una fortaleza a asaltar para “violar” sus normas, empresa tan difícil como culposa es el desacato a la ley. De la profundidad del inconsciente que no respeta reglas ni jerarquías. “El sueño tiene tal convicción que hace prescindibles los tropos”, dice Cristina Peri Rossi en su novela *La nave de los locos* (1984. 47), así la Celina soñada por el narrador en un primero sueño es una niña perseguida por la emergencia del deseo del yo profundo. El deseo de la escritura como fortaleza que derrota a la autoridad consagrada.

En los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* hay varios relatos que podrían integrar el corpus de textos en el que la mujer representa algún aspecto de la escritura o de la creación. Sin duda ponerlos todos en relación es una tarea interesante, aunque, por razones de espacio, abordaremos el caso de la joven protagonista de “El balcón” y el de la chica sonámbula de “El acomodador”, hija del potentado y caritativo dueño de casa. Para finalizar tomaremos tres personajes: Lucrecia, la cortesana renacentista, del cuento homónimo, la niña que participa en este cuento, escrito alrededor de los años 50,<sup>107</sup> y Margarita de “La casa inundada”. Consideramos que en estas figuras y en el marco narrativo en el que se encuentran se hallan enlaces con el arte poética explícita, “Explicación falsa de mis cuentos”, que junto a “El caballo perdido” constituyen la cumbre del pensamiento estético del autor.

#### **6.4. La mujer como creadora**

Escasas son las mujeres creadoras en la obra de Felisberto, los personajes femeninos constituyen —como se ha dicho—, un espacio inscripto donde se modela una escritura. Existen algunas excepciones como la joven recitadora en *Tierras de la memoria*, nouvelle, autoficcional en la que se narra un viaje a Chile realizado por un adolescente, tomado de una experiencia realizada por el escritor. El narrador personaje recuerda distintos episodios de ese viaje, algunos de tinte artístico en los que él ejecuta el piano y otro en el que una joven, por la que en un principio se siente atraído, recita poemas. Toda su figura es presentada como una fabricación hecha con especial esmero, en particular su rostro ya que sus partes

---

<sup>107</sup> En 1952 el autor lo lee en *Amigos del Arte* (Hernández, 2015: 10) y se publica en *Entregas de La Licorne* en 1953.

[...] no parecían haberse reunido espontáneamente: habían sido acomodadas con la voluntad de una persona que tranquilamente compra lo mejor en distintas casas y después reúne y acomoda todo con gusto y sin olvidarse de nada: allí estaba todo lo necesario para una cara (1983: 47).<sup>108</sup>

Para reforzar la idea de impostura que trae consigo el arte declamatorio de la recitadora, por el énfasis puesto en el movimiento de los ojos y los labios —“su arma más eficaz era la boca”, dice el narrador (47)— había inventado una especie de coreografía de manera que sus piernas “se abrían y cerraban como un compás” (48), dando pasos laterales que acompañaban el ritmo del poema. La recitadora “orquestaba” el poema y parecía enfocarse a llamar la atención sobre “el hecho artístico”, con el agregado de una performance de la que se siente orgullosa porque compite con otros recitadores que carecían de “escena” (52). Ante esta justificación “teórica” de sus recursos, que la recitadora defiende ante un grupo de gente, el narrador dice que se apartó disgustado expresando: “cuando me desprendí de esa rueda, me sentí como un cuarto vacío, dentro de él ni siquiera estaba yo” (52). A este estado sigue la decepción al comprobar que detrás de “la recitadora” había una “fiambreira”, una vendedora de fiambres, analogía utilizada para mostrar la degradación del arte: “Ella no tenía derecho a provocar ilusiones de recitadora ni a llenarme los ojos, como quien llena embutidos, con su cuerpo tan grande y ahora tan próximo” (57). La historia con la recitadora tiene otros pormenores que sin duda agregarían más elementos, pero alcanza en esta ocasión con observar la interrelación entre erotismo y arte. Lo que al principio atrae o llama la atención es la fachada, esa cara hecha con partes para conformar una unidad perfecta, —esa boca hecha para decir poemas— pero el edificio no se sostiene solo con una forma persuasiva para “vender”, por eso se derrumba ante los ojos del adolescente que se siente vacío.

Vayamos a otro ejemplo. En el cuento “El balcón” de *Nadie encendía las lámparas* el tema del arte asume una complejidad digna de este cuento icónico.<sup>109</sup> El narrador-pianista ha sido contratado por un anciano tímido para ejecutar el piano en su casa, con el objetivo explícito de restituir el ánimo de su hija: una muchacha, no muy joven, que escribe poemas exageradamente cursis. La velada musical no se produce y en cambio el narrador, la joven y su padre participan de cenas donde abunda la comida, la bebida, la risa descontrolada y los cuentos subidos de tono. En definitiva, se despliega el goce corporal en su aspecto más primitivo, como compensatorio de

---

<sup>108</sup> En adelante se señala número de página de esta edición.

<sup>109</sup> Para el análisis de este cuento cfr. Gustavo Lespada (2014: 211-224)



la inexistencia de otros goces intelectivos o artísticos. Cancelado el camino hacia la música, la escritura aparece como posibilidad entre los devaneos del narrador y la muchacha. A diferencia de la recitadora, que no sale de una extravagancia estéril, la muchacha de “El balcón” posee una faceta creativa, una rareza auténtica: es fabuladora, delirante, loca. Su discurso produce una realidad paralela en la que involucra a los demás, inclusive a los objetos, al padre y al narrador. En el personaje se advierte una continuidad entre niñez y adultez a través de la persistencia del mundo mágico de la infancia (el recuerdo de su madre muerta le impide volver a escuchar música y el padre se constituye en un receptor incondicional de sus relatos fantasiosos). En paralelo subyace una pulsión erótica que busca una salida, una ventana, un balcón, para *emerger* hacia la ideación, la fábula y el lenguaje.

En una ocasión la joven cuenta a su padre una historia, producto de su imaginación, en la que una mujer llamada Úrsula vive un triángulo amoroso entre su marido y un amante, pero que no se puede divorciar porque ambos padres quieren mucho a sus hijos:

Entonces el anciano dijo con mucha timidez:

—Ella podría decirle a los hijos que el marido tiene varias amantes.

La hija se levantó enojada.

—¡Siempre el mismo tú! ¡Cuándo comprenderás a Úrsula! ¡Ella es incapaz de hacer eso!

(1982: 53).<sup>110</sup>

El narrador es testigo oculto de esta conversación que lo intriga, y al regresar a la casa, después de haber salido a comprar un libro (“a propósito para ser leído en una casa abandonada entre yuyos, en una noche muda y después de haber comido y bebido en abundancia”) en otra alusión a la necesidad del arte en esa casa, ve pasar frente al balcón y delante de sí: “un pobre negro viejo y rengo, con un sombrero verde de alas tan anchas como las que usan los mejicanos” (53). Retengamos este dato, pues en una segunda conversación entre padre e hija, también escuchada por el narrador —ya en función de *voyeur*— la muchacha cuenta a su padre que “El enamorado de Úrsula trajo puesto un gran sombrero verde de alas anchísimas” (54). Al mediodía, a solas con el anciano, el narrador trata de averiguar de qué se trataba la conversación mantenida con su hija, simulando entrar “en la ficción” para provocar la confesión:

—¡Ah! —dijo el anciano—. Usted no ha entendido. Desde que mi hija era casi una niña me obligaba a escuchar y a que yo interviniera en la vida de personajes que ella inventaba. Y

---

<sup>110</sup> En adelante las citas a este texto corresponden a esta edición.

siempre hemos seguido sus destinos como si realmente existieran y recibiéramos noticias de sus vidas. Ella les atribuye hechos y vestimentas que percibe desde el balcón. Si ayer vio pasar a un hombre de sombrero verde, no se extraña que hoy se lo haya puesto a uno de sus personajes. Yo soy muy torpe para seguirle esos inventos, y ella se enoja conmigo. ¿Por qué no le ayuda usted? Si quiere yo... (54-55).

La joven enamorada del balcón es una enamorada de la ficción, “vive en el balcón” –dice su padre– que le da la posibilidad de “vestir a sus personajes”, con elementos tomados de la realidad pero en forma fragmentaria, recreada por los vidrios de colores del balcón de invierno. Esta mujer melancólica, ya no tan joven, tras su delgadez y desaliño esconde una potencia creadora que ha quedado aprisionada en su locura. Ha inventado un juego para fabular pero no conoce las reglas de la ficción, no conoce el límite entre ficción y realidad. Además, escribe poemas dedicados a realidades tan próximas y palpables como su “camisón”. No hay duda de que la creatividad está descaminada.

Entre otras cosas, se podría pensar que el texto apunta a que el flujo creativo como potencia sin un marco de racionalidad, organizador de la materia se diluye en banalidades, y por otra parte además hay señales de una estética de la transgresión: la mujer dice haber traicionado al amigo fiel con el que construía sus historias de amores infieles, de manera que la infidelidad, a las normas, lo instituido, la ley, se perpetúa como mecanismo productor de la escritura.

#### **6.4.1. Una sonámbula y el acomodador**

En *Por los tiempos de Clemente Colling* se engendra un tópico que tiene que ver con la potencia de la mirada como representación de la producción del arte: “Pensaba en toda una orgía y una *lujuria de ver*; la reacción me llevaba primero a la grosería de la cantidad y después al refinamiento perverso de la calidad [...] (1981: 43). En “El acomodador” este deseo se vuelve “realidad” para el personaje central y narrador del cuento, pues la facultad de ver en la oscuridad, “la lujuria de ver”, será el rasgo distintivo del personaje mentado en el título, anónimo representante de una subalternidad en lo social y lo económico, en quien, como mecanismo de compensación se desarrolla una potencia, esbozada una noche en la soledad de su cuarto, hasta convertirse en un atributo sobrenatural que le permite acceder a lo prohibido, en una gradación que va desde los objetos atesorados en la vitrina del comedor hasta la hija “atesorada” en otra zona privada de la casa: la hija sonámbula del potentado

El sonambulismo es una patología del sueño, una disfunción por la cual se activa la parte motora pero no la mental al punto que, a nivel popular, se cree que no se debe despertar a quien

lo padece porque podría enloquecer. Lespada (2014: 233) analiza este pasaje teniendo en cuenta los “contratos” a nivel onírico realizados por la pareja que la muchacha viola en la vigilia, también es cierto que eso depende de qué lado de la realidad (inconsciente o consciente) se establezca el parámetro de la ley. Durante la noche, y mientras él ejerce su máxima potencia, ella actúa para él que es una especie de director de escena que se “acomoda” para dar rienda suelta a su deseo. Exige al mayordomo un colchón para acostarse en el piso y mirar desde esa posición, aunque no se escapa el sentido no solo erótico sino sexual cuando se dice que ella pasa la cola de su peinador sobre la cara del hombre que permanece acostado.<sup>111</sup>

Por otra parte, fuera de esta vida nocturna inconsciente en la que “se percibe” una provocación erótica, la joven tiene su vida diurna en vigilia como novia o pareja de un hombre cuyo único distintivo es llevar “gorra”. Este hecho se transforma en núcleo temático del último encuentro con la sonámbula, en el que el acomodador lleva una gorra y la arroja sobre el cuerpo, ahora en el piso, de la sonámbula. Se alterna la posición horizontal/vertical. Los ojos del narrador atraviesan como rayos X el cuerpo de la muchacha y solo ven su calavera, justamente cuando la gorra es una mancha que descansa sobre su cuerpo. El deslizamiento de Eros hacia Tanatos cuando se ejerce la potencia sobre la musa inerte anticipa el final frustrante del cuento. Es el fin del sueño, de la fantasía de triunfar sobre el orden jerárquico del mundo, sobre el orden de la escritura. Él vuelve a su estado de improductividad y carencia. De subalternizado a humillado, sin siquiera tener poder para contrarrestar por medio de la palabra la reprimenda que le da el señor de la casa. ¿Por qué relacionamos este texto con la escritura?

En primer lugar, porque ante la versión oficial de la historia en el relato del padre el narrador decide *motu proprio* construir *otro relato*, al margen de la ley patriarcal, una escritura que tiene como centro una instancia erótica en alianza con el inconsciente de la muchacha que participa de un juego de seducción durante la noche, cuando todos duermen, incluyendo su conciencia. La aventura íntima en la noche derriba transitoriamente un orden del mundo en el que el personaje se sentía humillado y deprimido. De su máxima caída anímica, representada en el texto con la imagen del pantano al que se le tiran desechos, surge esa luz, que el narrador registra como algo que ya se venía desarrollando en él. De la angustia como situación límite surge el deseo salvífico que lo impulsa a ver con “lujuria”, palabra que encierra la idea del exceso en el deseo carnal pero que además tiene la misma raíz que “lujoso/a”, adjetivo que metonímicamente califica a la casa del benefactor. El exceso de riqueza, que tiene en la caridad una de sus formas de ostentación, con la consecuente humillación del beneficiado, genera una forma de “desquite” en el texto

---

<sup>111</sup> Ver aquí el análisis que realiza Gustavo Lespada acerca del contenido altamente erótico de este pasaje.

consiguiendo una alianza secreta, íntima con el inconsciente de la heredera del potentado, violando el orden establecido por la razón, la ley del padre, y la del relato que se sale de los límites del de la mimesis para entrar en zonas desconocidas mediante la ruptura de los códigos miméticos. Para tranquilidad de todos, el padre vuelve por el cuerpo dormido de su hija, el irreverente es expulsado, casi sin que pueda articular defensa. La función ha terminado y como un gesto de solidaridad de los objetos con el artista “se abrió, sola, una vitrina y cayó al suelo una mandolina [...] “pobre mandolina parecía más bien, un ave disecada” (71). La función ha terminado y el relato se cierra con esta última animación como si un resto de deseo moribundo hubiera quedado adherido a algún objeto significativo del arte, y de la muerte del arte.

#### **6.4.2. Lucrecia, la niña, el agua y la planta**

Desde el punto de vista de la ubicación espacial los relatos de Felisberto suelen ubicarse en lugares comunes y en un pasado próximo y contemporáneo al presente de enunciación del autor. Hay algunas excepciones, como el ya analizado “Buenos días/Eutilodia”, que continúa una línea cosmológica, esotérica, de los primeros libros y otras excepciones son “Lucrecia” y “La casa inundada”.

El narrador de “Lucrecia” *cuando cuenta* su viaje en el tiempo cuenta que le molestan las interrupciones con el objeto de pedirle explicaciones acerca de las fechas, o de cómo había hecho para “ir a vivir a una época tan lejana”. De una manera formidable se difuminan los límites entre dos niveles del relato, por donde pasa la línea entre lo verosímil y lo fantástico. Al decir que lo interrumpieron mientras “*iba subiendo* una escalera detrás de una monja vestida de negro” (el destacado es nuestro) entramos en una ficción ubicada en otro tiempo y espacio histórico: el Renacimiento, España, Italia y ante el personaje histórico-legendario de Lucrecia Borgia.

Como ha dicho Gustavo Lespada (2014), el cuento está plagado de procedimientos propios de la actividad onírica y reivindica a Lucrecia Borgia mucho antes que la historiografía y la novelística de los años ochenta. El análisis del crítico se centra en la figura de Lucrecia, pero veamos qué sucede si integramos al análisis el relato secundario, unido casi por hilos invisibles al de Lucrecia. El narrador es un escritor que viaja desde España a Italia para entrevistarse con Lucrecia Borgia, acerca de quién quiere escribir su historia. Hay un pre-existente interés de orden protocolar, por eso el entorno que describe genera un ambiente cinematográfico de imágenes visuales y auditivas que reproducen una atmósfera gótica con ribetes paródicos y humorísticos, como la cosquilla que hace la pluma del sombrero del narrador personaje en la mano de la monja. Se exagera acerca de un clima de violencia agazapada, al mismo tiempo que se lo desdramatiza,

como si se estuviera diciendo: *esto es y no es como lo cuento*. Como sucede cuando soñamos que soñamos. Por otro lado, es cierto que la idea de mujer fatal, encarnación de Eros/Tanatos está presente y es una línea que va desde Helena, pasa por Cleopatra y en el Renacimiento tiene a Lucrecia como un hito. Es un tema demasiado viejo, demasiado reiterativo, como para que Felisberto no lo hubiera utilizado para otros sentidos. “¿No tiene miedo de que lo envenene?”, dice Lucrecia, con lo que desarma todo tratamiento serio y protocolar del tema. A la vez el relato se ubica en la línea temática de la mujer mecenas, como ocurre en “La casa inundada” y se anticipa metonímicamente con la sonámbula de “El acomodador”

Por un lado lo antes dicho, por otro la presencia de una historia paralela a la principal, sin su prestigio mítico y que podría ser ubicada en cualquier época de la historia y en cualquier lugar del planeta: la niña que aparece como *deus ex machina* en la habitación del narrador. La “pieza”, habitación privada, en numerosos relatos y textos de Felisberto constituye un espacio en el ocurren transformaciones que tienen consecuencia en la escritura, como, por ejemplo, en *El caballo perdido* cuando aparece *el socio*. En “Lucrecia” aparece una niña pobre, alrededor de la cual se crea una historia de ternura, pobreza, enfermedad y muerte, relato secundario que genera un cambio en el narrador personaje y en el cuento.

Veamos cómo se genera este tema dentro del otro para modificar, finalmente, el sentido del texto. Cabe destacar que lo que se presenta en el fragmento que sigue ocurre mientras el personaje espera que Lucrecia se digne a recibirlo:

Me levanté a cerrar las ventanas y vi una feria; miré mucho rato todas las cosas y me decidí a dar la vuelta y bajar a comprar una plantita: sus hojas parecían de encaje y eran planas. Tardaron mucho en vendérmela y me daba angustia lo apretado de la multitud y las peleas. [...] Al fin salí con la plantita en la cabeza; me costó mucho defenderla; con una mano agarraba la planta y con la otra apretaba mi bolso en la cintura [...] Puse la plantita en la mesa, cerca del candelabro y me acosté de nuevo” (1983: 108).

[...] Ahora la luz estaba más tranquila y apenas hacía mover en la pared la sombra de la plantita. Pero ella, con sus hojas de encaje, tan planas y tan quietas, hubiera preferido mirarse en un espejo” (109).

Al día siguiente, apenas me desperté vi la plantita rodeada de la mañana. Fui a lavarme al rincón donde estaba el lavatorio y vi que la plantita se había hecho reflejar por el espejo” (110).

Este otro movimiento que contiene el texto contrasta con el hilo central que tiene a Lucrecia y al erotismo adulto como protagonista. El lenguaje utilizado, el ritmo, las reiteraciones, el uso del infinitivo con respecto al objeto planta, más la descripción de sus hojas delicadas, femeninas, como el encaje funcionan como una antítesis de la otra femineidad. La defensa de la planta en medio de la multitud, mientras otra mano defiende el “bolso” responde figuradamente a dos intereses: el representado en la planta y el representado en el dinero, dos símbolos contrapuestos en el cuento. A la plantita se suma otro protagonista:

[...] entró a mi pieza un gatito blanco y negro; tenía dos agujeros en las orejas y allí le habían atado dos moñas de un verde sucio que le caían marchitas. Lo acaricié, lo puse al lado de la plantita y pensé que estaba en Italia.

[...] Yo había empezado a dedicarle a aquellos dos seres un cariño escrupuloso” (110).

Después de estas referencias el narrador tiene su primer encuentro con Lucrecia. La escena tiene ribetes cómicos por la sobreactuación de ambos: la alusión de Lucrecia a su fama de envenenadora, el interés por los libros que se publicarán sobre ella y la alusión al vino que el narrador bebe “con toda confianza” (111), el doble sentido de las palabras, la complicidad con la monja y las risas disruptivas del habitual clima tenso que amerita el tema en cuestión. Luego, el narrador retorna a la esfera íntima donde además de encontrarse con la planta y el gato se produce la aparición de la niña, a la que regala una moneda que ella arroja al piso. Después le da otra, esta vez acepta y va tras la que había rodado debajo de la cama, mientras juega con el gato. Acto seguido se va con este y las monedas.

Más adelante el narrador sale de paseo y encuentra a la niña en una “casucha” jugando con agua: “hablaba sola; miraba caer las gotas de agua de sus manos como si fueran piedras preciosas” (116). Una madre voluminosa y desaliñada sale de atrás de una cortina y le da un “manotazo” a su hija porque metió un pie en la palangana, la niña llora y el narrador le extiende la mano para llevarla de paseo, juegan a tirar piedras al agua. Al otro día regresa, pero la niña está con fiebre, enferma, y muere sin que haya medios para curarla. Mientras él se preocupa y pregunta a la monja si no se puede disponer de un buen médico esta responde diciendo que primero habría que hacer una sangría por si la niña tiene el diablo en el cuerpo. En definitiva, la niña muere y es enterrada por su anómala familia, una madre, un padre y un tío (dos gemelos que no pueden asegurar de quién es la paternidad). El narrador va hasta su tumba con comida y el vino que le da Lucrecia, para hacer un homenaje a la niña, tal vez como en un ritual pagano rociar el vino sobre la tierra. A partir de aquí se pierde el entusiasmo y el relato entra en un clima de melancolía junto a la

decisión del narrador de volverse a España. Lucrecia le dice “Mentiroso, usted se va porque lo ha trastornado la muerte de la niña” (116). No hay palabras que nieguen ni afirmen otra cosa. Recibe una bolsa de monedas de parte de Lucrecia. Se produce una nueva escena de monedas, la presencia del gato pero ya no estaba la niña, solo el recuerdo:

Yo tenía que olvidar todo y era como matar a toda una familia de inocentes. Apenas salí de abajo de la cama con la moneda tropecé con la mesa e hice tambalear la plantita. Pero no importaba, junté todas las monedas y salí corriendo.

Me acompañó la misma monja del primer día y antes de que termináramos de cruzar aquellos mismos patios y corredores, yo había perdido toda la alegría (116).

Podría pensarse que decae su interés porque la niña era la reina de un universo afectivo de mayor compromiso. Lucrecia representa la opulencia, la niña la pobreza, el despojamiento, la ausencia de certezas respecto de su origen. Son los *inocentes* de sus pensamientos, aquellos que no vienen con un caudal de prestigio anticipado. En la relación con Lucrecia predomina la impostura, mientras que con los otros elementos, la tríada *planta, gato, niña*, hay una sincera emoción y un dolor que claudica toda posibilidad de seguir adelante con la aventura acerca de la escritura de un libro sobre Lucrecia. ¿Será el escritor consagrado que trafica con sus sentimientos, con sus “inocentes”?, algo similar a lo que sucede en *El caballo perdido* con el *socio* que traiciona al *niño*. Allí el *socio* representa el enlace con el mundo, posibilidad de transformar los recuerdos en “una cosa escrita”, aquí también se trata de una compensación, un tráfico donde se siente que algo muere. El narrador siente que ha traicionado a sus “inocentes” porque se “había prometido llevar al gatito y a la plantita a la tumba de la niña” (116) y no lo hizo, aunque el resultado del encuentro con Lucrecia tuvo un premio: una bolsa con dinero “La bolsa nueva era pesada” y el ruido que hizo el portón de hierro al cerrarse le “taladró los oídos” (117). Lucrecia había afirmado “¡Tiene ojos de poeta...! Los ojos de los gatos ven en la oscuridad”. El poeta, la planta, la niña y el agua, algo de esto se reproduce en “La casa inundada”.

#### **6.4.3. Margarita, el agua y el silencio**

*La casa inundada* es el último libro publicado en vida del autor (1960) y está integrado por dos cuentos, el homónimo y “El cocodrilo”. Este último se había publicado en *Marcha* en el año 1949, mientras que acerca de “La casa inundada” sabemos que el autor lo trabajó durante ocho años, tal como dice en una carta dirigida a Jules Supervielle en el año 1952: “Hace ya mucho que

estoy por terminar mi cuento “La casa inundada” para mandárselo pero nunca he trabajado tanto en una misma cosa; lo he rehecho, realmente miles de veces” (Perera San Martín, 1977: 424).

Hasta el momento la crítica ha visto su continuidad con la segunda parte de *El caballo perdido*, en especial por la presencia del agua, las plantas, los recuerdos y la escritura. Sobre el final de este relato el narrador dice que el socio lo ayudó a “inventar recipientes en qué contenerla” (al agua) y también “una embarcación para cruzar el río y llegar a las isla donde estaba la casa de Celina” (1982: 37). Díaz, el primero en avizorar una poética del agua, plantea que “El mito que se esconde en esta metáfora se ramifica en “La casa inundada” y nutre todo el relato (1960:23) y en su opinión el relato se cierra “con el legado de una irónica sabiduría” (1981:149). Existe a esta altura una profusa e importante bibliografía con diferentes enfoques y aportes que en general acuerdan en que el texto constituye una parábola de la escritura, condensando la estética del autor.<sup>112</sup>

Desde el punto de vista genético ocupa el punto culminante de un proceso que hemos tratado de recorrer en esta tesis, una gran metáfora de la concepción estética que tiene a una mujer como centro neurálgico del relato:

De esos días siempre recuerdo primero las vueltas de un bote alrededor de una pequeña isla de plantas. Cada poco tiempo las cambiaban; pero allí las plantas no se llevaban bien. Yo remaba colocado detrás del cuerpo inmenso de la señora Margarita” (Hernández: 1983: 68).

El comienzo *in media res* introduce al lector en la situación central, el agua, el bote, las plantas, Margarita y el narrador. Ingresamos en un clima de misterio, ambigüedad y silencio. Es la primera vez en esta narrativa, en la que abundan las figuras femeninas, que aparece una mujer con un tratamiento de respeto especial: la palabra señora antepuesta al nombre, que en nuestra lengua tiene diferentes sentidos: dignidad, edad mayor, dueña de una casa, persona de cierta categoría social a quien otros sirven. Si el resto de los personajes femeninos suelen presentarse como “muchachas”, aquí se habla de “la señora Margarita” en *todas* las oportunidades que se la nombra. Margarita es en el relato una figura de autoridad, sus empleados obedecen sus caprichos porque son subalternos pero permanecen fuera de su mundo, solo cumplen funciones. Consideran, como Alcides el novio de su sobrina, que está “transtornada”. Muy diferente es la posición del narrador que si bien es un subalterno porque ha ido a la casa a trabajar por dinero, compone junto con Margarita una relación de prestigio: la de mecenazgo. Tienen elementos en

---

<sup>112</sup> Cfr. abordajes críticos de este texto incluidos en las referencias bibliográficas al final de esta tesis.



común: ella ha leído todos los cuentos que él ha ido publicando y lo ha llamado para que escriba la historia que le va a comunicar en forma oral.

Si ella miraba la isla un rato largo es posible que me dijera algo pero no lo que me había prometido; solo hablaba de las plantas y parecía que quería esconder entre ellas otros pensamientos (68).

A él le corresponde escuchar atentamente esa historia, esperarla como se espera al vástago de una parturienta. A su vez, ella recibirá esa historia del agua, por eso ha mandado a inundar su casa, convirtiendo la fuente central en una isla en la que se colocaron plantas que todos los días son cambiadas de lugar “porque allí no se llevaban bien”. Más adelante asistimos a una explicación racional de parte de la persona que cumple el servicio de botero: él y un peón rellenaron la fuente “para que después fuera una isla” (68).

Alcides, amigo del narrador y sobrino político de la señora habla con irreverencia de ella: “Margarita siempre fue trastornada”, es la voz representativa del sentido común. María, la empleada española dice que se volvió loca por “tanto libro” (y también sorda), doble guiño al personaje de *El Quijote*, por su condición de fabuladora sin dejar de ser razonadora, ya que luego la propia Margarita le comentará al narrador que hizo creer lo de su sordera, por una razón que el dirá más adelante. Esta revelación surge muy cerca del final del relato: “ella quería que el agua se confundiera con el silencio de sueños tranquilos, o de conversaciones bajas de familias felices [...]” (88).

Las primeras palabras directas del personaje son emitidas por teléfono, modo de distanciamiento que genera expectativa, telefonea al narrador para darle la bienvenida al tiempo que se actualizan las condiciones del “contrato”:

Quisiera que usted estuviera tranquilo en esta casa; es mi invitado; solo le pediré que reme en mi bote y que soporte algo que tengo que decirle. Por mi parte haré una contribución mensual a sus ahorros y trataré de serle útil. He leído sus cuentos a medida que se publicaban” (71).

El antecedente que tenemos con anterioridad a la mirada idealizada del narrador es la risa de Alcides cuando se le ocurre conseguirle trabajo en la casa de Margarita: “pensó en conseguirme un empleo, y ahogado de risa me habló de “una atolondrada generosa” que podía ayudarme (69). A pesar de este preámbulo que podría oficial como advertencia acerca de la excentricidad de su futura benefactora el narrador se siente atraído casi de inmediato por esta mujer, aunque su primera alusión a ella no esté exenta de cinismo.

[...] Yo la había empezado a querer, porque después del cambio brusco que me había hecho pasar de la miseria a esta opulencia, vivía en una tranquilidad generosa y ella se prestaba – como prestaría el lomo una elefanta blanca a un viajero– *para imaginar disparates entretenidos* [...] (69) (destacado nuestro).

De manera que el texto trabaja sobre un motivo antiguo: el servidor de una dama. El escritor pobre, necesitado de ayuda económica encuentra una dama a quien servir. Ella sabrá retribuir, de hecho al final se anuncia el pago del servicio por intermedio de Alcides, quien como Galeoto en la leyenda, oficia como intermediario y administrador de los bienes de la señora. Como el narrador es “sonámbulo de confianza”, un soñador despierto está en condiciones para realizar un “contrato” que será de orden afectivo-escritural.

Es interesante observar la confluencia de lo económico monetario con otro tipo de economía que tiene que ver con la producción del texto. Margarita imprime su sello a una casa que tuvo otras funciones antes de que ella la comprara para inundarla. En base a los planos de “un arquitecto sevillano” le da un destino nuevo a lo que antes fue: casa de campo, observatorio astronómico y por último invernadero. El estilo arquitectónico de origen castizo, con su fuente central y un patio con plantas alrededor es trastocado por su inverso: una isla con plantas rodeada de agua. Esto otorga continuidad al motivo del centro representado en *El caballo perdido* por la “isla de Celina”:

Como se ha dicho, Margarita organiza su función del agua por medio del teléfono: le da indicaciones al narrador acerca de lo que debe hacer. La primera vez que la ve ella está al pie de una escalera, en la planta baja, en el nivel del agua, mientras él está en el piso superior y tiene que descender por una escalera muy empinada, con gran dificultad.

Al volver, por el corredor, vi al pie de la escalera –alta y empinada– a la señora Margarita. Era muy gruesa y su cuerpo sobresalía de un pequeño bote como un pie gordo de un zapato escotado. Tenía la cabeza baja porque leía unos papeles y su trenza, alrededor de la cabeza, daba la idea de una corona dorada (72). Esto lo iba recordando después de una rápida mirada, pues temí que me descubriera observándola. Desde ese instante hasta el momento de encontrarla estuve nervioso. Apenas puse los pies en la escalera empezó a mirar sin disimulo y yo descendía con la dificultad de un líquido espeso por un embudo estrecho. [...] (72).

La escena opera de forma inversa a lo convencional, la enamorada en un lugar alto, un balcón o ventana y el enamorado abajo hablándole o subiendo hacia ella. Por el contrario, Margarita está al pie de la escalera y por si nos había quedado alguna duda de que esto era una parodia, el narrador había ido hasta la cocina a buscar agua caliente para afeitarse. Allí tiene un

intercambio con los sirvientes antes de bajar para compartir su primer viaje en bote con Margarita. Otra diferencia con el estereotipo es el hecho de que ella extiende su mano hacia la de él mientras desciende, luego lo toma y lo sostiene hasta que se ubique en el asiento colocado detrás de ella en el bote. Paralelo al gesto hay un pequeño diálogo que ella introduce:

—Usted no es como yo me lo imaginaba... siempre me pasa eso. Me costará mucho acomodarse sus cuentos a su cara.

Yo, sin poder sonreír, hacía movimientos afirmativos como un caballo al que le molestara el freno. Y le contesté:

—Tengo mucha *curiosidad* de conocerla y de *saber qué pasará* (72).

Recordemos la importancia dada desde los orígenes de esta escritura a *producir curiosidad*, al punto que en el texto “Manos equivocadas” es el motivo disparador, ocupa el primer párrafo y rige el conjunto de cartas ficticias (1981: 162); y como se ha visto también aparece en “El acomodador” de una forma exponencial. En el narrador de “Lucrecia” se diluye esta potencia hasta desaparecer dando paso a la angustia, pero sí aparece en el personaje femenino como rasgo narcisista: “tengo curiosidad por saber cómo serán esos libros que harán en España”, a lo que él responde “A mí me encargaron que escribiera algo sobre usted, alguna cosa que testimoniara haberla visto en este convento... y estas amabilidades...” (111). Parece tratarse de una escritura por encargo, carente de deseo por parte de quien va a llevarla a cabo. La ausencia de curiosidad, léase *deseo* conduce a la angustia, al desgano y a la pérdida de toda expectativa. De manera que regresa a España con una bolsa (de dinero) que le pesaba demasiado.

Con Margarita es diferente, esta mujer no viene con un prestigio histórico y literario como Lucrecia, su nombre sugiere sencillez y humildad, como la flor a la que da nombre. Ella ejerce un gran magnetismo sobre el narrador desde el principio, al punto que cree escuchar palabras que nunca fueron pronunciadas: “levantaba las cejas como si se le fueran a volar, y sus ojos, detrás de los vidrios parecían decir: “¿Qué pasa hijo mío?” (69). En un movimiento inverso, la impresión de Margarita acerca del narrador es opuesta, se decepciona cuando lo ve porque no responde a la idea que se ha hecho a través de la lectura de sus libros.

Cuando comienzan el viaje por la casa inundada, Margarita le pide que no le hable porque se encuentra estudiando un presupuesto para “un asilo de madres”. De ahí, tal vez venga el adjetivo “generosa” que le atribuye Alcides. Apoya obras de caridad y es significativo que se trate de madres, de mujeres, tal vez sugiera madres solteras, sin marido con quien compartir la responsabilidad de los hijos. Se refuerza una posición vicaria con respecto a la maternidad, ya

adelantada por el mensaje subliminal que recibe el narrador. Vayamos a esta primera escena que los incluye a ambos:

Yo remaba y ella maneja el timón, y los dos mirábamos la estela que íbamos dejando. Por un instante tuve la idea de un gran error; yo no era botero y aquel peso era monstruoso. Ella seguía pensando en el asilo de madres sin tener en cuenta el volumen de su cuerpo y la pequeñez de sus manos (72-73).

El mayor esfuerzo físico corresponde al narrador mientras ella es poseedora del volumen, la masa, la sustancia que ocupa y desborda, como dirá después, el esterillado del respaldo de su sillón. Desde el principio está asociada además con el color blanco y la superficie *extensa*. A su vez el “blanco” en realidad es el silencio que la rodea, al que califica de “elefante dormido”. La asociación sigue su camino hacia Margarita que será vista como una “elefanta blanca”. El procedimiento de animalización y la metáfora involucra a un animal de enorme dimensión, exótico, y de movimientos lentos, tal vez también opere la creencia común, no científica, de la desproporción entre tamaño del cerebro y masa corporal. En el sentido de las *simpatías* de orden mágico se asocia con la abundancia, quizá derivada del hecho de ser uno de los animales de mayor tamaño. El color blanco, por otra parte, ha sido usado para calificar a la palabra “misterio” en “La casa de Irene”, el texto de *Libro sin tapas*, analizado al comienzo del presente capítulo, y está en la frase con la que se inicia *El caballo perdido*: “Primero se veía todo lo blanco”, frase en la que el adjetivo blanco aparece sustantivado por medio del artículo neutro, lo que propone la idea de un principio anterior a toda huella, como la que implica la escritura. Así también Margarita es una superficie blanca y silente que ofrece posibilidades “para imaginar disparates entretenidos” (69).

El narrador descompone las cuatro sílabas del nombre de la señora en “Margarita”, la primeras dos representan el cuerpo, las vocales abiertas sirven para sugerir la amplitud, “carga de gordura”, mientras el diminutivo comenzando con la sílaba tónica que contiene la vocal cerrada sugiere la pequeñez y delicadeza de sus facciones. La analogía entre el nombre y el aspecto físico de la persona, o personaje en este caso, señala un sistema de relaciones analógicas del orden de la teoría de las signaturas. Haremos una digresión para explicar este tema porque creemos que está en la base de la producción de la obra de Felisberto que tiene en “La casa inundada” su formulación más acabada.

La teoría de las signaturas se originó con Paracelso en *De signatura rerum naturalium* (Agamben, 2009: 47) quien fuera alquimista, médico y astrólogo nacido a fines del siglo XV, época en que en los círculos intelectuales más altos de Europa surge un maridaje entre filosofía,

magia, astrología y hermetismo, forzosamente atravesados por el cristianismo. Ficino, Pico de la Mirandola, Botticelli, estaban dominados por el pensamiento neoplatónico, analógico, por el principio de que cada cosa del mundo terrenal es el análogo de otra realidad existente en el cosmos (Cohen-Villaseñor: 1999: 14). La línea que va hacia la investigación en la naturaleza, representada por Paracelso aplica esa noción al mundo material: cada planta, animal o el cuerpo humano es un signo de sus propiedades intrínsecas. El ser humano, el *arqueo* y las estrellas son los signadores, el primero a través del lenguaje cuyo paradigma es Adán. De manera que el modelo de toda signatura es el lenguaje y ello hace que su naturaleza no sea natural y unívoca sino que le concierne al *signator* humano revelar, poner al descubierto las relaciones analógicas por medio del signo:

La teoría de las signaturas (de los enunciados) interviene, entonces para rectificar la idea abstracta y falaz de que existen signos por así decirlo puros y no signados, de que el *signans* significa el *signatum* de un modo neutral unívoco y de una vez por todas. El signo significa porque lleva una signatura, pero esta predetermina necesariamente su interpretación y distribuye su uso y su eficacia según reglas, prácticas y preceptos que hay que reconocer (Agamben, 2009: 90).

Es evidente que Felisberto sabe que trabaja con signos, las palabras que vienen con una manifestación detrás de “un letrero” como dice en el “Tratado de embudología”; el sistema de las analogías le sirve a Felisberto para mostrar el lugar de la significación como un proceso, como un movimiento, una semiosis, al decir de Kristeva. El significado no está fijado de “modo neutral unívoco y de una vez para siempre”. El agua es movimiento pero no como devenir sino como advenir, como acontecer, como venir de alguna parte ignota a una presencia. La consecuencia en el texto es esa sensación de movimiento de la superficie a la profundidad lograda a través de multiplicidad de asociaciones que se establecen en todos los niveles de texto (Lespada, 2014: 318). Interesa el modo en que Felisberto utiliza la analogía, las asociaciones posibles y las imposibles para plasmar un pensamiento y un estilo. Pero es la forma la que nos lleva a ese pensamiento. Como dice Susan Sontag. “Todo estilo es una forma para insistir sobre algo” (2008: 55). Y el de Felisberto es el resultado de la insistencia en la metadiégesis como proceso y como formulación estética.

Pero veamos, todavía, algo más: otro atributo de Margarita, además del silencio, el blanco, es el balbuceo o anuncio no verbal presentado como “carraspera rara”, “rugido”, “suspiro ronco”, sonidos previos emitidos por su garganta antes de que aparezcan “unas pocas palabras” que afirman la esperanza de que “todo hacía pensar que hablaría”, para que “por fin aparecerían las

palabras prometidas”. También aparecen rasgos de su vida interior: “qué firme es la soledad de esta mujer...” “debe tener necesidad de comunicarse con alguien. Y estando triste le será difícil manejar ese cuerpo...”, porque la melancolía no es buena aliada de la escritura sino cuando triunfa sobre la inacción, pero requiere de la fuerza de Eros. Luego de estas situaciones previas en las que el lenguaje se anuncia por sonidos no articulados el narrador dice:

Después que ella empezó a hablar, me pareció que su voz también sonaba dentro de mí como si yo pronunciara sus palabras. Tal vez por eso ahora confundo lo que ella me dijo con lo que yo pensaba. Además me será difícil juntar todas sus palabras y no tendré más remedio que poner aquí muchas de las mías (77).

El agua en el relato principal constituye el motivo del encuentro entre el narrador y Margarita: “Pero al darle entrada al agua me mandaron llamar” (70), pero es también una presencia en el relato segundo porque Margarita está convencida de que el agua es portadora de un mensaje para ella: “No, no debo abandonar el agua; por algo ella insiste como una niña que no puede explicarse. [...] No, esto es muy serio; alguien prefiere la noche para traer agua a mi alma” (79). La enunciación se presenta difícil, compleja, entrecortada, como se desprende de las marcas en el discurso: estilo indirecto, discurso citado y aclaraciones del narrador como transcriptor que “se aproxima” a las palabras originales:

Al amanecer fue a ver a solas el agua de la fuente para observar minuciosamente lo que había ente el agua y ella. Apenas puso sus ojos sobre el agua se dio cuenta que por su mirada descendía “un pensamiento que ahora no importa nombrar”, y después de una larga carraspera, “un pensamiento confuso y como deshecho de tanto estrujarlo. Se empezó a hundir lentamente y lo dejé reposar. De él nacieron reflexiones que mis miradas extrajeron del agua y me llenaron los ojos y el alma. Entonces supe, por primera vez, que hay que cultivar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento. En caso de desesperación no hay que entregar el cuerpo al agua; hay que entregar a ella el pensamiento; ella lo penetra y él nos cambia el sentido de la vida”: *Fueron estas aproximadamente sus palabras.* (79) (destacado nuestro).

Después y a medida que avanza la narración la historia contada por Margarita comienza a llenar el relato, con mayor presencia del estilo indirecto libre: “Tuvo una angustia de presentimientos sordos, como palpitaciones” (79), alternándose con el estilo directo. A medida que se hace presente su discurso en el relato también va penetrando al narrador que “desde que

Margarita empezó a hablar” sintió “una angustia como si su cuerpo se hundiera en una agua que me arrastrara a mí también”.

Hay dos señoras Margarita en el texto:

Esta señora Margarita me atraía con una fuerza que parecía ejercer a gran distancia, como si yo fuera un satélite, y al mismo tiempo que se me aparecía lejana y ajena, estaba llena de una sublimidad extraña. Pero mis fieles me reclamaban a la primera Margarita, aquella desconocida más sencilla, sin marido, y en la que mi imaginación podía intervenir más libremente (82).

Lo que Margarita no dice nunca es el posible origen de su trastorno y de su extravagante invención. Ese *no dicho* abre las puertas a la sospecha y a las conjeturas de los subalternos integrantes de la casa y del narrador que se desliza hacia una posición de tercero excluido con efecto represivo y culposo a medida que aparece el deseo de ocupar el lugar del otro ausente, Deseaba que ella lo “confundiera entre los recuerdos del marido”, para luego “sustituirlo” (83). Margarita insiste en *su* historia

[...] yo me moriré con la idea de que el agua lleva adentro de sí algo que ha recogido en otro lado y no sé de qué manera me entregará pensamientos que no son los míos y que son para mí. De cualquier manera yo soy feliz con ella, trato de comprenderla y nadie me podrá prohibir que conserve mis recuerdos en el agua (88-89).

Quiere contar una historia que proviene del fondo de su memoria, no encuentra las palabras auténticas y requiere de la competencia escritural de un narrador ya experimentado en esas lides. Su vivencia es inocente e intensa, aparece como mujer, niña, esposa, madre y protectora de madres. El signo mujer en Margarita se presenta en grado exponencial: es mujer (fue esposa), niña (asociada con la lluvia, el agua dulce, lo que promete), protectora de madres y responsable de una invención, que tomando su modelo de la naturaleza se convierte en un artificio que promete ensancharse y desbordarse, resistiendo un recipiente, una forma.

La faceta sexual del personaje Margarita se expresa en un pasaje cómico y grotesco, al que ella considera sagrado y sus sirvientes “un velorio”. El abigarrado episodio de las budineras es uno de los más extraños que ha dado la literatura uruguaya, con un narrador personaje gateando sobre la cama para *no tocar* el cuerpo de la señora que tiene su mirada fija en él, recostada sobre la imagen de un chivo pintado en una puerta que comunica con el cuarto de baño, de donde se traen las budineras, con su respectiva vela encendida en el centro, para poner sobre el agua al tiempo que desaparecen una tras otra. El ritual, absurdo y cómico, por el nivel explícito e

hiperbólico en connotaciones erótico sexuales, compone un espectáculo que disuelve toda seriedad y plantea un límite desmintiendo el carácter “sagrado” del evento. Ambos quedan desilusionados, Margarita se arrodilla y mira el agua “como una niña que hubiera perdido una muñeca”, y él haciendo *mutis por el foro* por primera vez tomando una decisión cuenta cómo terminó la delirante aventura:

Yo, sin que ella me dijera nada, atraje el bote por la cuerda, que estaba atada a una pata de la cama. Apenas estuve dentro del bote, y solté la cuerda, la corriente me llevó con una rapidez que yo no había previsto. Al dar la vuelta en la puerta del zaguán miré hacia atrás y vi a la señora Margarita con los ojos clavados en mí como si yo hubiera sido una budinera más que le diera la esperanza de revelarle algún secreto. En el patio, la corriente me hacía girar alrededor de la isla. Yo me senté en el sillón del bote y no me importaba dónde me llevara el agua (88).

La última parte del relato está destinada a poner cierta “racionalidad” después de tanto caos: esa misma noche, una Margarita un poco “nerviosa” pero más centrada “y sin hacer carraspera tomó la historia en el momento en que había comprado la casa y la había preparado para inundarla” (88) y se cuestiona su proceder con el agua de la fuente, por haberla eliminado al poner tierra y plantas. En definitiva, lo que se espera que sea un acto de cordura constituye otra excentricidad, solo que con una clarificación de sus deseos, de su alcance y del reconocimiento de *lo otro* como potencia ajena imposible de comprender.

Pero lo que más quería era comprender el agua. Es posible, me decía, que ella no quiera otra cosa que correr y dejar sugerencias a su paso; yo me moriré con la idea de que el agua lleva adentro de sí algo que ha recogido en otro lado y no sé de qué manera me entregará pensamientos que no son los míos y que no son para mí. De cualquier manera yo soy feliz con ella, trato de comprenderla y nadie me podrá prohibir que conserve mis recuerdos en el agua (88-89).

Cumple casi todas las funciones en relación con la actividad de la escritura, como mecenas ofrece protección y ganancia. Es la que recibe el mensaje del agua, la que quiere confundirse con el agua al crear una religión del agua, desea sustituir la fuente natural por una fuente artificial.

La carta dirigida al narrador, luego de haberse cancelado la experiencia de ambos en la casa, cierra el relato: “Esta es la historia que Margarita le dedica a José. Esté vivo o esté muerto” (89). Asume la autoría de esa creación dedicando a su esposo ese relato puesto en código escrito. Una lectura evidente es pensar a Margarita como engendradora del texto, como representación



de la experiencia sin lenguaje, infancia del ser o pulsión de vida, sin embargo Margarita interroga, quiere comprender y demora en comprender que solo el lenguaje puede instituir un pensamiento.

Si como dice Agamben “el lenguaje es el lugar donde la experiencia debe volverse verdad” (2015: 69), “La casa inundada” constituye la “verdad” del *pensamiento* estético de Felisberto Hernández, lo encarna en la escritura, verdad relativa y llena de silencios pero que se actúa, se pone fuera de sí por medio de la narración. Enfatizamos *pensamiento* porque es un texto que asume la problemática de pensamiento y lenguaje, como batalla personal, y la convierte en una estética, como entidad independiente del sujeto. Si el pensamiento muriera con sus pensadores, si la literatura muriera con sus creadores no se habría operado su pertenencia a una otredad, que ya no es el yo individual, la persona que piensa de tal o cual manera, sino algo pensable por el ser humano. La invención del personaje de Margarita podría ser una forma del *topos* platónico, esa categoría tercera entre el ser y el devenir, ese lugar o “teatro de todo lo que nace”, y obviamente desde el concepto de *chora* (en griego *Khora*) que Kristeva toma de Platón “el proceso de constitución de la significancia” (1974: 25). El vínculo entre el inconsciente, de orden personal y el lenguaje, de orden social es un eje fundamental en el pensamiento lacaniano ya que el deseo se constituye a partir de la falta y se inscribe como lenguaje en el inconsciente cuando *otro* otorga las palabras que organizan y definen las primeras sensaciones. La literatura ha representado el deseo de retornar a ese momento inicial que consiste en perseguir algo que no hace más que huir sin dejarse atrapar jamás: *l’amour d’loonh*, como le llamaban los trovadores (Carson, 2016: 35), Margarita es el doble donde se deposita la “carga”, el “mundo”, que lleva a cuentas todo proceso de escritura: esfuerzo, fidelidades y traiciones, adoración y rechazo, placer y dolor, y sobre todo, el temor a ser fagocitado por el discurso cuando pretende ser fiel al pensamiento, cosa que es imposible de lograr, en tanto como dice dice Steiner “el mundo tanto dentro como fuera de nosotros, murmura palabras que no somos capaces de distinguir” (2007: 78).

## 6.5. Conclusiones

La presencia de la mujer en la narrativa de Hernández constituye un motivo recurrente, al principio como punto de apoyo de la enunciación del texto. En los primeros relatos la figura femenina suele aparecer vinculada a objetos que el narrador coloca en igualdad con respecto a la figura humana mediante procedimientos de animación, contruyendo una *simpatía* con su dueñas, como sucede en “La casa de Irene” con las sillas y el piano. Allí aparece por primera vez el concepto de “misterio blanco”, uno de los atributos de Margarita, la protagonista femenina de

“La casa inundada”. En “Manos equivocadas” –texto perteneciente a un proyecto de novela epistolar– asistimos a la creación deliberada del misterio a partir de la escritura de cartas a diferentes destinatarias, cuyos nombres elegidos al azar permiten desarrollar la idea de curiosidad, inquietud, sospecha, algo del orden de lo inaprensible que se fabrica a partir de la escritura. El misterio no está en la realidad sino en la trasmutación que produce el lenguaje como instancia de una búsqueda y no con el fin de contar una anécdota.

El relato “La cara de Ana” es fundamental para entender el proceso hacia la articulación entre reflexión metaescritural y la anécdota que permite fluir la escritura narrativa. También lo es para comprender el desplazamiento del tema de la locura, que en los primeros libros se depositaba en el sujeto emisor, y en posibles desdoblamientos del yo, para encarnarlo en otro personaje, en una mujer por la que se siente atraído. Ella contiene rasgos que forman parte de su escritura y que ha explicitado en textos más teóricos o con personajes elaborados a partir de conceptos y abstracciones. Es como si su teoría aterrizara en el mundo de las cosas y las personas para, desde ahí tomar vuelo hacia lo conceptual.

La línea de la novela en “cartas” se continúa y culmina en “Las dos historias”, relato metadieético en el que la figura de la mujer en su caracterización señala un metalenguaje que por desplazamiento metafórico o metonímico supone parte un proceso hacia la definición de su estética. Continúa el motivo que comenzó en “La cara de Ana” y define el rostro de la mujer en este relato: “tenía una cara grande, alegre y clara”. A la vez, la forma en la que el narrador se refiere a la escritura de su personaje, “*su* querida historia” revela que lo más importante de este cuento es cómo dar continuidad a una historia, mostrando la escena privada, el ámbito de la habitación donde alguien intenta “atrapar una historia”, que es paralela a la sugerencia que el personaje tiene de “atrapar” a la mujer, por medio de un escarceo amoroso en el que el silencio es fundamental. Aparece la ambigüedad con respecto al objeto amoroso, y también entre lo pueril y lo erótico, o entre el amor infantil y al amor de adultos, entre pulsión erótica y represión.

El nombre de una mujer asociado a un rostro, unos ojos, un fragmento del cuerpo es un rasgo que acompaña, analógicamente, tanto la creación desde el fragmento como la ampliación óptica de determinadas zonas del discurso, generando cierta idea de deformidad o de ausencia de armonía que padece el propio texto. Trisca es otro de los cuerpos representativos de la estética de Felisberto: está desnudo y lleva marcas no verbales en su cuerpo, sus ojos verdes permiten ver “la córnea”, el lente del ojo que permite la refracción de la imagen. Su cuerpo es irregular y está tatuado con extraños signos. En ese sentido, el conocimiento del psicoanálisis, el interés que despertó y el uso que se hizo de sus tópicos, sus interpretaciones y símbolos se hace evidente en “Buenos días” y su antetexto “Eutilodia”. El relato asume las características del personaje

femenino protagonista y se constituye en sí mismo en un enigma por la acumulación de símbolos. Trisca parece estar dibujada en el texto en forma de caricatura. Hay aparente descuido y artificio con apariencia de inocencia. Trisca trae el tema de la fantasía como producción de materiales para la escritura, ingresa en una zona imaginativa que preludia, haciendo sus ajustes, “La casa inundada”, también por el énfasis en el misterio, el deseo triangulado, la fidelidad y la infidelidad, el agua y la canoa.

Se ha visto el esbozo de un proyecto de escritura metadieético y divergente en el personaje femenino central de “La cara de Ana”, relato en el que también aparece la línea memorialista. En la línea del relato autoficcional de la memoria, creemos que se produce una discusión estética de la que apenas se pudo dar cuenta en este capítulo. Mientras Trisca es puro artificio, Ana representa la espontaneidad y la frescura que las reglas malogran si no hay una mirada que la rescate del poder coercitivo de la norma. Por eso declara, al final del texto, que más allá de lo racional importa la “sensación” de que “la cara de Ana era linda”.

A través de un personaje como Petrona en *Por los tiempos de Clemente Colling*, quien ríe con todo el cuerpo al observar el comportamiento de otras personas cuando reciben y comentan el arte, se presenta una estética intuitiva popular. Del otro lado se encuentra Celina, la maestra de piano de *El caballo perdido* representante del arte clásico, imitación de reglas con vigilancia severa. Petrona y Celina representan estéticas opuestas, la primera emerge de lo oral y popular, la segunda representa la alta cultura, la escritura convencional “sin arrugas” como su vestido. Celina se trasmuta por obra del texto de primer amor del niño a una estética que hay que abandonar si se quiere crear un nuevo estilo. Por eso en este relato se elabora un nuevo horizonte estético. Entre los dos libros se procesa la fundación de una estética, metaforizada en la ruptura y el duelo por la unidad perdida, el texto se fragmenta, pero queda en algún lugar la isla de Celina, mientras el narrador y su socio fabrican recipientes para llevar el agua. La distancia consciente de la norma no habilita a confundir, como no lo hace el narrador de *Tierras de la memoria*, la ruptura con la falsificación que realiza la recitadora para atraer al público.

Desde la última parte de *El caballo perdido* se va consolidando una estética del agua que, además de estar vinculada con personajes femeninos, mítica y simbólicamente está asociada al principio femenino. La mujer y la escritura empiezan a fusionarse como en las escenas del personaje de “El acomodador” cuando ejerce su potencia lúminica en la oscuridad, en el sueño de la conciencia de la viuda de “El balcón” que estimula la curiosidad y el deseo. En “Lucrecia” asistimos a un caso raro de duplicación en la figura femenina, por un lado la mujer que viene con un valor preconcebido que le otorga la historia y la leyenda, por otro la niña pobre cuya compañía

es una planta y un gato que son los elementos que movilizan al narrador personaje y lo hacen decepcionarse del tema consagrado. El agua de la niña es poca y además muere.

Los relatos “Lucrecia” y “La casa inundada” fueron concebidos y escritos por la misma época, al comenzar la década del cincuenta, el segundo fue trabajado y reescrito durante años, y aun lo siguió siendo después de publicado en el año 1960. Tal vez ninguno de sus relatos mereció tanta atención y tal vez ninguno represente tan cabalmente la escritura de Felisberto, su estilo narrativo, su forma fragmentaria y discontinua en la construcción del relato, la carencia de una estructura racional y el soporte en un sistema semiótico que decantó en un texto que representa ese todo, ese “mundo”, encarnado en una figura femenina: Margarita que espera el mensaje del agua y el narrador que espera el mensaje de Margarita.

## CAPÍTULO VII

### CONCLUSIONES GENERALES

Una de las intuiciones que llevó a elaborar la hipótesis guía de esta investigación fue que un estudio diacrónico y genético de la obra de Hernández, desde el origen hasta su culminación, incorporando materiales inéditos y textos escasamente analizados, aportaría conocimiento nuevo. La presencia de temas y procedimientos de orden metadieético en gran parte de sus relatos considerados mayores motivó una búsqueda de la génesis del proceso. Para ello fue necesario realizar una selección que prestara atención a los inéditos relacionados con el tema propuesto y a relatos de las diferentes etapas que permitieran ver la continuidad y consolidación de una estética que hallaba en el personaje femenino, finalmente, una forma de metaforizar, encarnar, su pensamiento estético.

#### 7.1. Huellas en el archivo de la SADIL

Como si la fragmentación fuera un destino inexorable para la obra de Felisberto Hernández, la Miscelánea Felisberto Hernández de la SADIL presenta esa condición. Se trata de un repositorio doblemente fragmentado, a saber: no contiene la totalidad de los materiales del autor, ya que gran parte de esos papeles constituyen fragmentos desprendidos de otro conjunto, en algún momento. A la vez, otros de esos fragmentos escritos nacieron como tales, como producto de una práctica que se constituyó en una de las bases de su procedimiento escritural: la creación desde el fragmento.

La presencia del archivo, como en casi todos los casos, tiene una historia detrás: una voluntad de conservación personal que reserva y no destruye sus pruebas y la de otros agentes como familia, amigos, conocidos, críticos, que por diversas razones constituidas en hechos demostrables, han salvaguardado durante años sus papeles, otorgándoles un valor muy especial. Su existencia es un hecho relevante y acompaña la forma de producción que practicaba el autor.

Con relación a la cronología de los textos se puede afirmar que la mayor parte de los textos inéditos fueron escritos en la década del 20, alrededor de los llamados “libros sin tapas” (1925-1931); mientras que en los más cercanos al comienzo de la escritura predominan los autógrafos, en los que avanzan hacia el presente predominan los mecanografiados, como sucede, por ejemplo en las copias casi listas para la imprenta. Se puede detectar entonces, la huella del joven escritor que conserva las pruebas para su relectura y eventual reescritura. En cuanto al tema o los temas,

lo recurrente en estos primeros escritos, y lo que nos ha interesado, es la autorreflexión con el objetivo de conocer y manejar las propias emociones y la angustia frente a temas de orden metafísico así como la necesidad de encontrar resortes íntimos para defenderse de estados angustiosos, expresando disidencia con relación al mundo en general.

El hecho de que no aparecieran borradores o copias de los textos que integran los primeros libros, hace pensar que su publicación lo eximió de reservar aquellos materiales que integraron la primera parte de su *obra*. En Felisberto esta palabra tiene un significado muy importante, los libros son la manifestación externa de un trabajo, de un esfuerzo que concierne a distintos tipos de operaciones: corrección, reservas y desplazamientos de material escrito. También pudo verse que en la totalidad había material suficiente para un quinto libro. No sabemos si se lo propuso pero lo cierto es que no lo llevó a cabo. Conjuntos como “El tratado de embudología” y “El teatrino”, exceden la categoría de apuntes pues constituyen un verdadero proyecto, avanzado aunque inconcluso.

Por la presencia en el archivo de versiones taquigráficas, obviamente previas a la escritura común, se pudo ver hasta qué punto el autor daba importancia al rescate de lo que ocurría en el pensamiento. Taquigrafiar y escribir son dos técnicas que utiliza para capturar el pensamiento en proceso. La utilización de dos técnicas de escritura le sirvió para una de sus aspiraciones explícitas, reproducir el pensamiento en la escritura, ambición que lo llevó, por una parte, a investigar los temas que el bergsonismo había puesto sobre el tapete. Y, por otra, a percibir que desde el momento que la escritura se fija en el espacio no refleja el movimiento que caracteriza al fluir del pensamiento: al materializarse en el logos abandona su “naturalidad” y “espontaneidad”, propósitos muy caros al primer Felisberto.

La puesta en conexión de los distintos materiales entre así, agrupándolos en conjuntos, permitió constatar una forma de creación a partir de fragmentos que luego podrían o no ser reescritos e integrarse a un texto mayor. No hay desecho total, aunque existen tachaduras, huellas de la corrección, pero nunca un borrado absoluto. Se puede observar una línea que atraviesa una página o dos formando una cruz, pero jamás un tachado definitivo que oculte lo anteriormente escrito. La abundancia del material fragmentario se constituye en una muestra exterior y viva, en el sentido moderno del archivo, de dos cosas: la forma en que procedía con su escritura y la manera en que la iba elaborando para crear “algo que valiera la pena”. Fabricaba materiales de descarte, para luego usarlos a la manera del artesano que trabaja con lo que tuvo otro uso.

Desde la perspectiva genética observamos que el texto no es una entidad desprendida de las condiciones que la provocaron porque en él están las huellas de su fabricación, lo que tiene

consecuencias no solo estéticas sino éticas al implicar una confianza en lo menor, lo parcial y defectuoso. Es desde ahí que vienen las posibilidades de desarrollo hacia un estilo propio.

Todo escritor, en mayor o menor medida, realiza operaciones de lectura, relectura, reescritura, agregados, borrados parciales o radicales; tener la posibilidad de analizar estos materiales previos permitió acceder tanto a su “economía” como a su “política”, esto es de qué manera opera con sus materiales y qué consecuencias particulares tiene esto sobre la escritura. De ahí la importancia del archivo como arqueología genética de la escritura.

## **7.2. Composición, edición y notas de la Miscelánea Felisberto Hernández de la SADIL (FHCE, Udelar)**

Un resultado de esta tesis redundó en la posibilidad de componer y editar los textos inéditos que forman parte de la Miscelánea Felisberto Hernández. De esta manera anexamos un conjunto de textos descifrados, transcritos, agrupados en conjuntos temáticos, o presentados en su forma fragmentaria, cuando no fue posible encontrar filiaciones. A partir de esa totalidad construimos el corpus de la tesis de acuerdo a nuestro objeto de estudio, el resto sigue siendo una fuente primaria de primer orden para futuros estudios genéticos. En ese sentido, nuestra edición contiene notas aclaratorias para mostrar la existencia de esos materiales cuya transcripción permitió la interpretación. Con respecto a la composición en grupos se pretendió dar un orden que permitiera leer con coherencia de sentido, entendiendo que su organización es provisoria y abierta a lo que nuevas miradas puedan aportar. En el capítulo II realizamos la descripción de una forma precisa y orgánica, en el Anexo presentamos los textos con mayor independencia para que el lector de esta tesis pueda acceder a un material, que fuera adelantado parcialmente en la edición *Narrativa completa*, con estudio crítico de Jorge Monteleone, en el apartado VII “Inéditos”, bajo nuestra responsabilidad (Hernández: 2015a), pero que aquí se presentan en su totalidad.

En ese sentido, el criterio de nuestra edición actual es la de facilitar la lectura y reenvíos realizados en el cuerpo de la tesis, cuando se analizan los textos en particular. Consideramos que consiste en un avance hacia una edición genética de este material que en esta oportunidad acompañamos de notas al pie en las que, cuando fue posible, se aclaran las pertenencias y filiaciones, así como de la corrección de los errores ortográficos, con la idea de que mantenerlos no aportaba sino que distraía la lectura. Se respetó la sintaxis, realizando aclaraciones en los casos de que pudiera deducirse una palabra o frase que oscurecía el sentido.

### 7.3. La identidad inestable, la obra como proyecto

En Felisberto Hernández y de acuerdo a su registro escrito, realizar una *obra* constituye un ideograma que se hace presente en la primera etapa. Conocemos la anécdota que contará Esther de Cáceres sobre la réplica de Hernández a los elogios que recibía como músico: “yo quiero ser escritor”. Algo similar plantea el narrador al comienzo de “Buenos días [viaje a Farmi]” al introducirse en tanto *autor* en el texto presentando sus logros como músico y sus aspiraciones como escritor, aunque –según dice– no ha logrado tener un perfil definido. Sus dos primeros libros tienen huellas de esa convicción y de la conciencia de estar irrumpiendo en un campo que no le correspondía por derecho propio ya que había algo que se debía construir para ingresar en una zona de visibilidad. Elige la línea de la disidencia, coincidiendo con la vanguardia, al optar por una forma de destrucción de lo instituido que consiste en no integrarlo del todo, de manera de no dejarse “ganar” por el conocimiento que viene “empaquetado” como parte de la enseñanza institucional y de la perpetuación de las tradiciones. Aprender la escritura de una lengua por la vía de la incorporación de sus reglas es un requisito para la “correcta” escritura. En ese aprendizaje el hablante aprende una nueva codificación que establece un corte o distancia con relación a la oralidad, más próxima a la naturaleza y a lo materno. La escuela tiene la misión, entre otras, de introducir la diferencia en el ámbito de la evolución “natural” del individuo. No viene con la naturaleza sino con la cultura, no viene dada de una vez y para siempre sino que es un aprendizaje de muchos años, si no de toda la vida. La dificultad de Felisberto con la escritura, digámoslo, en un principio es probable que estuviera vinculada a una carencia formativa en cuanto a las expectativas puestas en el campo letrado y en una impronta oral proveniente del fuerte lazo con lo materno-familiar.

Si bien no es relevante en sí misma, la anécdota contada por el autor acerca de su aplazamiento en el examen de ingreso a la escuela secundaria, podría reforzar esta hipótesis acerca de algunas carencias en cuanto al uso de la norma escrita que se observa en sus primeros autógrafos (errores ortográficos y de sintaxis), junto a su permanente justificación por atreverse a escribir con ambiciones literarias. El acceso a los bienes culturales de la humanidad, como la escritura, no es igualitario para todos los individuos y, en caso de serlo, produce impactos diversos. A la vez, junto a la condición de “expulsado” o autoexpulsado de la educación institucional aparece una compensación medular en la formación de este escritor. Esto es: una mayor libertad para entrar y salir de las diferentes “asignaturas” sin entrar a las aulas del liceo IAVA, como alumno regular, aunque sí como un oyente interesado en algún tema de filosofía en



alguna que otra ocasión. No se explica pero ayuda a entender que la escritura para Felisberto no es algo terminado con la adopción de sus reglas, sino algo “por hacerse”.

En un punto anterior a la introyección de la norma escrita en su totalidad, Felisberto comienza a realizar opciones como publicar, mezclando audacia y timidez, tal como se desprende de los textos, como signo de una intención de desobediencia; de allí que se coloque desde el principio en el lugar del *outsider*, a contrapelo del campo intelectual del Uruguay de los años veinte. Así es que reitera en sus escritos que no quiere dejarse atravesar por preconceptos y que se focalice en el pensamiento y el lenguaje para comenzar como si fuera de la nada. También se encontró con las filosofías, la masonería y el pensamiento esotérico y escribió textos muy vinculados a determinados presupuestos que tienen que ver con la analogía entre ser humano y obra, edificarse a sí mismo y edificar una obra por el camino del bien, de la sana y correcta generación para hacer hombres y mujeres y naciones fuertes y sanas. Estas ideas reflejan la incidencia de sociedades secretas como la masonería, insertas en las instituciones educativas de un estado que al separarse de la religión encontraba otros pilares de orden moral para una enseñanza laica.

Como en esos casos psicológicos en los que el temor genera una conducta intrépida y temeraria, Felisberto parece haber querido dedicarse a lo que temía, lo que le planteaba una gran dificultad, porque además quería torcer el orden racional impuesto por el logos y establecer un campo de lucha entre aspectos contradictorios como la “pasión” y la “razón”, como lo plantea en “Filosofía del gangster. Dedicatoria”, en “El teatrillo” y en “Tal vez un movimiento”.

El propósito autoral de realizar *una obra* aparece ligado a la necesidad de fortalecer una personalidad que se manifiesta en esos primeros escritos como disociada, divergente con relación a la norma, cuestionando la lógica de las dicotomías, la primera de ellas entre locura y razón. La escritura canaliza dudas, interrogantes ontológicas y cosmológicas que el sujeto realiza: cuál es su lugar en el mundo, cuál su propósito y su destino. Estas últimas palabras aparecen frecuentemente en toda la primera etapa. Cuestiona los ideales de certeza a través de la parodia, negando que exista una tierra prometida donde se responda a la necesidad humana de saber acerca del origen del universo, el ser humano, la vida y la muerte. Si bien entendemos que es obvio que Felisberto está tomando algunas ideas que provienen del ámbito esotérico –así como las que toma de la filosofía– creemos que recibe y pone al servicio de su creación elementos provenientes del ambiente intelectual de la época en la que creció y se formó. Experimenta en su escritura con la combinación de materiales de diversa procedencia, horadando su condición de integrantes de un sistema, para reelaborarlos estéticamente y generar peculiares textos que no tienen mejor encuadre que la autodefinición autoral en el Prólogo de “Buenos días [Viaje a Farmi]”: “No sé si

lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos” (Hernández, 1981: 190).

De esta manera *Libro sin tapas* (1929) constituye un homenaje a Vaz Ferreira y su idea de publicar lo que forma parte de un pensamiento en proceso, pero también toma algo de esta enseñanza en la práctica, como es la idea de acceder a determinadas fórmulas secretas para iniciarse y luego *progresar* en el autoconocimiento hacia estadios más avanzados. Es necesario encontrar la “piedra filosofal”, que no es pura, ni perfecta, sino por el contrario, “degenerada”, fuera de género, incorrecta, impropia, pero ella formará la base de un edificio de formas peculiares. El iniciado debe realizar sus pruebas, escribir, soportando y sacando partido de los momentos de estancamiento e improductividad, porque la elaboración de una obra proviene de un fondo caótico, precario y disonante, sobre el que debe trabajarse con la mayor fidelidad posible a su origen.

#### **7.4. Consolidación de un corpus metadieético**

##### **a. *Desdoblamiento, personajes***

La metodología genética combinada con el análisis de los textos y sus relaciones de intertextualidad permitió llegar a la conclusión de que existe un corpus metadieético que debe ser reconsiderado en su unidad temática y procedimental. Corresponde a un proyecto de novela sobre la escritura, al que el autor llamó “novela metafísica” y que estaría integrada al menos por “Filosofía del gangster. “Dedicatoria”, “El taxi” [Prólogo], “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días”, “El teatrillo”, “Manos equivocadas” y “Las dos historias”. Esta es una nómina que debería quedar abierta a otras incorporaciones, aunque de índole más fragmentaria. Sin duda Felisberto pensó canalizar en algún momento esta pasión por estudiar su propia escritura en sus diferentes aspectos para llegar a una síntesis de orden estético. Tal vez llamó “metafísico” a este proyecto por el grado de especulación “teórica” que contienen los textos que lo integran, así como la expresión de un pensamiento que se desarrolló en el tiempo.

Un denominador común que atraviesa estos textos es la conformación de una escena de la escritura conformada por personajes que representan diferentes roles en relación a la personalidad del emisor y en especial en cuanto a la producción de la escritura. La creación de un escenario, como un campo de fuerza en el que actúan las diferentes orientaciones del yo parece tomar como base la topografía del yo establecida por Freud, pero es más compleja porque cada parte del yo admite nuevas fragmentaciones.

**b. *Un ensayo sobre la escritura***

El ensayo sobre la escritura o “Tratado de embudología”, según el nombre elegido por el autor, constituye un importante proyecto metadieético que debe ser considerado como parte del proyecto mayor que incluye los relatos mencionados en el punto anterior. En este, el dispositivo escritura se metaforiza por medio de objetos de uso común en un ámbito doméstico o en una experimentación de laboratorio. Al encontrar reenvíos a “Filosofía del gangster” vimos la conexión de este extenso y complejo conjunto analizado en el capítulo IV de esta tesis, en el que se manifiesta la intención de escribir un “Tratado”, un ensayo sobre “embudología”, metáfora de la escritura. Realiza un esquema y desarrolla capítulos acerca de los diferentes factores que inciden en la producción de la escritura y en quién se propone escribir, de manera que aborda la dificultad para que el lenguaje dé cuenta de la realidad y del pensamiento, de las prácticas lingüísticas orales, populares y cultas, de la dificultad de la comunicación, del problema de las influencias, de la ambigüedad del lenguaje, de la importancia de la recepción, interpelando al lector. El texto juega con la novedad, la irreverencia, la disonancia entre forma y contenido, según los protocolos genéricos, y también reserva el factor lúdico y placentero como parte de la escritura. La metáfora del colador le sirve para aludir a las fuerzas conscientes e inconscientes individuales y sociales que intervienen en la observación de la realidad y su expresión a través del lenguaje. En este proyecto se consideró la escritura como un espacio mental y físico en el que se toman decisiones, se canalizan necesidades afectivas e intelectuales, a la vez que se examina el circuito total implicado en la publicación de un libro, incluyendo la recepción.

La escritura desde el punto de vista material puede ser una obligación, una actividad no deseada o, por el contrario, placentera. Suele acompañarse de rituales, de marcos que brinden seguridad en el plano exterior, una mesa, una posición, un espacio. Estas situaciones se incluyen, a menudo, en los primeros escritos, de manera que se escenifica el *estado* de escritor. El *ritornello* del querer escribir tiene que ver con ese rasgo de infancia que se ha visto en su escritura, esa temporalidad detenida, ese no poder avanzar cuando el lenguaje quiere acompañar al pensamiento, por naturaleza desordenado, digresivo, desarrollándose en un circuito de conexiones impredecibles. A la captura de esta realidad por medio del lenguaje dedicó gran parte de su vida este escritor, procediendo como un productor de fragmentos, desarmando unidades, construyendo partes, hurgando en los más imposibles lugares de la conciencia y de la actividad onírica para encontrar fragmentos y ponerlos en conexión.

## 7.5. Mujer y escritura

La escritura de Felisberto como parte de las que se sumergen en las profundidades del yo, contiene pasajes oníricos, asociacionistas, flujo de la conciencia o monólogo interior. Sin embargo, la forma elegida es un poco diversa de los procedimientos que alimentaron la narrativa europea de las primeras décadas del siglo XX. El origen de sus procedimientos debe hallarse en el desdoblamiento y en la construcción de una escena en la que participan recuerdos, aspectos de la personalidad y pensamientos como si fueran personajes de una obra de teatro.

A partir de la década del cuarenta, como es sabido, Felisberto comienza a trabajar con el material aportado por la memoria como proyecto de largo aliento, tema que se había esbozado en “La cara de Ana” pero que se interrumpiría durante diez años. Ante el desplazamiento del asunto exterior como motivo para un tema de relato y de la inclinación a la transposición directa de sus cuestionamientos de orden ontológicos y gnoseológicos, con predominio de la autodiégesis, emerge una línea narrativa que busca el asunto movilizador de la escritura en la cantera de la memoria. Permanece la autodiégesis y la metadiégesis que, a nuestro entender, constituyen los rasgos más permanentes de su narrativa. De manera que recuerdo, reflexión sobre el modo de recordar y problema de la escritura se incluyen en su narrativa de la memoria a través de la creación de personajes, ajenos al yo, pero a los que el narrador imprime la capacidad de mostrar algún aspecto de una problematización metanarrativa. En tanto creaciones dentro de la ficción pasan a encarnar aquello que durante muchos años se planteó en forma genéricamente limítrofe.

En el apogeo del relato con menos elementos autoficcionales, la inclusión de una *otra*, se constituye en un espacio de la escritura en el que se trasponen ideas que componen su estética, además de elaborar un proceso que tiene su génesis en nombres de mujeres, dedicatorias, imaginaciones, ensoñaciones o cartas dirigidas a mujeres para que encarnen el aspecto que tiene que ver con el deseo.

La elaboración de esos personajes tiene su basamento en un trabajo con el deseo como productividad, no como búsqueda de un objeto erótico concreto, sino, por el contrario, con la ambigüedad que implica ir hacia ese objeto y detenerse unos pasos antes de alcanzarlo, como ocurre con el joven de “Las dos historias”: cuando camina con la muchacha, quiere ir hacia adelante, pero también se quiere dar vuelta para mirar el tren. Ambos movimientos, el que avanza y el que retiene, forman parte de la actividad deseante y, como tal, de la escritura. No otra cosa hace la escritura de Felisberto que estar detenida y buscar la expresión estética para ese estado en que inercia y movimiento se dan cita para generar un pensamiento circular que puede invadir y angustiar (inundar, ahogar) pero que también es fuente de placer.

Estéticas diferentes constituyen las que encarnan personajes como las tres longevas y Petrona, en *Por los tiempos de Clemente Colling*, Celina y el yo disociado que hunde sus dedos en el agua para tocar las raicillas que aquí y allá, según un modelo rizomático antes de la letra, que se propone en “El caballo perdido”. Para que el modelo vegetal, de indagación en la conciencia se pueda erigir estéticamente se debe convocar al recuerdo, volver sobre él investido de poder patriarcal, orden, unidad, armonía, ley, para cuestionarlo y horadarlo. Hacer concurrir a Celina al teatro de los recuerdos, hacerla entrar una y otra vez para verla de diferentes modos, con atributo de valor eterno, imagen de reina en una moneda pero con un moño parecido a “un budín quemado”. Celina puede ser criticable, caricaturizable porque posee exacerbados rasgos de una estética tradicional. Allí se realiza el quiebre que hará entrar en la narrativa de Hernández sucesivos personajes femeninos imperecederos como la viuda del balcón o Margarita. Pero sus antecedentes estuvieron dados en Ana, la niña cuyo rostro era lindo y cuyos ojos y su risa desafiaban la cordura del mundo o en la joven de “cara ancha, clara y alegre” de “Las dos historias” o en el desbarajuste estético que es el cuerpo y el rostro de Trisca en “Buenos días”, y su antecedente “Eutilodia”, para cuyo “dibujo” escrito, el relato se tensa al límite con lo ominoso.

De lo ominoso se trata cuando avanzamos hacia relatos de la última época, como la chica sonámbula, socia inconsciente del acomodador en el ejercicio nocturno de su experimento lumínico, extremo de la connivencia entre escritura y erotismo, porque el relato se vuelve acto erótico con sus pulsiones de vida y muerte, cuando en la segunda noche en que se encuentran el prodigio atraviesa el cuerpo exánime y el narrador ve las huellas del cadáver anticipado. La escritura es potencia, triunfo sobre las limitaciones pero también es muerte. Paraíso y expulsión, porque el yo es expulsado del texto cuando termina la función.

La inclusión de la mujer en los relatos metadieгéticos constituye un procedimiento retórico que desplaza la figura del *otro yo* dialogante, o de otros, presente de forma rudimentaria en “El teatrillo”, en “Las dos historias”, y, en *El caballo perdido* complejización de la entidad responsable de la narración y de la forma que adquiere el enunciado. La inclusión de un personaje femenino dialogante, en la vigilia en los sueños o en la fantasía es resultado de una nueva operación en el procedimiento narrativo de Hernández.

El caso más relevante por constituir una síntesis de esta última etapa lo encontramos en el personaje Margarita de “La casa inundada”, punto culminante de ese procedimiento dialogante en el centro de una misma entidad. Desde que comenzó a escribir, Felisberto presentó a su yo constituido por diferentes partes, lo que no es una novedad dentro de la narrativa contemporánea, aunque sí lo era en el momento en que comenzó a producir y publicar sus primeros textos. Esta dislocación del yo es la primera formulación de una idea que está en la base de su estética que

asocia la producción de un texto con su resultado. Un relato, una obra, no provienen de un yo unificado, por lo tanto su resultado es aquel que convierte a su modo de generarse. El asunto es que Felisberto produce a partir de allí, la idea madre a la que quiere ser fiel, aun a riesgo de que el relato *ahogue* por su excesiva productividad. Por otra parte hay algo del orden del beneficio o la ganancia que tanto narrador, como autor implícito en el texto reciben y para lo que tienen que trabajar-remar-producir. Los personajes femeninos prometen historias, temas, asuntos y sugieren formas abundantes, exageradas, curiosas, irregulares y hasta crípticas. ¿Qué significa la figura de la mujer inserta en este dispositivo? Como procedimiento retórico no debería explicarse si no es por lo que hace en el texto. El cuerpo femenino es otro porque es lo que adviene como texto, como entidad autónoma donde se ha inscrito, en este caso, el deseo de escribir.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obra de Felisberto Hernández

1943. *El caballo perdido*. Montevideo: González Panizza Hnos.
1963. *El caballo perdido*. Montevideo: Ediciones del Río de la Plata.
1967. *Obras completas. Tierras de la memoria*. Seguido de “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existência” por José Pedro Díaz. Montevideo: Arca.
1967. *Obras completas. Nadie encendía las lámparas*. Montevideo: Arca.
1967. *Obras completas. Las hortensias*. Montevideo: Arca
1969. *Obras completas. Primeras invenciones*. Pról. Norah Giraldi. Montevideo: Arca
1970. *Obras completas. El caballo perdido*. (Incluye *Por los tiempos de Clemente Colling*)  
Montevideo: Arca.
1974. *Obras completas. Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones*. Pról. y notas, José Pedro Díaz. Montevideo: Arca
1981. *Obras Completas*. Montevideo: Arca/Calicanto.
1982. *Obras Completas*. Montevideo: Arca/Calicanto.
1983. *Obras Completas*. Montevideo: Arca/Calicanto.
1974. *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones*. Montevideo: Arca.
1985. *Novelas y cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- 2011 [1983]. *Obras completas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- 2015a. *Narrativa completa*, Estudio crítico de Jorge Monteleone. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- 2015b. *Obra incompleta*, Pról. y selección Óscar Brando. Montevideo: Cruz del Sur Ediciones.
- 2015c. *Narrativa reunida*, Pról. Hebert Benítez Pezzolano. Montevideo: Penguin Random House.

Miscelánea “Felisberto Hernández” en: Sección Archivo y Documentación del Instituto de Letras, SADIL, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - FHCE, Universidad de la República, Udelar, Uruguay.

### Bibliografía teórica y contexto cultural

- ATTRIDGE, D; DURANT, A. et al. (1989). *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor.
- ACOSTA GÓMEZ, Luis A. (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.

- ADORNO, Th. W. (2003). “La posición del narrador en la novela contemporánea” en *Notas sobre Literatura. Obra Completa*, 11. Madrid: Akal. Trad. Alfredo Brotons Muñoz [1974].
- ACHUGAR, Hugo (1995). *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Trilce.
- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos.
- \_\_\_\_\_ (2007). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARDAO, Arturo (1979). *Etapas de la inteligencia uruguaya*. Colección Nuestra Realidad, 10. Montevideo: Universidad de la República.
- AUSTIN, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- BAJTÍN, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, Roland (1989). “Variaciones sobre la escritura” en *La escritura y la etimología del mundo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (2011). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BENEDETTI, Mario (1997). *La literatura uruguaya del Siglo XX*. Montevideo: Seix Barral.
- BLANCHOT, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós. Trad. Anna Poca [1955].
- \_\_\_\_\_ (2004). *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica. [1981] Trad. Jorge Ferreira.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1984). *Una retórica del silencio*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- BOURRIAUD, Nicolás (2018). *Radicante*. Adriana Hidalgo editora.
- BRETON, André (1963). *Nadja*. México: Joaquin Mortiz.
- BUTTLER, Judith (1999) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CAMPA, Ricardo (1989). *La escritura y la etimología del mundo*. Con un ensayo de Roland Barthes. Buenos Aires: Sudamericana.
- CARSON, Anne (2015). *Eros, el dulce amargo*. Buenos Aires: Fiordo.



- CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURAS Y CIVILIZACIONES DEL RÍO DE LA PLATA (1999). Actas del coloquio homenaje internacional a Felisberto Hernández, París, Unesco, 4 y 5 de diciembre de 1997.
- CLAPS, Manuel (1979). “Prólogo” a Carlos Vaz Ferreira: *Lógica viva y Moral para intelectuales*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- COHEN, Esther y Patricia VILLASEÑOR (Eds.) (1999) *De filósofos, magos y brujas*. Barcelona: Azul.
- CORRAL, Wilfrido (1996). “Posibilidades genéricas y narrativas del fragmento. Formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, N.º 2, pp. 451, 487.
- DE BIASI, Pierre-Marc (2011). *Génétique des textos*. París: CNRS Éditions.
- DE MAN, Paul (1991). “La autobiografía como desfiguración” en *Suplemento Anthropos*, N° 29. Barcelona.
- DERRIDA, Jacques (1978). *De la gramatología*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ (2012). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos editorial.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- \_\_\_\_\_ (1977). *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-Textos, Trad. C. Casillas y V. Navarro.
- \_\_\_\_\_ (1986). “Leer lo ilegible”. Entrevista con Carmen González Marín en *Revista de Occidente*, 62-63, pp. 160-182.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1969). *Lógica del sentido* Traducción de Miguel Morey: Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl). Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Mil mesetas. Capitalismo o esquizofrenia*. Valencia: Pretextos. DÍAZ, José Pedro; ALAZRAKI, Jaime et al. (1982). *Escritura. Teoría y crítica literaria*. Año VII, nros. 13-14, Caracas, enero-diciembre. DOLEŽEL, L; HARSHAW, B. et al. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Antonio Garrido Domínguez compilador. Madrid, Arco/Libros.
- DUFFAU, Nicolás (2019). *Historia de la locura en Uruguay (1860-1911) Alienados, médicos y representaciones de la enfermedad mental*. Montevideo: Biblioteca Plural, Universidad de la República.
- EAGLETON, Terry (1996). “Introducción: ¿Qué es la literatura?” en *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. de José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Umberto (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

- \_\_\_\_\_ (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- FREUD, Sigmund (1975). *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo, entre otras obras, Obras completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- FREUD, Sigmund (1973). *Lo siniestro*. Buenos Aires: Ediciones Noé.
- FLÓ, Juan (2008). *Selección y estudio introductorio de Sobre arte y estética. Textos de Carlos Vaz Ferreira*, Montevideo: Ediciones Biblioteca Nacional - Universidad de la República.
- FOUCAULT, Michel (2004). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos. [1998] Trad. Manuel Arranz Lázaro.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta.
- \_\_\_\_\_ (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- GENETTE, Gérard (1989 [1972]) “Figuras III. Barcelona: Lumen,
- \_\_\_\_\_ (2010) “Transtextualidades” en *Maldoror, Revista de la Ciudad de Montevideo*. Montevideo.
- \_\_\_\_\_ (1985). “La literatura al segundo grado” en *Maldoror, Revista de la Ciudad de Montevideo*. Montevideo.
- GRÉSILLON, Almuth (2013). “La crítica genética: orígenes y perspectivas”, en *Lo que los archivos cuentan*, n.º 2, Montevideo: Biblioteca Nacional, 75, 85.
- GUÉNON, René (1995). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós.
- ISER, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus.
- JAUSS, Hans Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.
- JEFFERS, H. Pauls (2013). *La masonería. Historia de una sociedad secreta*. Buenos Aires: El Ateneo.
- JITRIK, Noé, (1997). “Autobiografías, memorias, diarios”, en *El ejemplo de la familia*. Buenos Aires: Eudeba.
- \_\_\_\_\_ (1992). *La selva luminosa. Ensayos críticos 1997-1991*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Las armas y las razones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1996). “No todo ruptura es ruptura de la página escrita”, en *Informes para una academia (Crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana)*. Gonzalo Moisés Aguilar (Compilador). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

- \_\_\_\_\_ (1997). *Suspender toda certeza. Antología crítica (1939-1976)*, Buenos Aires: Biblos.
- \_\_\_\_\_ (1988). “Los deslizamientos discursivos y el tema del poder”, en *Revista Discurso*. México, pp. 81-101.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Conocimiento, retórica, procesos: campos discursivos*. Buenos Aires: Eudeba.
- KLIVANSKY, Raymond, Erwing PANOFKY y Fritz SAXL ([1991] 2004). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza Forma.
- KRISTEVA, Julia (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1970). “La productividad llamada texto” en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ ([1988] 2004). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- LAPLANCHE, Jean y Jean Bertrand PONTALIS (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LAPOUJADE, María Noel (1988). *Filosofía de la imaginación*, México: Siglo Veintiuno Editores.
- LEJEUNE, Philippe (1986 [1975]). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1997). *El pensamiento salvaje*, Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- LEVRERO, Mario (2011). *El discurso vacío*. Buenos Aires: Mondadori.
- LOIS, Élica (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.
- \_\_\_\_\_ (2012). “La crítica genética y la salvaguarda de la inscripción de la memoria escritural latinoamericana”, en *Lo que los archivos cuentan, n° I*. Montevideo: Biblioteca Nacional, pp. 13-29.
- MACHEREY, Pierre (1974). *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.
- MANZONI, Celina (2001). *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Casa de las Américas.
- MIGNOLO, Walter D. (1984). *Teoría del Texto e interpretación de textos*. México: UNAM.
- ONG, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Teconologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEIRCE, Charles Sanders (1974). *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires, Ediciones.
- PETRUCCI, Armando (2003). *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía*. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- POZUELO IVANCOS, José María (2005). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, Letras de Humanidad.
- RAMA, Ángel (1972). *La generación crítica*. Montevideo: Arca.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
- RECALCATI, Massimo (2006). *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*, Buenos Aires: Editorial Del Cifrado.
- RICOEUR, Paul (2006). *El sí mismo como otro*. México: Editorial Siglo Veintiuno Editores.
- ROCCA, Pablo (2006). *Ángel Rama, Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. (1966) *La literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa.
- ROMITI, Elena (2013). “Los archivos literarios de la región sur latinoamericana”, en *Lo que los archivos cuentan*, n.º 2, Montevideo, pp. 43-74.
- SARDUY, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SEARLE, John (1990). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1997). “La auténtica realidad es la realidad existente. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura” en *Teorías de la ficción literaria*. Compilación de textos, introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros.
- SHKLOVSKI, Víctor ([1915] 1970). “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los Formalistas rusos*. T. Todorov (Comp). Buenos Aires: Signo, pp. 55-70.
- SOLLERS, Philippe (1978). “Introducción: Un paso sobre la luna” en Jacques Derrida: *De la gramatología*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- SONTAG, Susan (2005). *Estilos radicales*, Buenos Aires: Suma de Letras. Trad. Eduardo Gologorsky.
- STEINER, George (2007). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Madrid: Biblioteca del Ensayo Siruela.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.
- TINIANOV, Iuri (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus.
- VAZ FERREIRA, Carlos (1979). *Lógica viva y Moral para intelectuales*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- \_\_\_\_\_ (2008). “Sobre la sinceridad literaria. Reflexiones diversas artísticas y literarias”, *Sobre arte y estética. Textos de Carlos Vaz Ferreira Carlos Vaz Ferreira*, Juan Fló. Selección y estudio introductorio, Montevideo: Ediciones Biblioteca Nacional - Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_ (2008). “Ideas sobre la estética evolucionista” en *Sobre arte y estética*. Selección y estudio introductorio de Juan Fló, Montevideo: Ediciones de la Biblioteca Nacional - Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_ (1968) *Fermentario*. Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- VERANI, Hugo J. (1986). *Las vanguardias en Hispanoamérica* (Manifiestos, programas y otros escritos). México: Fondo de Cultura Económica.
- WHITEHEAD, Alfred N. (1956). *Proceso y realidad*, Montevideo: Editorial Losada.
- ZUM FELDE, Alberto (1959). *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, II, La narrativa. México: Guaranía.
- \_\_\_\_\_ (1967) *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.

### **Bibliografía crítica**

- ALAZRAKI, Jaime (1982). “Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández” en *Escritura. Teoría y crítica literarias*. Caracas, enero-diciembre, p. 31.
- ANTÚNEZ, Rocío: (1982). *Felisberto Hernández: El discurso inundado*. México: Editorial Katún.
- BAJTER, Ignacio y Kazunori HAMADA (2015). “Una reseña sobre *Fulano de tal* publicada en 1931. Un momento en las primeras lecturas de Felisberto Hernández” en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Época III, Año 7, n° 10, pp. 45-53.
- \_\_\_\_\_ (2015). “Cartas a Felisberto Hernández”. Selección, notas e introducción, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, Época III, Año 7, n°. 10, pp. 359-430.
- BARNABÉ, Jean-Philippe (1997). “Felisberto Hernández: une poétique de l’inachèvement”. Paris, Universidad de la Sorbonne Nouvelle (tesis inédita).
- \_\_\_\_\_ (2011). “La invención de una fórmula: El yo novelesco de Felisberto Hernández”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n°s. 4-5, Montevideo, pp. 178-193.
- \_\_\_\_\_ (2001). “Tierras de la memoria como ‘autoficción’”, en *Boletín de la Academia Nacional de Letras N.º 10*, Tercera época, julio-diciembre.
- BARRENECHEA, Ana María (1982). “Autobiografía y auto-texto-grafía: «La cara de Ana»” en *Escritura. Teoría y crítica literarias*. Caracas, enero-diciembre, p. 57.

- BENEDETTI, Mario (1961). “Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico”, en *La Mañana*, Montevideo, p.5.
- BLIXEN, Carina (2013). “En torno al *Diario del sinvergüenza*”, en *Lo que los archivos cuentan*. Montevideo: Biblioteca Nacional, pp. 239-250.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1983). “Los límites el narrador”, en *Studi di Letteratura Hispano-americana*. Milano: Cisalpino-Goliardica.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Una palabra propiamente dicha*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BRANDO, Óscar (2017). “Prólogo y selección”, en Felisberto Hernández: *Narrativa incompleta*, Montevideo: Eds. El caballo perdido y La Cruz del Sur.
- CORONA MARTÍNEZ, Laura (2008) “La imagen del sujeto y el pensamiento en las Primeras invenciones de Felisberto Hernández”, en *Cahiers de LI.RI.CO* [En line], 4, URL: <https://journals.openedition.org/lirico/78>.
- \_\_\_\_\_ (2015) “Beginnings de Felisberto Hernández: los primeros libros bajo otra perspectiva”, en *Revista de la Biblioteca Nacional: Felisberto*. Montevideo: Biblioteca Nacional, pp. 13-43.
- \_\_\_\_\_ (2016). “Reuniendo el final con el principio: Felisberto Hernández y el diario. ¿Una forma de escritura primigenia?”, en *Lo que los archivos cuentan*, N° 4, *Felisberto en borrador* Montevideo: Biblioteca Nacional, pp. 239-262.
- CORRAL, Wilfrido (1996). “Posibilidades genéricas y narrativas del fragmento. Formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericano”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, n.º 2, pp. 451, 487.
- DÍAZ, José Pedro (1964). “El caballo perdido”. *El País*. Montevideo, año XLIII, n.º 14.691, 26 de julio, 9.
- \_\_\_\_\_ (1986). *El espectáculo imaginario*. Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández ¿Una propuesta generacional? Montevideo: Arca.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1996). “Los cuentos de Felisberto Hernández: ¿un escritura fantástica? en *Atípicos en la literatura Latinoamericana*. Noé Jitrik comp. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1982). “Más allá de la memoria” en *Escritura*, Caracas, enero-diciembre.
- \_\_\_\_\_ (1970). “Una bien cumplida carrera literaria” en *Felisberto Hernández. Notas críticas*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- ECHAVARREN, Roberto (1981). *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- GAMERRO, Carlos (2010). *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
- GIANERA, Pablo (2008). “Una vanguardia rioplatense”, en *La Nación*, 13 de setiembre. <https://www.lanacion.com.ar/1048690-una-vanguardia-rioplatense>.
- GIRALDI DE DEI CAS, Norah (1998). *Felisberto Hernández, musique et littérature*. Paris: Indigo et Côté-femmes.
- \_\_\_\_\_ (1969). Prólogo a *Felisberto Hernández, Primeras invenciones*, Montevideo: Arca.
- \_\_\_\_\_ (1996). “‘La casa inundada’ de Felisberto Hernández. Historias y reescritura”, en *Notre fin de siècle. Axe: l’écriture palimpseste*, Hispanística XX, Dijon.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo (1999). “Las felicidades de Felisberto: las infancias de su escritura” y “De Lautreamont a Felisberto Hernández: la poética de la metamorfosis”, en *Vida y muerte en la escritura. Literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, María del Carmen (2011). *Felisberto Hernández. Si el agua hablara. Estudio de su obra y la recepción crítica en la prensa periódica y revistas (1942-1964)*. Montevideo: Rebeca Linke editoras.
- \_\_\_\_\_ (2014). “‘Tratado de embudología’. Apuntes para un estudio de la escritura en Felisberto Hernández”, en *Lo que los archivos cuentan, N° 3*. Montevideo: Biblioteca Nacional, pp. 131-152.
- \_\_\_\_\_ (2015). “Por las tierras de la escritura: la escena de Felisberto Hernández (primeros textos)”, en *Revista de la Biblioteca Nacional N° 10: Felisberto*, Montevideo: Biblioteca Nacional, pp. 55-71.
- \_\_\_\_\_ (2016). “Felisberto Hernández. Estrategias en la construcción de una imagen de escritor”, en *Lo que los archivos cuentan, N° 4, Felisberto en borrador*. Montevideo: Biblioteca Nacional. pp. 145-161.
- GROMPONE, Juan (2011). “Para leer a Felisberto: las dos etapas de su taquigrafía”, Montevideo, *Revista de la Biblioteca Nacional, Época III, Año III, n.ºs. 4 y 5*.
- LADDAGA, Reinaldo (2000). “Un elogio de la insuficiencia” en *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- LARRE BORGES, Ana Inés (1983) “Felisberto Hernández, una conciencia filosófica, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo: 1983, pp. 5-36.
- LASARTE, Francisco (1981). *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*. Madrid, Ínsula.
- LESPADA, Gustavo (2006). “Asedio a lo inasible. Libro sin tapas de Felisberto Hernández”, en *Aperturas de la Crítica. Escrituras Latinoamericanas del Siglo XXI*. Noé Jitrik compilador. Córdoba: Alción Editora, p. 77.

- \_\_\_\_\_ (2014). *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_\_ (2002). “Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar”, en *Esa promiscua escritura: estudios sobre literatura latinoamericana*. Córdoba: Alción Editora, p. 155.
- LOCKHART, Washington (1991). *Felisberto Hernández, una biografía literaria*. Montevideo: Arca.
- LOUGH, Francis (1997). “La función de la escritura en «Las dos historias» de Felisberto Hernández” en *Río de la Plata. Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre, p. 265.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos (1964). “Un viajero falsamente distraído”. Montevideo: *Revista Número*, p. 159.
- MEDEIROS, Paulina ([1974]1982). *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Libros del Astillero.
- MIGNOLO, Walter. (1977) *La instancia del yo en Las dos historias*, en Sicard, Alain (ed.) , Felisberto Hernández ante la crítica actual. Caracas: Monte Ávila.
- MOLLOY, Sylvia (1982). “*Tierras de la memoria: la entreapertura del texto*” en *Escritura. Teoría y crítica literarias*. Caracas, enero-diciembre, p. 69.
- MONTELEONE, Jorge (2015). “El otro yo del pianista”, Estudio crítico, *Felisberto Hernández, Narrativa completa*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- \_\_\_\_\_ (2010) “Felisberto Hernández: la dilación del comienzo”, Prólogo a *Los libros sin tapas*. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- MORA, Gabriela (1982). “La casa inundada: hacia una interpretación” en *Escritura. Teoría y crítica literarias*. Caracas, enero-diciembre, p. 161.
- MORALES REYES, Juan Manuel (1997). “El pueblito perdido. Reflexión, memoria e imaginación en ‘Nadie encendía las lámparas’” en *Río de la Plata. Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre, p. 171.
- MORILLAS, Enriqueta (1982). “Las primeras invenciones de Felisberto Hernández” en revista *Escritura. Teoría y crítica literarias*. Caracas, enero-diciembre, p. 259.
- \_\_\_\_\_ (1997) “Felisberto y su arte narrativo” en *Río de la Plata. Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre, 85.
- PALLARES, Ricardo y Reina REYES (1994). *¿Otro Felisberto?* Montevideo: Banda Oriental
- PANESI, Jorge (1993). *Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- \_\_\_\_\_ (2000). “Felisberto Hernández, un artista del hambre” en *Críticas*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, p. 183.



- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio (1977) “Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle”, en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 421-428.
- PEZZONI, Enrique (1982). “Felisberto Hernández: la parábola del desquite” en *Escritura. Teoría y crítica literarias*. Caracas, enero-diciembre, p. 211.
- PRIETO, Julio (2002). “Felisberto Hernández o la inquietante extrañeza de la escritura” en *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de La Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora. p. 259.
- RAMA, Ángel. (1964). “Burlón poeta de la materia” en *Marcha* Montevideo, año XXV, n.º 1.190, 17 de enero, pp. 30-31.
- \_\_\_\_\_ (1966) *Aquí, cien años de raros*. Montevideo: Arca. ’.
- RELA, Walter (1979). *Felisberto Hernández. Bibliografía anotada*. Montevideo: Editorial Ciencias.
- RENAUD, Maryse (1997). “Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti: de la «lujuria de ver» a la lujuria de contar”, en *Río de la Plata. Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre, p. 63.
- ROCCA, Pablo (2002). “Felisberto Hernández en dos mujeres”, en *Revista Fragmentos*, Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina, pp. 83-98.
- RIVERA, Jorge B. (1996). “Felisberto Hernández, una escritura de vanguardia”, en H. Raviolo, P. Rocca, *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- ROSELL, Avenir (1983). “Las taquigrafías de Felisberto”. Montevideo, *Revista de la Biblioteca Nacional*, N° 22.
- SESSA, Lucio (1997). “Felisberto Hernández y ‘las filosofías’”, en *Río de la Plata. Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre, p. 189.
- ULLA, Noemí (1997). “Un imaginario singular en el tejido intertextual rioplatense”, en *Río de la Plata. Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre, p. 43.
- VOLEK, Emil (1997). “Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández” en *Río de la Plata. Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre, p. 159.

# ANEXO

TRANSCRIPCIÓN, COMPOSICIÓN Y EDICIÓN DE TEXTOS INÉDITOS

MISCELÁNEA FELISBERTO HERNÁNDEZ

Sección Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL),  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE)

Universidad de la República (Udelar)  
Uruguay

¡OH!(a)<sup>2</sup>

Por favor, lector perdóname. Sé que he sido irrespetuoso, irónico, exagerado. Pero merezco un poco de perdón, porque siempre mojé la punta de la pluma de mi conciencia, en la más negra sinceridad. Y un poco más merezco que me perdones, porque allí, en una de esas salas...

Escuchas, mi querido lector: quisiera que del capítulo anterior a éste, tu alma hubiera cambiado mucho; que por algún extraño acontecimiento, en el cual hubiéramos pasado juntos grandes sacrificios –en un inmenso desierto, por ejemplo–; el azar, combinando como solo él sabe hacerlo, nuestro espíritu y las circunstancias, hubiera hecho de nosotros tan íntimos amigos, que yo en este momento no me encontrara solo. Si en vez de desierto, fuera una taberna, no importa. Yo esconderé algo entre la locura de este libro, y tú, aunque me veas irónico y burlón, no importa: decía que tú descubrirás mi terrible melancolía.

En una de esas salas, ella daba una conferencia absurda, ridícula: “Diferencia entre el insulto y la maldición”. Su principal distinción era ésta: el que insulta quiere producir en el contrario un efecto inmediato: “Ándate al diablo” o a cualquier otro lugar; y parece que desea que vaya ya, cuanto antes; el que maldice quiere producir un efecto mediato, de profecía: “Que se te hinchen los pies y que te nombren cartero del distrito”.

Y sin embargo ¡cuánto la amé yo! Era muy alta, muy gruesa; y aún cuando tanto la amaba, y cuando habiendo aprendido a halagarla le decía: “Usted es un abismo, un misterio inquietante”, este maldito cerebro mío pensaba: “Más bien es el relleno del abismo”. Y sin embargo la amaba de verdad.

Cuando terminó aquella conferencia, salí enseguida pero me quedé esperándola, en el borde de la vereda. Se detuvo en la gran portada del edificio, sacó un gran cigarro blanco que, colgado de sus labios, parecía medio pantalón recién planchado.

---

<sup>1</sup> Bajo este título se reúnen una serie de textos que tienen como tema la escritura como experimentación y el propósito de realizar una reflexión teórica. La organización que aquí se presenta es tentativa aunque se procuró reflejar el orden de producción de los fragmentos. El título es del autor, lo elegimos para identificar el conjunto.

<sup>2</sup> Con este mismo título hay dos manuscritos mecanografiados que comienzan con la misma oración pero enseguida, desarrollan temas distintos. Resolvimos incluir ambos.

¡OH! (b)

Por favor, lector, perdóname. Sé que he sido irrespetuoso, irónico, exagerado. Sé que ahora tengo flojedad de alcoholista, que es feo pedir perdón, y mucho más hacer tan íntima confesión a un desconocido. Este movimiento de mi alma es instintivo. No sé si merece disculpa: hoy están de moda ciertas actitudes instintivas que aún siendo legítimas –tal vez cuando más legítimas peor– me hacen crispár de horror: me contaba un maestro que viene de lejos, de la mitad del campo, que una vez le pidió a los alumnos que sin poner su nombre escribieran lo que espontáneamente sintieran, y que el deseo más común fue el de matar, matar a todos los demás.

¡Oh! de qué cosa estoy hablando ahora! Más bien te diré que merezco un poco de perdón por haber mojado siempre la punta de la pluma de mi conciencia en mi más negra y desconocida sinceridad. Y un poco más merezco que me perdones porque, allá, en una de aquellas salas del “rasca”...

Escucha, mi querido lector: quisiera que del capítulo anterior a éste hubiera pasado un largo tiempo y tu alma hubiera cambiado mucho, que, por algún extraño acontecimiento, en el cual hubiéramos pasado juntos grandes sacrificios –y en un inmenso desierto, por ejemplo– el azar, combinando, como sólo él es capaz de hacerlo, nuestros espíritus y las circunstancias; hubiera hecho tan íntimos amigos, que yo en este momento no me encontrara solo. En vez del desierto y con sacrificio, podía ser, también, una taberna y sin sacrificio: es más posible. Tú, mi querido lector, estarás escondido entre la multitud, y me conocerás por mi terrible melancolía que descubrirás entre burla, ironía, exageración y una parte de verdad. Pero claro, no sé si en mi latente mejunje vital, entran esas cosas, precisamente u otras, o en qué proporción, etc, etc. Más bien te haré una seña que ahora podemos convenir: cuando yo eche mano a mi bolsillo y me falte la cartera, es que te habré encontrado.<sup>3</sup> Bueno, a la confesión, porque ya no puedo, porque esta noche el alma se me desparrama.

AHORA ESTOY UN POCO EXCITADO<sup>4</sup>

Señor, yo le saludo ligeramente, como por cumplimiento y le advierto: si Ud. piensa leer este libro con la idea de sacar en consecuencia algo práctico, vuéltelo (sic) enseguida. Ni siquiera

---

<sup>3</sup> La interpelación al lector y el juego de competencia y “gangsterismo” muestran la pertenencia al proyectado libro: “Filosofía del gangster”.

<sup>4</sup> En el manuscrito dice “exitado”, como en otros casos decidimos presentar el texto sin los errores de ortografía que aparecen en algunos originales.

encontrará ideas prácticas, ni lo que prácticamente se conceptúa como ilustrativo. Ni siquiera —o por lo menos lo dudo mucho— si es Ud. psicoanalista podrá encontrar un caso interesante pues a pesar de lo bueno que haya hecho la ciencia y de todo lo que se espera de ella no se interesa por toda la realidad humana sino desde el punto de vista médico, aunque el médico crea que se interesa por toda la realidad humana. Precisamente este caso ya ha sido tratado. Y si más adelante, en el transcurso de esta obra, se me ocurriera relatarle las experiencias de los psicoanalistas, psicólogos y psiquiatras, con mi persona, se encontrará con que en el mejor de los casos me dijeron que habrá otras personas más necesitadas de asistencia que yo.

Si así como se transforman las sustancias, lo que escribiré en este libro se transformara en algo práctico —ojalá que no— yo lo lamentaría.

Si Ud. lee por mero entretenimiento, no quisiera que me leyera.

Si Ud. quisiera discutirme el asunto es posible que al final yo le dijera que es un animal muy común en este siglo. Y en ese caso, como sería suya la última palabra Ud. me diría: prefiero ser un animal y no ser un loco. Prefiero ser un animal práctico pegado a la tierra, que tener la ingenuidad de proponer en esta época, perder el tiempo en nada que no sea práctico, ni siquiera en descansar de mis tareas leyendo por mero entretenimiento. En una palabra: prefiero cualquier cosa, a ser un zongo místico, un idiota infame, un imbécil sublime.

Sin embargo, a pesar de haber sido de Ud. la última palabra, me siento más aliviado, y saludándolo con más cordialidad le advierto: “Si Ud. lee por otra causa que las que he explicado, tenga la bondad de pasar adelante”.

[PARA LIBRAR A MIS LECTORES]

Para librar a mis lectores de la prevención de que le elogiaré, y para librarme yo también de la prevención de que puedan pensar eso he decidido elogiarlo desde el principio y muy abiertamente. Para esto no será necesario decir que procederé con sinceridad. Bueno, yo pienso que mi obra es genial y no ando con paños tibios, de cualquier manera no me lo van a creer porque yo lo diga.

En mi obra no hay pretensión de enseñar nada; de ella no se puede sacar ninguna frase que encamine a nada de la humanidad; si después de leerla se piensa sacar esa frase o si el lector se pregunta “¿qué quiere decir esto?” se encontrará con que no quiere decir nada; y si ahora, leyendo esto se pregunta “¿entonces qué tiene la obra?”, entonces yo responderé.

En aquella, los hombres no se entendían porque todos hablaban palabras distintas. En esta, los hombres no se entendían a pesar que todos hablaban palabras iguales. Si se me permite usar nuevamente el embudo, diré que se discutía horas enteras porque no se daban cuenta que saliendo la misma palabra por el pico, cargaban distinto contenido en la parte ancha: distinta historia con su afectividad, interpretación, predisposición –muchas veces cada palabra o cada frase, era una predisposición distinta para pensar, actuar, etc.

Pero claro, las formas de no entenderse eran variadísimas. Ocurrían casos –tomo siempre casos al azar– en que los que discutían, sospechaban el contenido distinto del embudo del contrario, pero ya fuera por amor propio, o porque sinceramente vieran predominar el aspecto de su reflexión, o porque en sus coladores –me refiero a los coladores de los hombres de ciencia en que una idea se les agranda más que los agujeros del colador y las otras se les escapan– tuvieran agrandada una sola, arremetían como toros, con los ojos cerrados. Cuando un individuo sentía, en la sustancia de su embudo, la sospecha o la seguridad de lo que había en la sustancia del embudo del contrario, y al contrario le ocurría lo mismo, no siempre ese intercambio de sospechas y seguridades daba lugar a una discusión. La sospecha o la seguridad se producía cuando un individuo relacionaba y deducía el contenido del embudo del contrario por lo que le salía por dentro o fuera del pico: a esto último lo llamaba expresión, y en la expresión se involucraba lo que escribía, lo que decía, lo que hacía y todo lo que podía saberse que le ocurría. Todo esto era susceptible de interpretarse. En el contenido del embudo de uno se producía la interpretación del contenido del embudo del otro. Y ya sabemos que el contenido era sustancia o mejunje vital. Había individuos en que la sustancia de su embudo espiaba continuamente la salida de la sustancia del embudo del contrario: espiaba lo que salía y cómo salía. Apenas a aquel le salía un poco, éste ya sabía cómo era, cómo sería la que le seguiría saliendo y en qué forma le saldría. Ya os hablaré, de las maneras de saber, que he observado en la gente. Pero, por favor, dejadme jugar, aunque sea un ratito nada más con el embudo. Recordad cuanto carga la afectividad cuando se dirige hacia un sólo lado, y entonces justificareis o perdonareis mi entusiasmo por este aparato. O más bien pensad que muchas cosas se justifican y perdonan en relación a la cantidad, al dato estadístico de los que caen en un error o de los que no hacen lo mejor, y no por observaciones o razones directamente profundizadas. Os había dicho que no os entusiasmaras demasiado con este aparato; pero pensad en el porcentaje de los que no hacen lo que aconsejan.

Como ha habido grandes espías del embudo ajeno, del propio, y de los intercambios respectivos, y por otra parte, como ya hemos observado con el embudo importantes funciones

humanas, creo llegado el momento en que este aparato determine una nueva ciencia separable de las demás: creemos tener material suficiente para ello. Empezaremos por escribir un esquema para un tratado y después abriremos un laboratorio. No os asustéis, lector, será nada más que un esquema. Si por casualidad penséis que esto es una broma dedicada a los que elaboran nuevas ciencias, si creéis ver una crítica a la polarización de algunos de estos hombres, os suplico que creáis también, que no dejo de respetar y valorar, en todo lo que puedo, el esfuerzo de estos por mostrarnos un aspecto más de lo humano.

#### ESQUEMA PARA UN TRATADO DE EMBUDOLOGÍA

##### Prólogo

En este se procurará explicar lo que se pierde de las observaciones cuando se las trata de organizar y especular con ellas, y más cuando se organiza y se especula para un solo patrón. Esta dificultad estará parcialmente salvada si se lee en los capítulos de la “Filosofía del gangster” lo que se ha podido decir sobre la historia de esta idea.<sup>5</sup> Por otra parte se tratará de mostrar las conveniencias de contener y organizar experiencias que nos ayudarán a evolucionar el conocimiento en un aspecto determinado, y el propósito de tomar en cuenta continuamente otros aspectos, los más posibles, y estar en continua guardia contra los peligros de polarización (si suponemos que estos dos aspectos del prólogo, son dos bizcochos elaborados con harina común, es necesario ponerle al segundo bizcocho un poco de harina y “Royal”, además, para que crezca más y justifique mejor la existencia este tratado, de esta ciencia y de todo lo que después haremos con ella).

Pero a fin de cuentas tengo la esperanza de que descomponiendo el conocimiento en una forma más –por ingenua que esta sea– es posible que provoque un estado de espíritu nuevo. Y si bien esta es una descomunal pretensión, pensad que al último cualquier cosa puede ser una provocación y que además no pretendo ser un gran provocador.

---

<sup>5</sup> “Filosofía del gangster”: texto perteneciente a las publicaciones tempranas incluido en Felisberto Hernández, *Obras completas*, tomo I, Montevideo, Arca, 1981, p. 147.

## OBJETO Y MÉTODO DE ESTA CIENCIA

Se procurará dar el objeto, en el conocimiento de un aspecto de una función humana. Para conocer este aspecto será necesario suponer una causa. Para suponer esta causa habrá que deducirla del aspecto de la función. La causa y el aspecto de la función se asociarán y relacionarán con una intención supuesta. Y esta intención supuesta se deducirá o imaginará teniendo presente ese aspecto funcional y su causa supuesta en el momento de asociarse y relacionarse. Esta fórmula es relativamente fácil de realizar. Lo difícil es no olvidarse de las suposiciones y tener constantemente en cuenta los elementos con que se trabaja, los cuales a su vez nos son bastante desconocidos. Pero hay algo más difícil aún, y es la comprobación total o parcial del valor o eficacia de esta teoría, porque aún en el caso de poderse comprobar con medios conocidos, resulta que lo conocido profundizado es algo así como desconocido y está constantemente expuesto a perder el sentido. Por otra parte el sentido es una de las cosas conocido-desconocidas y así sucesivamente. Pero ya trataremos más adelante de manipular estos errores en forma distinta y ver qué pasa.

En realidad el objeto y los medios se confunden. Pero hay que tratar los medios en su aspecto predominante. Y aquí entra el aparato que da nombre a nuestra ciencia; el embudo. Todos conocéis su forma, su uso doméstico, y hasta su ley: “Lo ancho para mí, lo angosto para los demás”. Tal vez el Inconsciente haya usado esta ley diciéndonos: “Lo ancho para mí que soy poco conocido, y lo angosto para ustedes que quieren conocerme mucho”.

## CONSTITUCIÓN EMBOIDAL

(Tomar datos de los capítulos anteriores)

Este instrumento, debe constar, de un pequeño colador en el centro, para que sea más eficaz en su metafórica figura posterior y en su metafórica función. (Además hay que recordar el azar que es la metáfora en el intento de descripción que hicimos en “El Taxi”).<sup>6</sup>

Lo que se acostumbra a llamar “El hombre vivo” será simbolizado por una sustancia, Mejunje Vital, que habitará en la parte ancha del embudo. Parte de esta sustancia pasará por el colador o filtro ubicado en el centro del colador. Lo que salga por el pico o lo que se desborde de la parte ancha será su expresión de vida.

---

<sup>6</sup> Relato incluido en el ya citado "Filosofía del gangster" (Hernández, 1981).



## La sustancia “Mejunje vital” y sus propiedades sospechadas.<sup>7</sup>

### LA SUSTANCIA O “MEJUNJE VITAL”

#### Sospechas generales

Esta sustancia es sospechada por medio de elementos que contiene la misma sustancia: es una sustancia que se sospecha a sí misma. Gracias a esta propiedad es que podemos referirnos a ella y decir que ella es sustancia. Pero otra propiedad de ella, es la de no habernos permitido decir hasta ahora, cómo es ella de una manera satisfactoria para la misma sustancia –pese a la satisfacción de muchos–. Sin embargo, ha permitido a algunos –otra propiedad– sospechar, o dicho de otra manera nos ha permitido estar insatisfechos con lo que hasta ahora nos ha permitido.

Antes de hablar de los “permisos” particulares, utilizaremos un permiso o sospecha, sin analizarlo aún, para hablar de las propiedades de la sustancia.<sup>8</sup> Sin embargo ha permitido a algunos –otra propiedad– sospechar que hay algo más en ella que lo que hemos podido sospechar, o dicho de otra manera, nos ha permitido estar insatisfechos con lo que hasta ahora nos ha permitido. Estas vueltas de la sustancia sobre sí misma, estos elementos giratorios que sospechamos en la sustancia, nos los ha permitido la sustancia por medio de un concepto elemental llamado movimiento. También nos ha permitido, y con muy fundadas razones dudar de este mecanismo, después de habérselo hecho imaginar. Una de las cosas que la sustancia no nos ha permitido, pero que igual nosotros la hacemos –acaso esta sea una forma distinta del permiso– es la de seguir utilizando una cosa como segura cuando hemos llegado a dudar de ella. A esto le han llamado: comodidad, inercia, ley del mínimo esfuerzo, viscosidad, debilidad, falta de frenos y hasta deshonestidad. Llegado a este punto la sustancia suele emplear otros elementos giratorios para volverse sobre sí misma. En este caso esos elementos harán un movimiento giratorio distinto, o un movimiento además, uno de rotación y otro de traslación, y se emplearan para un estado total de la sustancia que se llamará, justificación de su propio movimiento. Con este estado explicaremos por qué procedemos como si estuviéramos seguros cuando en realidad dudamos. Cualquiera y en cualquier momento puede producir este estado de la sustancia. Ya

---

<sup>7</sup> Insertamos este texto que aparece en otra hoja bajo el título de “Constitución emboidal”, siguiendo la pauta dada por el escritor. Dejamos también el título que anuncia lo que sigue.

<sup>8</sup> Una de las versiones finaliza aquí con el agregado de esta frase: “En total: primero sospecharemos, para conocer ‘algo’ de la sustancia; y después de conocer ‘algo’ de ella, trataremos de conocer “algo” de la sospecha que utilizamos primero. Con este teje y maneje, haremos un simulacro de la acción de la sustancia”.

hablaremos de las excepcionales excepciones. Dedicaremos un capítulo a la defensa o a la política que realiza la justificación. Ahora seguiremos refiriéndonos a las propiedades de la sustancia, suponiendo que este mecanismo tenga una justificación aceptable. También supondré que no es aceptable, y puedes estar seguro, lector mío, que intentaré explicar todo de nuevo como si no hubiera existido en el mundo ningún embudo. Y después de esta promesa continúo.

Otras de las propiedades que la sustancia nos ha permitido suponer que le hemos descubierto, es un movimiento sinuoso, impreciso, de elementos que cambian de densidad y se transforman en gaseosos. Hay individuos, que no poseen gran carga de seguridades, o estas son relativas, o nos las recuerdan muy a menudo, o no descansan mucho tiempo en la satisfacción de tenerlas, o las utilizan como medio de apoyo provisorio. Lo característico de ellos, es que les predominan las inquietudes de sus sospechas, y que tienen varias calidades y cualidades de sospechas, y que estas se transforman con diferencia de tiempo, de forma, de densidad, de cualidad, calidad, etc. Las que podemos ubicar con un criterio de cantidad y de distancia en estos momentos, son las que nos insatisfacen en cuanto a los que nos ha permitido la sustancia que sospechemos de ella. No tendré más remedio que ser más estrechamente explícito. Hay sospechas más o menos inmediatas, cercanas, como las que muchas veces tiene la sustancia al volver sobre sí misma con aquellos elementos giratorios –aunque hay casos en que estos elementos en su giro y según su cualidad de movimiento suelen ir muy lejos o muy hondo. Pero hay otros elementos que con su movimiento se nos alejan demasiado después de transformarse en gaseosos y nos dan la sospecha de lo poco que nos ha permitido la sustancia cuando nos da la sospecha cercana.

Alguna vez que otra, los individuos espiaban la salida de su propia sustancia y esto tenía que ver con el colador o filtro colocado en la parte media del embudo, donde la moral lo había tejido. La moral era un elemento de la sustancia y los grandes catadores de sustancias sabían cuales sustancias podían tejer los mejores coladores. Pero, tanto el estado más o menos permanente de la sustancia, como la elaboración de los coladores y lo que de ellos salía ha sido lo más comentado y discutido en la humanidad, pues de esto dependía mucho el más o menos buen intercambio y el más o menos buen estado de las distintas sustancias o mejunjes vitales. Hasta ha sido muy discutido lo de las dependencias de esos más o menos buenos intercambios o estados. Esto lo trataré más adelante, pero ahora, por favor dejadme jugar aunque sea un ratito más con el embudo, y que os hable, para empezar a jugar de nuevo, de la interpretación, o sea de uno de los elementos más de la sustancia.

Según he leído en muchos libros y he oído a muchos individuos, deduzco que entre la realidad que no es el individuo, y el individuo –siendo éste una parte de la realidad– hay una cosa peluda, intermediaria e interpretadora y ésta es la cabeza del individuo. Misteriosamente –este es

un concepto o término de cabeza— más bien diré: no sé cómo —aunque no parezca, este concepto de no saber es también de cabeza y al último todo se dice de cabeza— bueno, en la sustancia del embudo se zambullen muy a menudo elementos de cabeza. Aunque muchas veces no parezca, la cabeza es parte del individuo, otras veces no parece que estuviera con el individuo, otras veces la cabeza tiene una boca tan grande que se traga al individuo, otras veces se puede decir — positivamente se ha demostrado que se puede decir y justificar todo— bueno otras veces se ha entendido que la cabeza de un individuo ha hecho en parte o en todo mal al individuo y a los demás, otras veces lo mismo con el bien, etc, etc. Como yo según mi personalísimo concepto la considero parte del hombre y a veces muy buena parte, por eso la incluyo en el mejunje vital.

La cabeza también tiene ojos y muchas veces he sentido decir: “Pero si la realidad entraba por los ojos!” Otras veces he pensado que hay hombres como los peces de esos profundos mares que de sus propios ojos sale la luz que les permite ver en tan profunda oscuridad. Estoy predispuesto a creer que este concepto de profundidad y oscuridad es elemento de cabeza de hombre: lástima que tan pocos se interesen en él. Pocos han sentido atracción por esa profunda oscuridad: sin embargo a muchos se les ve discutir, encenderse, y sus ojos brillantes nos hacen recordar a los de los peces. Tal vez, lo único cierto es que estén, inconscientemente, en una profunda oscuridad; tal vez, tanto peces como ellos tenga nada más que la luz que sea útil a las necesidades inmediatas; tal vez los otros hombres vean en la oscuridad con otros medios que no sean los del concepto luz;

## PROPIEDADES

Las primeras sospechas del ser, no del primer ser sino cuando decimos que posiblemente aparezca otro ser, la han estudiado los biólogos por medio de aparatos, a quienes le deben en parte la tal sospecha; los aparatos los deben a un fenómeno llamado invención, producto de la acción o función especial de la sustancia de seres anteriores.

Nosotros nos haremos cargo de la sustancia en el momento que otros hombres de ciencia nos dicen que el niño “acomoda ” —estado de la función visual— y no lo dejaremos más porque estamos enterados de que ya “acomodará”.

[SI OBSERVAMOS A UN ESCRITOR]<sup>9</sup>

Si observamos a un escritor en el momento que escribe, o sea embudo en mano. O sea, mientras lo vemos preferir una palabra por otra o una palabra antes que la otra, esto será muy exterior; pero en las intermitencias de tiempo que produce la marcha y contramarcha, nos veremos tentados a llenar esas intermitencias y meter el pico de nuestro embudo. Entonces aumenta la ilusión de descubrir el secreto del otro y aumenta la complicación de los embudos.

[...] <sup>10</sup> en el estilo del escritor, el embudo desempeña un gran papel: hay quien se detiene mucho tiempo con el embudo en una palabra: casi siempre es porque está echando mucho en el embudo: esto ha confundido mucho a los psicólogos, porque a lo mejor el “escritor-paciente” está pensando en otra palabra que no tiene que ver con la anterior, en la forma que ellos piensan, o la detención se produce por alguna que viene más adelante y que todavía no han escrito, y se vuelve más complicado aún establecer la relación. En fin, calcular el tiempo en relación con la sustancia, no es algo de este mundo todavía. Y eso a pesar de respetar el esfuerzo de los psicólogos y sus errores respetables. Yo me permito algunas chirigotas con algunos nombres de ciencia, cuando los agarro del laboratorio y cuando fuera de ellos quieren agarrarme a mí. En la calle todos nosotros somos dudosos...

[...] <sup>11</sup> puedo expresar por medio de este grotesco aparato; si no tomo otro es porque no conozco otro más fino o porque los más finos que conozco no me inspiran gran confianza; además tengo noticias que hay muchas cosas que yo no percibo; y después de una gran cantidad de “ademaces” (sic) en que seguramente entrará lo que no percibe nadie, vuelvo al embudo. Suelen ocurrir cosas muy interesantes cuando a un escritor se le llena el embudo, en un momento que no se da cuenta, o en el preciso momento que se da cuenta y ya es un poquito tarde, o se le hace tarde porque está impaciente o molesto porque tiene que soplarlo a cada momento, o sencillamente se olvida y pasa un buen rato trabajando con el embudo lleno. Entonces, el embudo se le derrama, la sustancia corre por el lado de afuera y él cree que le ha salido por el pico. Casi es una ley que al creador se le derrame en grande el embudo. Hay algunos tan impetuosos que al derramarse salpican, manchan y ensucian todo; hay otros escritores, que siempre tienen el colador limpio por fuera, y otros que no se les ensucia ni por dentro: sin embargo habría que hacer una inspección muy minuciosa, porque quien más quien menos....

---

<sup>9</sup> Bajo este título tomado de la primera frase de un texto agrupamos varios que pertenecen a la misma serie.

<sup>10</sup> Falta texto anterior en el manuscrito.

<sup>11</sup> Idem.

[...] <sup>12</sup> para toda la vida. Esto de “toda la vida” implica un concepto “tiempo”; con el tiempo crece la sustancia moviéndose –concepto “movimiento” y nos da la sensación de existir – concepto “existencia”– y de que ocupa “espacio”. Y a medida que pasa el “tiempo”, la “existencia”, “moviéndose, ocupa más “espacio”. Esto ocurre mientras dura el concepto “vida”. Estos conceptos se forman en la vida o estado especial de la sustancia que trataremos de estudiar.

## EL COLADOR

Cuando llegué a “la oficina”, el reloj, visto con nuestra condición humana, estaba en su posición más cómoda: sus brazos estaban caídos sobre las seis; sin embargo eran las seis y media.

Un “camarada”, estaba vestido de cocinero y tenía un colador en el regazo. Había sido un hombre de ciencia, y, además, un especialista de las partes de esa ciencia. Con respecto a su ciencia era juez y parte. En su juventud reducía la realidad a la ciencia. ¡Qué época tan generosa de la pasión había sido aquella! Ahora reducía la ciencia a una parte de ella misma. ¡Qué época tan inteligente de la pasión! En su juventud había tenido pasión matemática. Ahora había comprendido la grandeza de una de las fórmulas de la matemática. Había percibido tantas variantes de esta misma fórmula, que agotadas todas las letras del abecedario para representar los “casos”, había vuelto a los números. Amenazado por la cantidad de cifras había vuelto a las letras, que las clasificaba nuevamente con números. Ponía más cuidado en abrir una caja de fierro que una caja torácica.<sup>13</sup> Cuando ninguno de nosotros daba con la fórmula de la caja, lo mandábamos a él, y él era la víctima de la policía; pero no lo alimentaban mucho tiempo, porque no había abierto la caja.

Ahora yo suponía cómo saldría a la vida con el colador: lo que él quería observar, le caería en el colador, y no se le escaparía, porque sus observaciones se agrandarían más que los ojos del colador: por los agujeros del colador se escaparía lo más fino, o por lo menos lo que era más fino que lo que él observaba.

Todo esto era obra de su pasión; ella abrazaba su razón, la aprisionaba, la estrechaba fuertemente, frenéticamente entre sus brazos, y la razón se debatía dichosa en el círculo cerrado y apretado de aquellos brazos; la pasión le tapaba la boca a la razón y esta se había refugiado en el último círculo de su propia cabeza. Y sin embargo la pasión seguía hasta que la razón quedaba exhausta y reseca. Cuando la pasión no tenía ya más cuerpo razonable que abrazar, abrazaba a la

---

<sup>12</sup> Falta texto anterior.

<sup>13</sup> En el original: “torácica”.

imagen de la razón; pero como no tenía nada entre manos –la pasión necesita siempre tener algo entre manos– se abrazaba a sí misma, ante la imagen de la razón. Otras veces era la pasión la que quedaba exhausta y reseca. Otras veces ocurría que era la pasión la que quedaba exhausta y la razón la que seguía; otras veces eran las dos las que simultáneamente se consumían; bueno, estaba en los matices y las proporciones en que cada una intervenía en la consunción y otros casos en la evolución etc., etc., cuando de pronto me di cuenta que en uno de los salones más amplios y con más parte vacía –para que las cosas sonaran más, y más veces– en uno de esos salones de mi cabeza, se representaba el grosero drama de la tan simbolizaba pasión o sentimiento y razón o entendimiento. Así, como de siglo en siglo, el amor conservaba sus palabras, también conservaba sus dramas, sus simbolizaciones predilectas y sus errores predilectos: la pasión la mujer y la razón del hombre; cuando se casaban y ella adquiría el “de”, era toda una señora Pasión de la Razón. Y a pesar que el amor hiciera que uno no pudiera vivir sin el otro, siempre se peleaban y deslindaban terrenos, campos de acción, y cada uno, en un momento de apuro –a la Pasión la apuraba la razón, y a la Razón la apuraba la pasión– en esos trances cada uno le pisaba los sembrados al otro. También ocurría que la lucha se reducía, y los contrarios eran simbolizados en los órganos de una misma persona: venía el drama íntimo de corazón versus cabeza; y hoy es extraordinario el conocimiento de las actividades de gangster que luchan en nuestro organismo, ya los denominemos glándulas de secreción interna o con otros nombres tan respetables. Pero ya llegaremos a él en otro momento: a esos personajes tenemos que pedirles día, hora, y estar expuestos a todo.

Y ahora volvamos al especialista, al señor del colador, al que refiere todo a su especialidad, al que mira un sólo punto y con lupa, y hasta donde le per[mite] el límite circular de su vidrioso medio, y el círculo de su alma. No sé cómo empezó eso y cómo no se defendió de eso; lo único que sé, es que se lanzó de cuerpo y alma sobre un punto de vista y que su alma rodeó y evolucionó ese sólo punto de vista; su alma hizo una exageración porque al agrandar tanto ese punto, lo quiso y lo amó tanto, que ya no vio ni sintió ningún otro, o los otros los vio demasiado pequeños o esfumados sin importancia con relación a éste: a medida que su pasión y su placer crecen alrededor de éste, él quiere verlo más aún, y lo busca en todos los casos de la realidad, porque cuanto más veces lo encuentre confirmados en ella, más aumentará su pasión y su placer. Y así, ese punto de vista, no sólo lo encontrará desproporcionadamente grande, sino que lo encontrará desproporcionadamente frecuente. No me he referido a la frecuencia en que está en la realidad, sino a la frecuencia con que él lo encuentra en relación a los demás. En algunos, ese punto, se hipertrofia hasta llegar a ser un cáncer del tamaño del mundo.

Si os parece que exagero, estimado colega, observad unos instantes la vida de mi camarada. Antes que me olvide: no os ofendáis porque os diga colega: ya te mostraré todo lo que tiene de gangster tu alma, porque eso le ocurre a la mayoría. Nosotros entendemos mucho de mayorías, promedios, porcentajes, conocemos las sutiles o groseras trampas de los datos estadísticos, etc. Tu pensarás que perteneces a la excepción, o sea a la minoría, pero los que creen eso forman la mayoría, he aquí que eres de los nuestros. Yo también tengo mi colador; no os extrañéis que los que observan un error dejen forzosamente de caer en él. Perdonadme la desproporción y la frecuencia con que veré el gansterismo. Y ahora para terminar con el otro camarada del colador, vivamos unos instantes con él, y supongamos los cálculos que hará sobre los números que encuentre en la realidad. Los elementos matemáticos provocadores o excitantes, irán subrayados, y de ahí cada uno supondrá a su antojo las deducciones del matemático. Todavía una aclaración, y muy importante: no tengo la intención de burlarme de nadie, y con respecto a los grandes matemáticos, no sólo le tengo mi mayor respeto, sino que creo que además tienen errores respetables.

Nuestro camarada se despierta y mira el reloj: “Son las siete, todavía puedo dormir diez minutos más”. –Espacio tiempo– “Son las siete y media. Estamos a veinte y seis del mes: faltan cuatro días para cobrar los doscientos cincuenta”. Se oye desde la calle: “Para mañana se juegan, cincuenta mil...”. Espacio tiempo –”Tendré que mudarme de casa, ciento veinte es demasiado. Es cierto que estamos en la calle diez y ocho”. Espacio tiempo en que se viste apurado. “Veinte minutos para llegar a la oficina, y si llego tarde dos pesos de multa”. En la calle compra un periódico: cuatro centésimos. Toma el cincuenta y cuatro. Paga el boleto: cinco centésimos. Además el boleto tiene un número. Abre el periódico, mira el número de fusilados, y piensa: Cristo dijo: “Creced y multiplicaos”, pero el hombre moderno corrige: “dividíos y restaos, y todo por la suma”.

## EL PELUQUERO

Una palabra puede ser un llamado terrible en la historia de un hombre. Puede levantar una muchedumbre de pensamientos, sentimientos y actos. Debajo y detrás del letrero que ostente esa palabra, puede venir una manifestación a grito pelado. Puede venir silenciosa y todavía no saber nosotros de que se trata. Pueden ellos hablar y nosotros no entenderlos. Podemos nosotros entenderlos y hacernos los zonzos. Podemos echarles encima de la palabra que traen, otra que los mande a su casa de nuevo: pero ya no serán los mismos que vinieron. Podemos nosotros sentir que en algunos rincones nuestros se están empollando otros pensamientos, sentimientos y actos,

y no saber en qué nido. Y, sobre todo, y seguramente, se nos empollan muchas cosas que no sabemos que sentimos.

Cuando me senté a escribir este capítulo puse el embudo apuntando hacia una palabra, una palabra que ya había escrito, la palabra: palabra. Me quedé mucho rato con el embudo quieto. Este se me llenó enseguida. Se me desparramó por todas partes, y sin embargo ocurrió lo que muchas veces: cuando me quedé quieto con el embudo sobre esa palabra, como no escribí otras palabras y di lugar a que el embudo fuera dejando su sustancia sobre esas otras palabras y esas otras contribuyeron y auxiliaron a la primera, volqué todo el contenido sobre una sola, y nadie podrá darse cuenta lo que ella significa en mi historia. Lo que apenas atiné a observar, fue que esa sustancia, ese mejunje vital, tenía que ver con lo que yo hacía en ese momento, y además, me hacía acordar, de lo que me había hecho hacer en otros momentos: en ese mejunje, había algo que no sólo me hacía detener el embudo cuando yo hubiera querido que siguiera escribiendo, sino que frenaba su acción con curiosas intermitencias, con marchas y contra marchas, con la selección de las palabras, con el orden en que debían ser puestas y con otras interferencias y preferencias que ahora no atino a explicar bien. Y todavía observé, que el mismo mejunje me había hecho inventar lo del embudo y el colador y las demás cosas; que el mejunje tenía flujo y reflujo con la palabra escrita por mí y las escritas por los demás, que todo esto era interferido por el tiempo, que también se interferían entre sí sustancias del mismo mejunje, y que algunas de ellas que llegaban a mi conciencia en ese momento, me hacían pensar que todo lo que había escrito antes estaba demasiado bien acomodadito, ideadito, con relación a la loca realidad. Entonces, sentí que la manifestación se me venía encima, o mejor dicho que el mejunje vital me inundaba, y que yo naufragaba con embudo, colador y todo.

¡Cómo te habrás reído, lector, cuando dije que lo que había escrito antes estaba demasiado bien acomodadito! ¡Y tú que habías pensado que era una locura sin pie ni cabeza! Pues entonces te diré otra cosa, mi querido lector: que una de las locuras más espantables que para mí tiene la realidad, es la de poseer hombres en que el mejunje vital les da la seguridad de que ese mejunje tiene propiedades que le hacen comprender y ordenar no sólo la realidad llamada exterior u objetiva, sino el propio mejunje. Yo creo algo muy distinto que se puede decir con palabras muy parecidas: que podemos comprender e influir “alguno”, y que la solución que combine todos los mejunjes de una manera satisfactoria para todos los mejunjes, todavía no es de este mundo. Pero volvamos al naufragio. Excuso decirles, que cuando fui inundado y ahogado por el llamado de la palabra, y sus consecuencias, perdí el conocimiento. En los instantes antes de la asfixia, y como lo saben los que estuvieron por ahogarse, repasé en forma vertiginosa todas las etapas de mi vida, y no me pidan que se las cuente. Cuando ya había repasado todo y llegué al momento en que



precisamente la manifestación se me venía encima, vi a mis amigos, a los que defendían la palabra a pesar de saber que ésta no le había servido del todo, que les había traicionado –tal vez se traicionaron ellos mismos– y estos amigos habían sido sugestionados unos y salvado otros por la palabra del letrero. En ese triste momento, para mí, pensé: –no se extrañen que en este momento también se pueda pensar algo: yo conocí a uno que estando en ese trance pensó: ¡Y ahora que iba a abrir negocio propio!– bueno, yo pensé: lo que ahora hubiera convenido, hubiera sido un discurso en favor de la palabra, en que sólo se dijera en él todo lo malo que han hecho con ella, sino lo bueno, cuando por ella conocimos también lo mejor de los hombres, de su esfuerzo, de su consuelo, de su bien, de su esperanza, de su amor, de cuando ella sirvió lo mejor que pudo para estas mismas cosas y tantas cosas tiernas y verdaderas que pensé de ella en el gran repaso. Entonces quise improvisar un discurso que empezaba así: “No tengo palabras con que elogiar la...”. Lo último que asistió fue el sentido estético de la palabra, comprendí que iba a hacer un juego vulgar con ella y naufragué.

Después de un espacio tiempo, ignorado hasta con criterio reloj, me volvió el conocimiento, pero éste estaba realmente desconocido, y me quedó así para siempre. Sin embargo, no te ilusiones mucho, lector, porque ¿sabes lo que tenía en la mano? pues el embudo. Entonces pensé: el hombre no afloja ni abajo del agua: ha de conservar su teoría, su aparato, hasta la muerte. Él dirá que su teoría es provisoria, la justificará en todas sus formas, pero será testarudo y salvará su error ordenando sus conocimientos con lo que puede ser otro error. Y lo peor es que no tiene otros medios o no ha dado con la forma de utilizarlos o de crear otros. ¡Y cuanto se aman esos medios! ¿No veis que yo también estoy loco por justificarlos?

Me eché a buscar otros medios, pero siempre con el colador en la mano. Fui a la peluquería. El peluquero me preguntó si quería que me cortara el pelo de mayor a menor, y zás, le robé la teoría: explicaré todo de mayor a menor.

## EL RASCA

A 1939 años después de Jesucristo, en los países de la América del Sur y en pleno vértigo de velocidad, se economizaba el tiempo, además, en la supresión de una parte de la palabra cuando la palabra era larga: los niños decían “mami” por mamita, los hombres “formi” por formidable, “obe” por obelisco, “sute” por subterráneo, etc. No sé si también se haría esto en otros países de América, pero tuve noticias de que en ciertos lugares de Europa, donde también había desocupados a gran velocidad, se economizaba el tiempo aún más, y se llegó a hablar con una letra por palabra, por ejemplo, un caballero decía a una dama: “p, u, p”. Ella le preguntaba:

“¿Qué quiere decir usted caballero?”. Entonces él respondía: “Pase usted primero”. Yo tampoco he podido escapar a este vértigo y es por eso que en rasca-cielo pongo rasca y suprimo el cielo.

Después que robé al peluquero su famosa teoría “de mayor a menor” tuve muchas dudas, porque oía decir “estas son palabras mayores” a tonterías trascendentales. Cansado de tanta duda y de todas las molestias que ocasiona consigo mismo y con los demás el intentar conocer la real realidad, decidí tomarme un descanso, entregarme los más totalmente que pudiera a la vida instintiva, con todo lo bueno y lo malo que ella tuviera; me entregué también a la ilusión, a la fantasía y adquirí esa seguridad, ese golpe de vista tan característico de algunos ilusos, me escondí todas las dudas y las sutilezas del pensamiento, adquirí esa certeza infalible del hombre seguro de sí mismo y hasta me permití el lujo de dejar un margen para los posibles errores, un margen de tolerancia, de bondad, de lo que se llama comprensión, conservando, claro, el carácter, carácter en el sentido de enérgica firmeza, de atrevida decisión, de lo que corresponde a la bien definida moral y a sus derechos, sin olvidar, claro, algunos deberes, deberes claro, que aunque bien marcados admiten la natural elasticidad del que comprende la fatal debilidad humana. En fin, fui lo que se llama un tipo sano, alegre, eufórico, impulsivo, cortés, amable, atractivo, con gran magnetismo personal y seductor a primera vista, franco, cínico, cruel, despreocupado, egoísta, ágil, emprendedor, vivo, condescendiente, me permitía el lujo de ser bondadoso, algo compasivo, le tomé terror a las vaguedades, a los pensamientos que llaman profundos, no tomaba la vida que llaman “a pecho”, tuve afectos halagadores por doquier, tuve un amplio intercambio con todo el mundo y todo el mundo me tenía de acá para allá; además era parlero, ocurrente, sin abandonar, claro está, mi carácter, mi albedrío, mi voluntad, y con una especialísima intuición que he heredado de lejanos antepasados, descubría a la gente por su fisonomía, por un hecho, por un gesto, y deducía que quien hacía tal cosa no podía hacer ni ser tal otra; tal vez mi vida fuera corta, pero era ancha; adquirí el vicio de la acción, y en los pocos momentos de descanso que me permitía, descansaba en la seguridad de mi camino bien trazado y en un sillón seguro y cómodo, con resortes y un mecanismo concreto que se adaptaba a mis más caprichosas posiciones; nada me tomaba desprevenido y trazaba los acontecimientos diarios con una eficacia y un acierto sorprendentes; a pesar del éxito de mis negocios era modesto “como un granito de arena”; hasta cuando mis enemigos me insultaban, no dejaban de reconocer que era un “imbécil elegante”; pero a pesar del poco tiempo que actuaba en política ya había inventado unas cuantas medidas radicales, que –oigan bien– se cumplían. Y para terminar con esta brevísima “vista a vuelo de pájaro” de mi persona de aquel tiempo, diré que dejé muchos recuerdos... Y yo a mi vez, me quedé con un capitalito que me permitió realizar un ansiado viaje a un país de ilusión, donde la ilusión de seguridad era tan completa que hasta se mataba gente en plena seguridad de pruebas

que asombraban al mundo entero. Y allí precisamente, continué mi estudio sobre la palabra. Esta se estudiaba en dos grandes “rascas”: uno para la palabra hablada y otro para la escrita. De su organización, de lo que vi, oí y pasé daré cuenta a continuación.

## PAÍS DE ILUSIÓN

En ese dichoso país, donde la seguridad era su principal ilusión y su principal producción psicológica; donde a pesar de la seguridad prosperaban grandes compañías de seguros, había en una de sus principales avenidas dos “formis” “rascas”, uno frente al otro, y dedicados uno a la palabra escrita y otro a la palabra hablada como por la palabra escrita. Eran tan altos, que podía decirse que tanto por la palabra hablada como por la palabra escrita se podía llegar al cielo. En ese país el cielo parecía más lejano que en los demás, porque precisamente los “rascas” daban mejor idea de su distancia. En los primeros tiempos había gran dificultad en pasar de la palabra hablada a la escrita, pues en este intervalo de espacio-tiempo, ocurrían muchas cosas: esperar que cruzaran vehículos, la oportunidad de pasar, las cosas que se pensaban mientras tanto, la posibilidad de arrepentirse en su decisión, etc. Pero muy pronto ellos suprimieron estas dificultades, –esperas, posibilidades de pensar las cosas más de una vez de arrepentirse, etc– y construyeron un “formi” “sute” de “rasca” a “rasca”. Si la palabra “sute” os sugiere “subconsciente” a propósito del pasaje de la palabra hablada a la escrita, desechadla, porque aquel “sute” está perfectamente iluminado y vigilado, y se oía pregonar a los vendedores de caramelos. En todos los dominios de la palabra no había humo, porque no se podía fumar cigarrillos, aunque se encendía la palabra y se fumaba con la palabra. En la planta baja de la palabra hablada, había oficinas de información sobre la institución y allí se recogían los estatutos. Estaban además las oficinas administrativas y grandes salas dedicadas a conferencias, otras de comentarios y otras de discusión: en esta planta baja se trataba la palabra baja o insulto. Se daban conferencias, con estos títulos:<sup>14</sup> Del insulto en general y el particular. El insulto en sociedad: con palabras, sin ellas, con el guante, con los hechos, etc. Filosofía del insulto. El insulto a través de las épocas. Estado insultivo de una época con respecto a las anteriores. El insulto intercontinental. El insulto internacional. Del soberano al pueblo. El insulto contenido. El insulto concentrado reconcentrado y fermentado. El insulto del fuerte al débil. Del insulto sin retuque y sin él. El insulto en

---

<sup>14</sup> Aparece tachado el siguiente texto: “Psicología del insulto, Filosofía del insulto, El estado insultivo, A propósito del insulto, El insulto en la Edad Media, había para todas las épocas–En fin, transcribiré parte de una lista, que corresponde a la organización del piso o la planta”.

circunstancias especiales. El insulto premeditado. El insulto desde el punto de vista de la moral. En insulto en familia. Desde el punto de vista de la estética varonil, desde el punto de vista jurídico, de un comerciante a un cliente y retuque, de un cobrador a un deudor, de un profesional a otro, de un empleado al jefe, etc. Del insulto habiendo polleras, de por medio. Del insulto de un individuo a un miembro de la familia del contrario. Del insulto del chofer al peatón y vice, con aportaciones de la psicología: atención dispersa, concentrada, influencia de distintas velocidades en la atención y en el psiquismo, insultos en asociación libre y asociación en cadena, con una palabra-excitante recogida en el hecho. Psicoanálisis del insulto: estado preinsultático, temperamento, complejos de inferioridad, etc., abreacción, etc. del insulto con causa o retuque supuesto: del hombre a la bestia cuando supone que la bestia se burla de él procediendo adrede; del hombre al objeto cuando el hombre supone que el objeto se le interpone en su camino o no quiere quedarse en su lugar; cuando el filósofo supone que el objeto no quiere dejarse captar; del hombre de ciencia cuando supone que el filósofo lo quiere gobernar; del hombre a Dios cuando supone que éste último lo ha dejado de su mano; del hombre a la luna cuando supone que a propósito ésta le alumbra de pronto, etc., etc., etc.

A estas conferencias, iban también mujeres: pero eran mujeres de ciencia, las que no tenían que ver con el cartelito que decía: “No apta para niños e inconveniente para damas”. Las científicamente interesadas en el insulto llevaban un comprobante: era una tarjeta verde sellada. En aquel amplio salón resonaban toda clase de palabras y en el público se producían toda clase de reacciones: las de los que no tenían pudor, las de los que querían no tenerlo, las de los que pudorosamente se avergonzaban de tenerlo, las de los que sabían esconder toda clase de reacciones –por lo menos para el observador– las de los que no sabían esconderlo, etc. y por último las de los que tenían simplemente pudor.

Cuando yo, después de algunas horas de vagar por aquella ciudad, pasaba por “La Palabra Hablada” entraba a descansar en el insulto; podría decir que espontáneamente o instintivamente entraba allí: venía cansado y como el insulto estaba tan a mano y eran tan cómodos sus sillones...! En cambio, si hubiera dicho que al último piso le habían destinado al elogio porque estaba más cerca del cielo y de Dios; en aquel piso hubiera encontrado muchas parejas hechas y para hacerse; me hubiera encontrado con todo el mundo porque todo el mundo aspira al elogio, a encontrarse a esa altura, a lo cómodos que eran los sillones del elogio, a encontrarse a esa altura, etc. Además allí no daban a vasto los ventiladores, allí la gente irradiaba más calor que en el insulto: los que pudorosamente se avergonzaban, los que hacían esfuerzo por avergonzarse, etc. Pero los que más irradiaban calor eran los que discutían: en ninguno de los pisos se discutía tanto como en el elogio; habían sido tantas las solicitudes de los salones de conferencias en ese piso, que la comisión

había procedido con ese impulso tan común en este planeta: habían suprimido las conferencias elogiosas; y si en otro piso encontraba la comisión de censura que se elogiaba más de lo debido, mandaban al conferencista al último piso, y entonces allí no daba conferencia sino que discutía. Cuando dos personas que discutían llegaban a decirse palabras inconvenientes, *ipso facto* venía un empleado y decía: “los señores han equivocado el piso: para esas palabras, abajo”.

[PIDO DISCULPAS]<sup>15</sup>

Pido disculpas a quienes estén seguros de saber demasiado con respecto a los asuntos que expondré: debe ser poco grato volver a oír las cosas que demasiado se conocen.

Sin embargo, tengo la esperanza de que volviendo a sentir los mismos asuntos cuando son expuestos no diré con un estilo distinto, porque lo de estilo me parece jactancioso –pero por lo menos de una manera distinta, surjan matices, reflexiones, sentimientos o sentidos nuevos en los demás espíritus.

Yo me quedaría muy contento, si las cosas que dijera tuvieran valor provocativo, de nuevas sensaciones pensantes, o de otra calidad.

Si yo me propusiera tratar asuntos de orden científico, no tendría tanta esperanza en el valor accidental de mis reflexiones; pero como lo que trataré se proyecta hacia lugares imprecisos y oscuros del espíritu, no solo me parece posible que una manera distinta de entrar lleve a lugares distintos, sino que estoy muy dispuesto a creer que nadie puede saber demasiado con respecto a estos asuntos.

Mis palabras aspiran a desarrollar este tema:

“Distintas calidades de interés que puede haber en obras, que en el momento de ser leídas, no nos dejan impresión de sernos útiles.”

Descontando el caso grueso de las personas que van hacia un libro atraídas por la simpatía visual: carátula, proporciones de su forma, lugar donde está colocado con respecto a la vecindad de otros libros u otros objetos, etc., también parece ocurrir que nosotros, a pesar de estar prevenidos contra ese prejuicio, fuéramos atraídos por causas parecidas; porque nuestra experiencia intelectual, tiene que ver pero no siempre coincide con nuestras sensaciones.

---

<sup>15</sup> Este texto está escrito en mecanografía sobre seis carillas numeradas con números romanos, de I a VI y contiene una reflexión teórica sobre distintos aspectos de la creación estética y de los seres humanos como productores y receptores. Se incluye en “El Tratado” ya que hacia al final utiliza el ejemplo del embudo y el colador.

Aún más: podemos nosotros no saber que nuestras sensaciones se dirigen con gran fuerza hacia un objeto, y estas no solo se burlan sino que subordinan las experiencias intelectuales a favor de su objeto. También puede ocurrir lo contrario: pueden nuestras experiencias intelectuales, ocupar con tanta violencia nuestra vida como para inhibirse con respecto a sentir lo bello o el interés de muchas obras. A veces es un prejuicio más peligroso –por lo difícil de corregir– la experiencia intelectual, que un prejuicio de simpatía visual.

Nunca insistiría tanto como deseo en que se observaran los prejuicios intelectuales que existen antes de tomar un libro.

Generalmente ocurre que el lector se propone buscar lo que llama más o menos así: un fin algo útil, una fase que encamine algo de la humanidad hasta una moraleja, etc, en total: algo que nuestra inteligencia defina como importante y por consecuencia útil.

Las personas que buscan eso me dan la sensación de que no lo necesitan porque ya lo tienen: ya tienen el concepto de lo útil; y aún más: se imaginan como será lo que no conocen; aunque en realidad encuentren algo nuevo en su sentido imaginado no se han salido de su campo; aunque las combinaciones de un partido de ajedrez sean inesperadas, esas combinaciones no ocurren fuera de ese tablero. Lo malo me parece ser lo útil con tableros; pero antes que eso ¿nosotros sabemos lo que nos es útil? creo que parcialmente.

Saber lo que nos es útil, implica saber cómo somos nosotros.

Ahora podríamos viajar un poco por nosotros mismos, en un sentido general: inventarlo es lo de menos.

Hay una parte como exterior del espíritu; es muy parecida en sus reacciones a las musculares tiene reacciones posibles de ser previstas; lo social retrospectivo lo ha determinado; esa parte exterior del espíritu tiene sus posiciones cómodas, como los músculos; ya lo social ha previsto en relación con la cantidad, la mejor manera de producirse el intercambio de consecuencia y de comodidades para todos los habitantes del [...] <sup>16</sup>

[...] no digo en lo orgánico porque sería plantear una cosa muy conocida.

Vamos a suponer que los que piensan en este sentido, hubieran conseguido que los habitantes del planeta estuvieran conformes con el intercambio de comodidades orgánicas y de esa parte exterior del espíritu.

Hasta ahí se podía proceder con combinaciones de tablero de ajedrez ¿pero eso es *todo* el hombre?

---

<sup>16</sup> Laguna del texto.

Por poco sutil que sea un observador, descubre otro aspecto, otra parte, otra zona del espíritu más interior o más lejos, o más distinta a lo muscular.

Ahí las influencias ancestrales están menos concretas, menos precisas, mucho más oscuras; y ahí la inteligencia no llega.

Si la inteligencia no ha resuelto bien el problema social con respecto a los intercambios de comodidades orgánicas y de lo exterior del espíritu; si falla en eso –porque hacía un momento yo suponía que el planeta estuviera bien disciplinado– como no fallará en ese otro sentido a que me refería después, en el que todo es oscuro.

Cuando más se interna la inteligencia de los privilegiados, en ese laberinto, más sospechalo que desconoce; y por el contrario a la vuelta de una esquina nos encontramos con un hombre que organizaría el mundo.

\*\*\*

Si se conoce tan poco, ¿no es más interesante el predominio de cosas bien observadas y bien pintadas, que las cosas bien razonadas? yo creo que la realidad está en la generalidad de los inteligentes más razonada que sentida. ¿No sería interesante que la realidad fuera más sentida que razonada?

Además de todo lo que interesa, por la emoción que despierta, un libro que tenga belleza libre y que nos dé la impresión que nos es útil; ocurre otra cosa. El libro que pinta con belleza, un solo momento del espíritu, puede provocar más razonamientos y reflexiones, que el libro que ya contiene las reflexiones.

Los libros que pintan –sin pretensión de enseñar– momentos o la vida de su autor, pueden sugerir a cada lector sus razonamientos, razonamientos particulares: y estos pueden ser más fecundos y más personales que los razonamientos que tren (sic) [tienen o traen] los libros de fórmulas y leyes generales. Puede ocurrir que esta otra clase de libros provoquen razones que se combinen con la utilidad personal.

Yo creo que nosotros no siempre sabemos qué cosas de la realidad son las que ingerimos y las que se nos transforman en útiles. Pienso igual en cuestiones digestivas, que en cuestiones espirituales: lo que ingerimos se nos transforma. Claro que hay moralistas que crean (sic) que las cosas se pegan, que con pegarle a un niño un ejemplo está todo arreglado.

Los ejemplos se pueden contagiar si el paciente está dispuesto; o por lo menos, la predisposición es lo que determina más posibilidades. También ocurre que aunque no se esté predispuesto, si la dosis que se ingiere es demasiado grande, y se persiste en darla mucho tiempo, se termina por injertar cosas que producen complicaciones curiosísimas. Imagínense a un niño

con cosas que le llamen malas y con injertos de cosas que le llamen buenas. ¿Acaso en su vida le quedarán nada más que las buenas? Le quedarán las dos entreveradas y él tratará de mostrar las que le conviene, en relación al intercambio social. Esos sentimientos creados por la civilización, tendrán, o no tendrán que ver con el interior de un espíritu. Además en los ideales intelectuales e ideales geométricos imaginan un ser con totalidad de cosas que llaman buenas y desprovistas completamente de lo que llaman cosas malas. ¿Ya caso saben si un total hombre *necesita* nada más que de unas cosas?

Recuerdo un problema parecido, con respecto al ideal de las religiones.

Hay religiones que sueñan y prometen una paz y placer perpetuos. ¿Y acaso saben si el hombre no necesita tanto del dolor como del placer?

\*\*\*

Lo que me parece más difícil de conciliar en el hombre es la parte orgánica y exterior del espíritu, con esa otra interior.

Claro que espontáneamente cada naturaleza las concebía a su manera. Pero como hay un grado en que los hombres son más o menos desgraciados o enfermos, la tendencia de otros, es tratar de curarlos. Entonces cuando los otros, en vez de invitarles a observarse o proporcionarles elementos para que se observe y realicen la auto-cura, les dan una receta que siempre tienen pronta.

Conocer, me parece lo más importante, y pintar hechos lo más eficaz para conocer. Prefiero los autores que pintan la vida, que los autores que razonan la vida.

Razonándola (sic) es consecuencia de conocerla; no solo es anterior sino que es más difícil, observarla.

\*\*\*

En tanto a los que se *proponen*<sup>17</sup> enseñar, observar, o pintar les tengo mi más desconfianza. Creo en los que dejan enseñanza cuando no se han propuesto enseñar, creo en los que observan cuando no se han propuesto observar y creo en los que pintan cuando el pintar es más necesidad biológica que cuando es premeditación.

Los hechos espontáneos de la naturaleza no se combinan expresamente para enseñarnos algo, la enseñanza es consecuencia que nos dejan esos hechos, y a cada uno le queda una enseñanza distinta y relativa a su predisposición total.

---

<sup>17</sup> Subrayado en el original.



Unamuno decía que Cervantes que no se había propuesto enseñar con su Quijote, fue el que dejó más enseñanza.

A los que observan por premeditación les ocurre algo parecido; la observación me parece de mejor calidad cuando queda, cuando se encuentra sin buscarla, que cuando se busca premeditadamente. Los que observan premeditadamente, se proponen observar cosas determinadas, y entonces, me parece como que pasa la realidad por un colador: lo que se proponen observar se les vuelve más grande que los agujeros del colador y les queda, y lo que no les interesa observar se les vuelve más chico que los agujeros del colador y se les escapa.

Los que se proponen pintar hacen una obra artificial; los que sienten la necesidad de pintar hacen una obra natural.

Mi simpatía se proyecta preferentemente hacia los desinteresados contempladores de la vida, los que no fruncen las cejas y tienen pretensión de enseñar a los que son humildes por naturaleza.

NECESITAMOS de todos pero yo PREFIERO esos.<sup>18</sup>

EUTILODIA<sup>19</sup>

El 46 de Farmi...

El 46 de Farmi, del período 8 post guerra planetaria, los aparatos que llegaban a la ciudad tropical de Fruicia, acuatizaban en el estanque Norte.

Antes de llegar, rozamos una de las nubes artificiales que contienen uno de los líquidos combustibles que se almacenan en aquella zona y la sensación de desequilibrio que se produjo después del roce fue de una desagradabilidad especial, de esa desagradabilidad que solo se experimenta en hechos brutales, imprevistos por el hombre, y cuando los accidentes ocurren con elementos inventados para el hombre. ¡Cómo cuesta clasificar esos accidentes! Parecen errores de la desgracia, o desgracia no natural. Yo iba predispuesto a que algo me ocurriera, porque sería muy feliz al encontrarme con Eutilodia, la muchacha que según el Dr. Hanstock, combinaba perfectamente conmigo. –Ya desnudaré mis reservas– De manera que lo que los antiguos

---

<sup>18</sup> Uso de mayúsculas en el original.

<sup>19</sup> Este título encabeza un relato que mezcla fantasía y autoficción. Constituye un antetexto de “Buenos días [Viaje a Farmi]”. Lo describimos en el Capítulo II de esta tesis. Integran “Eutilodia”, “Recién he traído un sillón...” y “En esta región abunda el ser humano”. Si bien ambos fragmentos tienen diferente temática están puestos uno a continuación de otro, separados por una línea.

llamaban destino me había hecho una guiñada con ese conato de accidente. Sin duda, el personaje director de nuestra vida, que cada uno lo ve con representaciones de su propia personalidad, y por lo tanto las más cómodas y adecuadas, parecía decirme: “Un momento; que no te sea tan fácil cumplir tan deseado placer; además de esta manera, ese placer te será mejor cotizado. He aquí como nuestro director dice y hace vulgaridades en nombre nuestro”.

Yo hubiera deseado que en nuestro encuentro no hubiera esa clase de emociones. No quería que la realidad se equivocara tan lamentablemente.

Bueno, esto lo pensaba en la aduana mientras esperaba los trámites y me avergoncé de dos cosas: una que se descubriera que venía de un lugar donde se usaba calzoncillo, y porque se notaba en mi cuerpo, la parte más blanca, no quemada por el sol, como la parte donde ha habido tinta china cuando se sacan las copias de los planos. La otra vergüenza [era] mi descuido abdomen agrandado, caído y superpuesto, por la costumbre de pasarme las horas bebiendo cerveza. Había ensayado pintarme la piel en forma que se disimulara; pero cuando voy de viaje no me gusta pintarme demasiado el cuerpo, pues, en los inesperados roces podía despintarme o enchastrarme. Apenas me había pintado en la espalda una “ese” en cada pulmón. Y yo sabía por qué lo hacía. Con seguridad que Eutilodia me prepararía, como hacía siempre, una sorpresa para nuestro encuentro. Y yo pensé prepararle otra para después de nuestro encuentro. Yo sabía que a ella le gustaba verme última (sic) y siempre me miraba alejarme, y entonces al verme de espaldas se fijaría en las dos “eses” que querían decir en nuestro sobrentendido amoroso: “Siempre sí” cosa que halagaba mucho la perspectiva de sus caprichos futuros.

Salí de la aduana empujando mi rueda-equipaje, cosa que ya se usaba mucho allá, una de cuero de más de un metro de diámetro y un espesor de 40 centímetros. De cada lado del borde salía una pestaña de 10 cts. que era de metal y aseguraba la duración en el roce con el piso; y entre las pestañas, pequeñas travesañas de madera a corta distancia una de otra y por donde se tomaba la rueda para hacerla andar.

Detuve la rueda en un kiosco pequeño próximo a la salida de la aduana. Era el único en aquel lugar y no lo había visto hasta la última vez que estuve. Como siempre estaba deseando leer el diario de la mañana, aproveché y fui a comprarlo. Los diarios estaban amontonados en el pequeño mostrador que salía de la ventanilla, y cosa curiosa, había nada más que ejemplares del diario que compraba yo siempre. La mujer que atendía tenía una mano pintada de azul y otra de verde, y en las uñas escritas fechas (sic);<sup>20</sup> al uso de las habitantes de Minio. Y otra cosa curiosa,

---

<sup>20</sup> La construcción sintáctica incorrecta por el uso de una elipsis y la inversión de términos dificulta la lectura. Sería: “Y en las uñas [tenía] fechas escritas”.

los anulares de las dos manos estaban sin pintar, incluso las uñas. Aunque me llamó la atención no hice caso. Di una pieza de cinco unidades [para] que se cobrara y aquellas manos hacían extraños movimientos y empezaron a darme el cambio en pequeñas monedas de centiparte. Aquello me irritaba, miré a la mujer con gesto adusto y ¡Oh! corazón azul y verde: era Eutilodia. Mientras ella sacó todos los diarios del mostradorcito, sin duda para no despachar a nadie y para que nos dejaran tranquilos, seguí fijándome en su cara donde tenía una circunferencia roja pintada en cada mejilla y el número 46 –el día de mi llegada– en la frente. La consigna en los encuentros por la calle era un absoluto silencio. Apenas transcurrieron las primeras miradas y nerviosismos, me dio tres cuadernos y yo abrí la rueda y saqué los tres míos. En uno apuntábamos los relatos de los sueños; en otros pensamientos en estado de vigilia; y en el último las fantasías ocurridas en el espíritu, también en estado de vigilia. Yo quería despedirme pronto para que después ella viera las dos “eses” de “Siempre si” y devolverle la sorpresa que ella me había preparado. Le escribí la hora en que nos veríamos para tarde o sea las 250 y empujé la rueda. Antes de llegar al hotel vi un camión que cargaba el Kiosco y seguí pensando en el capricho de muchacha rica sorprendiéndome con un kiosco establecido por tan breves instantes. Y también pensé que ella tenía que haber visto las “eses” pintadas en mis pulmones.

[HACE TREINTA AÑOS...]

Hace treinta años, en la región tropical de Fruicia, había catorce montañas. Pero ahora hay trece. La que falta la han desintegrado. Fue uno de los primeros grandes ensayos de la desintegración de la materia. Y allí levantaron la ciudad de Farmi. Cuando yo la visité por primera vez, tenía miedo que también ella se desintegrara y no quería morir siendo tragado por tierra desintegrada.

Era la ciudad donde moraban los más celebrados psicoanalistas de la época. Yo tenía sueños en los cuales, muy a menudo, sentía que algo se desintegraba en mí, que no podía decir las palabras que deseaba, que se combinaban mal, y cuando estaba acostado en el diván de un psicoanalista y él me daba una palabra excitante para que yo dijera libremente, espontáneamente, subconscientemente las palabras que se ocurrieran después de aquella primera, excitante, que él me daba para provocar la asociación en cadena inventada por Jung, yo sentía que mi cadena era falsa. Claro que el médico a través de cadena falsa, también podía descubrir la enfermedad verdadera. Pero estas son reflexiones en estado de vigilia. También sentía en sueños extrañas incoordinaciones motrices: caminaba de costado y cuando quería señalar con el índice, el plato que deseaba tomar, señalaba en vez, mi boca con el pulgar, y el mozo me traía algo para beber;

entonces, me proponía señalar con el pulgar para ver si movía el índice, y efectivamente, movía el índice, pero en vez de señalar al menú, me señalaba un ojo.

Otra cosa que me obsesionó mucho tiempo, en aquella ciudad, fue el invento de sus nubes artificiales; estaban sólo en una zona de la ciudad, pero se veían de todas partes. Contenían combustibles líquidos. Hiciera mal o buen tiempo, siempre aquellos nubarrones fijos. Yo les temía más en el tiempo malo: pensaba que si un rayo natural agujereaba la panza de una de aquellas nubes artificiales nos vomitarían todo el combustible, y moriríamos quemados. Sólo una de ellas no contenía combustible, era a rayas blancas y negras y contenía delincuentes: en aquel cielo también había penas. Más tarde me dijeron, sin asomo de ironía, que las nubes artificiales tenían pararrayos. Una vez que paseaba hambriento, y mirando hacia el cielo vi que una nube natural se había posado sobre otra artificial, discriminé inmediatamente una bomba de chocolate coronada con crema santillí (sic).<sup>21</sup>

El hambre que allí pasé, no se debía a mi falta de dinero para conseguir que comer, ni siquiera a la falta de alimentos ni al mal que pudieran hacerme. Aquella ciudad era el punto neurálgico de los ensayos de vida racional, y había que alimentarse según una combinación de listas que a su vez respondía a una combinación de alimentos. Los primeros tiempos fueron angustiosos, pues me costaba mucho adaptarme a aquellos gustos, o comidas sin gusto. Además, de comer poco, porque aquello no me gustaba, resultaba que lo digería con mágica rapidez y al poco tiempo volvía loco de hambre.

Los restaurantes quedaban todos en un nuevo barrio. Yo iba a uno al que también concurría un andaluz. Y también parecía sufrir igual angustia. Y todavía más hambre y más sed que yo. Para colmo permitían una medida de vino que ni para aperitivo alcanzaba. Una vez el andaluz se enojó mucho porque le trajeron el vaso con demasiado “cuello”, y sentí que le decía al mozo: “Oiga cabayero, con qué átomos lo han bombardeado a Ud.?” “Cómo se atreve a traerme vaso sucio e vino?”. El mozo le había tomado fastidio<sup>22</sup> y pasaba ante él, duro y con la cabeza levantada. El andaluz gritaba: “Orgullosos, quiera er destino marcarte er camino por donde llevas los platos, con cáscaras de banana”. El mozo tardaba adrede en servirlo. A cada pasada iban maldiciones como éstas: “Que se te hinchen los piés y mañana te nombren cartero er distrito”.

---

<sup>21</sup> He aquí otro rasgo de oralidad, en este caso la incorrecta grafía procede de la defectuosa pronunciación de un término que designa un producto usado en repostería: “crema de Chantilly” por ser especialidad de la ciudad francesa de ese nombre.

<sup>22</sup> “Ojeriza” en E. I.

“Que te peguen una puñalá... en un noche oscura y esté la botica cerrá”. “Que te venga er mal de San Vito...”.<sup>23</sup>

Cada día crecía más su irritación, hasta que entre plato y plato se levantaba y se paseaba; cada día se paseaba más, hasta que salía a la calle. Y un día me dijo que él había aumentado la complicación de aquellas listas, puesto que él combinaba [ilegible] los restaurantes, pues el mozo de uno no sabía qué le servía el mozo de otro.<sup>24</sup>

## LAS MANOS DE LA CIEGA

Hace mucho tiempo y en una mañana de sol, conocí a Olga, tenía nueve años y era ciega.

En el cordón de la vereda de una casa, y a la sombra de un paraíso, había un banco de hierro en el que ella estaba sentada.

Mientras su cabeza estaba levantada y por la posición parecía que los ojos miraban para enfrente –donde había una casa que tenía un cartelito de alquiler, y como no alquilaba nadie siempre estaban cerradas sus puertas y sus ventanas– y mientras el cuerpecito de Olga estaba un poco rígido, toda mi atención se iba a sus manos, que jugaban con un bastón y a veces descansaban apoyándose en el mango.

## II

Cuando su madre –que era muy pobre– le trajo una cajita de plantillas, las manos de Olga dejaron al bastón en el banco y la tomaron. Después que la madre le acomodó un rebocito que tenía sobre los hombros y se fue, las manos de Olga registraron la cajita y encontraron tres plantillas; y después de comer cada bocado sus manos volvían a guardar la plantilla mordida y jugaban con la caja. Entonces, las manos del Olga parecían lo único vivo en ella; tanteaban toda la cajita con una curiosidad extraña, y la cajita se volvía una cosa tan humana como las manos: era como una amigueta que había ido a visitar las otras manos; parecía que estaba cohibida y contemplaba un poco asustada a las dos manos que la tocaban por todos lados con curiosidad extraña.

## III

Cuando Olga se hubo comido las tres plantillas y sus manos volvieron a registrar la cajita, ya no me eran simpáticas: pasaban por las cosas con desprecio. Había en las manos de Olga un

---

<sup>23</sup> Hasta aquí se sigue E.3, texto mecanografiado.

<sup>24</sup> La laguna producida por la ilegibilidad de una palabra hace que el final de este relato sea confuso.

gran interés y un gran escrúpulo en controlar la ubicación de las cosas. A nosotros no nos hubiera importado mucho que el bastón estuviera allí, a un lado, encima del banco; pero ella de cuando en cuando lo tocaba y parecía que el espíritu se le tranquilizaba al estar segura de que las cosas respondían al límite que ella les daba en su memoria y en su espíritu. Entonces, tanto el bastón como la cajita parecían tan de ella como no podían ser de nadie. Pero de pronto, cuando yo pensaba que ella no podría prescindir de la cajita; cuando la cajita parecía más de ella y más fuertemente segura en el límite de su espíritu, las manos de Olga la tomaron y la tiraron a la calle.

Al mismo tiempo que yo sentía el inesperado desprendimiento que las manos de Olga hicieron entre la cajita y ella, también pensaba que Olga, aunque había oído caer la caja, no había podido ver cómo había caído y cómo se le había salido la tapa, todo eso estaba después de su límite; tal vez si la hubiera visto le hubiera dado pena. Sin embargo, ocurrió un hecho.

#### IV

Cuando las manos de Olga tiraron la caja, yo estaba en la vereda de enfrente y muy cerca de la casa que tenía el cartelito de alquiler. Después decidí cruzar en dirección a la cieguita. No había llegado a la mitad de la calle cuando me sorprendió un caballo con un jinete vestido de negro y que pasó al galope. Esto me hizo mala impresión no sólo porque estuvo a punto de pisarme, sino porque se me ocurrió que era un mal presagio. Cuando llegué cerca de la cieguita estaba con ella su hermanito: tendría unos cinco años; le decía y ella no lo escuchaba. Entonces vi que las manos de Olga revolvían debajo del rebozo, y una de las manos sacó un alfiler de gancho y le dio un pinchazo al niño en la cabeza. El muchachito empezó a llorar, y daba mucha lástima al verlo tan lindo y llorar con tantas ganas. Las manitos eran muy regordetas y las escondía un poco entre el pelo rubio, mientras se tocaba el lugar del pinchazo; y de sus ojos azules salían lágrimas muy abundantes que le recorrían todas sus grandes y rosadas mejillas.

DIARIOS,

AGOSTO 1º [HOY EMPIEZO A ESCRIBIR UN DIARIO]

Hoy empiezo a escribir un diario. No sé qué actitud tomar frente a él. Supongo que he de escribir cosas muy espontáneamente, pero he estado acostumbrado a escribir cosas que me parecen interesantes y con presunción literaria. He aquí –como dice Radaelli– que un simple cuaderno me tiene en jaque y como he decidido escribir en él todo lo raro que me pasa, dicho simple cuaderno parece un confesor. Tengo cosquillas de presunción literaria y además –ahora no sé qué iba a decir porque me vino a saludar la Catula y aunque me propuse no... ¡ah! ya me acordé– además me doy cuenta lo difícil que es ser espontáneo –sobre este particular insistiré en

otro momento— ya estaba pensando en que no era necesario que escribiera *todo*, ya estaba tratando de traicionar a mi confesor-cuaderno. Claro, escribiré algunas cosas nomás, las que deben o pueda ver que me resultan interesantes, porque debo comprender que por gusto no me pongo a escribir un “diario”, tampoco me pongo a escribirlo para de aquí un tiempo mirarlo y recordar las cosas que me pasaron hace mucho tiempo y después dar un suspiro... ¡ay!

Quiero ejercitar el pensamiento y al mismo tiempo aprovechar lo que valga la pena de lo que en él escriba. Pero pienso que nunca podría escribir para mí, porque siempre pienso que lo que escribo se lo leeré a otro, a uno de mis amigos por ejemplo. Quiero también experimentar mi constancia en este sentido, porque para nada que no sea amor a muchachas, he sido constante; ya he pensado que hoy por ser el primer día escribiré mucho, capaz que lleno el cuaderno y mañana nada.

Lo mejor que dijo hoy la Catula es que no fue al campeonato porque hubiera tenido que ponerle numeritos a los huesos, el chiste no debe ser de ella, porque parecía trabajadito, como los trabajan varios que le van agregando pedacitos y perfeccionándola, es un chiste folklórico de la casa de Catula.

Ya estoy tratando de escribir en el “diario” todos los pensamientos que creo que me servirán y estoy cómo quien saca de un bolsillo papeles y algunos los tiene arrugados porque les ha puesto encima otros. ¡qué injusticia ni el pensamiento arrugado llega a valer la pena! ¡y después, qué cobardemente lo desarrugaré! ¡qué humillación!

## AGOSTO 2

Hoy he tenido el sacudimiento más grande de mi espíritu, el día que se ha enloquecido más mi voluntad. Hace dos noches que sufría un miedo horrible, nunca me medí con la muerte de esta manera, nunca sentí cómo sería si me muriera pronto, nunca pensé así en mi vida, en mi acción, en algo tan profundo tan angustiosamente sincero, nunca fui tan actor en lo de estar en la vida y pensar cómo me moriría. Pero hoy al levantarme he tenido el sacudimiento más extraño la excitación de mejor calidad. ¿Por qué me pasa esto? porque leo Sacha Yegulev.<sup>25</sup>

Se reunieron todos los pensamientos sobre la acción sobre la voluntad, me dio más vergüenza que nunca de mi inconstancia, tenía un odio y una repulsión violenta a mi cuerpo, y empecé a hacer algo, pero sin detenerme a pensar, y haciendo ironía continuamente sobre lo de pensar tanto cuando se realiza tan poco, cuando se espera que lo de ahora sea uno de los tantos

---

<sup>25</sup> Sacha Yegulev. Historia de un asesino, novela de Leonidas Andreiev, escritor ruso del siglo XIX.

ataques de acción y esto no me durara más de dos días ¡que espanto! sentía que ese fuego no se me apagaría nunca, y ahora siento que la realidad es una cosa larga y no corta es intensa ¡que rabia tenía en pensar que se me apagaría *eso!* que un médico me clasificara como uno de los abúlicos y ya estuviera explicado también porqué eso me duraría poco, como era mi abulia, cómo me clasificaba, cómo era la enfermedad ¡qué clase de abulia era! Hoy anduve todo el día, estoy cansado, pero ¿mañana no estaré como hoy?

Esta mañana decía que ahora de noche escribiría lo que me pasaba, pero hoy lo pensaba mejor, ahora estoy cansado. Hoy he pensado que el poema, la obra más grande del mundo en todas sus épocas es Sacha Yegulev.

AGOSTO 8 DE 1930 [HOY HE RESUELTO ESCRIBIR UN DIARIO...]

Hoy he resuelto escribir un diario porque he encontrado un cuaderno tan lindo; pensé en escribir en él todo lo que me parecía interesante de lo que me pasaba, en lo que me sería de útil guardar cuanta cosa se me ocurría, en el ejercicio de escribir ciertas cosas, y en muchas otras consecuencias que me ha obligado a pensar este cuaderno tan lindo. Lo único extraño que encuentro en él es precisamente que tenga 188 páginas –en esta última frase me parece que la palabra “precisamente” está de más, no, quién sabe, hace llamar la atención el límite de páginas. Antes de empezar a escribir me daba pena ensuciarlo con cosas que no fueran interesantes pero explicaré lo que me decidió a empezarlo –antes tengo que decir que lo iba a empezar en la otra hoja, pero como todas están numerados creí mejor no desaprovechar ninguna– Bueno, adelante. Resulta que al mismo tiempo que tenía unas ganas bárbaras de empezarlo, tenía también una actitud de poca intimidad y de cierta cosquilla literaria ante un cuaderno, lo cual me daba rabia y me ha hecho pensar que nunca he escrito cosas enteramente espontáneas y que no sé hacerlo y que es muy difícil, que nunca se abandona la presunción literaria, resulta que esto no es malo al fin, pero quiero hacer ejercicio de escribir cosas que no me interesen mucho o tentarme por caminos que se encuentran cuando uno empieza a hacer una cosa de gusto. No sin embargo he dejado de tener cierta tensión frente a mi confesor–cuaderno, pero ya pienso en mentirle no diciéndole todo sino algunas cosas nomás, y si no vean qué feo es decir todo: resulta que yo había empezado otro cuaderno, y después encontré este que me gustó más y estoy copiando algunas de las cosas que escribí en el otro. Bueno, para decidirme a empezar éste y no importármeme empezar ensuciándolo, empecé a pensar que hoy escribiré mucho porque es el primer día, que no tendré constancia para escribir todos los días, que escribiré en él muchas macanas, etc. ¿Pero qué fue lo



que me hizo pensar esto y decidirme a mancharlo? ¿Por qué busqué pensamientos para disculparme de que lo empezara a ensuciar? Todo es una cuestión de sensación: tenía unas ganas bárbaras de empezar, o vulgarmente llamado, tenía la novelería del cuaderno.

Bueno, vamos a ver cuánto me dura, pero seguramente que hoy volveré a escribir y será antes de la noche.

¡No te dije! Pero quiero hablar sobre lo difícil e imposible que es ser espontáneo, seguramente eso es nebuloso, sin límite, pero es una macana aclarar si se debe ser espontáneo o no, aunque esta sea otra aclaración. Lo espontáneo puede ser un resultado. Otra cosa es que tampoco puedo ser íntimo en lo que escribo, porque siempre pienso en que lo leerá alguien. Otra cosa sobre lo espontáneo: cuando se tiene bien la sensación de lo que es, no dan ganas ningunas de decir cómo es.

¿Y por qué estas ganas de aclarar o hablar cosas de la espontaneidad? Es por la tensión, por la inquietud extraña de empezar el cuaderno.

Se me ocurre dar la sensación de por qué es tan poco interesante tratar la espontaneidad cuando se conoce; quiero dar un poco la sensación y empezaré la cosa así: empezaré por satisfacer la necesidad explosiva que se tiene de fórmulas, empezaré por hacerlas aunque después las deshaga. En tanto a la espontaneidad absoluta, existe en movimientos, palabras de asombro y muchas otras cosas que no tienen que ver con arte, en arte existen las cosas que quedan espontáneas, pero bien dijo Don Oscar:<sup>26</sup> “A ningún artista la obra lo toma desprevenido”. Copiaré también del otro cuaderno algo de la conciencia y subconsciencia, y de lo espontáneo me meteré en lo subconsciente.<sup>27</sup> La conciencia y la subconsciencia se confunden en el proceso de la obra, pero se puede decir que el que hace la obra aprovecha conscientemente los fenómenos subconscientes. También al ponerse a trabajar conscientemente se tienta el estado de subconsciencia, y no se sabe ni interesa saber qué proporción existe de una y otra cosa en el momento de realizar la obra. Pero, hay falsificadores que hacen todo a conciencia y en este caso es horrible hacer las cosas puramente a conciencia por más bien hechitas que les queden. Otros de los que trabajan a conciencia dicen que “se buscan”, y de éstos que buscándose quieren tentar la subconsciencia, hay quien no se encuentra nunca, quien pretende haberse encontrado, etc. etc. etc. etc.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Se refiere al escritor irlandés Óscar Wilde.

<sup>27</sup> La inserción que se anuncia corresponde al manuscrito T.11. “Ojo” como señal de advertencia.

<sup>28</sup> Lo siguiente corresponde a T.11: “En este divino cuaderno volcaré las ideas cuando no me pueda dormir, y será cual una vasija donde suelte el orín. Para ver bacilar (sic) la conciencia, para probarnos todo lo que creamos en las cosas y ver la actitud concreta y decidida que tomamos frente a otra cosa, nos basta mirar una

Creo que lo mejor es ponerse a trabajar conscientemente, y la subconsciencia hará algo así como traicionarnos y aparecerá a pesar de la conciencia que creamos tener.

Bueno, más adelante seguiré escribiendo sobre el compromiso que lo pone a un hombre un simple cuaderno, como se cuida, se mide y le trata de dar toda clase de explicaciones.

\*\*\*

¡QUIÉN DIRÍA!

Cuando yo la llevaba a esa casa ella no quería salir de allí de día: tenía un razonable terror a que la vieran salir de aquella casa. Entonces nos quedábamos allí hasta la tardecita del otro día. Esto tenía dos inconvenientes: yo tenía que salir al medio día a buscar qué comer dejándola sola y cargarme de paquetes de frutas, butifarras, pan, botellas de malta, etc.; el otro inconveniente era que a las diez más o menos venía una negra a lavar la ropa y teníamos que aguantar las palabras que la negra decía al dueño de casa cuando éste a propósito la hacía rabiar; a pesar de estar encerradas las palabritas se oían claro y allí, en aquel lugar no me podía sublevar, tanto por ella como por mí tenía que aguantar las insolencias que la negra decía con su gran trompa; una vez rogué al dueño de casa que hiciera hablar más despacio a la negra porque mi compañera tenía dolor de cabeza, pero fue inútil; el dueño tampoco se esforzaba en que aquello no ocurriera porque nosotros éramos los únicos clientes de esas horas, de manera que teníamos la tortura de esa realidad hasta las tres de la tarde que se iba la negra.

AGOSTO 9

Había quedado en que la negra se iba a las tres. De esa hora hasta la tardecita me sentía con ganas de entregarme al siguiente trabajo: leer a mi compañera cosas extraordinarias y hacer lo posible de que ella llegara lo más pronto que pudiera a entender algunas cosas; era una tarea honda y puede que otro día hable de ella. Un día no teníamos dinero para quedarnos hasta las 6 de la tarde y salimos a las once de la mañana, ella sufría muchísimo por este inconveniente a pesar que la calle era escondida y había poco vecindario –las ventajas de esta casa era la causa que toleráramos a la negra– El día que salimos a las once ella se detuvo en la puerta porque esperaba que pasara alguien que había visto venir, y como la puerta al estar abierta hiciera sonar

---

figura donde un personaje nos mire: miramos al personaje un rato y después sacamos la vista, después lo miramos de reojo, después lo miramos en otro lado que no sea en los ojos pero sabemos que aquellos ojos nos miran fijo y tenemos ganas de mirarlo y no lo miramos y tenemos que hacer un esfuerzo para despreciarlo y echarle en cara que es un papel: ¡lo que puede la insistencia!”.

un timbre –que era la señal de entrada– entonces vino la negra a ver qué pasaba, la negra era grande y gruesa y por eso parecía más insolente; a mi compañera la horrorizaba que la negra la viera y cuando estuvo cerca le dije que se fuera que ya salíamos, pero la negra alcanzó a ver a mi compañera.

\*\*\*

El día que nos vimos antes del martes cinco, ella me dijo que escribiría el martes cinco de mañana y nos veríamos de tarde, pero el lunes cuatro ocurrieron cosas muy extrañas. Ella fue a la casa de la hermana el lunes cuatro; el cuñado no estaba y ella mandó a mi casa una carta con el asistente del cuñado; este cuñado es sanguíneo, egoísta y teniente; el asistente no sabía leer pero se dirigió a mi casa por las señas que ella le dio; cuando el asistente llegó a la casa del teniente, éste estaba y lo recibió del modo más grosero y cuando lo interrogó, el asistente –por su cuenta– mintió descaradamente al teniente delante de ella y la hermana –la hermana no sabía nada del mandado– dijo que la señorita lo había mandado a casa de una amiga, y cuando el teniente lo retó y le preguntó por qué había demorado tanto, él le contestó diciéndole que la casa de la amiga quedaba en un lugar muy lejos –pero que no era el de mi casa– y le dio el nombre del lugar, y después le dijo a ella en presencia de los demás “dice que está bien”.

\*\*\*

El lunes apareció misteriosamente en el jardín de mi casa, un ejemplar de *La Crítica* de Buenos Aires. En casa se alarmaron y se hicieron muchas conjeturas, yo traté de cortar las suposiciones haciendo otra: dije que después que algún muchacho leyó las noticias del football, que sería la única causa de haberle comprado el que la compró en estos barrios; la tiró en el jardín porque mi casa es la primera después de bajar del autobús que pasa por la calle de arriba, y el que la leía vendría en el autobús.

AGOSTO 11

El mismo lunes ella se quedó un momento sola en la casa de la hermana; ésta había salido a un lugar cerca. Al rato de estar sola tocaron el timbre, ella creyó que era la hermana y cuando abrió la puerta se encontró con que era la lavandera y ¿quién había de ser? la negra. La negra la reconoció a medias, no le sacaba la vista de encima; cuando ella distraídamente pasaba la vista por la cara de la negra, ésta bajaba los ojos; la negra se atrevió a decirle que le parecía cara conocida y ella le habló del parecido con la hermana, pero no le dio muchas explicaciones; además la negra le preguntó donde vivía y tuvo que decirle que en el convento, entonces le ofreció

lavarle la ropa y ella le negó diciéndole que tenía lavandera. También dijo la negra que hacía mucho tiempo que tenía un lavadito en una casa que para llegar a ella tenía que tomar tal tren, y era el tren que pasaba cerca de la casa donde íbamos nosotros; la hermana le preguntó qué familia era, y la negra dijo que no sabía que quedaba en tal calle –y era la calle– pero ella mi compañera disimulaba muy bien.

\*\*\*

Esa misma tarde, ella salió para encontrarse conmigo en el lugar que me indicaba en la carta, pero esa carta no llegó a mi casa, la cita era cerca de mi casa; al pasar la hora y yo no estar ella vino caminando hasta cerca de casa, pero dio una gran vuelta por lugares muy oscuros y en los que le salieron perros; ella tenía mucho miedo y no se atrevió a volver por el mismo lugar y entonces se decidió a parar frente a casa aprovechando que era muy oscuro, noche cerrada; tuvo nuevas vacilaciones porque unas mujeres de luto que había al lado de mi casa miraban con obstinación; cuando se decidió pasó por la misma vereda de casa y tiró entre el jardín «La crítica». A los pocos pasos de casa se enredó en unos alambres y casi se cae y después pasó cerca de ella el autobús y bajó mi hermana de él; ella creyó que la había conocido y que me comprometía al pasar cerca de casa y no llegar y ser esa hora.

Al otro día me mandó cartas suplicándome que no me ofendiera si me había comprometido y muchas cosas agitadas y tiernas; también me hablaba extrañada de que yo no hubiera ido a la cita.

\*\*\*

Una semana antes del martes habíamos quedado en que ella me escribiría el martes de mañana; como no me escribió de mañana yo salí de mi casa, pero en la tarde vinieron las cartas a que me refería hace un momento y en las que expresaba también la sorpresa de que no hubiera ido a la cita del día lunes. Yo le contesté dándole cita el miércoles y le reproché haberse olvidado que no habíamos quedado en cita ninguna, sino que ella me escribiría el martes de mañana y no lo hizo. Entonces ella comprendió que yo no había recibido la carta del lunes que mandó con el asistente y esperó a explicarme todo el miércoles.

\*\*\*

El miércoles de mañana muy temprano la despertaron a ella en el convento, diciéndole que la esperaba un hombre. Cuando se levantó, me encontró con el asistente. Este fiel hombre le dijo que había dicho aquel día “dice que está bien” para disimular ante el teniente pero no había podido

encontrar mi casa; cuando el asistente le devolvió la carta y ella le agradeció mucho, él se puso nuevamente a sus órdenes rogándole que le avisara con alguna anticipación porque ella no podía ir a la casa porque era un conventillo y ella no sabía lo que era un conventillo.

\*\*\*

El miércoles de tarde nos encontramos!!! Después que nos contamos todo, ella creía que yo la engañaba al decirle que mi hermana no la había conocido. Además me contó que en “La Crítica” ella había hecho unas letras: las mayúsculas, la hermana le había pedido que hiciera una y ella la ensayó en el diario. Cuando aquel día ella volvió a la casa fue sin el diario y llegó muy tarde; se decidió a ir a la casa de la hermana a quedarse porque habían cerrado el convento, y cuando la hermana se asombró de que fuera tan tarde ella se disculpó muy dudosamente y dijo que “La Crítica” la había dejado en el tren. Lo único que no nos ha traicionado son las mayúsculas que había en “La Crítica”.

\*\*\*

AGOSTO 13

El lunes 11 ocurrió algo extraño: con una carta de ella, recibí una libreta de lecciones; creí que fuera de ella, pero ayer ella me dijo que no, pero que en aquel momento, otra había llevado un paquete con un hilo dorado.

AGOSTO 20

Además de que la noche era sin luna, la calle tenía grandes muros en los lados. Juan Pin, al mismo tiempo que se detuvo, se dio vuelta para [a]trás y vio el ferrocarril que cruzaba esa misma calle, a unos cien metros de él. Ese espectáculo le había interesado siempre y también por eso aprovechaba a verlo una vez más; pero esto lo hizo inconscientemente, esa vez él no tenía ganas de ver el ferrocarril; parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de él un personaje que le saliera al exterior y se diera vuelta sin su consentimiento, que a este personaje lo hubiera despertado la violencia y el ruido de la máquina; también parecía que al mismo tiempo, otro personaje que también se desprendía de él, no se hubiera dado vuelta, que había quedado mirando en la misma dirección que Juan Pin caminaba, y ahora quería predominar sobre el otro, el anterior, y empujaba hacia adelante. Pero si estos dos personajes eran sin sentido y parecía que querían alejarse, huir, era porque él mismo, Juan Pin, un tercer personaje que era el central, tenía en el espíritu un mal extraño y complicado.

Debo escribir, realizando una observación, aunque sea desconectado del proyecto más próximo: seguiré el “Almacén de Ideas”.<sup>29</sup>

...y este pensamiento parecía que lo había sacado del fondo de su espíritu, como si fuera un papel arrugado en el fondo de un bolsillo; encaminaba su pensamiento, como si éste le reprochara que lo había abandonado, pero como nadie era testigo de que lo había despreciado, él lo utilizaba con todo cinismo, como si antes no lo hubiera despreciado; trataba de reproducirlo con todos los detalles, como si el papel que sacara del fondo del bolsillo estuviera arrugado por lo que había puesto encima de él, y ahora él lo desarrugara con cuidado, y a pesar de no haber tenido testigos de haber despreciado a un pensamiento sentía algo de humillación al reconstruirlo, como sentiría en desarrugar el papel que había abandonado en el fondo del bolsillo. Esta actividad ante un pequeño e insignificante pensamiento era muy común en él.

30

---

El nombre de mi novela será casi definitivo éste:<sup>31</sup> “El teatrillo de Juan Pin”

---

Él era consciente de su enfermedad; también pensaba que en él había personajes distintos, que se llevaban mal, le traicionaban; hasta él mismo se traicionaba, pero nunca pudo curarse, nunca pudo ni supo ser espontáneo y pensaba siempre, si en realidad, lo que le gustaba le debía gustar o lo que le disgustaba le debía disgustar.

Cuando el empecinamiento en poner lógica a sus sensaciones se le hizo costumbre, la tortura de su espontaneidad se le hizo inconsciente, lo propuesto por su pensamiento no lo abandonó más, no se le concibió como en los demás hombres lo que nos proponemos ser de acuerdo con lo que somos;<sup>32</sup> y en el laberinto de sus actos conscientes y subconscientes, le nacieron personajes que nunca más pudo abandonar.

Si hay momentos que los hombres piensan en lo que deben ser, en que se arrepienten y quieren ser de otra manera, en que encuentran grotescos sus actos y quieren refinarlos o

---

<sup>29</sup> “Juan Méndez o almacén de ideas o diario de pocos días” es el título de un relato fechado en Rocha, en 1929, e incluido en la sección “Cuentos y fragmentos publicados”, en Felisberto Hernández, Obras Completas, Tomo I, Montevideo, Arca/Calicanto, 1981: 153.

<sup>30</sup> Esta frase se agrega por medio de una llamada.

<sup>31</sup> Una construcción sintáctica dentro de la norma sería: “El nombre casi definitivo de mi novela era éste”.

<sup>32</sup> “lo que nos proponemos ser de acuerdo con lo que somos”: agregado mediante una llamada.

sencillamente quieren ser mejores, ese deseo aparece accidentalmente, ya sea porque una circunstancia [les hizo cambiar],<sup>33</sup> o por azar, este deseo de ser de otra manera en Juan Pin era constante, exagerado y existía en todos los actos de su vida; si le hubiera sido posible habría deseado que se le ocurrieran otros pensamientos que los que se le ocurrían, y siempre, constantemente hacía tomar a todos sus actos y pensamientos otro camino que no el que su espontaneidad le indicaba. El deseo de ser de otra manera tenía en él una proporción desequilibrada con su espontaneidad. Como consecuencia de esto, el contacto de sus actos con los de los demás le había desarrollado hasta el vicio el sentido del análisis.

OCTUBRE 23

A pesar del trabajo hecho de la novela, no tengo entusiasmo por seguirlo: no es eso lo que más me gusta, en fin, veremos... tengo otros apuntes de esto mismo, de la novela \_\_\_\_\_<sup>34</sup>

\*\*\*

El 13 de Enero es el cumpleaños de Angélica.

ABRIL DE 1931<sup>35</sup>

EL TEATRITO

NOVELA

Introducción

Un día me di cuenta que estaba próximo a perder la razón. No me atreví a afirmar si debía tener razón o si la debía perder. Entonces me decidí a vivir espontáneamente: si espontáneamente la perdía bien y si espontáneamente no la perdía también. Tampoco escribo esto para que los demás sabiendo mi caso prevean y eviten el de ellos: sería una pretensión que no me perdonaría atreverme a opinar si sería o no conveniente que los demás perdieran la razón. Escribo esto porque siento el deseo de escribir lo que me pasa, lo mismo que ahora siento la necesidad de decir por qué lo escribiré. Este violento deseo ha creado en mí un personaje que me observa y entonces no me pierde de vista ni un momento.

---

<sup>33</sup> En el original: "subconcientes".

<sup>34</sup> A continuación de la palabra novela hay una raya que interpretamos como un punto final enfático, ya que aquí terminaría el diario.

<sup>35</sup> No hay anotaciones en esta entrada.

El deseo de escribir lo que me pasa me atacó hace mucho tiempo y tiene su pequeña historia. Mi deseo me parecía raro porque si bien yo me sospechaba que me ocurrían cosas horribles en realidad no sabía bien lo que me pasaba. Entonces decidí observarme: no me perdía de vista ni un momento. Al poco tiempo me comparé con las demás personas y me encontré con que me pasaban cosas mucho más horribles de lo que yo sospechaba. Además pensé que por más que me observara nunca entendería bien nada de eso, que nunca podría escribirlo bien y que no me traería ninguna utilidad ni ningún placer. Pero sin embargo mi deseo insistía con tanta realidad y tanta violencia como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia.

#### EL PERSONAJE DEL CENTRO

Además del personaje que me observaba descubrí otros más. Uno de ellos, el del centro era el responsable de la acción, del bien y del mal, de salvar a los seres queridos en la lucha común y en el dolor. Y en ese mismo sentido donde parece que todos los hombres saben vivir más o menos bien con respeto a su espontaneidad y se concilian con su propia manera de ser; en el sentido que todos los hombres tantean la vida y se estiran hasta el límite de su tacto; en ese sentido donde a cada uno le crece el tacto con naturalidad y viven sin tensión de espíritu; ahí era horriblemente torturado mi personaje del centro.

Si el mal que tenía en el espíritu lo hubiera tenido en las piernas hubiera asombrado a los hombres de ciencia, porque después que hubieran visto que tenía las piernas igual que los demás, no se explicaría cómo era que no podía caminar bien, sin tensión muscular, cómo no podía abandonar, soltar sus músculos al juego de los pasos.

Su espíritu tenía un mecanismo que amagaba a andar bien, pero le faltaba un pequeño, invisible e inexplicable resorte que no le permitía desarrollar su marcha normal. El mal de la falta de ese resorte tomaba proporciones monstruosas. Como él era el responsable del bien y del mal tenía una complicadísima fatalidad de problemas sociales. Tenía ejércitos de pensamientos que luchaban unos contra otros sin que existiera nada y sin que esa lucha le sirviera para nada. La falta del resorte le engranaba las fuerzas con algo que no tenía nada que ver con la realidad social. Esas fuerzas crecían, se desarrollaban y se gastaban continuamente. A veces creía que con esa multiplicación de fuerzas complejas reventaría el mecanismo y me volvería loco. Sentía un cansancio que me anunciaba que no viviría mucho más. Sin embargo bastaba tener abiertos los ojos para no poder descansar. A pesar de que con este personaje yo quería lo más profundamente, de que fuera el más común, el que tenía en mí por espacio de tiempo más largo, a pesar de que



fuera el empresario de mi acción era también el menos espontáneo el que me interesaba menos, el que menos entendía, el que no podía progresar ni dejar de ser menos horrible ni menos inútil.

De la niñez de este personaje me acuerdo lo siguiente. Había en mi casa una mujer solterona con algún parentesco. A ella le debo muchos fantasmas y muchas obsesiones. Yo tendría unos cuatro años y antes que me durmiera y estando solo en la pieza asomaba por la puerta entreabierta una mano y un brazo forrado con una media negra. Yo gritaba y me volvía loco de miedo. Otra noche me habló de los sapos y de sus maleficios. Tengo el recuerdo impresión de aquella noche. Después le bajaron la mecha a la lámpara, la luz hizo unos estertores cada vez más chicos y más intervalo de tiempo hasta que se apagó del todo. Empecé a sentir la obsesión de los sapos y de que los tenía en la cama. Entonces levantaban las piernas y ponía los pies contra la pared. Cuando estaba por dormirme se me caían las piernas y volvía a ponerlas. Mi madre prendió la luz y al encontrarme en aquella postura y obligarme a darle una explicación me llevó a su cama. Cuando ella estaba por dormir yo la golpeaba con los codos. Tenía un miedo horrible y no podía dormir. Al otro día de mañana la mujer solterona agarró un sapo con los dedos me levantó las cobijas y me tocó los pies. Todavía me parece que siento el frío de la barriga del sapo. Además del cariño a mis padres [le] tenía un gran cariño a un cobertor que le [al que] llamaba El Toni. Cuando lo lavaban costaba muchos gritos y lágrimas para que yo durmiera sin él. Al otro día lo encontraba tendido en un alambre y entonces corría llorando a abrazarlo.

Tenía caprichos como los de querer [ilegible] sin patas y tenía fracasos de experimentación como los de querer caminar como las hormigas, me tiraba en el suelo poniendo los pies en la pared e intentaba dar pasos. Renuncio a contar los fracasos y los fantasmas que vi cuando hombre.

OTRO PERSONAJE...

Otro personaje era el actor: se me aparecía en los amores, cuando me presentaba en los conciertos, cuando entraba en los cafés y me miraban con curiosidad, etc. Tenía un arrojo y una inconsciencia especial en todo. Sospechaba su inconsciencia, pero se arrojaba con firmeza y triunfaba. Tenía más velocidad que intensidad, aunque en la velocidad aprovechara de la intensidad trabajada y sufrida por el personaje del centro.

En el vértigo de velocidad con que improvisaba los momentos en que lo observaban, no se hubiera podido detener a ponderar la hondura necesaria de los pensamientos que evitarían el mal de los demás; aunque subconscientemente tuviera resueltos los problemas del personaje del centro, pues estaban unidos en la médula. Pero también tenía el suficiente egoísmo y crueldad que muchas veces necesita lo bello, las veces que fatalmente tiene que pasar por encima de

dolores ajenos como en las veces en que fatalmente el amor no coincide con la justicia. Este personaje procedía más por tacto que por pensamiento, aunque subconscientemente el tacto utilizará al pensamiento anterior sin que en ese momento pudiera pensar nada nuevo.

#### DOS PERSONAJES MÁS

Uno era el actor, y me surgía en los amores, cuando me presentaba en público en los conciertos, cuando entraba en un café y me miraban con curiosidad, etc. Tenía un arrojo y una inconsciencia especial de todo como para dar tranquilamente la vida. En la constante improvisación de los momentos de su vida este personaje tenía toda la medida de mi sentimiento estético y era más espontáneo y concreto que el del centro. Era el que realizaba más obra para la vida, más obra cerca de los demás y que los demás toleraban más, tenía la suficiente vanidad y egoísmo para su triunfo y hasta este momento no tengo queja de su papel. El primer amago que recuerdo de este personaje ocurrió cuando yo tenía unos cinco años. Al lado de mi casa había un terreno baldío y enseguida la casa donde vivía una niña de mi edad. Las dos familias nos habían creado un amor con el que se divertían. Yo esperaba oculto tras de una hortensia la hora en que mi novia se asomara al cerco, y entonces aparecía en el terreno baldío como en un escenario: duraba con toda la vehemencia que me inspiraba aquel amor y el espectáculo siempre terminaba en que yo luchaba con una chiva agarrándola de los cuernos y la chiva siempre terminaba rompiéndome la camisa, lastimándome o dándome contra el suelo.

#### LA ALEGRÍA TORTURADA

A veces la alegría existe porque sí, a veces existe cuando nos creemos con menos motivos para tenerla y aparece inesperadamente, a veces llena de movimientos imprecisos, parece que ella sola busca su motivo. Entonces besamos al niño más mugriento de la calle y nos parece el más hermoso. Pero Juan Pin no sabía o no podía estar alegre porque sí; cuando tenía un motivo para estar alegre lo analizaba, lo pesaba y lo medía hasta que la alegría se le escapaba de las manos como si fuera un animalito asustado por su mirada y que después retozaba y corría sin darse cuenta ni de qué vivía.

A veces la alegría le venía como si fuera una inspiración, pero él, si no encontraba el motivo, buscaba una casa para depositarla en ella y ninguna le parecía bien y la alegría se le cansaba y ya parecía que se le iba a terminar, a desaparecer, porque no tenía donde acomodarla porque la alegría no se le acomodaba en su espíritu; a él le parecía que tenía la inspiración para

hacer una gran obra, pero era inquieto y quería hacerla enseguida, quería aprovechar la inspiración antes que se le escapara y no esperaba que todo le llegara con más espontaneidad o que no le llegara.

Yo lo conocí, sin embargo, en un día que estaba tranquilamente contento; tal vez esa mañana habría coincidido en encontrar la causa de su alegría y que la causa fuera esa: parecía que pensaba que debía estar contento porque la mañana era muy linda y que valía la pena estar alegre. Aquella fue de las veces que la alegría después de haber luchado mucho contra sus pensamientos, había conseguido predominar. Otras veces también ocurría que los demás se la contagiaban, y a pesar de ser una alegría inmensa por un triunfo extraordinario, a pesar de haber llegado a arrancar lágrimas de sus ojos, reaccionaba y renegaba enseguida de su alegría, por no haber tenido una causa inteligente. Y a pesar de su antipática, crónica e incurable enfermedad, tenía en su alma grandes y firmes conceptos y un inmenso, simple y bello poema.

#### LOS MÉDICOS BENÉVOLOS

Tal vez si Juan Pin se hubiera vuelto loco, la tragedia que había en su espíritu y en su inteligencia, hubiera sido menos terrible. Pero a pesar de parecer que pronto llegaría a la locura definitiva, a pesar de parecer que estaba en un grado muy cerca, su vida fue firme y se mantuvo fuerte para desdicha de él, en ese grado tan desesperante del pensamiento y de la acción.

Aún antes de ser adolescente, pensaba en lo que habría después de las estrellas y los mundos conocidos; después que su imaginación suponía habría un espacio infinito, se volvía a preguntar ¿y después? Entonces pensaba muy resuelto: “La solución está en que eso no debe importárseme y que debo, tengo, necesito volver a pensar en las cosas que hay acá, cerquita”.

Y sin embargo desconcertaba a los médicos con su firmeza y su imprecisión tan grandes y simultáneas. Si la experiencia de los médicos les obligaba a clasificarlo de loco, también pensaban que toda su vida sería así, y que así no haría mal a nadie, pensaba también que había nacido loco y en un grado fijo, estable, y como era pasivo y estable, a pesar de la clasificación, le concedían la felicidad de vivir cerca de los seres queridos.

Si sus experiencias le hacían suponer que pertenecía a la clasificación de loco, también pensaban que toda vida sería así y que así no haría mal a nadie; pensaban que había nacido loco en un grado fijo, que su vida sería estable en aquel grado, y que a pesar de que entraba en la clasificación de loco, como era pasivo y estable, le concedían la felicidad de vivir cerca de los seres queridos.

## OTROS TEXTOS

[ESTOS PAPELES]<sup>36</sup>

Estos papeles no fueron encontrados en un lugar al que es difícil llegar, ni el que los escribió es uno que se murió y que la familia los entregó, o que se los robaron a la familia. Estos papeles fueron encontrados en mi mesa de trabajo, y eso como consecuencia lógica de que yo mismo los dejara antes allí. Lo mismo puede decirse de la letra con que están escritos: era mi letra porque los había escrito yo. Por último diré que yo mismo los llevaré a imprimir y que esto me dará mucho trabajo puesto que nadie tendrá interés en imprimirlos

[ME GUSTARÍA]<sup>37</sup>

Me gustaría que después de leer el título de esto el lector se detuviera, que no empezara a leer enseguida lo que sigue. Me gusta hacer esta advertencia para dar tiempo a que el lector sienta en su propia persona, si a él también le gustaría apuntar lo que le gustaría que le pasara; yo ya sé que él comprende lo que leyó; qué gracia! pero lo que pasa demasiado generalmente, es que o se detienen a sentir con espacio de tiempo que cada espíritu necesita para llegar a una cosa ¿y todo por qué? porque después de estar escrita una cosa, enseguida viene la otra ¡Ah pero saben cuando se detienen para ver una cosa escrita? Cuando el autor es consagrado y es una vergüenza para los cultos, sabios, analíticos y profundizadores, no poder comentarlo ampliamente. Pero lo nuevo no consagrado lo leen como sintiéndole mal olor o pensando que aunque lo que leen tienen algún buen olor, ellos pueden descubrir las partes en que haya mal olor, y entonces empiezan a hacer su obrita: la que ellos quisieran que se la atendieran como sintiendo un absoluto y constante buen olor, y que no tomaran en cuenta las partes de mal olor. Pues así debían leer la obra de los demás.

---

<sup>36</sup> Este texto aparece en hoja independiente. Aunque podría estar relacionado con los textos titulados “Buenos días”, hemos decidido separarlo de aquellos dada la generalidad del tema planteado que podría referir a decenas de los textos inéditos de los cuales hemos seleccionado sólo un número significativo.

<sup>37</sup> Cuando como en este caso el manuscrito no tiene título adoptamos el criterio de identificarlo con la primera frase.

## Prólogo

Caramba, he tenido tantas dificultades antes de empezar esta historia que varias veces creí que nunca la escribiría. Pero cuando esa historia se refiere a la estimada persona de uno mismo, uno no la deja así nomás; y tanto hace que la cosa se resuelve.

La forma de resolver esas dificultades ha sido la siguiente: tratar de explicar o exponer esas dificultades.

[HASTA ANTEAYER...]

Hasta anteayer y casi hasta el anochecer, he tenido que vivir lleno de gente alrededor. Aun hoy no tengo confianza en mi soledad. Todavía me parece que de pronto ha de asomarse alguno a mi vida, y mirar cómo estoy, cómo vivo, y salir corriendo, con una sonrisa, a encontrarse con los otros. Esos momentos de temor ya se han repetido muchas veces, y he terminado por no creer en ellos. Hoy ya me amaga una profunda confianza en la soledad. Pero ayer fue terrible. Por un lado quería alejarme a toda marcha, a grandes esfuerzos, de los recuerdos inmediatos y desagradables en que viví con esa gente. Ya diré porqué los aborrezco. Por otro lado, y como eran gente bien ayer tenía cierta complacencia en recordar algunas cosas, para darme cuenta de mi soledad de ahora; y además, para descargarme de contrariedades atrasadas y no desahogadas; y por último para darme un banquete de soledad, de tragar soledad a gusto, como el que se da un banquete, con rabiosa alegría, por la muerte de un ser que en vida fue odioso y le hubiera humillado largo tiempo.

Tengo la idea de que siempre he vivido horrible y disfrazado con harapos inmundos. Aun hoy no tengo confianza en mi soledad. Todavía me parece que de pronto ha de asomarse alguno a mi vida, y mirar como estoy, como vivo, y salir corriendo, con una sonrisa, a encontrarse con los otros. Esos momentos de temor ya se han repetido muchas veces, y he terminado por no creer en ellos. Pero en los últimos tiempos, casi me enloquecía de angustia. Además tenía que vivir detrás de una acción intensa y constante, escondiéndome tras movimientos y actos solicitados por circunstancias que en parte yo mismo provocaba, para estar un poco solo mientras me movía, o bajo el pretexto de moverme. Y en la noche, ante mis buenos compañeros de cuarto, tenía que

---

<sup>38</sup> Se ha seguido aquí el criterio de la similitud del trazo caligráfico para agrupar tres textos: el que a manera de epígrafe introduce al libro, el titulado “Buenos días. Prólogo” y el que comienza con la frase “Hasta anteayer...”.

fingirme dormido desde temprano, para poder vivir un poco detrás de los párpados; y no abrirlos hasta el otro día de mañana, mucho después de haberme despertado. [i]Ah! Pero todo eso ya pasó. Y ahora pensaré en otros disfraces y recordaré otros estratégicos y curiosos lugares, donde pude esconderme en los días de otros tiempos.

Sin embargo, antes que nada, debo ubicarme en el presente de hoy. Necesito una gran comodidad, o mejor dicho, una gran inacción. Sin ellos me vieran –todavía tengo residuos de temor– dirían con razón, con su manera de tener razón, que soy un atorrante. Y hay momentos, acaso días, tal vez semanas, en que tengamos parecida la manera de tener razón. Pero ahora estoy solo, soy un atorrante profundo en mi soledad, en mi inacción; y ni siquiera tengo como debiera, para cumplir con la expresión de mis sentimientos, una sonrisa. Esta soledad que me entra por todos los poros me mantiene el alma liviana, dichosamente conmovida.

Estoy prevenido para llegar a una gran inacción, para profundizar en ella. Sé que durará muchos días. Será tan profunda, que después, para no morirme, tendré una actividad increíble, y puesto de nuevo en esa nueva inercia, también me costará detenerme, seré atorrante a gran velocidad, me acomodaré en la velocidad o en la acción. Si empiezo a caminar, me será más cómodo seguir caminado a un paso regular, que pararme: me daría una pereza inmensa detenerme.

[UNA MAÑANA YO ME DESPERTARÍA...]

Una mañana yo me despertaría y tendría una alegría expectante. Pensaría en todas las cosas desconocidas que hay en la vida. Me vestiría ligero y descuidadamente y estaría deseando tomar un tranvía para ver la gente que en él iría, la que habría en las calles y empezar a ver desde temprano todos los hechos inesperados que ocurren en el día.

En la noche, al pasar por una de las mil calles, dos muchachas saldrían de un zaguán y una de ellas me miraría y soltaríamos una carcajada nerviosa. Después, cuando fuera muy tarde y yo volviera a mi casa ocurriría un hecho desagradable al ver la cara de un hombre, creería que era uno que había muerto hacía muchos años.

Sería de noche.

Yo estaría llegando de la oscuridad de una carretera que tenía quintas a los lados. Al entrar en el cruce de una calle empedrada y alumbrada, me parecería que entraba en un escenario y que sentía miradas sobre mí: entonces me detendría en la esquina como para empezar algo. Nadie me

miraría a pesar de haber enfrente un boliche concurrido. Pero de pronto me miraría un hombre que estaba cerca del boliche y en actitud de esperar el tranvía: ese hombre sería un dramaturgo a quien me hubiera gustado conocer pero al que no me habían presentado.

Yo miraría para arriba, al centro del cruce donde había un foco. La luz más fuerte de él, estaba metida en las copas de paraísos que a esa altura se tocaban. Después el dramaturgo tomaría el tranvía y yo entraría en el boliche.

[RECIÉN HE TRAÍDO UN SILLÓN]

Recién he traído un sillón. Tengo malos pensamientos. O pensamientos malignos. O simplemente mal humor. El sillón tiene un brazo donde puedo apoyar una libreta y taquigrafiar mi mal humor, en lo que él tenga y pueda ser taquigrafiable. Ya veremos. Es precisamente lo que quisiera ser, que la traída del sillón a este lugar ha sido deliberada. El sillón está colocado detrás de un portón y a través del cual se ve la vida por entre cuadros inclinados. Después del portón está la vereda, después la calle de macadam, después otra vereda, después un bajo muro con borde de ladrillo y después el mar y después el cielo y volviendo a bajar la vista vuelvo a ver la libreta. Ya en este simple recorrido de la vista he tenido pensamientos maliciosos. Ocurrió así. Cuando la vista llegó distraída al borde del muro pensé en el espacio que hay desde allí al mar –Después de pensar un rato sobre esto, me di cuenta que me concentraría en una cantidad de reflexiones sobre el mismo asunto, que serían ajenas a la ligereza del tema que pensaba desarrollar. Además me di cuenta que lo escrito no tiene carácter de pensamientos o hechos pequeños pensantes ocurridos en el momento espontáneo de taquigrafiarse, aunque fue espontánea la detención en el asunto del muro al mar. Empezaré todo de nuevo, pero como me parece interesante en sí lo referente al muro –aquí interrumpo para recordar una cuestión temperamental que me ha diagnosticado un psiquiatra: que soy viscoso y por eso me quedo en las cosas. Bueno [¿] y qué? Pensamientos del muro al mar: al mirar el muro al mar hago una síntesis, porque sé que desde el muro al mar hay, saltando el muro una bajada de arena árboles y rocas que no se ven, y he pensado muchas cosas sobre la síntesis: distintas maneras de conceptualizar las cosas según componentes de la síntesis, pretensión en el conocimiento de la síntesis y muchas variantes en el tema. Después pensé en la sensación del salto de la mirada del muro al mar teniendo la síntesis anticipada de una experiencia del salto con otros medios físicos y aliados subconscientemente en el momento de mirar.

Quiero volver de nuevo a un tema con desarrollo ligero.<sup>39</sup>

\*\*\*

En esta región abunda el ser humano.<sup>40</sup> Este concepto de ser humano es propio del ser humano. Y el ser humano no conoce otros conceptos que los hechos por el ser humano. Hasta el que está sentado aquí, escribiendo y hablando de conceptos y ser humano, es hasta cierto punto, un ser humano. Digo hasta cierto punto, porque los otros seres humanos, han conceptuado al que vive como yo, no como un ser humano sino como a un bicho. Una, porque no se da mucho con seres humanos y otra, porque su humor, no mereciendo el trato con los demás seres humanos, no tiene derecho a vivir, ni ser un ser humano. Han dicho “si no quiere a los seres humanos y no quiere estar en la vida, que se vaya de ella, que se tire al mar”. [¡]Ah! Qué lindo el mar. Pero no debo tener condiciones de ser humano, porque me gusta el mar, estando en él, en ciertas condiciones propias a seres humanos. Bueno, con lo que no tengo de ser humano quiero observar al ser humano. Pero claro, esto de observar y de conceptuar, también es cosa de ser humano; y con lo que tengo de bicho, también diré que observo y conceptúo con condición bicho.

No sé bien hasta donde puede decirse que soy bicho por naturaleza o hasta donde el ser humano se ha transformado en bicho. Hay seres humanos, que dicen que no son bichos, y sí, seres humanos psiquiatras o psicoanalistas. Según ellos, lo que yo llamo el bicho es un ser humano con taras temperamentales o que ha enfermado por culpa de los padres, de la forma de criarlos, o de complicaciones sexuales etc. Entonces, he aquí el inadaptado, el reconcentrado, el malhumorado o el desgraciado.

Lo peor del desgraciado, es que él sufre y al mismo tiempo se complace en su desgracia, y costándole tanto no salir de ella se conserva o aumenta, lo que no llamo el estado bicho y lo que muchos seres humanos que no son psiquiatras llaman simplemente bicho. Precisamente lo que aquí escribiré, está observado con el sufrimiento–complacencia, del ser humano-bicho-desgraciado.

Daré algunas noticias autobiográficas.<sup>41</sup> Jamás se dan todas. Color de pelo negro, 38 años. Mi primer cartel y casi el único porque después que el mundo se hace una idea de una persona

---

<sup>39</sup> Esta frase encabeza la hoja siguiente, dejando un renglón libre en la página anterior. A su vez el texto que sigue aparece luego de una raya que divide ambos escritos.

<sup>40</sup> Este relato figura a continuación del anterior, separado por una línea.

<sup>41</sup> Desde aquí el texto coincide con el comienzo de “Buenos días. [Viaje a Farmi]”.



cuesta mucho hacerse una segunda o modificar la primera lo tuve en música. Pero los juicios que más me enorgullecen los he tenido por lo que he escrito.

No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar sus conocimientos, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos. Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues creo que no solo se debe escribir lo [que] se sabe. Y desconfío de los que en estas cuestiones pretenden saber mucho, claro y seguro. Lo que aprendí es desordenado con respecto a las épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento. Aunque para mí tengo cierto orden con respecto a la marcha de problemas y de asuntos. Pero me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los sorprendentes aspectos de su materia. Mi sentido de la filosofía y del arte se encuentra aquí. Soy un espectador ávido, extrañado –y con otros matices–, aún en el momento de la acción furiosa o complicada siempre me estoy dejando conceptuar.

No solo me gusta viajar por distintas ciudades, sino por artes y ciencias. Tal vez sea como el pato, que no vuela ni corre ni nada. Entonces diré que he sido un pato alegre unas veces y un pato triste otras. Algunos me deben ver un pato extraviado. Lo peor es que a veces me debo sentir inefable en mi extravío. Algunos amigos filósofos llaman a este pato con ellos y le sugieren que no abandone el pensamiento filosófico. Algunos amigos literatos llaman a este pato con ellos y le sugieren el terror que les inspira el drama del pensamiento –y a veces lo consideran algo peor, y a veces desean justificarse más o menos en bloque, ante lo que no han visto–. Algunos amigos filósofos y literatos corren a este pato para la música, diciéndole que allí está su vocación, sus condiciones, su vena. Y viceversa les ha ocurrido a algunos músicos.

Pero todos, desde un punto creen que lo ven todo. Y esto es cierto porque cada cual ve con lo que tiene.

Por fin diré, que tengo algunos amigos que toleran y hasta tienen curiosidad por los ritmos y los elementos heterogéneos que desfilan en la secuencia de mi realidad.

[YA HACE CATORCE AÑOS]

Ya hace catorce años, que en una pequeña ciudad, por primera vez, una noche, en el escenario de un teatro, yo solo con un piano por delante, trataba de entretener al público.

Desde entonces, eso, o algo parecido, se ha repetido 342 veces.

Antes de entregarme a revolver entre lo que queda y lo que se haya transformado, en el recuerdo de aquellos tiempos, y también de otros, quiero atender a algunos pensamientos que

insistentemente se me presentan. Ellos me aconsejan que debo prevenir de a todo el que se decida a cruzar por estos recuerdos.

El que escribe esto no es un virtuoso del piano. He creído sentir a alguien que me decía: «ya lo sabemos». Sin embargo eso no me disgusta demasiado. No solo encuentro consuelo en todo lo que comúnmente se dice contra el virtuosismo, contra el vicio en sí, sino que también recuerdo otras cosas que acompañan al que lo tiene, o dicho de otra manera como compensa o descompensa la naturaleza, una virtud específica; como la hipertrofia de algunas cosas trae la atrofia de otras. Cómo y a expensas de qué vive el que posee esa “virtud” –sí así hemos de llamarle– Hasta dónde “eso” puede ser un medio y puede transformarse en un fin, cómo algunas veces puede primar lo constitucional y otras lo adquirido. Cómo al notarse los síntomas en vez de tratar de desarrollar otras funciones para compensar, o tender a hacer más armónica una cultura, los maestros hacen desarrollar más eso precisamente, para que se vea y se destaque más la anormalidad y qué clase de pensamientos y estados de espíritu complican, defienden y crean para justificar esa «virtud». Y cómo se vuelven una de las más negativas profesiones, entre las especializaciones absolutistas. Y en qué sentido renuncian a la vida o qué cosa de ellos vive muerta. Cómo el instrumentista se traga no sólo al hombre que vive, sino hasta al músico. Cómo actúa la vanidad y la envidia en estos conquistadores que no son felices, pero que desean siempre más, en el record, en lo medible a lo que puede llegar a cotizarse como primeros en el mundo.

Cuando yo era adolescente y me acomodaba en el paraíso de los teatros, y acomodaba los gemelos que apuntaban a las manos de los virtuosos, también acomodaba mis suposiciones a sus vidas y pensaba que vivirían un poema. Ya comentaremos los errores de los que acomodan.

El desastre y el estudio de la enfermedad, empezó cuando tuve la ocurrencia de conversar con ellos, y pretender conocer el misterioso y sugestivo poema, con que mi imaginación iba a encontrarlos.

Ya antes de conocerlos, empecé a sospechar que las obras demasiado flojas que figuraban en los programas, no estaban siempre y solamente por subordinación al público. En ese caso había obras de doble filo: comprensibles para el público a primera audición y de valor positivo. También encontraba demasiada diferencia de valores en una misma parte del programa. Ningún espíritu realmente superior podría tolerar la vecindad de estas dos obras: uno tocó la sonata de Beethoven, Opus 111, lo aplaudieron mucho y tocó el tango de Albéniz. Por más subordinación al público y por más que el Tango de Albéniz tenga gracia, ningún espíritu afinado podría entrar por la 111 –una de las más profundas sonatas de Beethoven y salir por el Tango de Albéniz.

[HE TENIDO UN SUEÑO...] <sup>42</sup>

He tenido un sueño.

Estaba lleno de cosas...

No sé por qué me gustan tanto...

Y por qué no he podido dejar de escribirlas para usted.

En el momento que empieza a recordar, aquella señora francesa, bajaba –que tomó parte en la guerra siendo primero secretaria y después espía al servicio de un personaje muy importante–, está recostada a una carreta de carnicería de esas forradas de zinc, muy comunes en campaña.

El desenfado; el modo de hablar, gesticular, –y hasta el de razonar– no los tiene en la realidad.

A su lado está su esposo –el rusito– y enfrente Alfredo.

En lo confuso del ambiente, también siento como la presencia de otro que no veo y que no interviene...

Pero no sé por qué cosa parece estar. –Tal vez su imagen amaga a estar–

Parece que al mismo tiempo estamos al aire libre, y que muy alto hay un gran techo.

Yo, sin querer, estoy atendiendo, un poco, una de esas conversaciones que bien pueden ser lógicas o absurdas que yo no me doy cuenta.

La señora francesa la dice a Alfredo:

—En París, el gobierno no permite imprimir libros, si el autor no viaja...

También tiene que hacer dar la obra en otra ciudad. <sup>43</sup>

Pero ahora, todo eso se vuelve presente, y yo miro de un lugar impreciso, pedazos de montones de público parisién, confusión de pasadizos y corredores, paños encarnados, trajes negros de señores, luces, decoraciones en yeso, dorados, y grandes puertas que se cierran para que no entre más nadie.

—A veces, no sólo siento que miro, sino que estoy en el lugar donde miro...

También siento a veces, como que empiezo a hacer un movimiento...

Después debe haber pasado un tiempo impreciso, oscuro, liviano y un poco frío.

Estoy llegando al final de un corredor oscuro. Detrás de la pared de la izquierda veo un salón pobremente iluminado y lleno de sillas amarillas y ordinarias.

Allí está mi familia y pocas personas más: esperan que empiece un concierto mío.

---

<sup>42</sup> Este texto cuenta con varias versiones. Optamos por esta que parece ser la más elaborada.

<sup>43</sup> Las líneas con puntos suspensivos corresponden al original.

Yo estoy alejado de todo eso, como si eso hubiera sido antes...

Como la dirección que yo traía era como enfrentándome con las sillas, ahora me doy vuelta y veo todo de atrás: las sillas, mi familia y las demás personas.

Todos hablan en voz baja. Pero en el ambiente hay alegría y simpatía.

Yo adivino que las de mi familia tratan de pensar que hay bastante gente a pesar de haber poca.

Ahora yo entro, afectivamente, en el salón.

Vuelvo a ver las sillas de atrás y todas están ocupadas. –Entonces, yo pienso que lo que veía antes era un recuerdo y lo comparo con el presente– en el que hay mucha gente y todas las sillas están ocupadas.–

La entrada da el frente de las sillas...

Yo sigo caminando hacia la entrada.

Ves alguna que otra silla desocupada y me pongo de un fingido mal humor.

Tropiezo con la gente que entra.

Me veo vestido de smoking.

Me avergüenza que la gente me vea por allí, cuando yo mismo soy el que va a dar el concierto.

Ve gente que entra sin hacerme el menor caso y como si no viniera a un concierto mío.

Entran mujeres con vestidos y sombreros que yo pienso que son antiguos y un poco románticos.

Ve a una con cara enjuta y empolvada, debajo de un sombrero de paja, negro, de alas anchas y de la parte de adelante de la copa, le sale un largo y empinado plumacho blanco. Además tiene un saco azul claro de lustrina que le llega a los tobillos.

La puerta del salón está a la izquierda y da a un hall. No se ve la salida a la calle, pero se ve la calle a través de una ventana abierta y de rejas que hay en el hall.

Yo siento que son dueños del salón –aunque ellos no se ven para nada– dos hermanos que en la realidad conocí en una pequeña ciudad. –Me estimaban mucho y tenían en teatrillo donde yo daba los conciertos.

Ahora me encuentro saliendo otra vez, y a un paso apurado, por el fondo del salón.

Llevo la actitud de ir a empezar el concierto.

No veo tan lejos de mí como las otras veces, cuando miraba la puerta que quedaba a la izquierda. La atención la tengo más cerca de mí y también la tengo más en mí.

A pesar de la decisión que llevo en el espíritu y a pesar de estar más en mí, no percibo los movimientos ni el ruido de mis pasos.

Tampoco puedo ver pedazos grandes de público, pero al pasar veo con más precisión y con una atención más firme, los respaldos de las sillas y las espaldas y cabezas de las personas.

Estoy alegre y orgulloso.

Los demás también están alegres. Conversan y están en otra cosa que no es la idea de un concierto.

A pesar de la animación yo no tengo ninguna sensación auditiva.<sup>44</sup>

De pronto todo se concentra en una sensación muy fuerte de que voy a tocar. Pienso en la obra con que empezaré y me cuesta encontrar una que esté muy segura en la memoria.

En eso veo a mi derecha un escenario.

Es una sala con dorados sobre rojo.

Hay un piano negro, de cola, con la tapa abierta. Lo veo de atrás y pienso que al terminar el concierto estaré muy excitado y me acordaré de muchísimas obras.

Esta visión y estas reflexiones desaparecieron porque la atención se me fue para la izquierda. Esta fue atraída por un barullo sin ruido que produjo al pasar, un joven de cabello rubio y ondulado. Pasó corriendo a saltitos y yo miraba como le saltaba el pelo. Llevaba libros de música debajo del brazo.

Aquel joven era yo. Yo, sintiéndome el joven que corría, me observaba, y al observarme era ante otro yo.

La noche anterior a este sueño había venido a mi casa ese joven rubio. En uno de los momentos que él hacía chistes, yo pensé que también yo hacía antes chistes parecidos, y que a lo mejor, si ahora me encontrara en una situación parecida a la de él, también haría chistes parecidos.

Ahora yo vuelvo a ser solamente yo caminando.

---

<sup>44</sup> Desde aquí y hasta "...vuelvo a ser yo solamente caminando", otra versión del texto introduce la siguiente variante: "De pronto tuve un golpe muy intenso de sensación de ir a tocar; pensé en la obra con que empezaría y me costaba encontrar algo seguro en la memoria, pero en eso vi a mi derecha un escenario con una sala con dorados sobre rojo, y un piano negro de cola con la tapa abierta y visto de atrás, y pensé que al terminar el concierto cuando estuviera muy excitado me acordaría de muchísimas obras. Esto fue interrumpido con algo de sorpresa lenta, al ver pasar cerca de mí un joven de cabello rubio y ondulado que le saltaba al correr: corría saltando, iba muy alegre y llevaba unos libros de música debajo del brazo. La visión del escenario que vi a la derecha había desaparecido. Yo ya no sentí la sensación de caminar, de ir a tocar ni de yo ser yo: sentí que yo era ese joven rubio que corría. Yo siendo el joven que corría me observaba a mí mismo desde no sé dónde. La noche anterior a este sueño había venido a mi casa ese joven y decía chistes, y yo recuerdo que pensé que antes yo decía chistes como los que él decía en aquel momento, y que aún ahora en momentos especiales hacía chistes iguales. De pronto yo vuelvo a ser yo caminando".

El salón tiene un declive. Adelante, a la derecha de la puerta que da al hall, en la parte más baja del declive, en el lugar que da al frente de todas las sillas, hay un piano de color atigrado y que parece gastado por muchas piezas tocadas con orquesta.

Yo observo desde muy atrás, porque desde que salí por última vez hasta ahora, he andado muy poco.

Del piano de color atigrado para arriba –que es el lugar donde el público debe mirar– yo no sé que hay. Pero a una altura que no puedo definir, y muy cerca del techo, hay una baranda, y detrás de ella un piano vertical negro.

Me doy cuenta que debo tocar en el piano negro porque es mejor. Me decido muy rápidamente a ir a tocar en él. En el momento de tomar la decisión miro para el suelo y me encuentro con que yo venía caminando por una raya negra, un poco ancha y de madera lustrada que hay en la mitad del camino, y que en el momento de mirar estaba llegando al lugar donde otra raya negra salía de esa y se dirigía a la derecha.

En el lugar donde se bifurcan las rayas, empiezan el declive. Pero como a la derecha hay un pedazo de piso que se conserva a nivel y por ese lado pienso que se va a donde está él: otro piano, por eso atino a tomar rápidamente por la otra raya negra.

Sigo con mucha naturalidad y disimulo la emoción de haber tomado a tiempo por la otra raya.

A la derecha de este nuevo camino aparece una fila de palcos. En uno de los primeros hay una muchacha que me sonrío cordialmente.

–La noche anterior, cuando tomé el ómnibus para venir a mi casa, un oficial de marina discute con el guarda a propósito de si su hija, que era una niña un poco grande, debía o no pagar pasaje. La esposa de ese marino, que ya se había sentado con su hija, era muy parecida a la joven que estaba en los primeros palcos, y a esa joven yo la conocía desde hacía algún tiempo.

[Llegué a un lugar...]

Llegué a un lugar donde había una laguna.

Me parecía absurdo, que sufriendo yo tanto hubiera una laguna tan quieta.

2 –Tema–

Yo estaba en una taberna, estaba casi borracho, era actor del dolor, si ella me viera así, yo le gustaría porque encontraría en mí algo desconocido e interesante; ella no vendría pero yo me

suponía que me miraba y la piel se me erizaba de una emoción maravillosa; yo sentiría de cuando en cuando un dolor lindo; yo sería un actor real del dolor.

-3 La taberna sería sucia, pero las sillas carcomidas, el piso roto y los diversos [¿?] aspectos de los borrachos me parecían muy interesantes, porque tendría el alma dispuesta para un poema.

En una mañana de sol me levantaría con una alegría tranquila, me sería muy simpática la luz del sol y todos los reflejos que habría sobre todas las cosas, hasta la luz muy fuerte del patio...

Las personas un poco más jóvenes, los defectos más ingenuos, y vería la poca responsabilidad de los que los llevan.

[EN UNA PEQUEÑA CIUDAD...]

En una pequeña ciudad había una peña donde se reunían personas de importancia. Yo dormía en una de las piezas de la casa de la peña. Una vez los hombres de esa peña me invitaron a una cena que hicieron en un bosque después de la fiesta y cuando estuve solo, tuve (sic) como de paso y cuando pensaba en otras cosas, la curiosidad de ver en un espejo cómo me había quedado una muela de la cual se me había roto un pedazo en el momento de la fiesta. Cuando estuve acostado y con la luz apagada pensé en muchas cosas. De todas esas cosas se detuvo una que me pareció que desde hacía rato andaba cerca mío y yo no me había dado cuenta: el asunto de la muela rota. Empecé a pensar como era la indiferencia que yo sentía por la muela rota y la encontré parecida a la indiferencia que tenía por la pieza en que vivía. Hay personas que ordenan una pieza en que viven, tan escrupulosamente y tan directamente con sus gustos y comodidades que cuando dicen "mi pieza", uno piensa que realmente es muy de ellas, y se ve en la manera de acomodarlas algo así como el estilo de esas personas. Pero yo a esa pieza no sólo no le hubiera llamado "mi pieza" sino que me encontraba en ella.

[A VECES AL ENCONTRARME...]

A veces, al encontrarme con una persona desconocida me ataca el deseo de sentir y comprender cómo es su casualidad, cómo quedó hecha por dentro y por fuera, y cómo se combina su casualidad con la casualidad de las demás personas y con todas las demás casualidades de la naturaleza.

Pero muy rara vez me ataca el deseo de sentir y comprender cómo fue en ella misma la historia de su casualidad, y cómo contribuyeron a formar su casualidad, las casualidades de las demás personas y las demás casualidades de la naturaleza.

Con respecto a Venus González Olaza, y antes de írmele a las barbas, debo aclarar que su personalidad no sólo me inspira respeto por la presencia de sus barbas, sino por su calidad de espíritu y por la profunda afectividad que a él me une.

Olaza es mi secretario.<sup>46</sup>

El interés de la vida de algunos personajes ha sido relatad[o] por sus secretarios. En este caso el interés de la vida del secretario, será relatad[o] por el personaje.

Al pretender relatar parte de su vida, aspiro a ponerme en personaje. Esta aspiración mía, es provocada por el deseo de que mi persona aparezca en alguna forma, ya que al lado de él paso tan desapercibido, como pasa desapercibida la corbata que se esconde detrás de sus barbas. Tantas veces me pregunto para qué usará corbata. Y no sólo mi persona desaparece y resulta inútil como su corbata: ocurre algo más grave: Cuando llegamos a una ciudad por primera vez y donde se han anunciado mis conciertos, aquel interés por lo desconocido, aquella ilusión romántica que a veces provoca un artista de quien aún se ignora todo, recae sobre las barbas de él, porque todos creen que él es el pianista.

La parte de la vida que pretendo relatar de Olaza, es solamente la parte de vida vegetal, capilar, facial, de manera que si alguien me preguntara si al dar una conferencia le “tomo el pelo”, yo determino así, qué clase de pelo le tomo: el de la barba y no el de la cabeza.

Olaza es muy mal fisonomista, yo presencié en un tranvía el encuentro de él con una persona que desde hacía ocho años iba diariamente a la casa: era el panadero: bastó que en vez del blanco saquito de un pijama, ahora llevara saco de paño y sombrero. Cuando encuentra alguien que le saluda muy afectivamente y le estrecha muy cordialmente la mano, a él le da vergüenza preguntarle al amigo cómo se llama, y entonces empieza la disimulada pesca de datos y el sufrimiento. Así que si algún día encuentra a alguno de ustedes en Montevideo y le dice: “qué tal por allá”, es para averiguar de dónde es; y cuando les pregunte: “¿y la familia?” es para saber si es casado, tiene hijos, etc. En ese caso les ruego que no le hagan sufrir y le den cuanto antes los datos.

---

<sup>45</sup> Otro texto dedicado a González Olaza es “La barba metafísica”. *Libro sin tapas* (1981: 103).

<sup>46</sup> Venus González Olaza ofició de empresario y secretario de Felisberto Hernández desde al menos 1934. Cumplió esa doble función a acompañar a Hernández por ciudades y pueblos del interior del Uruguay cuando ofrecía conciertos gratis o “a cambio de pequeña contribuciones en escuelas de todos los departamentos”, tal como indica una cronología comentada del músico y escritor. (Díaz, 1991: 173-174).



Y así es como no se da cuenta cuando es el otro el confundido, cuando al otro le confunde con otro barbudo. En San José una vez, un señor se vino hacia él con los brazos abiertos; después de abrazarlo, después que se tutearon, se preguntaron por sus respectivas familias y el otro recordaba un boliche o más bien dicho una picada donde se habían conocido –Olaza no recuerda este hecho pero conoce todas las picadas– entonces el otro le dijo “todavía conservo en casa un cuadro tuyo”. Llegando aquí ya sabemos que lo confundió con Cantú, otro celebrado barbudo.

[ANOCHE, DESPUÉS...]

Anoche, después de haber terminado nuestro noticiario, recibimos en esta estación a [ ] Hernández Casas, uno de los protagonistas de lo ocurrido en nuestra ciudad, en las aguas de nuestro desbordado río Olimar. Casi podemos decir, que en la visita de este muchacho, alcanzamos a ver, a vivir, el último instante de la tragedia. Tal era su estado de ánimo, su desesperante angustia, su desasosiego poco menos que demente. Aunque parezca un contrasentido, o paradójal la expresión, teníamos la sensación de presenciar algo así como un resto o despojo vivo, del hecho trágico. Y creemos que no es difícil suponerse esto, ya que no se trata de una tragedia representada en un teatro, después de la cual el protagonista cambia de traje y de estado de alma. En una tragedia vivida de verdad, no se detiene tan fácilmente la inercia de los sentimientos, y a veces no se detienen nunca. A través de la figura apesadumbrada de este hombre, veíamos su espíritu, como otro río desbordado, en cuya corriente fluían y reflúan, con persistente locura de remolino, precipitados recuerdos de hechos recientísimos, casi inmediatos, atropellándose brutal y vertiginosamente.

Así fueron los hechos: brutales en su simplicidad. Después de las cinco de la tarde, cinco jóvenes –entre ellos un niño– paseaban por el río en un bote. Según unos el bote era muy marino, según otros era una lancha inadecuada para cargar siete personas. Según unos los jóvenes fueron advertidos de la imprudencia que cometían, según otros no se les advirtió nada. Al pasar a la altura de la Avenida Brasil, fue cuando vieron a los hermanos Hernández Casas, y los invitaron a continuar el paseo en su compañía. Según unos, el paseo fue largo, según otros, fue corto. Lo cierto es que el impulso juvenil se encontró con otro impulso: el de la corriente del río. Y sabemos que cualquiera de las dos corrientes suelen ser fatales, ya se desborde una, otra, o las dos.

Cuando menos las personas sospechaban, sus vidas estaban pendientes de un hilo de teléfono, que se hallaba a flor de agua. Allí tropezó el bote, allí dio la primera vuelta y allí empezó el caos.

Aquí es imposible, que nuestras representaciones alcancen el horror de la realidad. Y perdonen los imaginarios más exuberantes. Las representaciones de este momento en mi trágica intimidad, corresponden nada más que a los protagonistas. Si en los momentos en que todas sus energías estaban polarizadas en el instinto de conservación o del noble propósito de salvar a un compañero, o de las dos cosas a la vez; si en los momentos en que todo el espíritu está ocupado en la precipitada improvisación de hechos, intenciones, movimientos, si todo el ser está proyectado con toda su atención, sus energías de cuerpo y alma a un inmediatez de locura, aún a esa velocidad, se toman impresiones, fragmentos de impresiones, que por ser más fugaces, más inaprensibles, fermentan más terriblemente en el recuerdo: gestos de horrorosa [angustia] pidiendo auxilio,<sup>47</sup> gritos que no se sabrá nunca con qué secreta angustia fueron articulados; y todo lo que no se puede decir.

Y ahora, hállese de lo que llaman el destino, la mala estrella, la casualidad, Dios, lo desconocido, el signo de horóscopo. Pero creemos, que al mismo tiempo que se piensa en la invisible mano de la fatalidad, en la mano de un ser sobrenatural que rige nuestros destinos, podría pensarse también, en algo que está al alcance de la pequeña y humilde mano del hombre y que muchas veces puede suprimir posibilidades trágicas: es la humilde prudencia. Sabemos que cuando hablamos de ella pareceremos predicadores de moralejas, viejos repetidores, que al hablar de la prudencia no podremos aspirar a ninguna originalidad literaria; pero es una de las pocas cosas de que dispone el hombre contra lo desconocido, y no hay por qué desaprovecharla.

[ESTABA DISPUESTO...]

Estaba dispuesto a separarme de mi socio. En esos días yo vivía en dos habitaciones. Una era sencillamente la pieza alquilada y en la que sentía la presencia de mi socio, la veíamos casi todo el día por dentro y estaba empapelada de un color verdoso. La otra habitación estaba dentro de esta; no era alquilada, era la mía propia; yo la veía por fuera y tenía manos pálidas. Esta segunda habitación se paseaba dentro de la primera: sobre todo cuando los socios no estaban de acuerdo. Los desacuerdos recrudescían al anochecer. A esa hora yo abandonaba a mi socio: salía de la primera habitación y sacaba a pasear mi persona, es decir, mi segunda habitación. Iba al centro de la ciudad, compraba un diario y leía todo lo que tenía que ver con la guerra. A veces leía distraído, no comprendía muchas cosas pero cumplía el propósito de leer todo. Si veía a otra persona con otro diario se me despertaba una fuerte curiosidad por conocer los distintas variantes

---

<sup>47</sup> La palabra “angustia” aparece tachada pero sin ella el texto queda sin sentido.

sobre el mismo asunto –acaso trajera algo nuevo– y satisfacer la apetencia animal de saber cómo estaban armadas las páginas, las fotografías y lo que vendría en los suplementos, sobre todo si era de colores.

A mi socio no le gustaba la primera habitación, la alquilada. Era amplia, vacía, húmeda, vieja, alta y sombría. Si yo llegaba a ella en la noche, me gustaba ser silencioso, como si mi habitación estuviera dormida y si no quisiera despertarla. Sacaba mi pañuelo –veía desenvolverse y agrandar su blanco en la penumbra– y con él tomaba la llave de la luz, que casi siempre tenía corriente. El impulso de la luz era detenido por un papel arrancado a un diario cuando sus hojas eran verdes o puesta de pantalla y en forma de cucurucho. Después todo el ímpetu de su fuerte aliento luminoso sobre otro papel de diario que servía de carpeta a la mesa. Esto ocurría en el centro de la habitación.

Mientras espero los ratones aparece el socio detrás de mí.

[CASI SIEMPRE...]

Casi siempre esto me ocurría en la pequeña escena iluminada y movible de los tranvías, donde la gente representaba con bastante naturalidad el papel de personas que hacían un viaje corto. Mi angustia –que también era movible y que no se animaba a salir de ciertos límites– encontraba en los tranvías su mejor acomodo y hasta se transformaba en un placer lento, adormecedor y tentaba la oportunidad de que viajaran conmigo muchas sugerencias ensoñadas. Pero antes que esta oportunidad se presentara tenía que cansarme mucho los ojos. Empezaba con la envidia de los diarios ajenos y aunque no quisiera hacía el cálculo de las monedas que tenía en el bolsillo, que casi siempre las cambiaba por diarios y viajes de tranvía.

Junto a la muchedumbre de letras en colores, fotos y noticias iba cambiándose la gente a mí alrededor. Afortunadamente era inagotable y de la más loca profusión, la cantidad de variantes que había hecho la gente con sus caras, con un simple par de ojos, nariz, boca y pocas cosas más. Claro que lo espantable era la cantidad de matices en los gestos, movimientos, en las pequeñas sombras de las intenciones que movían apenas algunas partes de las caras, o en la cantidad de sospechas que hacían mover las caras quietas.

Y la misma gente que tenía que llevar las caras destinadas por un azar tan confuso, forraba el cuerpo con telas un poco elegidas por ellos, por las circunstancias, a veces combinando la hechura con otros, y siempre tan acostumbrados y seguros olvidándose del azar.

[NO PUEDO DEDICARME...]

No puedo dedicarme a pensar por qué necesito explicar cómo anduvo hoy vagando en mí, un pensamiento terrible; pero lo cierto es que ahora quiero desparramarlo aquí. Primero yo me senté en mi cama y miré la mesita pintada de nogalina; después miré muchas cosas de mi cuarto —me doy cuenta que tengo deseos de decir como son todas las cosas que hay en mi cuarto para tardar en recordar exactamente como llegó hasta mí ese pensamiento terrible; pero no demoraré tanto la tortura en recordar la primera vez cómo fue eso. De pronto sentí en el alma un espacio claro en el que vagaba una especie de avión. También voy a suponer que al mirar para adentro de mí, mis ojos fueran para adentro lo mismo que para afuera; entonces al ser esféricos y moverse, la parte que miraba para adentro, también se movía lo que miraba para afuera, y por eso miraba todos los objetos de mi cuarto sin atenderlos: yo atendía el avión que andaba adentro en el espacio claro.

Después resultó que la parte de los ojos que miraba para afuera y sin atender, no como hubiera mirado un enamorado vulgar una fotografía de ella que estaba en la mesita de nogalina; entonces en vez de atender el avión de adentro atendí la foto de afuera. Después quise volver a ver el avión, pero este se debió haber perdido en el espacio claro; entonces yo dije para mí: “ya volverá y si tarda, es porque debe estar cargando algo”.

Cuando volvió, no solo me pareció que traía carga, sino que no era el mismo.

[HASTA HACE UN MOMENTO...]

Hasta hace un momento estuve haciendo técnica. Es terrible. Por más que estudie la ciencia de esos pequeños movimientos (fisiología para los músculos, psicología para concientizar e investigar en el funcionalismo de esos movimientos) es inútil. La ciencia ahorraría trabajo, y será muy interesante internarse el misterio de esos pequeños movimientos, pero los músculos no se desarrollan sin el ejercicio y hay que atender siempre la forma equilibrada de un desarrollo,

En una palabra es un trabajo de presidiario.

[SI ESTOY ENCERRADO EN MI PIEZA...]

Si estoy encerrado en mi pieza y vivo los placeres del amor, del trabajo, de los libros que traen escondido un misterio interesante; si junto a las pequeñas acciones que pueden ir en el tiempo que estoy en esta pieza van concentrados pensamientos, entonces la calle queda muy lejos. Pero si el corazón me pide otro ritmo del tiempo y de mi vida ese ritmo me despierta el interés

de las cosas que ocurren en la curiosa y siempre incansable vida real que corre fuera de mí, entonces abro la ventana y estoy muy cerca de la calle, estoy a cuatro pisos por encima de ella.

Si la celosía está baja, la hago ascender apenas lo suficiente para poder ver la calle y entonces siento que la observo de incógnito, si el ritmo de mi comunidades muy acelerado «trago» todos los acontecimientos con toda la fruición del que devora. Si en el balcón de al lado está la vecina puedo hasta gritarle la más mordaz y ensañada crítica lo que ocurre en la calle sin que oigan de abajo. Si he estado caminando por mi cuarto y vengo hasta la ventana y distraído miro la calle entonces todo es muy distinto. Parece que fueran los ojos solos los que miraran: el espíritu no se asoma, o ve desde lejos. Entonces antes de llegar a la calle se quedan un rato en la mitad del espacio que hay desde mi ventana hasta el suelo, se quedan en los montones de verde de las copas de los árboles, ven los cables del tranvía que pasan junto a ellos y después los techos de los vehículos y así sucesivamente. Sin embargo los ojo concluyen en por interesar un poco alguna parte del espíritu; y se acerca la pared que parece más quieta. Entonces cuando más inmóvil parece que estuviera ese trozo de espíritu que se ha colocado detrás de los ojos, es cuando estos descubren los movimientos en sí, en su relación con los demás y con los objetos que los producen.

Ese trozo del espíritu nos dice:

En la calle y las veredas hay movimientos; los producen distintos volúmenes; algunos van acompañados de distintos ruidos y otros van silenciosos.

Los tranvías van con movimientos reglados, los acompañan ruidos regulares y van dejando marcadas, paralelas líneas metálicas.

Los ómnibus son más pequeños, sus movimientos y su ruido menos regulares y no dejan trazadas líneas paralelas.

Las personas son más chicas, más silenciosas y más imprecisas.

No se sabe en qué vidriera se detendrán, cambia mucho el ritmo de sus pasos.

Un niño dio un salto.

Todos ellos y yo medimos el tiempo. Una de las veces que mire el reloj, empezaré a dar pasos sabiendo de este cuarto piso.

Después tomaré el movimiento del ascensor.

Tengo coordinados todos mis actos. Todos mis actos tienen movimientos.

[HACE ALGUNOS AÑOS...]

Hace algunos años, tal vez muchos, suspendí una gira de conciertos para descansar en una pequeña ciudad. Allí se había ido a esconder por un accidente de la vida y por una rara manera

temperamental un hombre solitario. Fue presentado a él porque también él tocaba el piano. No poseía grandes medios técnicos; o por lo menos los indispensables para ejercitar grades obras y variados progresos. Sus condiciones aparecían tan raramente acomodadas como las demás cosas en su temperamento; o entre las virtudes que se necesitan para andar por el mundo y las que se poseen como valor en sí.

Sus dedos no eran fuertes ni bien disciplinados; pero toman el piano de tal manera que producían las más ricas, variadas y misteriosas combinaciones sonoras. Como intérprete tenía uy limitado repertorio pero muy sugestiva y profunda personalidad. Cuando fuimos muy amigos me confió su inmensa dificultad en comunicarse con seres humanos.

Había vivido mucho tiempo en Montevideo y allí tuvo lugar el más esforzado intento para vincularse con otras almas y su precario éxito.

Las pocas cartas que pude conseguir muestran su drama y la calidad de un espíritu; aquí se encontrarán.

[MIENTRAS LA IMAGINACIÓN...]

Mientras la imaginación iba teniendo sus formas espontáneamente predilectas para ir comprendiendo como era la vida y como ocurrían las cosas, al mismo tiempo, en algún lugar del alma, se me iba formando un cierto y extraño y sugestivo y obsesionante sentimiento; que iba viviendo solo y encerrado.

Este sentimiento se me aparecía en tiempos imprevisibles y yo me sentía un poco fantasma de mi mismo. Pero mucho antes ya había sentido otros fantasmas en otras personas y lugares y tiempos que no eran los míos.

El fantasma no podía verse con los ojos que estaban bajo las cejas. Desde hacía mucho mi alma inventaba ojos de angustia para encontrarlo: ella sabía que existía. Por la angustia llegué a presentir muchas cosas que después se comprobaron. Por la angustia llegue a sentir cosas que vinieron y se comprobaron. Pero todavía los nuevos ojos de la angustia no han visto mi fantasma. Y sin embargo yo sigo empecinado en saber que existe. El fantasma no será mi propio sentimiento? Los ojos de la angustia no serán mis propios ojos? No será él quien me ha dicho que existe? Y no será él quien quiere verse a sí mismo? Y no será él quien me impulsa a escribir, para ver si se ve?

Si llama a la puerta de mi habitación un desconocido y descubro que se ha equivocado, después me doy cuenta que mientras conversaba con él, y por encima de mi hombro y para el costado de mi cabeza, se había entendido con mi fantasma.

BUENOS DÍAS. SETIEMBRE 5 DE 1942

Hace un momento que entré en este café. Hace tiempo que tengo interés en realizar una cosa que bien puede ser esto. Todavía tengo poca confianza con el cuaderno, las letras y los pensamientos. Y sobre todo poca confianza conmigo mismo, me tengo por ahí nomás, me tengo a raya. ¿Quién es que me tiene a raya? Qué se me importa. Es decir, se me importa mucho; pero no se me importa con las formas mentales de otros; quiero encontrar mis propias formas mentales. Pero claro, algo de esto debe ser mentira porque no sé bien qué quiere encontrar de mí mismo; porque si aspirara nada más que a formas mentales, aspiraría a muy poco. Aunque es seguro que el zaguán o la puerta de calle donde entro y salgo es parte de la casa y tiene su importancia.<sup>48</sup>

LA FAMILIA DE LOS NÚMEROS<sup>49</sup>

Pienso que la familia más sacrificada es la de los números. La coreografía a la que los hombres los obligan es una calumnia acusadora de falta de sentido estético. Las tragedias que nos cuentan con ellas, no tienen expresión de ellos mismos, son por asociación a un máximo o un mínimo de placeres o dolores. Pero eso no tiene nada que ver con ellos en tanto a su criterio, a su voluntad, a su acción. Nunca se detienen a ver su figura a pesar de que la dibujan de memoria. Tienen una delicada figurita infantil. Inspiran una leyenda pura sin control filosófico. Es una familia muy bien armada. Lo variado de los personajes no tiene trascendencia ni explicación genealógica. Son como son.

Su poemita es sin movimiento pero encantador. Y así se presentan a los niños. Espontáneamente sin interés de forzarlos a que tomen un ejemplo de moralidad

---

<sup>48</sup> Este texto está escrito en el reverso de una hoja de trabajos escritos correspondiente al Liceo capitalino N° 4, "Dr. Juan Zorrilla de San Martín". En el anverso de la hoja en forma mecanografiada figura un texto mecanografiado que parece responder a una carta enviada por una mujer con quien Felisberto se relacionó en los primeros años de la década del 40, antes de su viaje a Europa. Contamos con las cartas de esta señora, Angélica, que da cuenta de sus diálogos epistolares en los que aparece el intercambio de lecturas.

En el texto aludido refiere a su situación de soledad en una habitación después de haber leído esa carta que le despertó una asociación con Rilke

<sup>49</sup> El estado de conservación de este manuscrito es pésimo, casi indescifrable por el ennegrecimiento del papel, no obstante luego de muchos intentos se pudo reponer la totalidad del texto.

Los niños pueden soñar con ellos sin que les canse el cerebro. Mi madre me los enseñó a conocer por separado. Pero en la escuela me enseñaron a colocarlos como a mí con los demás niños en fila, uno detrás de otros.

He descubierto que la familia más sacrificada es la de los números. La coreografía a que los hombres les obligan es una calumnia acusadora de falta de sentido estético. La tragedia que cuentan, con ellos no tiene la expresión de ellos mismos sino por asociación a un máximo o a un mínimo de placeres de placeres y dolores. Pero eso no tiene nada que ver con ellos en tanto a su criterio a su voluntad a su acción. Empezando por la figura puedo asegurar que nunca se detienen a ver como son, y todo esto a pesar de que se saben la forma de memoria. La prueba de que nunca se detuvieron a mirar sus figuras es que les aplican una jerarquía falsa, pues, mirándoles bien el que vale más, el jefe, el que manda es el 4. Es el más bien parado, el más erguido, siempre está de perfil y mira hacia la izquierda. Tiene un poco de abdomen. Empuña un espadín prendido del cinto. El espadín está completamente horizontal y le aparece un pedacito para atrás que le queda un poco ridículo. Esto coincide con esos detalles un poco ridículos de los que mandan. Cuando lo vemos dibujado manuscrito con las dos puntas hacia arriba sin unir parece que tiene corona. En fin, diré que el 4 a pesar de la presencia un poco autoritaria, en el fondo es bueno y noble.

Entre el cuatro y su familia son tantos como dedos tenemos en las manos. Pues otra cosa mala que hacen los hombres es repetirlos tantas veces como les antoja. Además cuando les da por llamarles quebrados los ponen en una planta alta y otra baja separados por un pinito que casi nunca es bien derecho o bien horizontal. Otras veces como si los dieran por muertos les colocan cruces y mil reglas más.

[GRANDES PÓLIPOS]

Grandes pólipos como carne del sueño quieren meterse por toda la cabeza y esta quiere defenderse. Me doy cuenta que desde hace rato hay relámpagos. Algunas gotas que siento deben caer en plantas en hojas anchas grandes.

Estamos en los lentos momentos en que una noche tormentosa de verano echa sus carnes de aire pesado y de luz blancuzca encima de nuestra casita de Atahualpa. Senos de esa carne ha entrado por la ventana toda abierta, y aplastan nuestros cuerpos en la cama ancha

A pesar de estar despierto y a tu lado, mis imágenes están impudicamente despatarradas.

Estamos llegando a la mitad de un verano que se arrastra como perro barrigón. La noche, como una mujer vieja, obesa; indolente y decepcionada, ha echado su vientre de carnes flácidas, de atmósfera pesada y de luz opaca, encima de nuestra casita de Atahualpa. Senos de esa



atmósfera y de esa luz han entrado por la ventana abierta y aplastan nuestros cuerpos en nuestra cama ancha.

...

Esta noche de verano, vieja obesa e indolente ha echado sus carnes de atmósfera pesada y de luz opaca encima de nuestra casita de Atahualpa. Senos de esa atmósfera y de esa luz, han entrado por la ventana toda abierta y aplastan nuestros cuerpos en nuestra cama ancha.

Esa misma carne se me ha metido en el cerebro y aplastan mis pobres imagen están quietas y despatarradas.

También aplasta en mi cerebro las pobres imágenes, y las despatarra impúdicamente.

[EL QUE LEE LA OBRA EN CRÍTICO]

El que lee la obra en crítico está expuesto a tan mala digestión espiritual como los críticos. El receptivo de buena digestión, algunas cosas las asimila y las que desasimila no le hacen daño. El crítico detiene las cosas que debía desasimilar, y claro, le envenenan la sangre.

[ESCONDIDO EN MI HABITACIÓN]<sup>50</sup>

Escondido en mi habitación detrás de una ventana he observado la vida de personajes extraordinarios. Cómodamente sentado y con los ojos bajos he empezado a leer una de las obras teatrales de P. M. Pronto los personajes me han hecho levantar los ojos y pensar en ellos. Pero no para detener su acción, sino para poder alcanzarlos con la mía. Me llaman con fuerza, pero yo voy lentamente como un niño desconfiado. Así como los niños mirarían a las personas que hubieran llegado de tierras extrañas, nosotros miramos maneras extrañas de la vida. Tal vez seamos nosotros los que nos volvimos extraños porque perdimos los ojos desinteresados de la infancia. Tal vez los personajes sean demasiado vulgares. Pero con seguridad contiene un secreto que dimos por sabido demasiado pronto. Con seguridad que el secreto cambia de oídos, o se lo han llevado otros tiempos o está escondido en un silencio distinto.

Siempre estamos a tiempo de llegar a una nueva realidad. Hay autores que cuando nos llaman a ella ya han llegado primero y ya se han transformado ellos mismos en una nueva realidad. Y todavía después son pocos los que pueden pintar y transformar todo eso en una obra de arte. Si la obra vive como una nueva realidad artística, no seremos tan ingenuos de creer que

---

<sup>50</sup> Manuscrito de cinco carillas en el que se comenta una obra de Paulina Medeiros, escritora y amiga de de Felisberto Hernández.

la realidad misma estaba bien fotografiada ni seremos tan atrevidos de creer que conocemos su secreto porque podemos comprender la forma de su técnica.

Así como la realidad nos llama los ojos cuando un hombre combina en forma extraña sus actitudes corporales, así los personajes de P.M. nos llaman con la manera extraña de combinar sus sentimientos, sus errores, sus incomprensiones, sus engaños y sus desencontradas conveniencias. Y no solo las vemos engañarse cuando se comprenden entre sí parcialmente y se lanzan en falsas totalidades, en vacíos o en choques inesperados. Se engañan y engañan al observador en la evolución de sentimientos empeñados, que amenazan una dirección y toman otra. Y todavía, si un alma que creíamos grande y fuere está vacía, no encontramos la esperada simetría compensadora de que un alma débil se transforme en fuere. Tampoco al débil lo vemos simple: lo encontramos lleno de formas que hubieran podido ser, nos complica los recuerdos y las experiencias. Sin embargo, esto es de una sola dimensión o de dimensiones conocidas, porque tenemos criterios para extrañarnos; también tenemos que crear nuevos criterios para poder extrañarnos con dimensiones desconocidas.

Pero mientras hemos estado ocupados en comprender los personajes de P: M. os han dejado en el espíritu algo más extraño.

Mientras ellos están más solos de lo que creen, mientras van diciendo palabras que enseguida parece que ellos mismos volvieran a tragárselas y cayeran en un abismo, han estado segregando sus misterios, en un aire denso, amarillento, caliente o gris, frío o les aparece una inesperada flor rosácea y sentimos su presencia inmediata, concreta, trágica o banal.

Entonces me levanto de mi silla y lleno de pasos mi habitación y puedo extrañarme a gusto.

## ÍNDICE DE TEXTOS

[Tratado de embudología] / 288

¡Oh! (a) / 288

¡Oh! (b) / 289

Ahora estoy un poco excitado /290

[Para librar a mis lectores] / 290

Torre de Babel /291

Esquema para un tratado de embudología/ 292

Objeto y método de esta ciencia / 293

Constitución emboidal / 293

La sustancia o “mejunje vital” / 294

Sospechas generales. Propiedades / 296

[Si observamos a un escritor] / 297

El colador / 298

El peluquero / 300

El rasca / 302

País de ilusión / 304

[Pido disculpas] / 306

Eutilodia / 310

[Hace treinta años] / 312

Las manos de la ciega / 314

Diarios / 315

Agosto 1º [Hoy empiezo a escribir un diario] / 316

Agosto 2 / 316

Agosto 8 de 1930 [Hoy he resuelto escribir un diario] / 317

¡Quién diría! / 319

Agosto 9 / 319

Agosto 11 / 320

Agosto 13 / 322

Agosto 20 / 322

Setiembre 5 / 323

Octubre 23 / 324

Abril de 1931 / 324

El teatrino. Novela. Introducción /	324
El personaje del centro /	325
Otro personaje /	326
Dos personajes más /	327
La alegría torturada /	327
Los médicos benévolos/	328
OTROS TEXTOS /	329
[Estos papeles] /	329
[Me gustaría] /	329
Buenos días. Prólogo /	330
[Una mañana yo me despertaría] /	331
[Recién he traído un sillón] /	332
[Ya hace catorce años] /	334
[He tenido un sueño] /	336
[Llegué a un lugar] /	339
[En una pequeña ciudad] /	340
[A veces al encontrarme] /	340
Conferencia sobre las barbas de Venus González Olaza /	341
[Anoche, después] /	342
[Estaba dispuesto] /	343
[Casi siempre] /	344
[No puedo dedicarme] /	345
[Hasta hace un momento] /	345
[Si estoy encerrado en mi pieza] /	345
[Hace algunos años] /	346
[Mientras la imaginación] /	347
Buenos días. Setiembre 5 de 1942 /	348
La familia de los números /	348
[Grandes pólipos] /	349
[El que lee la obra en crítico] /	350
[Escondido en mi habitación] /	350