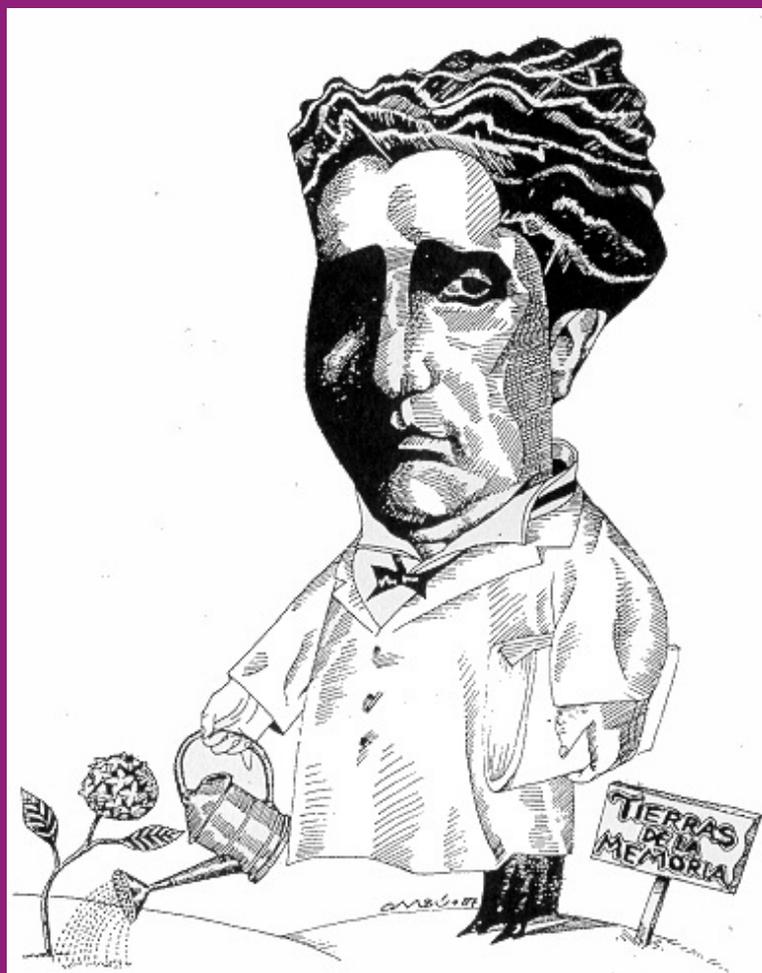


DOSSIER

Felisberto Hernández



FELISBERTO HERNÁNDEZ
DOSSIER

Varios autores

Felisberto Hernández
Dossier

EDICIONES DEL SUR



Publicado por Ediciones del Sur. Junio de 2003.

Distribución gratuita.

Visítenos y disfrute de más libros gratuitos en:
<http://www.edicionesdelsur.com>

ÍNDICE

Monográfico dedicado a Felisberto Hernández,
por el Centro Virtual Cervantes

Introducción. Por Guzmán Urrero Peña	9
Biografía Literaria	11
Cronología	26
1902-1929	26
1930-1964	33
Acerca de	
El teclado de Felisberto. Por Blas Matamoro	42
Felisberto Hernández y el subjetivismo fantástico. Por Arturo Escandón	44
«La casa inundada»: la geografía del sonámbulo. Por María Ángeles Vázquez	48
Pensamientos largos. Por Luis Miguel Madrid	52
Felisberto, único y casi invisible, <i>outsider</i> en la vida y en la muerte. Por Fernando Sorrentino	57
Obra	
La casa inundada	61
Libro sin tapas	63
Por los tiempos de Clemente Colling	66
Tierras de la memoria	68
El cocodrilo	71
Nadie encendía las lámparas	73
Las hortensias	75
El caballo perdido	77

Criaturas	81
Humo	81
Murciélago	82
Ojos	83
Piano	84
Joven soñada	84
Agua	85
Caballo humano	86
Resplandor	87
Reflejo	88
Balcón	88
Silla	89
Mujer de mármol	90
Sapo	90
Piedra filosofal	91
Cigarrillo	92
Gatos	93
Planta	94
Cocodrilo	94
Muñeca	95
Piedra verde	96
Bibliografía	97
Obras	98
Monografías	104
Artículos	107
Otros trabajos sobre Felisberto Hernández	
Carta del sonámbulo	124
Felisberto Hernández y «las» filosofías. Por Lucio Sessa .	130
Felisberto Hernández: escritor maldito y poeta de la materia. Por Claudio Paolini	145
Bibliografía y hemerografía	168
Felisberto Hernández: diez itinerarios interpretativos. Por Guillermo García	172
Liminar	172
I. Indeterminación	173
II. Mujeres	173
III. Sexo	174
IV. Fragmentación y autonomía de la parte corporal	175
V. El cuerpo distanciado	176
VI. Claroscuros de la identidad	176
VII. Recuerdos	177
VIII. Palabras	178

IX. Personificación de las cosas	179
X. Cosificación de las personas	180
De cómo fui cautivado por un acomodador (destreza de Felisberto). Por Fernando Sorrentino	182
Del músico al escritor. Por Sergio Elena	187
Los maestros de piano	188
Primeras composiciones	189
Las giras de un concertista	190
Taquiografía y oralidad	192
El enigma	194
Felisberto Hernández, un escritor distinto. Por Ítalo Calvino	196
Fracasos y triunfo final de un escritor. Por Elvio E. Gandolfo	198
Vivió 62 años	198
Texto y contexto	200
Amigos y famosos	203
Rodelu	205

Monográfico dedicado
a Felisberto Hernández
por el Centro Virtual Cervantes

INTRODUCCIÓN

Por Guzmán Urrero Peña

Cada vez es más clara la presencia de Felisberto Hernández (1902-1964) en el círculo de las devociones literarias. Junto a otros narradores iberoamericanos que gozan de muy justa fama, el uruguayo ha pasado a pertenecer a ese grupo de autores cuyo nombre va de boca en boca, recomendado por curiosos, aficionados y analistas, deslizados todos ellos con placer por el camino de la extrañeza, la maravilla y el desdoblamiento. Visiblemente, la producción de Felisberto ejemplifica ese tipo de literatura que exige un *lector modelo* cómplice, participativo, capaz de disfrutar en esa periferia de la conciencia que define la patria imaginaria de nuestro autor.

Felisberto Hernández no es un escritor habitual. Como clave de su singularidad, está esa vocación musical que alimenta y acaba por determinar una pasión literaria en la cual derrota e incomprensión van alimentando el temario. Nótese que Hernández asume su condición de contemplador desde dos actitudes. Una de ellas —la del memorialista— lo une a la estirpe de Proust, tan fecunda en matices. La otra, emparentada con lo antedicho,

esboza un psicoanálisis propio de diletantes, como si la identidad profunda del sujeto-narrador fuese mostrando su evolución en cada página.

BIOGRAFÍA LITERARIA

Felisberto Hernández «fue uno de los más importantes escritores de su país», escribe Juan Carlos Onetti en un artículo que, leído en su fecha, resultó muy revelador. Cosa curiosa, al elogio se añadía una constatación, esta vez relativa al general desconocimiento que del escritor uruguayo mostraban los lectores españoles del momento. Subrayando esta omisión, Onetti exponía una insólita certeza —aún más intranquilizadora—, y es que la ausencia de Hernández en el imaginario libresco de los españoles «no debe preocupar, cuanto la ignorancia de su obra es también comprobable en el Uruguay. Hace poco tiempo la editorial montevideana Arca inició la publicación de sus escritos completos. Tal vez esto mejore las cosas, aunque Felisberto nunca fue ni será un escritor de mayorías. Desgraciadamente murió demasiado temprano para integrar ese fenómeno llamado *boom* y que todavía no logro explicarme de manera convincente».¹

¹ «Felisberto, el naif», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 302 (agosto de 1975), p. 257.

Afanados en colmar ese vacío y con la esperanza de corregirlo, los admiradores de Felisberto infunden sospechas al lector reticente, y van tentando su gusto con todos esos recursos que son tan propios de la seducción literaria. De igual forma, las etiquetas de lo imprevisible, del capricho y del *fantástico* rioplatense aún reciben el saludo de sus editores, quienes las conceptúan como eficaces titulares de contraportada, capaces de publicitar con poderío la obra completa del uruguayo, muy menuda en extensión pero acreedora de una espiral de creciente entusiasmo. Desde un margen paralelo, estudiosos y eruditos, menos empañados por el velo de lo novedoso, han ido acumulando desde hace décadas una bibliografía que sanciona definitivamente el genio de nuestro escritor.

Como es obvio, la identidad de un literato se caracteriza por la fluidez de sus rasgos, modificados por cada lector cuando éste participa en esa comunión que es la lectura. Al igual que sucede entre familiares consanguíneos, también entre los escritores hay herencias, deudas y semejanzas. Todo ello produce muy curiosas organizaciones en las bibliotecas, quizá porque sus propietarios gustan de reconocer ese aire de familia, para luego identificarlo con su personalidad y, de ese modo, hilvanar una trama de preferencias que acaba identificando su propio carácter. Pues bien, pese a la improbable verificación científica de lo antedicho, cabe repasar el viejo álbum para confirmar paralelismos y gestos comunes.

Para nuestra fortuna, no lejos de ese tanteo se encuentra Julio Cortázar, quien interpela a Felisberto para señalar la rica relación que el argentino adivina entre éste y otros hombres de letras. «Y hablando de faltas —le dice Cortázar—, si por un lado me duele que no nos hayamos conocido, más me duele que no encontraras nunca a Mace-

donio [Fernández] y a José Lezama Lima, porque los dos hubieran respondido a ese signo paralelo que nos une por encima de cualquier cosa. Macedonio capaz de aprehender tu búsqueda de un yo que nunca aceptaste asimilar a tu pensamiento o a tu cuerpo, que buscaste desesperadamente y que el *Diario de un sinvergüenza* acorrala y hostiga, y Lezama Lima entrando en la materia de la realidad con esas jabalinas de poesía que descosifican las cosas para hacerlas acceder a un terreno donde lo mental y lo sensual cesan de ser siniestros mediadores». ²

Sumándose a la multiplicidad de miradas, otro escritor afín, Italo Calvino, estudia los planos imbricados en esa realidad que construye Felisberto. En esta ocasión, el *lector* Calvino destaca las asociaciones de ideas como juego predilecto de los personajes de Hernández, y también las apunta como pasión descollante en el músico y escritor. En todo caso, tales asociaciones justifican una perspectiva cadenciosa, y el narrador italiano no duda en catalogarlas como procedimiento útil para enlazar los motivos del relato. Adaptando todo ello al fraseo musical, habla Calvino de *zarabandas mentales*, cuya partitura respondería a las convenciones del narrador uruguayo. Convenciones que, por cierto, son descritas del siguiente modo en palabras del analista:

«Los puntos de referencia en su larga búsqueda de medios de expresión debieron ser un surrealismo *muy suyo*, un proustianismo, un psicoanálisis *muy suyo*. (Y además, como todo hombre de letras del Río de la Plata, también Felisberto había tenido una corta permanencia en París). Esa forma que tiene de darle cabida a una

² «Carta en mano propia», *Felisberto Hernández: Novelas y cuentos*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. XIII.

representación dentro de la representación, de establecer dentro del relato extraños juegos cuyas reglas establece en cada oportunidad, es la solución que ha encontrado para darle una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación».³

Se sostiene con frecuencia que al universo hernandiano lo cruzan dimensiones de percepción inesperada. Esto también significa que, al constituir el linaje de sus criaturas, el escritor idea una fascinante ontología de los seres y de los objetos, tan singular que incluso cabe proponer la extrañeza y la memoria, el equívoco y la paradoja como aristas de su dominio cognitivo. De alguna manera, la sugestión literaria de ese conjunto, bien atractiva, revela ciertos desenfoques cuando llega el primer plano. Pongamos un ejemplo para marcar distancias: al decir de Milton Fornaro, «la totalidad de los escritos de Felisberto Hernández caben con comodidad en setecientas páginas. El escritor jamás posó de tal. Su espectro idiomático es estrecho y se despreocupa de las reglas del bien escribir». En rigor, esta noción de su prosa tiene que ver con su autodidactismo. Con todo, dicho en palabras de Fornaro, «si cada una de estas *fallas* inhabilitan para la introducción de un escritor y su obra en el mercado abastecido por la *industria cultural* [...], la reunión de todas ellas en una misma persona-obra puede resultar fatal. Si a esto se agrega la excepcionalidad de una obra que se aleja de los trillados caminos por los cuales marcha toda una literatura, ya el caso no tiene salvación aparente».⁴

³ En «Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández», *Felisberto Hernández: Novelas y cuentos*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 4.

⁴ En «Más las nueces que el ruido», *Estaciones*, 2 (1980-1981), p. 13.

En cualquier caso, no ha de entenderse que un autor tan desconcertante y excepcional haya sido unánimemente elogiado. El último pasaje del artículo de Fornaro incluye una elocuente cita de Emir Rodríguez Monegal, donde éste no considera que, en cuanto a eminencia, haya que clasificar a Felisberto juntamente con los grandes literatos. Frente a los panegiristas, Rodríguez Monegal vuelve al punto de vista más crítico:

«Para ser el gran autor que sus amigos proclaman le falta a Hernández estatura y profundidad. Sus hallazgos son de detalle. Cada cuento se basa en una intuición que daría para un aforismo, para el resumen de un apunte, de esos que los poetas hacen en altas horas de la mañana. De allí no pasa Hernández. [...]. Hallazgos sueltos no hacen un narrador, intuiciones aisladas no hacen un mundo».⁵

Por lo regular, se da por sentado que los escritos del autor uruguayo pueden ordenarse de acuerdo a su cronología personal. Sin lugar a dudas, los hechos de su biografía forman parte de ese mundo ficticio, si bien tamizado por la dialéctica de los afectos que suele imponer la memoria. Aludiendo a esta identidad en juego, dice Enriqueta Morillas que «en ese estar mal situado opera uno de sus recursos más llamativos: Felisberto imbrica selectivamente hilos de su propia biografía en sus relatos. Es el pianista itinerante, o el escritor que lee su creación a un auditorio, o bien quien recibe una narración que luego habrá de contar el protagonista reconocible de sus historias».⁶ Por todo ello, es muy comprensible que la obra Hernández, justamente por indagar en los meca-

⁵ «Nadie encendía las lámparas», *Clinamen*, año II, 5 (mayo-junio 1948).

⁶ Introducción a *Nadie encendía las lámparas*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 24.

nismos del recuerdo, adquiriera su pleno sentido cuando se reinterpreta a la luz de ciertos datos de su vida. Y aunque con ello no se discute la soberanía de sus creaciones, puede que interrogar esos impulsos resuelva algunos problemas en nuestro análisis.

Como primera referencia sentimental, vaya el caso de sus padres, Prudencio Hernández, constructor de rai-gambre española, y Juana Hortensia Silva, conocida por el sobrenombre de *Calita*. Curiosamente, los afectos que se urden en torno suyo describen un tercer ángulo gracias a la tía de Juana, doña Deolinda Arecha de Martínez, quien será un temible foco de autoridad para Felisberto. De hecho, esta mujer aparece dibujada con un perfil dickensiano desde el nacimiento del músico y escritor, fechado en Montevideo, el 20 de octubre de 1902.

Al repasarlos en este contexto, los primeros episodios de su biografía se resienten de un difícil proceso de socialización, explicado en las anécdotas que protagoniza a partir de 1907, cuando el colegial Felisberto se identifica, no sin esfuerzo, con la norma infantil montevideana. A todo esto, los propósitos que alimentan su melomanía son fácilmente explicables. Ya en 1908 conoce a Bernardo de los Campos, un pianista ciego de Las Piedras cuya inspiración se añade a otro sonido evocador: el de la mandolina que toca con placer don Prudencio Hernández. Dos años después, afirmar esa vocación será la finalidad de la profesora francesa Celina Moulié, cuyo esbozo literario admiramos en *El caballo perdido*. Tan fértil enseñanza, complementada por el profesor Dentone, logra que el pequeño ejecute en público varias piezas al piano con tan sólo diez años de edad.

No es exagerado afirmar que otra vocación de Felisberto, la literaria, es también cosa de este periodo. Al decir de los biógrafos, para ello es fundamental su pre-

sencia como alumno en la Escuela Artigas de Enseñanza Primaria, el centro donde conoce al profesor José Pedro Bellán. Y es que, muy probablemente, sea este personaje quien le infunde respeto por el oficio literario. Por lo demás, una lealtad como ésta sólo permite conjeturas y definiciones preliminares. Con todo, también es legítimo hablar del anecdotario que el futuro narrador recopila por estas fechas, ignorando que más adelante compondrá la materia de sus escritos. Quizá el capítulo más celebrado en ese proceso sea su ingreso en una asociación juvenil de *boy-scouts*, las Vanguardias de la Patria, junto a quienes recorre su tierra natal y también los países vecinos. Tiempo después, al recordar creativamente estas excursiones, Felisberto idea las páginas más felices de su *Tierras de la memoria*. Para no demorarnos en la explicación, viene al caso recordar que, al fin y al cabo, toda literatura es autobiográfica.

En el año 1915 hallamos una circunstancia primordial en la biografía del escritor: entra por vez primera en su círculo Clemente Colling, organista de la Iglesia de los Vascos en Montevideo, y en lo literario, personaje central de *En los tiempos de Clemente Colling*. Gracias a él, Felisberto Hernández mejora sus conocimientos de composición y armonía, puestos en práctica en los oficios a que le empuja la necesidad; primero como pianista en salas cinematográficas, y luego en el improvisado conservatorio que organiza en su domicilio. Tampoco aquí faltan memorables episodios. De hecho, esta última actividad le sirve como medio de indagación romántica, pues durante una clase de piano viene a verle su novia, María Isabel Guerra, con quien se casará en 1925.

Desde 1920, las lecciones de piano de Clemente Colling suministran al alumno destreza y criterio estético. Al margen de sus virtudes musicales, no es dudoso que

para Felisberto fuera Colling más estimulante que cualquier otra amistad. Rico en detalles, el personaje ha sido comentado así por Raúl Blengio Brito: «Clemente Colling era un personaje singular, ciego, bohemio, y sobre todo músico, que había dado algún concierto en el Instituto Verdi y que se desempeñaba como organista en la Iglesia de los Vascos. Vivía en una pieza de lo que era en realidad un viejo conventillo de la calle Gaboto, cerca del río. Casi sin dinero, escribía en braille algunas notas para revistas y periódicos franceses y daba clases a los que toleraban su afición por la bebida y su falta de higiene personal». Asimismo, observa Blengio que «la relación de Hernández con Colling es mucho más que una relación docente».⁷

En 1922 Felisberto Hernández se entrega a una gira de recitales pianísticos. Por la misma época, el joven concertista conoce el entorno de Carlos Vaz Ferreira, un filósofo que será decisivo en la evolución intelectual del joven creador. Ciertamente es que ni los recitales ni el pensamiento le procuran suficiente renombre, pero se identifica sin esfuerzo con esa doble inclinación. En palabras de Washington Lockhart, de esas experiencias musicales que vive entre 1925 y 1942 «proviene su tendencia creativa de correlacionar intuiciones con aspectos y comportamientos mundanos en apariencia independientes [...]. Esa dúplice experiencia musical y vital predeterminó su necesidad de escribir».⁸ Una necesidad de escribir que plasma, por vez primera, en 1925, cuando publica su

⁷ *F. H.: el hombre y el narrador*, Montevideo: Casa del Estudiante, 1981, pp. 5-6; citado en Walter Rela, «Cronología anotada», *Narraciones Fundamentales*, Montevideo: Relieve, 1993, p. 168.

⁸ *Felisberto Hernández: Una biografía literaria*, Montevideo: Arca, 1991, pp. 207-208.

libro *Fulano de tal*, en una edición costeada por su amigo José Rodríguez Riet.

En otro orden, su ciclo memorialista es inseparable de las circunstancias que lo ciñeron durante aquellos años en que actuó como músico de la legua. Inútil agregar el anecdotario en sus mínimos accidentes. Sirva como ejemplo el relato *Mi primer concierto*, donde comenta su debut en el café-concierto de Mercedes, en 1926. Ajustándose a las cualidades del lance, en su recreación se perciben, a partes iguales, la vigilia y el patetismo. «El día de mi primer concierto —escribe— tuve sufrimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo. Me había levantado a las seis de la mañana. Esto era contrario a mi costumbre, ya que de noche no sólo tocaba en un café sino que tardaba en dormirme. Y algunas noches al llegar a mi pieza y encontrarme con un pequeño piano negro que parecía un sarcófago, no podía acostarme y entonces salía a caminar. Así me había ocurrido la noche antes del concierto. Sin embargo, al otro día me encerré desde muy temprano en un teatro vacío. Era más bien pequeño y la baranda de la tertulia estaba hecha de columnas de latón pintadas de blanco. Allí sería el concierto».⁹

Lo anterior da una idea del zigzaguo de aquellos años. Cuando en 1926 nace su primera hija, Mabel Hernández Guerra, Felisberto tiene tantas ocupaciones que no podrá conocerla hasta cuatro meses después. Ese trajín, sumado a otras claves de orden íntimo, explica su paulatino distanciamiento de María Isabel Guerra.

Con alguna razón, acaso por la intrincada personalidad de Felisberto, esa crisis matrimonial fija una falsilla que irá repitiéndose en las sucesivas parejas que ensaye a lo largo de su vida. En último término, las glorias de

⁹ En *Nadie encendía las lámparas*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 147.

este tiempo también son escasas. En 1927 estrena en el montevideano Teatro Albéniz tres de sus partituras, *Festín chino*, *Bordones* y *Negros*; y un año después dirige el ballet infantil *Blancanieve*, de José Pedro Bellán.

Cuando en 1929 Carlos Rocha le ayuda a publicar el *Libro sin tapas*, un fiel grupo de amigos propicia la entrada de Felisberto al mundo literario. En esta línea de adhesiones, es muy sabido que Vaz Ferreira escribió sobre el título citado las siguientes palabras: «Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez».¹⁰ Dos días después de publicarse estas líneas, el círculo próximo a Hernández le dedica un homenaje en el bar Neptuno. Allí se reúnen, entre otros, José Pedro Bellán, Leandro Castellanos Balparda, Manuel de Castro y el matrimonio formado por Esther y Alfredo Cáceres.

La maltrecha economía del pianista sugiere que la benevolencia de sus amigos, aunque continuada, no pudo conjurar la muy desigual fortuna. Asociado a Yamandú Rodríguez y, más adelante, a Venus González Olaza, sigue empeñado en giras musicales de amplio repertorio. Y aunque en 1930 publica su tercer libro, *La cara de Ana*, y en 1931 sale de imprenta el cuarto, *La envenenada*, lo cierto es que aún no dispone de muchos admiradores en esta vertiente de su creatividad. El propio Washington Lockhart argumenta esa desatención: «En 1934 compartí con él, radicados ambos en Mercedes, muchos ratos y comidas en el Petit Hotel, antes de Doña Cipriana. No se me ocurrió entonces leer cosas suyas ni por el forro. Sumergido con mis veinte años en la lectura de Dostoiev-

¹⁰ «Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira», *El Ideal*, 14-2-1929.

ki, ¿cómo hubiera podido concebir que aquel humorista dicharachero pudiera ser un *escritor*?». ¹¹

Casado desde 1937 con Amalia Nieto, logra mejorar su fortuna como pianista. Los críticos aprecian su talento y parece que se le abren nuevos caminos, aunque el diálogo con la fatalidad reaparece a cada momento. Incluso se ve forzado a fundar una librería en cuya gestión también fracasa, desazonándose hasta el extremo de abandonar la música y poner fin a su matrimonio. Contrastan esas ansiedades con una cierta felicidad en lo literario. En 1942, gracias al apoyo financiero de varios amigos del escritor, entre ellos Alfredo Cáceres, González Olaza y Luis Gil Salguero, llega hasta los lectores *Por los tiempos de Clemente Colling*. El premio del Ministerio de Instrucción Pública y los elogios de autores como Ramón Gómez de la Serna y Jules Supervielle demuestran el valor de la obra.

En torno a esta fecha, Felisberto se vincula al Centro de Estudios Psicológicos que dirige el profesor Wacław Radecki, a la par que cultiva con afán la amistad con Supervielle. Destaca José Pedro Díaz que este vínculo comienza cuando Hernández «se halla en medio de esa segunda época, la de los relatos autobiográficos, y según creemos esa amistad tuvo una importancia decisiva sobre su obra en la medida en que todo parece indicar que fue él quien determinó la nueva orientación que ésta tomó a partir de entonces». Más adelante, Díaz corrobora que Felisberto dispuso a lo largo de su vida de una serie de *maestros*, al estilo de Supervielle, a quienes quiso y admiró. «El escritor José Pedro Bellán, el pintor Joaquín Torres García, el Dr. (médico psiquiatra) Alfredo Cáceres,

¹¹ *Felisberto Hernández: Una biografía literaria*, Montevideo: Arca, 1991, p. 209.

el Dr. Carlos Vaz Ferreira, y por último el poeta Jules Supervielle, fueron sin duda los más importantes». ¹²

El nuevo libro que entrega a la imprenta, *El caballo perdido* (1943), es premiado por el Ministerio de Instrucción Pública. Por otro lado, su vida sentimental cobra nuevos bríos gracias a la escritora Paulina Medeiros, a quien permanecerá unido durante cinco años. Ese mismo año, en Mercedes, le rinden un homenaje durante el que comenta su obra el profesor Humberto Peduzzi Escuder. Oportunamente, el agasajo coincide con su entrada en el departamento de Control de Radio de la Asociación Uruguaya de Autores. Su misión: anotar la hora precisa en que se emiten los tangos para controlar el pago de los derechos de autor.

Con el apoyo de Jules Supervielle, Felisberto obtiene en 1946 una beca del Gobierno francés. Llega a París en octubre de ese año y experimenta con asombro el afecto continuado de Supervielle y de Susana Soca, quien edita en dicha capital la revista *La Licorne*.

Sin contar otros rincones, el PEN Club y la Sorbona disponen los dos escenarios principales de ese viaje tan venturoso para el escritor.

Tan afortunada es la fecha, que incluso redescubre el amor junto a una española exiliada en París, María Luisa Las Heras, con quien se casa en 1949. Por desgracia, este matrimonio tampoco escapa a una crisis muy temprana.

Se advierte que la promoción europea le beneficia grandemente. Conoce a Roger Caillois, le homenajean en diversos auditorios y sus relatos alcanzan una razonable distribución. Ya en la recta editorial, obtiene una

¹² Felisberto Hernández: *El espectáculo imaginario*, Montevideo: Arca, 1991, pp. 145-146.

nueva satisfacción cuando la revista *Escritura* edita «Las Hortensias» (1949), con dibujos de Olimpia Torres. El Felisberto que se aplica a esta invención es el que se atiene a una categoría, la de lo fantástico, que si bien es discutible —en realidad, toda literatura es fantástica—, nos sirve aquí para identificar temas y modelos. De hecho, no es desacertado creer en este rótulo como uno de los que mejor publicitan la obra del uruguayo.

Desde 1954 es Reina Reyes, una profesora de pedagogía y escritora, quien concentra la ternura de Felisberto. Reina va a ser su amiga, su mejor promotora —le ayuda a obtener una plaza como taquígrafo en la Imprenta Nacional— y también es una confidente solidaria y gentil. En cada página de su correspondencia advertimos cómo queda constituido ese afecto; una suerte de fluidez entre ambas personalidades que se manifiesta en párrafos tan curiosos como éste que transcribimos a continuación: «Reina, querida niña mía: Es necesario que conozcas una historia que descubrí esta mañana. Se refiere al Premio Nobel. Ha surgido la idea —de un tal Hans Pfeiffer— que en vez de premiar a un creador con dinero, se busque la manera de proporcionarle una felicidad más auténtica, más relativa a él mismo, y que no perjudique la obra que aún puede realizar. Se ha comprobado que el dinero y la fama que resulta del premio trastorna la vida y la obra de quien no está acostumbrado a tenerlos. Entonces, la idea nueva consiste en no declarar a quién pertenece el premio hasta después de su muerte; y con el dinero destinado al premio se crea un grupo de personas —psicólogos en su mayoría— que estudie y favorezca al creador y a su obra en el tiempo que le quede de vida. En síntesis: nada de fama, de dinero, ni de ir a cobrarlo a Suecia. El grupo de personas encargado de beneficiar al premiado se trasporta al país de éste y busca

la manera de proporcionarle una relativa felicidad que no inhiba su producción».¹³ Según queda dicho, el tratamiento que Felisberto propone con su anécdota es muy semejante al recibido por él mismo, si bien en su caso el comité de expertos pudiera ser, en realidad, ese grupo de fieles que nunca deja de alentarle con sus afectos. Así, en 1955 *La Licorne* publica el que será su principal y único documento estético, «Explicación falsa de mis cuentos», y en 1960 Ángel Rama incluye *La casa inundada* en la colección Letras de Hoy, de la editorial Alfa.

Los primeros síntomas de la leucemia que acabó con su vida coinciden con la segunda publicación de *El caballo perdido*, impresa en diciembre de 1963 por la Editorial Río de la Plata. Esa ambivalencia sentimental, donde se oponen el dolor propio de la enfermedad y cierta satisfacción por el reconocimiento de sus contemporáneos, van a acompañar al escritor hasta su muerte, el 13 de enero de 1964.

En ausencia de un genuino testamento literario, cabe hallar un documento en el que Hernández calcula el balance de sus aportaciones. Ese juicio, idóneo para completar nuestro esbozo, figura en una página que permaneció inédita hasta su inclusión en el tomo I de las *Obras completas* del escritor, publicadas por Arca en 1983. Como si fuera un examen sucesivo de sus inclinaciones, en dicha página, reproducida por Walter Rela en su *Cronología anotada*, podemos leer lo siguiente:

«Mi primer cartel 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 su conoci-

¹³ Ricardo Pallarés y Reina Reyes, *Otro Felisberto*, Montevideo: Casa del Autor Nacional, Imago, 1983, pp. 9-10.

miento, 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 deba 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 épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento. Aunque para mí tengo cierto orden con respecto a mi marcha en problemas y asuntos. Pero me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte».¹⁴

¹⁴ En *Narraciones fundamentales*, Montevideo: Relieve, 1993, p. 171.

CRONOLOGÍA

La cronología se ha dividido en dos apartados; el primero empieza con la fecha del nacimiento de Felisberto Hernández, en 1902: abarca los principios de su carrera como concertista e incluye sus primeras publicaciones y llega hasta la publicación de *Libro sin tapas* en 1929. El segundo se inicia en 1930 cuando el autor da a la imprenta su tercer libro, *La cara de Ana*, y se cierra con su fallecimiento en 1964. Es un periodo en el que se mezclan una turbulenta vida amorosa que lo condena a la soledad, su éxito como pianista y sus pequeños logros literarios.

Los detalles aportados en las páginas siguientes proceden de trabajos originales de Washington Lockhart, José Pedro Díaz, Jorge Panesi, Walter Rela, Kim D. Yunez y Enriqueta Morillas.

1902-1929

1902. Primero de los cuatro hijos del matrimonio Hernández-Silva, Felisberto viene al mundo en Montevi-

deo, el 20 de octubre, en una casa construida en el barrio de Atahualpa. Ya desde esa fecha inaugural, el pequeño experimenta un equívoco de la identidad, cuando erróneamente es apuntado en el registro civil como Feliciano Félix Verti. El desliz burocrático estrena un periodo de tanteos y mudanzas. Sus padres, Prudencio Hernández González (1878-1940) y Juana Hortensia Silva (1884-1971), se habían casado en 1900. El padre, de origen canario, se dedicaría al gremio de la construcción. La madre, apodada cariñosamente *Calita*, trabajaría como criada para su tía Deolinda Arecha de Martínez, y ésta es la razón por la cual cambió su nombre, llamándose en lo sucesivo Juanita Martínez. No hay duda de que recurren en la obra del narrador ambas mujeres.

De hecho, tan formidable vínculo entre *Calita* y Deolinda condiciona con rigor la educación de Felisberto Hernández, quien halla en su madre la sobreprotección, el afecto y los agasajos, y en su temible tía abuela, el principio de autoridad y los castigos. Sin duda, los rigores impuestos por Deolinda, los detalles de su cambiante hogar y otros nudos que la niñez va urdiendo en su experiencia serán el veneno de futuros escritos.

1905. El 7 de diciembre nace la hermana del escritor, Deolinda Hernández.
1906. Ismael, nuevo retoño de los Hernández, nace el 1° de diciembre.
1907. Prudencio Hernández y su esposa instalan a los suyos en la casa que los abuelos paternos de Felisberto poseen en el Cerro. Un año después, coincidiendo con el fallecimiento de su abuelo Ignacio, el pe-

- queño Felisberto se enfrenta a la rutina colegial. Un particular interés tiene, en este contexto, su tímida e imaginativa relación con ese ambiente, que ha de ser germen de no pocas ensoñaciones.
1908. Escucha a Bernardo de los Campos, un pianista ciego de Las Piedras que, al decir de Washington Lockhart, enciende la vocación musical del muchacho.
1910. Situado en las proximidades de su casa, el colegio católico es el escenario de la socialización de Felisberto, un niño curioso y, según él mismo escribió, fascinado con la idea de habitar bajo las faldas de su profesora, cual si de un polluelo se tratase.
1911. El 14 de julio viene al mundo Mirta, su hermana menor. A ese acontecimiento se suma otro de carácter decisivo, y es que el niño Felisberto comienza a estudiar piano bajo el dictado de la profesora francesa Celina Moulié, literariamente retratada en *El caballo perdido*.
1914. Tras ser matriculado como alumno en la Escuela Artigas de Enseñanza Primaria, es instruido por un cuadro de profesores en el que destaca José Pedro Bellán. Al tiempo que asiste a las aulas del citado centro con el propósito de completar sus estudios preuniversitarios, Felisberto pasa a formar parte de una asociación juvenil de *boy-scouts*, las Vanguardias de la Patria, entre cuyas actividades figura un extenso programa de excursiones a través de Uruguay y de los países cercanos.
1915. Entra en la vida de Felisberto Hernández un personaje crucial, Clemente Colling, luego inmortalizado en las páginas de *En los tiempos de Clemente Colling*. Al margen del discurso literario, lo cierto es que, a los pocos años, este profesor de piano enseñará al muchacho composición y armonía, ade-

más de otras materias quizá más durables y de más difícil catalogación.

1917. Viaja a Mendoza, en Argentina, junto a sus compañeros de las Vanguardias de la Patria. Años después, al recordar estas andanzas, el escritor modulará todo ese anecdotario adolescente en las páginas de *Tierras de la memoria*: «Con esa misma institución de niños —similar a los *boy-scouts* de Inglaterra— había ido a Chile cruzando a pie la provincia de Mendoza y la cordillera de los Andes. Era en la época que estudiábamos historia y sabíamos cuándo sería el centenario de la batalla de Chacabuco ganada por San Martín. Para esa fecha habíamos sido invitados todos los *scouts* de América y se haría una gran concentración en los campos de Chacabuco. Íbamos cuatro uruguayos: tres muchachos y el jefe, un hombre que luchó desesperadamente por conservar esa institución y que la llamó Vanguardia de la Patria» (*Narraciones incompletas*, Madrid: Siruela, p. 276).

Aunque prosigue con apasionamiento los estudios musicales, esa fascinación por el piano resta tiempo a las disciplinas universitarias, paulatinamente abandonadas por el escritor. En otro plano, debe enfrentarse a las dificultades económicas de su familia, y con ese afán se emplea como pianista en varias salas de cine, donde cada jornada se dedica a hilvanar la banda sonora de las películas mudas que allá se exhiben.

1918. Hasta catorce horas diarias emplea en la práctica del piano, un instrumento que ya define su modo de vida. Una habitación de la casa familiar, situada en la calle Minas 1816, se convierte en improvi-

sado conservatorio, y ahí es donde recibe a los alumnos que solicitan sus clases particulares.

1919. En cuanto la búsqueda musical se convierte en obsesión, Felisberto advierte que un descanso es necesario, y con semejante propósito viaja hasta Maldonado, para pasar un tiempo en la casa de su tía abuela Deolinda. Providencialmente, estas vacaciones le dan la oportunidad de conocer a dos personas decisivas en su porvenir. Así, tiene un primer contacto con Venus González Olaza, quien será su futuro editor y empresario; y también se acerca a María Isabel Guerra, una maestra de cuyo encanto se enamora. Por desgracia, la familia Guerra no confía en la personalidad de Felisberto, y ese recelo enfatiza aún más el romance entre el pianista y su amada. Para disimular su mutuo apego, los novios se reúnen cada semana con la disculpa de unas clases de piano que María Isabel debe recibir. Bajo esta apariencia, va creciendo un vínculo sentimental que la pareja formalizará en 1925.
1920. Las clases de piano de Clemente Colling proporcionan a Felisberto la destreza necesaria en disciplinas como la armonía y la composición. Como corresponde a su prolongado apego discipular, el joven pianista descubre en Colling esos detalles que distinguen a un practicante de un maestro: el matiz valioso, ejemplar, que aporta personalidad, fuerza y colorido a cada interpretación.
1922. Su carrera como pianista cobra un nuevo impulso cuando Felisberto Hernández empieza a dar recitales. En su repertorio, como un detalle significativo de futuras creaciones, ya se incorporan piezas enteramente ideadas por el joven concertista. Por las mismas fechas, éste se aproxima al entorno del

- filósofo Carlos Vaz Ferreira, cuyas enseñanzas han de serle muy útiles en su trayectoria intelectual.
1924. La compañía de Clemente Colling abarca toda la cotidianeidad del joven pianista. No obstante, la unión entre ambos dista mucho de ser agradable para otros miembros de la familia Hernández, que en un principio aceptaron al maestro como nuevo inquilino de su hogar. Dispuesto a ofrecer los peores rasgos de su carácter, Colling es un hombre ajeno a los protocolos de la convivencia, ignora el aseo, y ello acaba por espantar a varios amigos de Felisberto, incapaces de soportar a semejante personaje. Incluso la madre de éste decide marcharse de la casa, desplazada por un invitado tan atípico y fastidioso.
1925. Toma clases de piano con Guillermo Kolischer. Contrae matrimonio con María Isabel Guerra. El hogar de ambos no estará lejos del de Carlos Vaz Ferreira, confirmando un vínculo alrededor del cual se sucederán nuevos episodios. De hecho, Felisberto protagonizará habitualmente las sesiones musicales organizadas por el filósofo. En el terreno literario, cabe destacar la edición de *Fulano de tal*, costada por un amigo del autor, José Rodríguez Riet. El volumen es una miscelánea de escritos dispersos, y su formato, llamativamente reducido, es de ocho por once centímetros.
1926. La orquesta del café La Giralda, en Montevideo, acoge entre sus músicos a Felisberto Hernández. Lamentablemente, su periodo como pianista de salón será breve, pues la mencionada orquesta acaba siendo sustituida por un conjunto musical femenino. Por fortuna, don Prudencio Hernández hace valer sus contactos y consigue un nuevo empleo a su hijo, esta

vez como pianista y director de una orquesta en el café-concierto de Mercedes. Precisamente es en este pueblo donde Felisberto encuentra a Venus González Olaza, quien será su secretario y administrador. A él le dedicará, tiempo después, el relato *La barba metafísica*, donde retrata a su amigo del modo siguiente: «Había una cosa que llamaba la atención de lejos: era una barba, un pito, un sombrero aludo, con bastón y unos zapatos amarillos. Pero lo que llamaba más la atención era la barba. El portador de todo eso era un hombre jovial. Al principio daba la impresión que sacándole todo eso quedaba un hombre como todos los demás. Después se pensaba que todo eso no era tan despegable» (*Narraciones incompletas*, Madrid: Siruela, p. 45).

Lanzado ya a una carrera itinerante, visitará como pianista varios pueblos de Uruguay y Argentina, prolongando esa actividad musical hasta 1942.

En 1926 viene al mundo su primera hija, Mabel Hernández Guerra, pero el ajetreo profesional de Felisberto le impide conocerla hasta cuatro meses después de su nacimiento. Esta circunstancia coincide en el tiempo con dos hechos de grave alcance sentimental para el músico, quien conoce la muerte de Clemente Colling por las mismas fechas en que comienza su distanciamiento de María Isabel Guerra.

1927. Estrena dos de sus primeras composiciones por el tiempo en que da su primer concierto en Montevideo. El escenario de dicho estreno es el Teatro Albeniz.
1928. Sobre el tablado de la Casa del Arte, en Montevideo, Felisberto lleva a cabo un segundo recital pianístico. Su buena ejecución merece los elogios de

la crítica local y presagia un porvenir sonriente para el joven concertista.

1929. Su amigo Carlos Rocha recurre a la imprenta La Palabra para publicar el *Libro sin tapas*, cuya recepción queda resumida por las siguientes palabras de Vaz Ferreira: «Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez» («Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira», *El Ideal*, 14-2-1929).

Homenajeadó por sus amigos, Felisberto Hernández disfruta del agasajo que le dedican, entre otros, José Pedro Bellán, Leandro Castellanos Balparda, Manuel de Castro y el matrimonio formado por Esther y Alfredo Cáceres. Precisamente serán los Cáceres quienes hospeden en su casa al músico y escritor, recién llegado tras una gira de conciertos por el departamento de Rocha.

1930-1964

1930. Sale de la imprenta la primera tirada de su tercer libro, *La cara de Ana*.

1931. La separación de Felisberto y de su esposa es definitiva. No obstante, dedica a María Isabel Guerra la primera edición de *La envenenada*, su cuarto libro.

Como había sucedido con anteriores títulos, esta nueva entrega no alcanza repercusión literaria más allá del amable círculo que viene festejando los talentos del escritor, enfrentado ahora a uno de los episodios más dramáticos de este periodo, pues María Isabel mantiene la custodia de la pequeña Mabel.

- Padre e hija no volverán a reencontrarse hasta veintitrés años más tarde, cuando ella contraiga matrimonio.
1932. Se une profesionalmente al rapsoda Yamandú Rodríguez para llevar a cabo diversas giras poético-musicales.
1933. Yamandú Rodríguez y Felisberto Hernández presentan su espectáculo en el Teatro París, de Buenos Aires. La buena experiencia sirve al músico para plantear otras giras similares, aunque esta vez se hace acompañar por Venus González Olaza, buen amigo y encargado de gestionar los contratos de Felisberto hasta 1936.
1934. La asociación entre Venus González y Felisberto rinde aceptables resultados. A lo largo de estas giras, el pianista se da a conocer en numerosos lugares, aunque siempre procura retornar a Montevideo, donde protagoniza varios conciertos.
1935. Una vez completado el trámite de su divorcio, Felisberto Hernández descubre un nuevo proyecto sentimental junto a la pintora Amalia Nieto, de quien se enamora durante un homenaje que le dedican en el Ateneo montevideano. Entre los asistentes a dicho acto, destacan Esther de Cáceres, el pintor Torres García y el crítico Alberto Zum Felde.
1936. El romance con Amalia Nieto evoluciona a lo largo de múltiples encuentros.
1937. Contrae matrimonio con Amalia Nieto. Pese a que las ganancias de Felisberto no se producen regularmente, el apoyo de la familia Nieto armoniza su situación familiar.
1938. El 8 de marzo nace su segunda hija, Ana María Hernández Nieto. A tan feliz noticia se suma el anuncio de una nueva gira del pianista por Argentina.

1939. Felisberto Hernández ofrece en Buenos Aires un concierto en cuyo programa figuran obras de Igor Stravinsky. Apoyando el esfuerzo de su marido, Amalia Nieto diseña el cartel donde se anuncia el recital, celebrado en el Teatro del Pueblo. Los críticos que escuchan su ejecución elogian el virtuosismo del pianista.

1940. El 23 de febrero muere don Prudencio Hernández. Su hijo recibe esta noticia mientras completa la gira de conciertos que ha iniciado en la provincia de Buenos Aires. Cuando regresa a Uruguay, ha de enfrentarse a nuevos conflictos matrimoniales. Su vida itinerante y la escasez económica preocupan a Amalia. Las circunstancias demandan una solución financiera, y Felisberto se ve movido a fundar una librería, El Burrito Blanco, cuyas puertas se abren en el garaje de la casa de los Nieto.

Ayudado por su mujer, el pianista atiende el negocio, pero parece más preocupado por estructurar un sistema taquigráfico de su invención. Al final, ese desinterés hará fracasar todo el proyecto.

Por la misma época en que se dedica a escribir *Primera casa*, protagoniza una anécdota que recoge Norah Giraldi en su monografía *Felisberto Hernández: Del creador al hombre* (Montevideo, 1975). Su amigo, el doctor Alfredo Cáceres lo recibe en el pabellón psiquiátrico del hospital donde ejerce su labor. Entre los pacientes de Cáceres, hay una que despierta el interés del escritor. Se trata de una joven que padece hidropesía y que vive permanentemente acostada en la trastienda del negocio familiar. El detalle que fascina a Felisberto es la habitación donde habita la enferma: una sala pequeña y claustrofóbica, iluminada con luz eléctrica,

carente de ventanas y con las paredes pintadas de color verde. Cuando sale del lugar junto a Cáceres, el narrador le comenta: «A esta mujer le hace falta una ventana. Voy a escribir un cuento». Dos días después, concluye el relato titulado «El balcón».

1941. En repetidas oportunidades viaja a Treinta y Tres, y allí se hospeda en el hogar de su hermano Ismael. Es en ese lugar donde comienza la redacción de *Por los tiempos de Clemente Colling*.

1942. Gracias al apoyo económico de varios amigos del autor, la editorial González Panizza publica *Por los tiempos de Clemente Colling*. Entre quienes deciden costear la tirada figuran Alfredo Cáceres y Luis Gil Salguero. Un premio del Ministerio de Instrucción Pública subraya el acierto de la entrega, cuya buena acogida resulta muy favorable para la carrera literaria de Felisberto Hernández. Otro episodio de interés, relacionado con el libro en cuestión, vincula al escritor con el poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, quien responde al envío de un ejemplar con una carta encomiástica que inaugura la amistad entre ambos intelectuales.

En el terreno personal, cabe pensar que el afortunado recibimiento de *Por los tiempos de Clemente Colling* tiene un efecto balsámico. Y es que, por estos días, la vida familiar del escritor es calamitosa. Las dificultades económicas le han forzado a poner en venta su piano, y esta circunstancia tiene mucho que ver con su abandono de la carrera musical y, aún más si cabe, con su separación de Amalia Nieto. Todo ello desvaloriza en grado sumo la vida social de Hernández, quien se deja llevar por la amargura y el resquemor. Confirmando ese extravío vital, no es extraño verlo deambular por las taber-

nas, donde se dedica a revisar febrilmente sus manuscritos. Por estas fechas habita junto a su madre en una mísera pensión.

1943. Su noviazgo con Paulina Medeiros, iniciado el año anterior, repara en buena medida su dolor. Gracias al apoyo de aquélla y gracias asimismo al interés de la familia Supervielle, Felisberto puede dedicarse enteramente a la literatura. No obstante, persisten los síntomas que enrarecen la psicología del escritor, alterada por actitudes neuróticas de difícil catalogación.

A pesar de tales molestias, la publicación de *El caballo perdido* anima su carrera literaria, cada vez más firme. Los elogios a esta nueva creación culminan con la entrega de un premio en el Salón Municipal de Montevideo.

A partir de este año —y hasta 1956—, desempeña tareas burocráticas en el departamento de Control de Radio de la Asociación Uruguaya de Autores.

1944. Diversas publicaciones, entre las que figuran las revistas *Papeles de Buenos Aires* y *Contrapunto*, así como el diario *El Plata*, recogen en sus páginas la colaboración literaria de Felisberto Hernández, que incluye notables fragmentos de *Tierras de la memoria*.

A través de los micrófonos de Radio Oriente tiene la oportunidad de leer varios de sus textos. Otra emisora, Radio Águila, le homenajea en la audición *Escritores de América*, durante la cual interpreta varias de sus piezas originales al piano y lee párrafos escogidos de su obra.

1945. El relato «El balcón» aparece publicado en la prensa argentina. Por la misma época, Jules Supervielle

- pondera su talento en el salón de los Amigos del Arte.
1946. Una beca del gobierno de Francia le permite viajar a París en octubre de este año. Su alojamiento en la capital francesa será el Hotel Rollin, en la Place de la Sorbonne.
1947. Mientras en Buenos Aires aparece la edición de *Nadie encendía las lámparas*, su autor prolonga una aventura francesa llena de acontecimientos favorables.
- Así, el 17 de diciembre Jules Supervielle lo presenta en el PEN Club de París; y Susana Soca, que edita en esa ciudad *La Licorne*, familiariza a Felisberto con el entorno literario parisino. Asimismo, es Soca quien acompaña al escritor uruguayo hasta Londres, donde él tiene la oportunidad de dar una conferencia.
1948. Siempre leal a Felisberto, Jules Supervielle conduce a su amigo hasta las aulas de la Sorbona, donde éste lee uno de sus relatos. Para su mayor satisfacción, Susana Soca edita en *La Licorne* el relato «El balcón»; y otro de los cuentos del uruguayo, «El acomodador», es conocido por los lectores de la revista *Points* en una traducción titulada «Chez les autres».
- En el ámbito sentimental, el escritor se siente atraído por una española exiliada en París, María Luisa Las Heras. Este romance se ampliará en Montevideo, donde la revista *Escritura* acaba de publicar otro de sus cuentos: «Mur».
1949. Contrae matrimonio en Montevideo con María Luisa Las Heras. En la revista *Escritura* se publica «Las Hortensias» con ilustraciones de Olimpia Torres.

1950. Una publicación montevideana, *La Voz de Israel*, incluye en sus páginas el relato que Felisberto titula «Mi primera maestra».
- Aunque ese mismo año viajan juntos a Buenos Aires, el escritor y su esposa no logran consolidar su vida matrimonial y finalmente deciden separarse. Como ya ha sucedido en anteriores rupturas, él busca nuevamente consuelo en su madre, Calita, con quien vuelve a vivir en una pensión.
1952. De nuevo en Amigos del Arte, lee las páginas de «Lucrecia».
1953. *La Licorne* publica en Montevideo «Lucrecia».
1954. Su nuevo amor es Reina Reyes, una profesora de pedagogía y escritora con quien inicia un romance que interrumpirá en 1958. No obstante, parece claro que, a lo largo de esos años, el afecto de Reina será decisivo para que él recupere la pasión literaria. Además de apoyarlo y de aceptar los vaivenes de su carácter, ella va a lograr que lo admitan como taquígrafo en la Imprenta Nacional. Asimismo, gestiona para Hernández un permiso en el Ateneo montevideano, de forma que tenga acceso al piano de dicha institución.
1955. *La Licorne* publica «Explicación falsa de mis cuentos». Mientras tanto elabora el manuscrito de *Diario del sinvergüenza*, que será publicado póstumamente. La redacción de esta obra tiene lugar en el sótano que sirve de hogar a Felisberto y a Reina Reyes.
1956. El Movimiento de Trabajadores de la Cultura produce una serie de espacios radiofónicos de contenido anticomunista, en los que también colabora el escritor. Estas conferencias radiadas corresponden a sus actividades como integrante del Movi-

- miento Nacional de la Defensa de la Libertad (MONDEL). Si bien no se han aclarado las íntimas razones que lo empujaron a esta labor propagandística, parece claro que en todo ello subyace un fuerte individualismo, exacerbado por su penuria económica y social.
1958. El escritor concluye su relación con Reina Reyes de una forma elusiva y escasamente gentil. Cuando ella es hospitalizada tras un accidente, Felisberto aprovecha el internamiento para mudar sus pertenencias. De acuerdo con su peculiar talante, rehúsa visitar en el hospital a la compañera que tanto le ha ayudado. De hecho, muy pocos meses después ya se hace ver junto a otra mujer, María Dolores Roselló, de quien se ha enamorado en la Imprenta Nacional.
1959. Prospera su relación con María Dolores Roselló. De nuevo con ánimos, vuelve a trabajar como pianista, esta vez contratado por J. Estruch para que intervenga en el espectáculo musical *Caracol, col, col...*
1960. Ángel Rama decide incluir *La casa inundada* en la colección Letras de Hoy, publicada por la editorial Alfa. El propio Rama, José Pedro Díaz, Lucien Mercier y G. Castillo integran la mesa redonda que se organiza en Amigos del Arte, con el propósito de glosar la obra mencionada.
1961. En Punta del Este, la editorial El Puerto comercializa una tirada especial de *El cocodrilo*, que incluye ilustraciones de Glauco Capozzoli. Este mismo año, el Almanaque del Banco de Seguros saca de su imprenta los pliegos de *Manos equivocadas*.
1963. Hacen su aparición los primeros síntomas de una enfermedad que él atribuye a la obesidad, quizá de-

rivada de su intemperancia culinaria. En un principio, no cree que su existencia se vea amenazada por ese mal que, poco a poco, va fatigando su cuerpo. Sin embargo, la realidad es terca. A fines de año, el doctor Pablo Purriel, del Hospital de Clínicas, le diagnostica una leucemia en fase terminal. Pese a estar aquejado por tan grave dolencia, aún tiene la oportunidad de disfrutar con la segunda edición de *El caballo perdido*.

1964. Las transfusiones de plasma no consiguen detener la leucemia. Aceptando lo irreversible del proceso, el 3 de enero los médicos del Hospital de Clínicas le permiten ocupar una habitación en el hogar de su hermana Ronga. Cuando revisa los nuevos chequeos a que se somete, el escritor advierte cómo se agrava ese trastorno que corroe su sistema inmunitario. Al descender el porcentaje de plaquetas en su torrente sanguíneo, la coagulación intravascular va coloreando de púrpura la superficie de su piel, y ello aumenta su inquietud. Finalmente, debe ponerse de nuevo bajo un estrecho cuidado médico. Muere durante la madrugada del 13 de enero. Su cuerpo, muy maltrecho y abotargado por la enfermedad, es tan grueso que se hace difícil su manejo. No cabe por la puerta y finalmente han de pasarlo a través de la ventana. Como si en ello se revelara una última desdicha, los empleados del Cementerio del Norte de Montevideo también se ven forzados a dejar en tierra el cadáver, mientras procuran ensanchar la sepultura que ha de acogerlo en su definitivo reposo.

ACERCA DE

EL TECLADO DE FELISBERTO

Por Blas Matamoro

Son muy poco frecuentes, en nuestras literaturas (las que se valen del castellano) los casos de escritores que sean a la vez músicos. Pongamos en la lista, por escueta que sea, al menos a dos: el español Gerardo Diego y el cubano Alejo Carpentier. Y, del otro lado, a aquellos que, con resignación y honestidad, se han declarado sordos al arte del sonido. Borges, como siempre, en cabeza.

Tampoco son habituales las narraciones en las que los músicos aparezcan como personajes. Memorables, menos aún. Doy un ejemplo cimero: *El perseguidor* de Julio Cortázar. Las dos cualidades —escritor y personaje músicos—, como se ve, apuntan a una mínima minoría, si cabe el retintín. Son las que reúne el uruguayo Felisberto Hernández. En ese orden, baste recordar su peregrinaje a favor de la música contemporánea para piano por las ciudades del Uruguay y de la provincia de Buenos Aires para reconstruir un no escrito cuento con pia-

nista incluido. Justamente, es Cortázar, uno de sus descubridores y valedores, quien, por la misma época (años cuarenta del pasado siglo) enseñaba en institutos bonaerenses y, a destiempo, se enteró de que Felisberto andaba por allí. Nunca se encontraron, salvo en la lectura de *Las hortensias* y *Nadie encendía las lámparas*. Lo dejó dicho en una emocionada prosa.

Imagino al joven Cortázar en la platea de un cine-teatro provinciano, contemplando a un empecinado Felisberto que se mide con Prokofiev y Stravinski en medio de un público —si es que público hubo— habituado claros de luna, sueños de ángel y plegarias de vírgenes. E imagino a Felisberto yéndose lejos, a una selva de disonancias donde aparecen las danzas de los escitas y las alucinaciones de Petruschka. Desde luego, Felisberto era intempestivo, excéntrico y lo que, en el Río de la Plata se llama, cariñosamente, «un loco lindo».

Lo mismo ocurrió con su literatura. Esquinada y silenciosa, empezó una deriva cuya fama resultó más bien póstuma. Felisberto es de esa raza de escritores en voz baja cuya importancia se revela con el tiempo, cuando las modas y las promociones, las camarillas y el favor institucional ya no sirven para nada. El tiempo es el regulador, incierto pero eficaz, de la literatura. La buena no es de hoy, como la mala, sino de siempre, de un siempre conjetural pero que resulta capaz de insistir a través de los años. En *Por los tiempos de Clemente Colling* el músico es autor y es personaje por partida doble. Se trata de la historia de un ciego que enseña música a otro ciego. Entre ambos se entretiene un mundo imaginario donde todo existe a precio de no ser visto. Pero ¿no es esa la calidad de la mejor literatura? ¿No es el peor defecto de la otra, el mostrar lo que todos ven, lo evidente, obvio y tópico?

Colling compone una música que jamás oiremos. Como la del Johnny Carter de Cortázar, la del Vinteuil de Marcel Proust, la del Leverkühn de Thomas Mann. Son músicas que componemos los lectores, incitados a la creación por la más exigente y mejor de las escrituras. Aunque nos llegue a través de una lengua determinada — español, francés o alemán— resuena en nuestra imaginación como la música del mundo.

FELISBERTO HERNÁNDEZ
Y EL SUBJETIVISMO FANTÁSTICO

Por Arturo Escandón

Husserl y Merleau-Ponty acabaron durante la primera mitad del siglo xx con la ya desprestigiada figura del sujeto cartesiano al propugnar una epistemología proclive al sujeto, que no a ese mundo dado y aséptico llamado realidad. Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) es el fundador de una epistemología similar, pero de estirpe literaria y profunda raíz rioplatense, la cual dota al mundo creado de características enigmáticas que un narrador en primera persona, normalmente ingenuo, comienza a adivinar durante el discurrir de su propia ilusión. No se trata, en sentido estricto, de una realidad fantástica (tópico tan manido a la hora de calificar la narrativa hispanoamericana y que Cortázar denostaba con vehemencia), sino de un subjetivismo fantástico; una fenomenología donde el narrador —espectador del cambio— nos confirma que la realidad sólo existe en virtud de la presencia de un sujeto cognoscente que se relaciona con un mundo susceptible de ser creado o recreado.

El espectador es siempre Hernández, pianista itinerante del interior uruguayo y el litoral argentino, que en sus relatos trueca la posición central que ocupaba sobre las tablas por la de acucioso observador periférico.

La relación que se establece entre los narradores y personajes de la obra de Hernández, por un lado, y el mundo, de otro, está atravesada por la animación esotérica, apenas contenida por la membrana permeable de una modernidad que agoniza. Las metamorfosis fáunicas o la cosificación de esos seres mediocres nos parecen reales. Y es así debido al clima de decadencia en que se desenvuelven, y por la coherencia entre éste y sus digresiones. Al mismo tiempo, el hombre de cabeza de cepillo, el cocodrilo, la mujer vacuna, las estatuas y las muñecas son hilarantes. Las reminiscencias freudianas son clarísimas, pero vernáculas y hasta parroquianas: el psicoanálisis en dosis medidas, como la risa que nos arrancan los relatos del escritor uruguayo, no deja de ser el estoque que descabella la falsa ilusión positivista y naturalista, el emblema literario del despuntar del postmodernismo en la orilla occidental del Atlántico.

Montevideo, al fin y al cabo, es una Viena repleta de divanes. Sin embargo, no encontramos en Hernández intención política alguna de hacer circular un manifiesto surrealista, ni tampoco la teatralidad —al decir nuevamente de Cortázar— de los epígonos de Breton.

Los objetos cotidianos cobran vida en la retina onírica de los personajes de Hernández. Las bombitas de luz eléctrica, las pantallas de malentendidos diseños *art déco* y las linternas, despiertan al fin del sueño positivista y también del letargo de proyectos taxonómicos demasiado ambiciosos. Son artefactos que representan la ruina de la revolución industrial; emblemas de cómo la quime-

ra de la perfección científica no ha hecho sino ocultar las *pulsiones* más profundas del ser humano.

De esta manera, las salas de espejos, los socavones secretos, las horrorosas piezas de alquiler y las galerías de aparadores constituyen el ambiente en que los personajes vuelven a descubrir, como en el interior del útero, *pulsiones* primitivas, abandonadas tempranamente apenas acabada la niñez, sepultadas por la marea de artefactos civilizadores y la implacable socialización de impronta europea a que fueron sometidos. El Cocodrilo llama la atención de las señoras que se han acercado para comprar medias por el extraño hecho (según nuestras convenciones) de que es un hombre que llora. Y el tocador de objetos en la oscuridad del túnel de la quinta de *Menos Julia* (que contribuye a que el personaje del narrador abandone la escuela) es un ser que desafía la noción y adquisición de conocimiento proposicional y escolástico, en favor de métodos más voluptuosos.

Es imposible abstenerse de comparar lo ocurrido en la sala de vitrinas de *El acomodador* con lo que sucede en la residencia de Beatriz Viterbo, donde el personaje Borges descubre «el Aleph». Sin embargo, el subjetivismo de Hernández, que raya muchas veces en lo siniestro, se diferencia del de Borges, Bioy Casares o Lugones por cuanto persigue la articulación del instinto adormecido; aun cuando no se tarde nada en advertir, a través de las vicisitudes de los personajes, que la tarea es siempre inútil. No hay en Borges (ni siquiera en sus personajes malevos o pendencieros) ni el atracón sexual y apasionado entre la sobrina de cabello leonino y el lector de cuentos de *Nadie encendía las lámparas* ni los impulsos desbordados y reprimidos o la persecución desesperada de la mujer del candelabro en *El acomodador*.

De la legión de narradores rioplatenses considerados propulsores de la llamada literatura fantástica, Cortázar es el que parece tomar el relevo de Hernández con mayor naturalidad, seguido de cerca por la topografía de Onetti (el mayor tinte fantástico en la obra de este otro uruguayo es, precisamente, la atmósfera bochornosa de Santa María). El autor de *Rayuela* no sólo reconoció públicamente el influjo de Hernández en su narrativa sino que fue uno de sus máximos divulgadores en Europa.

Al igual que los de Hernández, los personajes de la obra de Cortázar no buscan resolver acertijos intelectuales sino que son presa de sus propias pasiones, prisioneros de su propia cotidianidad. «Demasiado parecidos a sus autores», podría añadir un comentarista unamuniano. Las claves son las mismas: caserones cohabitados por desconocidos que terminan tomándolos, alterando radicalmente la vida de sus moradores primitivos; animales salvajes o domésticos (tigres, conejitos) surgidos de la nada, que conviven con (o hacen malvivir a) las personas, pero cuya presencia extrae lo mejor y peor en ellas; y un sinfín de metamorfosis súbitas o implícitas y remotas, que acaban desenmascarando la neurosis de la existencia humana.

Para nuestro deleite, Cortázar tuvo por fortuna el tiempo de aumentar y bruñir su obra, amparado por la urbe parisiense o bajo los árboles frondosos de Saignon. En contraste, Hernández, el pianista, sólo pudo escribir en penosas condiciones. Incluso se cuenta que hubo de vender su piano para salir del apuro. Sepan sus lectores reconstituir su vida y peregrinaje por este sur de los mundos reales.

«LA CASA INUNDADA»:
LA GEOGRAFÍA DEL SONÁMBULO

Por María Ángeles Vázquez

Felisberto Hernández es ese escritor iconoclasta e inexplorado de la literatura hispanoamericana, o lo que es lo mismo, el *francotirador* que no se parece a nadie, como manifiesta Italo Calvino en el prólogo a las *Obras Completas* de Felisberto, publicadas por la Editorial Ayacucho.

La casa inundada, relato escrito en la década de los años 50 del pasado siglo, se publica en Montevideo en 1960. Parece ser que durante años trató de reescribirlo, y, según las investigaciones de Norah Giraldi, lo finalizó poco antes de morir, en 1963. Esta versión última fue hallada en el archivo de su amigo Alcides Giraldi. Obra madura y atiborrada de imágenes arquetípicas, consigue introducir al lector en un subrepticio universo acuático donde el rastro enriquecedor y destructivo del agua se simultanean con pericia creativa e inquietante.

El relato se construye a partir de la excentricidad de Margarita, una extraña mujer que se hace edificar una casa para inundarla y para habitarla junto con sus sirvientes, y que contrata los servicios de un escritor (un «sonámbulo de confianza») para que sea su remero y esuche sus confidencias.

Margarita, sólida, consistente, carnosa, ocupa todo un espacio aleatorio que origina la fluidez de su propio devenir. Nos estremece a todos y trastorna al tímido narrador-autor con su rareza y con una vida-bisagra que no acabamos nunca de conocer. Pero el protagonismo de Margarita se entrelaza directamente con el del narrador (del que apenas conocemos nada) cuando éste comienza a acomodar la voz a la imagen ostentosa de la mujer.

Con estos elementos, Felisberto elabora un metalenguaje propio —una forma de obrar que es característica en su producción—, mediante el cual la música es parte inherente y substancial en la mayoría de sus historias o, como opina la especialista en su obra, Norah Giraldi:

«Máscara o metáfora esencial del universo de palabras que él creó, la imagen musical es el pretexto de una búsqueda narrativa que se acerca y se aleja de lo perdido, en cada cuento, dando lugar a un estilo singular y a una preferencia por lo inacabado que hace introducir sucesivas variaciones al tema inicial».¹

La elección de un marco acuático como escenario de su historia, propone esta sutil y fascinante proximidad a lo musical. Agua y misterio, música y espiritualidad son mundos muy próximos conectados por vasos comunicantes. El mestizaje entre música y literatura se explicita además, en el propio título del relato, cercano a ciertas composiciones de Debussy, músico al que Felisberto admiraba.

El culto al agua es el espacio centralizador que curioseosa más allá del deseo de sus personajes, un espacio que se autonomiza,² que se convierte en una metáfora del deseo. El agua, uno de los cuatro elementos de la fisiología medieval según la cual el cuerpo contenía cuatro clases de fluidos que determinaban el temperamento del hombre, es fuente de vida y fuente de muerte, crea y destruye en la tradición judía y cristiana. Es un símbolo cosmogónico que purifica y nos introduce en lo eterno y es a su vez el símbolo de la dualidad por excelencia. Y

¹ Norah Giraldi. «*La casa inundada* de Felisberto Hernández. Historias y reescritura» en *Revista Nuevo Mundo*, 1999.

² Común en casi todos sus textos, esa imagen visual totalizadora adquiere especial fuerza en *Por los tiempos de Clemente Colling*.

así lo narra el autor. Por otra parte, es el hilo conductor que vincula a los personajes y a sus recuerdos en muecas ceremoniosas y que encadena historias paralelas:

«Al día siguiente recibí su voz por teléfono y tuve la impresión de que me comunicaba con una conciencia de otro mundo. Me dijo que me invitaba para el atardecer a una sesión de homenaje al agua. Al atardecer yo oí el ruido de las budineras, con las corridas de María, y confirmé mis temores: tendría que acompañarla en su *velorio*».³

Los sucesos flotan en la historia como el pan que con ironía sutil se desliza por el «piso del agua» de la casa, no hay por tanto una historia que acontezca. Cosas y objetos se vinculan secretamente, donde lo cotidiano y lo extraordinario se alían en reflexiones abstractas, se difumina por tanto la diferencia entre lo real y lo imaginario que observado por un narrador-personaje, no muestra extrañeza ante lo absurdo, un «[...] yo desganado, inoperante, con una voluntad menguada, sin designio y sin diseño, esa conciencia errática que no consigue controlar la actividad mental, que cuando quiere esclarecer su trabazón se desquicia [...]»⁴

El final de la historia rehuye cualquier estructura lógica y convencional, quizás, deliberadamente. Éste empieza a acontecer casi desde el inicio, se desgrana lentamente a pesar de los esfuerzos de un narrador que intenta convencernos de que lo sabe todo pero que en modo alguno controla el futuro o el pasado de los personajes. De este modo, el final queda diluido, sin redondear, lo cual si bien no resulta ortodoxo desde el punto de vista

³ F. Hernández. *Obras completas*, vol. 2, México D.F.: Siglo XXI editores, 2.^a ed., 1989, p. 258.

⁴ Saúl Yurkievich. «Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández» en *Del Arte verbal*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002, p. 278.

canónico, constituye una de las constantes que mejor caracterizan la obra de este autor. Felisberto no es un escritor lineal y sus textos son reiteradamente irresolutos con hechos que trastornan el contexto normal. De hecho, el mismo autor nos da algunas claves para entender su peculiar forma de proceder en su *Explicación falsa de mis cuentos*.

Así, al margen de los preceptos convencionales, la obra de Felisberto se articula en torno a desplazamientos semánticos y vaivenes sintácticos que constituyen un esqueleto narrativo que varía permanentemente y que se manifiesta como una característica propia en general:

«Ese deslizamiento a la vez natural y subrepticio que de entrada hace pasar un relato gris y casi costumbrista a otros estratos donde está esperando la otredad vertiginosa, sólo puede ser sentido y seguido por lectores dispuestos a renunciar a lo lineal, a la mera rareza de una narración donde suceden cosas insólitas. Si algo tienen los cuentos de Felisberto es que no son insólitos, en la medida en que su infaltable protagonista es también infaltablemente fiel a su propia visión y no hace el menor esfuerzo por explicarla, por tender puentes de palabras que ayuden a compartirla».⁵

En definitiva, la historia de la señora Margarita y la del protagonista-narrador acaban confluyendo en una, en la medida en que éste se siente cada vez más atraído e inmerso en la exaltación acuática que practica la oronda mujer.

«[...] el agua se iba presentando como el espíritu de una religión que nos sorprendiera en formas diferentes,

⁵ Julio Cortázar. Prólogo a *La casa inundada y otros cuentos* de Felisberto Hernández, Barcelona: Lumen, 1975, p. 8.

y los pecados, en esa agua, tenían otro sentido y no importaba tanto su significado. El sentimiento de una religión del agua era cada vez más fuerte. Aunque la señora Margarita y yo éramos los únicos fieles...»

Sin embargo, este nexo entre ambos dura poco y los difusos sentimientos del sonámbulo narrador terminan por adueñarse del relato: «Al dar la vuelta la puerta de zaguán miré hacia atrás y vi a la señora Margarita con los ojos clavados en mí como si yo hubiera sido una budi-nera más que le diera la esperanza de revelarle algún secreto».

Con esta separación frustrante y definitiva descubrimos, finalmente, lo que el autor está intentando señalarnos, palabras que pone en boca del sonámbulo como si las emitieran sus propios labios: «Yo estaba destinado a encontrarme sólo con una parte de las personas, y además por poco tiempo y como si yo fuera un viajero distraído que tampoco supiera dónde iba».

PENSAMIENTOS LARGOS

Por Luis Miguel Madrid

Hay cierto personaje que se repite en los cuentos de Felisberto Hernández y coincide en mucho con el propio autor. Es callado, soñador, triste, resignado, complaciente, solitario, pesimista, imaginativo, desarraigado. Un pianista del montón, de gira, como si fuera viajante de comercio. La soledad impuesta, las anécdotas y los recuerdos se agrandan creando un universo paralelo que el arte de la literatura hace perdurar en forma de relatos donde los objetos cambian su fisonomía y adquieren actitudes con las que acompañar a los solitarios. Son in-

saciables, como ciertas muñecas¹ o románticos como un balcón enamorado.² A través de ellos, se cuentan sencillas historias maravillosas con la imprecisión de la humildad, sin aspavientos ni sustos añadidos —a pesar de lo poco corrientes que resulten los hechos.

Quizás el asumir el hilo de los acontecimientos no sea más que una manera de ser triste. El personaje que identificamos con Hernández no muestra habitualmente signos de optimismo; pasa por la vida con la resignación de quien va al ferrocarril «a ver si había traído malas noticias».³ La aceptación del castigo o escasos premios de la fortuna no producen mayor efecto que la complacencia ante una especie de destino prefijado. Los hechos, a veces maravillosos, producen si acaso extrañeza pero no asombro.

Asumirlos resulta tan natural como vano, porque la vida carece de un gran sentido, carece de vitalidad. Se trata de situaciones más o menos raras pero que no pasan de ser eso, una sucesión de hechos sin trascendencia en medio de la permanente gira de un pianista sin fortuna y deseos sencillos: «descansar como si la miseria me hubiera dado vacaciones».⁴

Pero la aparente sencillez de los relatos posee una magnífica amalgama de referencias filosóficas que los hacen únicos, polémicos a los ojos de la crítica, extraordinarios para el lector. Que lo raro y lo normal convivan como sucedía en los escritos de Bordeline, donde todo es y no es a la vez, que la dialéctica hegeliana o la filosofía de la vida se puedan identificar entre sus palabras

¹ *Las hortensias.*

² *El balcón.*

³ *El cocodrilo.*

⁴ *El corazón verde.*

explican el por qué de la trascendencia de este autor y su influencia sobre otros escritores, con Julio Cortázar a la cabeza. El existencialismo sartreano parece tener sólidas correspondencias con la obra de Hernández, tanto en algunos personajes como en la percepción de la realidad. Bergson —por supuesto—, Jaspers, los filósofos presocráticos, Platón o Marx son asimismo fundamento de interpretación para los críticos de Hernández. La filosofía está presente en cada planteamiento, a través de la sutileza interna se transmiten los impulsos vitales que adornan cada anécdota, de una manera consciente aunque dubitativa: «No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento o la de un artista que toma para su arte temas filosóficos».⁵ El entorno acompaña al protagonista con ciertos aires lúgubres. Predomina la nocturnidad y las referencias de la muerte vagan por las calles de los cuentos esperando cada desenlace como si no hubiera otra solución. La hay, sin duda. La intención del argumento no desemboca habitualmente en un final cerrado y definitorio porque se habla de sucesos eludiendo causas y consecuencias. El agua y las plantas son el contrapunto al urbanismo lacio donde se transita, el verde y el blanco ponen la luz y también el sosiego necesario. Los salones, los cafés y sobre todo las casas imponen su presencia como centro de la acción. Muñecas, balcones, pianos o fotos que se humanizan acompañan al pianista por unos lugares y a través de unas situaciones que no todos pueden disfrutar. La miseria, la pobreza y la nostalgia se conjugan a través de la imaginación. Ello otorga al narrador el acceso a un mundo exclusivo del que formará

⁵ F. Hernández. «Buenos Días» (en *Viaje a Farmig*), en *Obras completas*, México, D.F., Siglo XXI editores, 1983, vol. III, p. 212.

parte al disponer de virtudes exclusivas —ver en la oscuridad o llorar para vender, por ejemplo—. El protagonista es en el fondo un privilegiado que puede compartir o protagonizar los argumentos de la irrealidad.

En la composición básica de los relatos la nostalgia suele ser un eje básico, fundamental. Los recuerdos enlazan el pasado y el presente con un elemento añadido: la imaginación. De tal manera, la realidad se revuelve creando otros mundos donde lo cotidiano es fantástico o viceversa. Felisberto Hernández es un creador de sucesos, la estructura narrativa de sus cuentos se basa en el desvío de la lógica de lo previsible, transformando la anécdota en un microcosmos único, ajeno al transcurso de la vida real. El recuerdo y la indefinición espacio-temporal ponen el punto de partida: el narrador entonces inicia un proceso de búsqueda a través de la memoria, en tono espontáneo, como si no conociera el desarrollo de los acontecimientos y como si el transcurso del relato fuera una forma de explicación, una manera de llegar al conocimiento.

Se sabe que Felisberto no corregía sus obras —a través de sus cartas y manifestaciones de sus amigos—, pero el desorden y la divagación no parten de ahí: son utilizados como técnica, ellos nos acercan al misterio y sustentan la ficción a través de un lenguaje poético novedoso, en el que se incorporan elementos cotidianos a un mundo de ensoñación sin conflictos ni dramatismos. Y ello se expone dejando claro que el narrador no lo sabe todo. El cuento es un proceso de búsqueda, una fórmula para llegar al conocimiento en la que el autor participa por medio de su alter-ego. Pero no hay llegada ni existe conclusión. La gracia del relato está en el viaje, en ese recorrido que inicia la nostalgia y mantiene la imaginación.

El recuerdo se convierte en indagación a través de la mirada. La importancia de los sentidos en este proceso de búsqueda se concentra primordialmente en los ojos; en los del escritor, los del narrador, los de los personajes y en los del lector. Los ojos son la pantalla del recuerdo y los protagonistas de los juegos que llevan al conocimiento en cada relato. La participación de personajes y argumentos determinados por la vista no dejan lugar a dudas, desde los ciegos de *Por los tiempos de Clemente Colling* al protagonista con ojos-linterna de *El acomodador*. En la relación que establece Hernández entre los sentidos está clara la jerarquía: se lee, se escucha y se sabe por medio de lo que se ve. Lo hace en confluencia con lo oral, sentido privilegiado en sus maestros y ahora convertido en complementario.

Con estos elementos, la visión de Felisberto Hernández de su entorno se multiplica por el cuadrado de la imaginación; nada es absoluto pero la vida crece gracias a la magia de lo aparentemente inanimado; el solitario viaje de un pianista se llena de imágenes que otros apartan por absurdas; con su palabra llana las dobla y con sus juegos de ilusionista metafórico las vuelve a doblar. Atrae elementos y aires nuevos; fomenta el valor del arte con la mirada y la fantasía con la claridad.

No había más remedio: su pensamiento —y el de los lectores— se movió, se hizo largo.

FELISBERTO, ÚNICO Y CASI INVISIBLE,
OUTSIDER EN LA VIDA Y EN LA MUERTE

Por Fernando Sorrentino

Si no me falla la memoria, creo que fue don José Ingenieros quien, en *El hombre mediocre* (1913), distinguió entre el éxito y la gloria. Aunque el uno y la otra, tarde o temprano, terminarán por esfumarse, debemos reconocer que la última se parece más, no diré a la eternidad, pero sí a lo duradero. Emparentado con esta idea, tenemos el sabio octosílabo «y la fama es puro cuento», perteneciente al no menos sabio tango *Mi vieja viola* (1932), del compositor (compatriota de Felisberto) Humberto Correa.

En la literatura contemporánea, la conjunción de tres factores (originados en la fuente común del mercantilismo) corona con el éxito a escritores posiblemente menores o, peor aún, estéticamente inexistentes: a) la codicia de las empresas editoriales; b) el influjo estadístico del público lector; c) la tosquedad de ciertos críticos que a menudo no discriminan entre el dato comercial y la virtud literaria.

Según este pragmatismo de buhonero, Felisberto Hernández no ha alcanzado el éxito, pues, aunque en los últimos sesenta o setenta años se ha manifestado, en círculos digamos académicos, algún interés en su obra, sin duda continúa siendo un perfecto desconocido para la mayor parte de las personas que afirman gustar de la lectura. Sin embargo, dentro de dos años se cumplirán cuarenta de su fallecimiento y —al menos entre la reducida cofradía de quienes nos inclinamos más a las letras que a los cálculos— se lo sigue recordando y releiendo.

Francisco Lasarte («Función de ‘misterio’ y ‘memoria’ en la obra de Felisberto Hernández», 1978) propone

agrupar su obra en tres etapas: la primera consta de los cuatro libritos de textos muy breves (*Fulano de Tal, Libro sin tapas, La cara de Ana, La envenenada*); la segunda, la trilogía de novelas proustianas —aunque de poca extensión (*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido, Tierras de la memoria*)—; la tercera incluye los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, los de *La casa inundada* y los otros publicados a partir de 1943.

La división parece certera. La imagen habitual que tenemos de Felisberto corresponde a esta última etapa —la más difundida y la que coincide con una mejora general de su calidad de vida—, es decir a esos cuentos escritos de una manera en apariencia ingenua y hasta pueril, esos cuentos en los que, indefectiblemente, sobrevienen los elementos característicos y singularizadores de su narrativa que algunos han llamado, ora fantásticos, ora surrealistas, ora fantásticos y surrealistas a la vez.

En todo caso, tales elementos siempre son *insólitos*, es decir, la irrupción, en el contexto narrativo, de hechos inesperados, sorprendentes o hasta fuera de lugar, es la que produce el mágico extrañamiento del lector.

En rigor, toda la obra de Felisberto se deslizó casi secreta. Su primer libro fue *Fulano de Tal*. Se publicó en Montevideo, en 1925, y era apenas un folleto que no alcanzaba a tener cincuenta páginas. En 1975 Juan Carlos Onetti («Felisberto, el naïf») recuerda su experiencia con el cuarto libro de Felisberto:

Por amistad con alguno de sus parientes pude leer uno de sus primeros libros: *La envenenada*. Digo libro generosamente: había sido impreso en alguno de los agujeros donde Felisberto pulsaba pianos que ya venían desahinados desde su origen. El papel era el que se usa para la venta de fideos; la impresión, tipográfica, estaba lista para ganar cualquier concurso de fe de erratas; el cosi-

do había sido hecho con recortes de alambrado. Pero el libro, apenas un cuento, me deslumbró.*

La humildad exterior de los comienzos de su bibliografía es más que elocuente.

Después de dar a conocer textos en publicaciones de escasa relevancia, ha cumplido ya treinta y seis años cuando por primera vez (1939) colabora en *El País*, de Montevideo.

Entre 1943 y 1946 tienen lugar sus primeras incursiones en medios importantes de la Argentina: la celebrísima revista *Sur* de Victoria Ocampo acoge «Las dos historias» (n.º 103, abril de 1943) y «Menos Julia» (n.º 143, septiembre de 1946) y «El balcón» aparece en el diario *La Nación* (16 de diciembre de 1945).

Jorge Luis Borges era el director y el factótum de la revista *Los Anales de Buenos Aires*; en tal carácter, leyó, y aprobó, «El acomodador», que apareció en el número 6 (junio de 1946).

Algo similar sucede con la publicación de sus libros. Tras cuatro títulos (*Fulano de Tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana*, *La envenenada*) que provienen de meras imprentas y dos (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*) dados a conocer en Montevideo por la editorial de los hermanos González Panizza, le llega el turno, en fecha tan tardía como 1947, de publicar en una empresa de primera línea: en Buenos Aires, Sudamericana da a conocer *Nadie encendía las lámparas*, que es un conjunto de diez relatos «escrupulosamente *naifs*», según los tildó Onetti.

* En rigor, *La envenenada* (1931), en sus apenas treinta páginas, contiene, no uno, sino cuatro textos: «La envenenada», «Ester», «Hace dos días» y «Elsa».

Es verdad que, después de la muerte de Felisberto, empezaron a editarse diversas antologías unipersonales que ordenaban sus cuentos de una u otra manera, y que sus relatos solían aparecer en diversos florilegios con textos de varios autores. También, entre 1969 y 1982, se publicaron, en Montevideo, dos series de sus *Obras completas*.

Sin embargo, aquel ambular de pianista absurdo, aquella modestia de acciones, aquella digna invisibilidad que acompañaron a Felisberto y a su obra durante la mayor parte de su vida constituyen el sello de honor de su personalidad literaria.

Pregunto: de estar vivo, ¿sería aceptado Felisberto dentro del oligopolio actual de escritores hispanoamericanos que viajan sin pausa para participar en debates de obviedades; que, sobre todos los asuntos, opinan homogéneamente en todos los periódicos; que dicen cosas muy similares y hablan de su propia obra con extensa y risible gravedad...?

Respondo: creo que, en ese concilio de sacras medianías, quien escribió «El acomodador» o «El cocodrilo» no sabría qué diablos decir, y estaría tan fuera de lugar y resultaría tan cuerpo extraño, tan inesperado e insólito (y, sobre todo, tan terriblemente reprochable) como aquel buen hombre que tenía una luz en los ojos y como este otro que podía llorar a voluntad.

OBRA

LA CASA INUNDADA

En 1960 Ángel Rama decidió introducir *La casa inundada* en la colección Letras de Hoy, publicada por la editorial Alfa. Respaldao esa decisión, Rama participó en una mesa redonda sobre esta pieza hernandiana, y lo hizo en compañía de José Pedro Díaz, Lucien Mercier y G. Castillo. Reunidos en la sede de los Amigos del Arte, todos ellos colaboraron en la publicidad de una obra que, por cierto, mereció un premio del Ministerio de Instrucción Pública. Dos años después, el mismo cuento pasaba a formar parte de una antología italiana, *Le piú belle nevelle di tutti i paesi*, reseñada por un crítico del diario montevideano *La Mañana* el 15 de mayo de 1963.

En su ámbito fronterizo, evocativo, impreciso, el primer párrafo del relato contiene su esencia: «De esos días siempre recuerdo las vueltas en 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». Destino paradójico el de este botero y narrador, cuya explicación abunda en insinuaciones y detalles tangenciales. Un ejemplo: muestra tal adhesión a la conjetura que, mientras rodean una isla donde podría estar enterrado el marido de la Margarita, envuelve a la señora «con sospechas que nunca le quedaban bien».

Parece una definición de ese estado de duermevela, en el cual todo se aprecia aún mediante el filtro del sueño, sin ajustar la mirada a los equilibrios de lo real. Al cabo, es éste un narrador a quien le incomoda la luz. No en vano Alcides, el novio de la sobrina de Margarita, lo presenta como un «sonámbulo de confianza», y nada cuadra mejor al borroso entorno donde se ubica el relato. Un escenario inundado, que nos recuerda a aquel otro que la mitología situaba a la izquierda de la Casa de Hades, cerca de la cual brotaba una fuente con aguas del lago de la Memoria. Parafraseando a Mircea Eliade, podemos aquí repetir que las aguas hernandianas son el depósito de todas las posibilidades de existencia. Simbolizan toda creación y sumergirse en ellas constituye la regresión a lo preformal. De ahí que esta *casa inundada* sea un perfecto teatro para recordar y también, por qué no, para inventar.

Paralelo al personaje de Margarita, Felisberto nos ofrece un repertorio de objetos que cabría poner entre un paréntesis junguiano, pues en ellos se manifiesta ese índice de arquetipos que juzgó el psicoanalista. Al atestiguar esa complacencia en el velo, la impresión fortuita y las humedades, la materia del decadentismo queda contenida en los perfiles de un espacio voluptuoso, donde el escritor regenera su memoria y la desgrana con belleza.

LIBRO SIN TAPAS

Recoge este volumen una serie de piezas editadas previamente en *La Palabra*, una publicación trimestral que dirigía el periodista Carlos N. Rocha. La hemerografía del ciclo revela que sus escritos principales ocuparon la página 3 de los números 64 (27 de abril de 1929), 66 (3 de mayo de 1929) y 67 (7 de mayo del mismo año). Al recurrir a tan humilde fórmula editorial, este *Libro sin tapas* pertenece a una colección de folletos que apareció en tipografías de caja, y de la cual forman parte *Fulano de tal* (1925), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931). La cuestión no es anecdótica, y descifra la penuria del autor al cumplir estos trámites. Al reutilizar los tipos de plomo originales, era inevitable que estos libros respetasen el ancho de caja habitual en las columnas de un periódico. No obstante, dentro del conjunto también hubo cambios. Así, en el caso de *Fulano de Tal*, las dimensiones eran de 8 por 11 centímetros, y en los tres títulos siguientes, incluido el que motiva estas líneas, dichas dimensiones alcanzaron los 12'8 por 17'5 centímetros. Una vez fundamentado el procedimiento, cabe esgrimirlo como clave de su marginalidad. Por lo demás, no hay mejor manera de subrayar lo dificultoso e incidental de esta tirada.

En otro plano, alejado esta vez de la impresión, sobreviene una heterogénea lista de opiniones, glosas y reseñas, tan minoritarias como elogiosas. De todas ellas, suele destacarse la ingeniosa nota de Carlos Vaz Ferreira, el filósofo a quien Felisberto dedicó la entrega. A juicio de este último, «tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez» («Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira», *El Ideal*, 14-2-1929). Del resto

de lisonjas y reproducciones toma nota el propio escritor, quien las precisa en tercera persona, despojándolas de cualquier elaboración literaria, como quien apostilla un albarán. De ese inventario, bástenos transcribir las líneas principales: «También, entre otras (aquí figurarán sólo algunas), volvió a tener opiniones de Vaz Ferreira, aparecidas en el trabajo ya citado, de *El Ideal*. Ya se había publicado antes, un cuento de este libro, “Genealogía”, de la revista de Alberto Lasplaces, *Cruz del Sur*; más tarde otros en *El País*, “Historia de un cigarrillo” en la revista *Contrapunto* de BS. As. y “La piedra filosofal” en *El Plata* el 5 de septiembre de 1954» («Autobiografía literaria», en José Pedro Díaz, *FH: El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca, 1991, p. 172-173).

Con el fin de diferenciar las complicidades que inspiró el folleto, Washington Lockhart ha repetido una anécdota muy singular. En un ejemplar que le regaló su propietario, el pintor y profesor Ferreira Goró, muy amigo de Felisberto, se lee una dedicatoria manuscrita por este último: «Para Arnaldo Ferreira Goró, tan hijo de puta como Fayol y como yo». Aquí es Lockhart quien se encarga de identificar a Fayol, explicando de paso la benévola relectura que exige el insulto: «Fayol era otro amigo de ambos, compañeros los tres en esos años en vacaciones vividas en La Floresta. Esta dedicatoria es más que una broma; tiene punta y cala hondo, pues señala, tras lo que aparenta ser un equívoco humor, la socavada falsificación en la que todos, aun compartiendo una pródica amistad, yacemos indefectiblemente. ¿Y qué es esencialmente la obra de Felisberto sino un intento semiconsiente de evidenciar y de reparar estéticamente esa general propensión de falsificar nuestra naturaleza primordial?» (*Felisberto Hernández: Una biografía literaria*, Montevideo, Arca, 1991, p. 208).

La edición canónica del texto que comentamos figura en el primer volumen de las *Obras completas* estampadas por Siglo XXI en 1983. En esta colectánea el misterio prima venturosamente sobre el realismo. Quienes lean el cuento inaugural, titulado «Acunamiento», hallarán que Felisberto ejecuta con felicidad una escritura no desprovista de alegorías y paradojas. A la manera de un demiurgo, el escritor resuelve que su metafísica comience con una inaudita cosmogonía, y el enigma se prolonga en «La piedra filosofal», donde importa la taxonomía descrita por una roca: «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 cosa enfermiza. Las cosas enfermizas las clasifican en simpáticamente enfermizas o artes y antipáticamente enfermizas o vicios».

Más allá de lo inanimado, el autor descubre formas y objetos que remedan la imagen de lo humano mediante afinidades imprevisibles. Sin recurrir a la pura fantasía, «El vestido blanco» insinúa el valor de «un vestido blanco de Marisa que parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas», e «Historia de un cigarrillo» detalla un caso igualmente intranquilizador. En otro relato más experimental, llamado «Genealogía», la costumbre de jugar —tan afín a la música— se aplica a la geometría. Luego, el escritor abandona ese terreno de prodigios para extraer de su experiencia el cuento que llama «La barba metafísica», donde elabora un perfil de Venus González Olaza, su secretario y administrador.

Quizá por un prejuicio de género, citamos de pasada la ligereza del «Drama o comedia en un acto y varios cuadros», para recuperar con más énfasis el arcano de otro cuento, «La casa de Irene», en el que Hernández plantea esta magistral descripción de un espacio intensamente

contaminado por presencias sombrías: «Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Éste se diferenciaba del otro en que el otro tentaba a destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más».

POR LOS TIEMPOS DE CLEMENTE COLLING

Si bien esta obra data de 1942, no ha de olvidarse que su composición ordena una interesante cronología previa. Felisberto Hernández la comenzó a escribir en la casa de campo que su hermano Ismael poseía en el departamento de Treinta y Tres. Los biógrafos observan que el artista había elegido ese lugar para pasar un tiempo junto a su esposa, la pintora Amalia Nieto. Y fue en ese lugar, con más tranquilidad que orden, donde Felisberto pudo enfrentarse a uno de los procesos de escritura más ambiciosos de su carrera. El hecho de que las situaciones representadas pertenezcan a su periodo como alumno de Colling refleja de algún modo la huella que toda esa memoria dejó en su carácter. Obviamente, sin la evocación del músico ciego y de la escenografía dispuesta en torno suyo esta narración no es concebible.

Como bien dice José Pedro Díaz, el centro gravitatorio de la pieza lo constituyen «lo evocado y el aura envolvente de la evocación». De ahí que leer sus páginas signifique penetrar en un doble proceso creativo, concebido mediante la remembranza y una implacable búsqueda interior. En esto, Díaz describe dos fuentes que sondea el escritor en su tarea: «por un lado el hallazgo de una *mi-*

rada nueva, la mirada del niño que había sido [...]; pero, por otro lado, la propia evocación se hace para él, tema, y descubre, más allá —o más acá—, de lo recordado el delicado tanteo de su mente que busca en la tierra de la memoria, esto es: el proceso mismo de la evocación» (*Felisberto Hernández: Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 6).

Observado con sesgo proustiano, el recuerdo cumple aquí un trámite que ya fue evidenciado magistralmente por el novelista francés. En el campo literario no basta con reconstruir —esto es, rehabilitar— la experiencia del pasado. También es preciso que ésta delimite una concordancia o una divergencia emocional con el presente, al igual que sucede cuando advertimos el tiempo transcurrido desde que nos retrataron en una vieja fotografía, o cuando sentimos de nuevo una antigua emoción, reactualizada gracias a un determinado acontecimiento moderno. Según la opinión de Jorge Panesi, en el sistema mnemónico de Felisberto los recuerdos «se mueven según un mecanismo que no deja de asombrar a un narrador autoproclamado como ingenuo y detenido en la pasividad de la contemplación» (*Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 68).

Entre los mecanismos cerebrales de recuperación del pasado, el escritor proclama la soberanía de la música y, en particular, de los colores. A partir de ahí, su escritura se puebla de sugerencias. Por lo pronto, describe el narrador cómo «los tranvías que van por la calle de Suárez —y que tan pronto los veo yendo sentado en sus asientos de paja como mirándolos desde la vereda— son rojos y blancos, con un blanco amarillento». También alude a ese gran piano que era todo blanco, y proclama que «los pianos negros nunca me sugirieron nada fúnebre; pero aquel piano blanco tenía algo de velorio infantil». Y en

otra página, retoma la vaporosa descripción de su maestro: «cuando Colling proyectaba algún haz de luz cruda, vulgar, hiriente, no sólo descubría que todos sus matices no eran bellamente plásticos, que no prestaban a reunirse cuando eran llamados para aquella totalidad misteriosa, sino que se desunían, desvalorizaban y disgregaban vergonzosamente, mostrando formas como de cacharros heterogéneos, inexpresivos, de esos que ensucian los paisajes y que los pintores suprimen».

La primera tirada de *Por los tiempos de Clemente Colling* fue lanzada en Montevideo por la editorial de los Hnos. González Panizza, cuyas instalaciones estaban en la calle Juan M. Blanes, número 1138. En la primera hoja después de la portadilla podía leerse el siguiente epígrafe: «Editan la presenta novela de Felisberto Hernández un grupo de sus amigos en reconocimiento por la labor que este alto espíritu ha realizado en nuestro país con su obra fecunda y de calidad como compositor, concertista y escritor». A renglón seguido, figuraba la lista de benefactores: los pintores Carmelo de Arzadum y Joaquín Torres García; el psiquiatra Alfredo Cáceres, el poeta Yamandú Rodríguez, el fotógrafo Nicolás Tedesca; sus amigos Ignacio Soria Gowland y Sadí Mesa; el futuro ministro de Instrucción Pública Clemente I. Ruggia, y asimismo varios discípulos del filósofo Vaz Ferreira: Carlos Benvenuto, Luis E. Gil Salguero, Spencer Díaz y José y Julio Paladino.

TIERRAS DE LA MEMORIA

Para arrojar luz sobre la novela inconclusa *Tierras de la memoria*, hay que estudiar su complicada carrera editorial, con todo lo que ésta entraña de segmentación,

capricho y disonancias. De ahí que fijemos tras este aviso el calendario de la obra citada. El 23 de junio de 1944 pudieron los lectores disfrutar de algunos de sus fragmentos en las páginas de *El Plata*. Tres meses después, hicieron lo propio quienes compraron los *Papeles de Buenos Aires*, y ya en diciembre, una parte del mismo relato ocupó las planchas de *Contrapunto*. Quienes deseaban gozar de la pieza en su totalidad debieron esperar dos décadas, pues *Tierras de la memoria* fue editada póstumamente, en la primera tirada de las *Obras Completas* de Felisberto Hernández, que Arca comercializó en 1965. En México, la colectánea de su producción salió a la venta en 1983, con el sello de Siglo XXI. Bajo el epígrafe de *Tierras de la memoria*, dicha edición incluía el relato homónimo más «El cocodrilo», «Lucrecia» y «La casa nueva».

Al igual que *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido*, este escrito forma parte del ciclo de evocación autobiográfica que vino a enlazar Felisberto. Cosa extraña: el autor no mostró un gran interés en dar vuelo editorial a sus textos. Uno de sus principales analistas, José Pedro Díaz, revisó el epistolario con Paulina Medeiros del uruguayo, donde se advierte con claridad que ella buscó editor para la obra, e incluso anunció a su esposo —en las cartas del 22 de julio y del 2 de agosto de 1944— que la imprenta pronto lanzaría las primeras copias. Según indica Díaz, el escritor «no se preocupó; ni siquiera alude a ello en sus cartas. El hecho es sorprendente, porque no se trata de un autor que habitualmente diera tan poca importancia a sus publicaciones. Por otra parte su correspondencia pone en evidencia que, mientras tanto, ya estaba escribiendo otra novela» (*Felisberto Hernández: El espectáculo imaginario*, Montevideo: Arca, 1991, p. 147). Concentrado en esa nueva obra, rotulada *La novela del concierto* y, en otra parte, *El comedor*, Felisberto

no pareció interesado en concluir en un plazo razonable *Tierras de la memoria*. La última versión nos ha llegado deshilvanada, sin una estructura unitaria que comprometa sus episodios y los dé cuerpo. Por este escamoteo de los andamios, tan apropiado para despistar a la crítica, ni siquiera sabemos con seguridad qué enmiendas y retoques son los más precisos a la hora de fijar el material existente.

Al margen del extravío y de que varios de sus pasajes fuesen editados con título propio, parece claro que no se trata aquí de dar forma a lo informe. Muy al contrario: la coherencia temática y conceptual del texto queda delimitada por los recuerdos de una infancia enriquecida por tres actividades iniciáticas: la escuela, las clases de piano y las excursiones junto a los Vanguardias de la Patria. En palabras de Rocío Antúnez, «el desandar el camino supone una trasgresión a las coordenadas de la existencia: el escribir los recuerdos la proyecta al infinito. La escritura opone un presente y un pasado eternizados en el repetirse incesante de las lecturas a la certeza de un devenir que acaba con la muerte» (*Felisberto Hernández: El discurso inundado*, México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985, p. 38).

Observador perspicaz, atento a los detalles que la costumbre oculta, Felisberto Hernández expone sus espectros a ese fluir de la conciencia que, con cierta sensualidad, viene a identificar con el agua. Al desdoblarse en la narración, también revela cierto distanciamiento ante lo rememorado, e invita al lector a meditar sobre el fragmentario y huidizo entorno. Así, nos dice: «Tengo ganas de creer que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril». Y más tarde, formula una confesión llena de sentido: «Ahora pienso que en aquella época yo viajaba sin recuerdos: más bien los

hacía; y para hacerlos intervenía en las cosas; pero mi acción era escasa comparada con la de mis compañeros; atendía la vida como quien come distraído».

EL COCODRILO

Si tomamos en cuenta su carrera editorial, hoy prolongada en la espesura de Internet, bien podemos afirmar que «El cocodrilo» es uno de los cuentos mejor difundidos de Felisberto Hernández, y esta sola razón le hace acreedor de un espacio propio, donde quepa resaltar su inteligencia punzante, protegida por altos muros de ironía. Con todo, antes de ilustrar con algún otro detalle esa valoración tan apresurada, conviene que nos atenemos a nuestro aserto inicial y revisemos alguna que otra ficha en la biblioteca hernandiana. El fin de la pesquisa no es otro que comprobar la errátil y generosa circulación de uno de los cuentos más representativos del creador uruguayo.

Como punto de partida, hallamos que la primera impresión de este relato se debe a una cabecera montevideana, *Marcha*, cuyo número 510 lo incluía en sus páginas 14-16. La fecha: 30 diciembre de 1949. Tiempo después, en Punta del Este, la editorial El Puerto puso en el mercado una tirada especial de «El cocodrilo», ilustrada por Glauco Capozzoli. En agosto de 1962 llegó hasta los lectores una antología del cuento contemporáneo que Sergio Visca preparó para la Universidad de la República. Como es imaginable, en su índice también figura el cuento que glosamos.

Posteriormente, el mismo texto fue reproducido en México por la *Revista de Bellas Artes* (n.º 12, pp. 11-17, noviembre-diciembre de 1966). De ahí en adelante, como

ya quedó dicho, no resultó inusual hallarlo en colectáneas y antologías de diverso fuste.

De «El cocodrilo» dice Washington Lockhart que es el relato más veces reproducido y, «en el grado esperable, más popular de Felisberto Hernández». ¿Las razones? Añade Lockhart que el escritor «supo aquí unir el atractivo de una anécdota llamativa, un vendedor de medias que llora para conquistar clientela, con un alcance en donde lo humorístico y lo dramático, al contrastarse con sus notas más efectivas, se refuerzan mutuamente y proporcionan de ese modo una visión raramente emotiva de la condición humana» (*Felisberto Hernández: Una biografía literaria*, Montevideo: Arca, 1991, p. 89). Desde esta perspectiva, la visión del lloriqueo de un cocodrilo metaforiza contundentemente esa faceta de lo humano. Mientras que el reptil llora al mordisquear a sus víctimas, el personaje de este cuento deja entrever que su sollozo es una reacción tan mecánica y carente de profundidad como la del saurio durante su ingesta: «...en realidad yo no sé por qué lloro; me viene el llanto y no lo puedo remediar, a lo mejor me es tan natural como lo es para el cocodrilo. En fin, yo no sé tampoco por qué llora el cocodrilo».

Ofreciendo, una vez más, indicios autobiográficos, este viajante de comercio recorre las mismas ciudades que antes había transitado como pianista. En el pasado «las horas de dicha habían sido escasas, pues vivía en la angustia de reunir gentes que quisieran aprobar la realización de un concierto». Pero su nueva actividad como fogoso vendedor de medias también agobia al protagonista y relator, quien «esperaba que de un momento a otro me llamaran de la casa central y me suprimieran el viático». Para su desazón, el truco de las lágrimas acaba convirtiéndolo en un «burgués de la angustia», y ello ex-

plica que lo llamen cocodrilo, y también que su reflejo acaba insinuando semejanzas (¿lombrosianas?) con tan peligroso animal. En este contexto, la humorada se compadece bien con los mitos de la ciencia fisiognómica. Y es más: aun arrastrado por los impulsos del momento, este *cocodrilo* ofrece un relato de costumbres comerciales de cuya impiedad no escapa el fragmento con el que cerramos este comentario:

Una vez me llamaron de la casa central —yo ya había llorado por todo el norte de aquel país—, esperaba turno para hablar con el gerente y oí desde la habitación próxima lo que decía otro corredor:

—Yo hago lo que puedo; ¡pero no me voy a poner a llorar para que me compren!

Y la voz enferma del gerente le respondió:

—Hay que hacer cualquier cosa; y también llorarles...

NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS

En su breve *Autobiografía literaria*, Felisberto Hernández celebra los principales acontecimientos que componen la historia de *Nadie encendía las lámparas*. Publicado en Buenos Aires por la editorial Sudamericana (1947), el volumen fue destacado en las páginas del *Libro del mes* y de *La Cámara del Libro Argentina* como uno de los mejores de ese año. Poco después, mereció la atención de los reseñistas de *La Nación* (15 de junio de 1948) y de *La Prensa* (1° de junio de 1948). En el terreno anecdótico, Felisberto también rememora su paso por el Anfiteatro Richelieu, en la Sorbona, donde el Comité Universitaire France-Amérique Latine había invitado a Jules Supervielle para que hablase del Uruguay. Fue allí donde este poeta presentó a Hernández, y donde un

estudiante de la Association des Etudiants Français por les Relations avec l'Amérique Latine leyó el relato titulado «El balcón», una de las piezas más notables del libro.

Cuando poco después, el mismo escrito fue leído en la radio parisina, Susana Coca lo anunció citando una frase de Roger Caillois —«l'écrivain plus original de l'Amérique du Sud»— que, a buen seguro, fomentó el orgullo del narrador uruguayo.

Las nuevas tiradas de esta colección ayudaron a difundirla internacionalmente. Completó el tercer tomo de las *Obras completas* que lanzó Arca (Montevideo, 1967) y asimismo fue impresa por Cátedra, en una edición al cuidado de Enriqueta Morillas (Madrid, 1993). En Italia, la antología *Nessuno ascendeva le lampade* (Milán, Einaudi, 1974) fue prologada por Italo Calvino, y ese preámbulo, muy esclarecedor, pasó luego a formar parte de un dossier en torno a Felisberto, llevado a término por la revista *Crisis* (n.º 18, octubre de 1974). En la misma línea, los cuentos que componían el volumen pasaron a integrar otras colectáneas. Por ejemplo, «La mujer parecida a mí» fue antologado en *Cuentos contemporáneos hispanoamericanos* (La Paz, 1957), y otros, como «El comedor oscuro» y «El corazón verde», han recibido igual tratamiento.

Por lo demás, en esa madeja que es la hemerografía hernandiana tenemos noticia de varios de los títulos que componen esta entrega. El itinerario abarca en su primer trecho «Nadie encendía las lámparas» (*Cultura. Órgano oficial de los Institutos Anglo-Uruguayos*, n.º 9, Montevideo, mayo de 1946), «El balcón» (*Suplemento literario de La Nación*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1945; *La Licorne*, n.º 1, París, 1947), «El acomodador» (*Anales de Buenos Aires*, año I, n.º 6, junio de 1946; *Points*, n.º 2, París, 1948), «Menos Julia» (*Sur*, n.º 143, Buenos Aires,

septiembre de 1946), «Mi primer concierto» (*Alfar*, n.º 86, Montevideo, 1947), «Muebles El Canario» (*Mujer Batllista*, año II, n.º 12, Montevideo, noviembre de 1947) y «Las dos historias» (*Sur*, n.º 103, Buenos Aires, abril de 1943).

La riqueza metafórica que distingue a su autor está en *Nadie encendía las lámparas*: esa riqueza que descubre vínculos inesperados entre objetos y sentimientos, hasta elaborar un argumento irrefutable —el extrañamiento de lo real— que nos lleva a confundir lo animado y lo inerte, la memoria y sus disociaciones. En ese vértigo de la percepción, aún queda espacio para el deseo y es verosímil que la parodia sea otro de sus lugares comunes. Diez son los relatos del volumen, y cada uno de ellos incurre en diversos grados de misterio. Por ejemplificar ese rango mediante figuras destacables, citaremos a ese narrador que recuerda su pasado equino, al balcón que se derrumba voluntariamente, a aquel acomodador que puede ver en la oscuridad de la sala de cine, y para finalizar, a ese personaje que advierte cómo es posible inocular propagandas mentales.

LAS HORTENSIAS

El tiempo que, desde octubre de 1946, Felisberto Hernández pasó en París, no sólo le permitió darse a conocer en el entorno cultural francés. Si bien es cierto que, amparado por Jules Supervielle, nuestro escritor tenía forzosamente que cultivar amistades de importancia —citamos a Roger Caillois y a Susana Coca—, esta etapa no sólo debe identificarse con los múltiples homenajes o con el romance que inició junto a la española María Luisa Las Heras. Es, además, un periodo de creación fructífera,

durante el cual engendró una de sus obras más famosas, *Las hortensias*, cuya primera publicidad debemos a la revista uruguaya *Escritura* (1949).

Diversos estudios han recordado con brillo las implicaciones del tema que trata. Baste aquí señalar que la literatura gótica juzgó adecuado ese parangón entre la muñeca y la mujer, con sus almas sincronizadas gracias a una magia tibia y caprichosa. El espíritu de ese efecto ya fue narrado por E.T.A. Hoffmann, y aún está latente en no pocos folletines del mismo género. Así como una muñeca de porcelana esta impregnada por una atmósfera inquietante, su hechizo puede además expresar una contemplación activa, a veces fetichista, enarbolando la semejanza como un principio básico de la vida artificial. Es inútil insistir aquí en que las muñecas de *Las Hortensias* carecen de ingredientes sobrenaturales. No disponen de un Pigmalión, pero sí de alguien que les inventa un ayer. Al sobreexcitar los sentidos del personaje central, ya merecen el estatuto de seductoras. Distanciado de su mujer, el deseo de posesión lo ejerce el protagonista con ese juguete que tiene el don de conferirle un nuevo sentido de la realidad, un nuevo tipo de ensoñación que sustituye al amor carnal. Véase, por ejemplo, esta paulatina humanización de la muñeca en el párrafo siguiente: «Una mañana él se dio cuenta de que María cantaba mientras vestía a Hortensia; y parecía una niña entretenida con una muñeca. Otra vez, él llegó a su casa al anochecer y encontró a María y a Hortensia sentadas a una mesa con un libro por delante; tuvo la impresión de que María enseñaba a leer a una hermana».

El indomable deseo crece entre silencios y disimulos, ennoblecidos por otro tipo de fantasías, aún más téticas. En esta línea, Felisberto sabe ocultar detalles que animan nuestra curiosidad. No contento con dejarnos en-

trever las potencialidades de la pequeña Hortensia, ese derroche de energías que muestra la figura principal delineada, trazo a trazo, una neurosis inevitable. La fuerza de los juegos prohibidos queda así parcelada entre dos identidades —lo natural y lo artificial—, cuyo significado oculto parecen subrayar, a fuerza de repetirse, la soledad primigenia y evocativa que inspiran plantas y, frente a ellas, unas máquinas de ruido tan turbador que verifica el ritmo de la locura.

Tras lo expuesto se ve por qué este diálogo entre interioridad y fantasía atrajo en tal medida a Julio Cortázar, quien, por cierto, fue el encargado de elaborar el prefacio a la edición francesa de esta obra (*Les Hortenses*, París: Denoël, 1975; trad. De Laure-Guille Bataillon).

EL CABALLO PERDIDO

En el rico depósito de la memoria descubre Felisberto los materiales de un nuevo relato, *El caballo perdido* (1943), donde engrana sucesos de su infancia con intuiciones propias de un narrador sutil, que a la hora de entrever el pasado decide bajar a las regiones más profundas de la psique. No sorprende, por lo dicho, que el narrador describa las tensiones internas de aquella salita donde estudiaba piano a los diez años, repleta de objetos sugerentes. Y tampoco extraña esa evocación de Celi-
na, su profesora, donde se ligan los extremos de la vehemencia infantil, el desconcierto y la precariedad de los sentimientos. Aplicable al caso es el fragmento donde nuestro autor se retrata junto a la pianista: «Cuando Celi-
na estaba sentada a mi lado yo nunca me atrevía a mirarla. Endurecía el cuerpo como si estuviera sentada en un carricoche, con el freno trancado y ante un caballo».

Sin duda, en líneas como éstas que dedica a la maestra, y en otras donde la abuela y la madre de Felisberto cobran su más tierna presencia, cabe dar con el principal soplo narrativo de esta obra, taraceada con una delicadeza no exenta de humor.

Claro que dicha descripción se enuncia mejor con una figura metafórica, presentada por Felisberto en la siguiente forma: «Fue en una de esas noches, en que hacía el recuento de los años pasados como de monedas que hubiera dejado resbalar de los dedos sin mucho cuidado, cuando me visitó el recuerdo de Celina. Eso no me extrañó como no me extrañaría la visita de una vieja amistad que recibiera cada mucho tiempo. Por más cansado que estuviera, siempre podría hacer una sonrisa al recién llegado». Puestos a deshilvanar esta evocación —este oficio de evocar— del uruguayo, y a título de nota interesante, cabe asimismo entresacar el siguiente epígrafe: «El cine de mis recuerdos es mudo. Si para recordar me puedo poner los ojos viejos, mis oídos son sordos a los recuerdos». En todo caso, a poco que el lector coopere en la recomposición del ciclo, su sentido se esclarece con suavidad, sin sobrecarga simbólica.

A la hija del escritor, Ana María Hernández de Helena, le correspondió anotar otros matices, mucho más íntimos, en el prólogo a las *Narraciones fundamentales* de su progenitor: «En *El caballo perdido* el hombre recuerda al niño junto a Celina y su abuela, usando imágenes tiernas y sorprendentes —por su observación, su fantasía original, su lirismo, su profundidad y su sentido del humor— donde todo es poesía. [...] En la dedicatoria a Calita de un ejemplar de este libro le dice: “los dos iremos en el caballo perdido hacia nuestro destino, y nunca pondremos pie en tierra”. Mi padre antes de morir me

dijo que *El caballo perdido* era su obra preferida» (Montevideo: Relieve, 1993, p. 14-15).

La primera edición de esta obra salió de la imprenta de los hermanos González Panizza. Fue premiada por el Ministerio de Instrucción Pública y, según dejó consignado el propio escritor, recibió los elogios del Dr. Alfredo Cáceres en el número de *El Plata* publicado el 8 de septiembre de 1944. Asimismo, Paulina Medeiros alabó sus virtudes en *El País*, el 3 de junio de 1944, y otra reseña favorable figuraba en el bonaerense *Correo Literario* del 15 de febrero de 1944, firmada esta vez por Juvenal Ortiz Saralegui. Pero si tomamos en cuenta su fuerza expresiva, quizá sean más significativas las dedicatorias que firmó Felisberto en los ejemplares de *El caballo perdido* enviados a Jules Supervielle y a Carlos Vaz Ferreira. Tomamos estas dos notas de Walter Rela, quien las recibió del autor en 1960 y las reprodujo en uno de sus estudios.

En el párrafo que dedica a Supervielle en enero de 1944, leemos lo siguiente: «He ido al campo a juntar palabras para Ud. Las que traje son pequeñas y ordinarias, azules y amarillas. Las pondré al borde de su camino y en el instante que Ud. no las viera que más bien sus ojos siguieran la perspectiva del camino, donde los árboles que se juntan a lo lejos se asoman para verlo y a medida que se acercan se separan para darle todo lo ancho del camino y reverenciarlo». Es obvio: el poeta no sólo tiene el atributo de la admiración y el magisterio; también cabe adivinar en estas líneas el impulso que significó en la actividad creadora de Felisberto.

Otro tanto cabe decir sobre la dedicatoria que, con fecha de septiembre de ese mismo año, figura en el volumen que recibió el Dr. Carlos Vaz Ferreira: «...porque él ha viajado en las vueltas de este mundo como en los

vuelcos de un gran corazón loco; mientras ha recibido en la cabeza todo el aire de la realidad, sus ojos abiertos en todas direcciones han visto el espectro de lo complejo y de lo diverso presentarse con la más sorprendente simultaneidad. Por eso alguna vez, en el instante en que su corazón iba a dar la más conmovedora bienvenida a un creador, recibía el aviso de que el nuevo conquistador llevaba escondido en su inocencia un error trágico. Entonces nuestro filósofo, sacrificando su alegría y exponiéndose a interrumpir la de los demás, daba la desagradable noticia con la inflexible honestidad de quien mira derecho hacia el bien» (citado en Walter Rela, «Cronología anotada», *Narraciones fundamentales*, Montevideo: Relieve, 1993, p. 173-174).

CRIATURAS

El mundo de Felisberto Hernández está habitado por criaturas extrañas: personas, animales o cosas que rompen los principios de la lógica del sujeto. Estas proyecciones —temores y deseos que adquieren una inquietante autonomía—, seducen al lector a través de un narrador que se debate entre la realidad y los sueños.

HUMO¹

«El humo tragaba mucha de la poca luz que daban unas lamparillas y mucho del color de los trajes. Además, se tragaba las columnitas en que se apoyaba el palco donde tocábamos nosotros. Éramos tres: “un violín”, “una flauta” y yo. Parecía que también había sido el humo quien hubiera elevado nuestro palco hasta cerca del techo blan-

¹ Tomado de «El comedor oscuro», en *Nadie encendía las lámparas* (1947), incluido en el volumen homónimo, Madrid: Cátedra, 1993, p. 164.

co. Como si fuéramos empleados del cielo, enviábamos a través de las nubes de humo aquella música que los de abajo no parecían escuchar. Apenas terminábamos una pieza, nos invadía la conversación de toda aquella gente. Era un murmullo fuerte, uniforme, y en invierno nos llenábamos de modorra.

Nos asomábamos sentados en la baranda del palco y no sé qué hacíamos tanto rato con los ojos sobre las cosas. De pronto mirábamos, simplemente, cómo allá abajo las cabezas se asomaban a los círculos blancos de las mesas de mármol y las manos llevaban hasta cerca de la nariz el café, que se veía como una pequeña mancha negra.»

MURCIÉLAGO²

«Por esa noche no insistió. Yo me fui a leer a la cama. Él se sentó en la mesa redonda y empezó a escribir y a echar humo sobre el papel. Antes de dormirme pensé en el apodo de Murciélagos. Me despertó, al rato, el ruido del fuelle. Mur había abierto apenas la ventana y con el fuelle corría el humo hacia la rendija. Entonces me vino a la memoria algo que decía mi abuela: “Fumaba como un murciélagos” y creí comprender el sobrenombre de Mur. Pero pronto hice otras conjeturas.

Vi en los hombros desnudos de él dos mechones de vello tan abultados que parecían charreteras; y la parte de la espalda que dejaba ver la camisilla de verano la tenía cubierta por una capa de pelo bastante espesa. Y yo pensé: “Los murciélagos tienen todo el cuerpo lleno de

² Tomado de «Mur», en *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones* (1974), incluido en *Narraciones incompletas*, Madrid: Siruela, 1990, p. 363.

pelo”. Esto ocurría un viernes por la noche. Al otro día se levantó temprano para ir al banco y al acercarse al espejo para arreglarse la corbata echó el humo en el vidrio; y recién entonces comprendí que el día anterior había echado humo en la puerta de cristales biselados.»

Ojos³

«En la pieza de los escritorios la Menor daba clase a una señorita rubia que usaba la cabeza inclinada hacia delante; fue ella la primera persona que me llamó la atención por la forma de sus córneas. Éstas eran muy distintas a las del Mandolión; las del Mandolión parecían sucias de nicotina y de hilillos de tabaco. También aparecían sucios sus ojos, como si en ellos hubieran revuelto unos cuantos colores oscuros. Las córneas de la señorita rubia eran como globos terráqueos recién comprados; y daba gusto mirar el país azul del iris, con su capital en el centro, que era una niña muy grande.

Una vez que yo estaba muy cerca de sus niñas vi reflejarse en ellas una lámpara portátil —la bombita era sostenida, dicho sea de paso, por una mujer de bronce bastante desnuda—. Yo no sabía si aquella señorita era delicada por afectación o era delicada por enfermedad.»

³ Tomado de «Tierras de la memoria», en *Tierras de la memoria* (1967), incluido en *Narraciones incompletas*, Madrid: Siruela, 1990, p. 272.

PIANO⁴

«El gran piano negro de cola, como un viejo animal somnoliento apoyado sobre sus gruesas patas, recibía mansamente las manos que golpeaban la dentadura amarillenta y le llenaban el lomo de barullo. Así desfilamos unos cuantos. Al final pedí tres o cuatro notas en forma de tema para hacer una improvisación. Yo estaba preparado para esto, como una dama para ser sorprendida por el fotógrafo. El tema que me dieran lo ubicaría en formas o estructuras ya muy ensayadas, pues el juego de improvisar lo había practicado mucho tiempo: primero se lo oí a Clemente Colling —un organista francés— y después le había copiado el procedimiento.

(Lo imitaba como un niño de dos años imita a una persona cuando escribe o cuando lee un diario.) Al principio nadie parecía darse cuenta de lo que yo me proponía: me decían que no sabían dar temas, o cosas por el estilo; entonces yo les decía que aun sin saber música, apretaran tres teclas distintas, una después de otra, como quien saca bolillas de una bolsa; por fin se decidía alguna que sabía y casi siempre me daba las tres notas de un arpegio común.»

JOVEN SOÑADA⁵

«En un pedazo grande de sueño, yo me encontraba en un dormitorio y era de noche. La silla en que yo estaba

⁴ Tomado de «Tierras de la memoria», en *Tierras de la memoria* (1967), incluido en *Narraciones incompletas*, Madrid: Siruela, 1990, p. 281.

⁵ Tomado de «Las dos historias», en *Nadie encendía las lámparas* (1947), incluido en el volumen homónimo, Madrid: Cátedra, 1993, p. 189.

sentado había quedado arrimada a una gran cama, y en esa cama y entre las 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 parecería 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.

A veces parecía que ella se daba cuenta de lo que yo pensaba y que eso lo hacía a propósito: le gustaba que yo la mirara mientras hacía eso.»

AGUA⁶

«Esa noche, en el comedor del hotel, la señora Margarita se fijaba a cada momento en una de las mujeres que había hablado a gritos cerca de la fuente. Mientras el marido la miraba embobado, la mujer tenía una sonrisa irónica, y cuando se fue a llevar una copa a los labios, la señora pensó: “En qué bocas anda el agua”. En seguida se sintió mal, fue a su pieza y tuvo una crisis de lágrimas. Después se durmió pesadamente y a las dos de la madrugada se despertó agitada y con el recuerdo del arroyo llenándole el alma. Entonces tuvo ideas en favor del arroyo:

“Esa agua corre como una esperanza desinteresada y nadie puede con ella. Si el agua que corre es poca, cual-

⁶ Tomado de «La casa inundada», en *La casa inundada* (1960), incluido en *Las Hortensias y otros cuentos*, Barcelona: Lumen, 1974, pp. 100-101.

quier pozo puede prepararle una trampa y encerrarla: entonces ella se entristece, se llena de un silencio sucio, y ese pozo es como la cabeza de un loco. [...] Yo debo estar con mis pensamientos y mis recuerdos como en un agua que corre con gran caudal”... Esta marea de pensamientos creció rápidamente y la señora Margarita se levantó de la cama, preparó las valijas y empezó a pasearse por su cuarto y el corredor sin querer mirar el agua de la fuente.»

CABALLO HUMANO⁷

«Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido un caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo.

En una de las noches yo andaba por un camino de tierra y pisaba las manchas que hacían las sombras de los árboles. De un lado me seguía la luna; en el lado opuesto se arrastraba mi sombra; ella, al mismo tiempo que subía y bajaba los terrones iba tapando las huellas.

En mi dirección contraria venían llegando, con gran esfuerzo, los árboles, y mi sombra se estrechaba con la de ellos.

Yo iba arropado en mi carne cansada y me dolían las articulaciones próximas a los cascos. A veces olvidaba la combinación de mis manos con mis patas traseras, daba un traspie y estaba a punto de caerme.

⁷ Tomado de «La mujer parecida a mí», en *Nadie encendía las lámparas* (1947), incluido en *Obras completas*, volumen II, México D. F.: Siglo XXI, 1983, pp. 110-111.

De pronto sentía olor a agua; pero era un agua pútrida que había en una laguna cercana. Mis ojos eran también como lagunas y en sus superficies lacrimosas e inclinadas se reflejaban simultáneamente cosas grandes y chicas, próximas y lejanas.»

RESPLANDOR⁸

«—¿Qué ocurre?

Y él a su vez me preguntó:

—¿Qué te pasa?

—¿No viste un resplandor?

—Ah, no te preocupes. Como las muchachas son pocas para un túnel tan largo, tienen que estar repartidas a mucha distancia; entonces, con esa linterna cada una me avisa donde está.

Me di vuelta y vi encenderse varias veces el resplandor como si fuera un bichito de luz. En ese instante mi amigo dijo:

—Espérame aquí.

Y al ir hacia la luz la cubrió con su cuerpo. Entonces yo pensé que él iba sembrando sus dedos en la oscuridad; después los recogería de nuevo y todos se reunirían en la cara de la muchacha.»

⁸ Tomado de «Menos Julia», en *Nadie encendía las lámparas* (1947), incluido en el volumen homónimo, Madrid, Cátedra, 1993, p. 122.

REFLEJO⁹

«Una noche me atacó un terror que casi me lleva a la locura. Me había levantado para ver si me quedaba algo más en el ropero; no había encendido la luz eléctrica y vi mi cara y mis ojos en el espejo, con mi propia luz. Me desvanecí. Y cuando me desperté tenía la cabeza debajo de la cama y veía los fierros como si estuviera debajo de un puente. Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo. Eran de un color amarillo verdoso que brillaba como el triunfo de una enfermedad desconocida; los ojos eran grandes redondeles, y la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender. Me quedé despierto hasta que subió el ruido de los huesos serruchados y cortados con el hacha.»

BALCÓN¹⁰

«Esa noche comimos y bebimos poco. Después fui con el anciano hasta la cama de la hija y enseguida él salió de la habitación. Ella no había dicho ni una palabra; pero apenas se fue el anciano miró hacia la puerta que daba al vacío y me dijo:

—¿Vio cómo se nos fue?

—¡Pero señorita! Un balcón que se cae...

—Él no se cayó. Él se tiró

—Bueno, pero...

⁹ Tomado de «El acomodador», en *Nadie encendía las lámparas* (1947), incluido en el volumen homónimo, Madrid: Cátedra, 1993, p. 101.

¹⁰ Tomado de «El balcón», en *Nadie encendía las lámparas* (1947), incluido en el volumen homónimo, Madrid: Cátedra, 1993, pp. 94-95.

—No sólo yo lo quería a él; yo estoy segura de que él también me quería a mí; él me lo había demostrado.

Yo bajé la cabeza. Me sentía complicado en un acto de responsabilidad para el cual no estaba preparado. Ella había empezado a volcarme su alma y yo no sabía cómo recibirla ni qué hacer con ella.

Ahora la pobre muchacha estaba diciendo:

—Yo tuve la culpa de todo. Él se puso celoso la noche que yo fui a su habitación.

—¿Quién?

—¿Y quién va a ser? El balcón, mi balcón.»

SILLA¹¹

«Apenas se levantó de la silla apareció el misterio blanco. La silla era de la sala y tenía una fuerte personalidad. La curva del respaldo, las patas traseras y su forma general eran de mucho carácter. Tenía una posición seria, severa y concreta. Parecía que miraba para otro lado del que estaba yo y que no se le importaba de mí. Irene me llamó de adentro porque decidió que tocáramos el piano. La silla que tomó para tocar era igual de forma a la que había visto antes pero parecía que de espíritu era distinta: ésta tenía que ver conmigo.

Al mismo tiempo que sujetaba a Irene, aprovechaba el momento en que ella se inclinaba un poco sobre el piano y con el respaldo libre me miraba de reojo.»

¹¹ Tomado de «La casa de Irene», en *Libro sin tapas* (1929), incluido en *Narraciones incompletas*, Madrid: Siruela, 1990, pp. 42-43.

MUJER DE MÁRMOL¹²

«Al principio iba hacia una mujer de mármol y le pasaba los dedos por la garganta. El busto estaba colocado en una mesita de patas largas y débiles; las primeras veces se tambaleaba. Yo había tomado a la mujer del pelo con una mano para acariciarla con la otra. Se sobreentendía que el pelo no era de pelo sino de mármol. Pero la primera vez que le puse la mano encima para asegurarme que no se movería se produjo algún instante de confusión y olvido. Sin querer, al encontrarla parecida a una mujer de la realidad, había pensado en el respeto que le debía, en los actos que correspondían al trato con una mujer real.

Fue entonces que tuve el instante de confusión. Pero después sentía el placer de violar una cosa seria. En aquella mujer se confundía algo conocido —el parecido a una de carne y hueso, lo de saber que era de mármol y cosas de menor interés—; y algo desconocido —lo que tenía de diferente a las otras, su historia (suponía vagamente que la habrían traído de Europa —y más vagamente suponía a Europa—, en qué lugar estaría cuando la compraron, los que la habrían tocado, etc.)— y sobre todo lo que tenía que ver con Celina.»

SAPO¹³

«Ella tomaba con dos dedos un sapo y lo levantaba hasta mostrar la barriga blanca. Yo tenía miedo porque ella

¹² Tomado de «El caballo perdido» (1943), incluido en *Narraciones incompletas*, Madrid: Siruela, 1990, p. 96.

¹³ Tomado de «Por los tiempos de Clemente Colling» (1942), incluido en *Narraciones incompletas*, Madrid: Siruela, 1990, p. 59.

misma me había dicho que soltaban un fuerte chorro de orín, que daba en los ojos y que dejaba ciego. Una noche de lluvia, después que yo estaba acostado vino a mi cama y vi que levantaba las cobijas apresuradamente; enseguida sentí en los pies la barriga fría y viscosa del sapo. Algunas noches después, mi madre notó un ruido raro después de apagada la luz; prendió rápidamente un fósforo y descubrió que yo dormía con los pies y las piernas para arriba, pegados contra la pared.

Ahora vuelvo a sentir un poco la angustia de cuando apagaban la luz, de cuando la mecha de la lámpara dejaba escapar los últimos hipos; y que al final, después de casi apagada del todo, el último hipo tardaba más pero era más grande y ya todo quedaba completamente oscuro. Entonces empezaba a ver sapos en mi cama y a poner los pies en la pared. Mi madre me llevaba para su cama y mi padre venía a la mía. Cuando mi madre estaba por dormirse, yo le daba un codazo para que no se durmiera porque seguía sintiendo miedo a los sapos.»

PIEDRA FILOSOFAL¹⁴

«Se estaban haciendo los cimientos para la casa de un hombre bueno. Yo estaba sentado en un montón de piedras. Un poco separadas del montón había dos piedras: una más bien redonda y otra más bien cuadrada. La más bien cuadrada era La Piedra Filosofal. Ésta decía a la otra: “Yo soy el extremo de las cosas. En este planeta hay un extremo de cosas blandas, y es el espíritu

¹⁴ Tomado de «La piedra filosofal», en *Libro sin tapas* (1929), incluido en *Obras completas*, volumen 1, México D. F.: Siglo XXI, 1983, pp. 26-27.

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.

Suponed que las piedras fueran lo más duro; después están los árboles que son más blandos; después los animales, después los hombres. Pero 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 [...]”. Lo más curioso de cuanto conozco son los hombres. Y ellos tienen a su vez la curiosidad como de lo más importante de su condición. Y la curiosidad en lo que se refiere a satisfacerla, es relativa a los sentidos. Además está torturadísima de combinaciones.»

CIGARRILLO¹⁵

«Al día siguiente de mañana recordé que la noche anterior había puesto el cigarrillo roto en la mesa de luz. La mesa de luz me pareció distinta: tenía una alianza y una asociación extraña con el cigarrillo. Pero yo quise reaccionar contra mí. Me decidí a abrir el cajón de la mesa de luz y fumarlo como uno de tantos. Lo abrí. Quise sacar el cigarrillo con tanta naturalidad que se me cayó de las manos. Me volvió la obsesión. Volví a reaccionar. Pero al ir a tomarlo de nuevo me encontré con que había caído en una parte mojada del piso.

¹⁵ Tomado de «Historia de un cigarrillo», en *Libro sin tapas* (1929), incluido en *Obras completas*, volumen I, México D. F.: Siglo XXI, 1983, pp. 38-39.

Esta vez no pude detener mi obsesión; cada vez se hacía más intensa al observar una cosa activa que ahora ocurría en el piso: el cigarrillo se iba ensombreciendo a medida que el tabaco absorbía el agua.»

GATOS¹⁶

«Entramos a un zaguán lleno de plantas y a una salita llena de chucherías que aparecían más frágiles y confusas en las últimas cortinas de sol empolvado. Yo tenía miedo de pisar un gato negro que había debajo de mi silla o de tropezar, en cualquier ademán, con una de las mesitas de patas débiles que tenía otro gato. Este era blanco, de tiza y si se caía arrastraría con él otras chucherías. Sin embargo la recitadora hacía toda clase de movimientos con una seguridad envidiable y hasta se permitía entornar los ojos. Yo le decía a mi compañero poeta que la actitud de ella cuando ponía así los ojos era entre el infinito y el estornudo.

Pero era divina y yo me encontraba con todos mis sentimientos trabados. Ella recitaba poemas del padre, quien bajaba la cabeza cuando elogiábamos sus bellos sonetos. Yo elevaba la mía hasta la hija y ella me miraba con los ojos cada vez más entornados.»

¹⁶ Tomado de «La casa nueva» (1960), incluido en *Las Hortensias y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1974, p. 171.

PLANTA¹⁷

«Recordaba esto mirando la colcha amarilla y después me quedé dormido. Al rato me despertó un murmullo de muchas voces: venía del lado del callejón. 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. A mi lado había un tipo vestido de azul y sentí como un terror de que aquel traje fuera mío y de que yo llegara a ser aquel tipo.

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. A una muchacha se le ocurrió hacerme cosquillas debajo del brazo que yo llevaba levantado. Puse la plantita en la mesa, cerca del candelabro, y me acosté de nuevo.»

COCODRILLO¹⁸

«Cuando los amigos me llevaron a mi hotel yo pensaba en todo lo que había llorado en aquel país y sentía un placer maligno en haberlos engañado; me consideraba como un burgués de la angustia. Pero cuando estuve solo en mi pieza, me ocurrió algo inesperado: primero me miré en el espejo; tenía la caricatura en la mano y alternativamente miraba al cocodrilo y a mi cara. De pronto y sin

¹⁷ Tomado de «Lucrecia» (1960), incluido en *Las Hortensias y otros cuentos*, Barcelona: Lumen, 1974, p. 145.

¹⁸ Tomado de «El cocodrilo» (1961), incluido en *Las Hortensias y otros cuentos*, Barcelona: Lumen, 1974, pp. 135-136.

haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignoraba la desgracia.

Tenía arrugas nuevas y por entre ellas corrían las lágrimas. Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando; las lágrimas resbalaban por la nariz y caían por la almohada. Y así me dormí. Cuando me desperté sentí el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo. Me quedé quieto y hacía girar los ojos en la oscuridad, como aquel ciego que tocaba el arpa.»

MUÑECA¹⁹

«La muñeca estaba vestida de novia y sus ojos abiertos estaban colocados en dirección al techo. No se sabía si estaba muerta o si soñaba. Tenía los brazos abiertos; podía ser una actitud de desesperación o de abandono dichoso. Antes de abrir el cajón de la mesita y saber cuál era la leyenda de esta novia, él quería imaginar algo. Tal vez ella esperaba al novio, quien no llegaría nunca; la habría abandonado un instante antes del casamiento; o tal vez fuera viuda y recordara el día en que se casó; también podía haberse puesto ese traje con la ilusión de ser novia.

Entonces abrió el cajón y leyó: “Un instante antes de casarse con el hombre a quien no ama, ella se encierra, piensa que ese traje era para casarse con el hombre a quien amó, y que ya no existe, y se envenena. Muere con

¹⁹ Tomado de «Las Hortensias» (1949), incluido en *Obras completas*, volumen II, México D.F.: Siglo XXI, 1983, p. 180.

los ojos abiertos y todavía nadie ha entrado a cerrárselos”. Entonces el dueño de la casa negra pensó: “Realmente, era una novia divina”. Y a los pocos instantes sintió placer en darse cuenta de que él vivía y ella no.»

PIEDRA VERDE²⁰

«Primero ese alfiler había sido una pequeña piedra verde que el mar había desgastado dándole forma de corazón; después la habían puesto en un prendedor y el corazón había quedado emplomado entre un cuadrilátero del tamaño de un diente de caballo. Al principio, mientras yo le daba vuelta entre mis dedos, pensaba en cosas que no tenían que ver con él; pero de pronto él me empezó a traer a mi madre, después a un tranvía de caballos, una tapa de botellón, un tranvía eléctrico, mi abuela, una señora francesa que se ponía un gorro de papel y siempre estaba llena de plumitas sueltas, su hija, que se llamaba Yvonne y le daba un hipo tan fuerte como un grito, un muerto que había sido vendedor de gallinas, un barrio sospechoso de una ciudad de la Argentina y donde en un invierno yo dormía en el suelo y me tapaba con diarios, otro barrio aristocrático de otra ciudad donde yo dormía como un príncipe y me tapaba con muchas frazadas, y, por último un ñandú y un pozo de café.»

²⁰ Tomado de «El corazón verde», en *Nadie encendía las lámparas* (1947), incluido en *Obras completas*, volumen II, México D. F.: Siglo XXI, 1983, pp. 149-150.

BIBLIOGRAFÍA

Una bibliografía como ésta, protagonizada por Felisberto Hernández, implica, ante todo, la revisión de un catálogo en constante crecimiento, engrosado con generosidad a lo largo de los últimos años. Este interés viene de lejos, pero no es desacertado afirmar que críticos y curiosos comparten en grado creciente su fascinación por el escritor uruguayo.

A estas alturas de la pesquisa, el fondo bibliográfico suma entradas que han quedado como fundamentales, al tiempo que anota la presencia de otras que pueden ser curiosas, atrayentes, conjeturales e incluso polémicas. Tentados siempre por la figura de Hernández, los autores comprimen los matices de su discurso literario en toda una profusión de monografías y artículos, colectáneas y revistas, cuyo persistente contacto con los seguidores de nuestro narrador nos lleva a imaginar una fiel comunidad de admiradores.

La intención principal de nuestra bibliografía es proponer una visión panorámica de todo ese material. Una visión forzosamente parcial, deudora de los repertorios

que han acumulado autores como Enriqueta Morillas, Walter Rela, Jean L. Andreu, Kim D. Yunez y Rocío Antúnez. Como es obvio, la escasez del espacio exige el escamoteo de títulos de importancia, algo quizá disculpable por la voluntad orientativa de este inventario, alejado de la exhaustividad de los trabajos académicos.

OBRAS

1925

Fulano de tal. Montevideo: José Rodríguez Riet Editor, 1925.

1926

«Genealogía». Montevideo: *La Cruz del Sur*, n.º 12, 2.º año, 10 de marzo de 1926, p. 10.

1929

Libro sin tapas. Rocha (Uruguay): Imprenta La Palabra, 1929. «Teoría simplista de las almas gordas. De sable en mano». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 49, año I, marzo de 1929, p. 1.

«Para meditar. Nota». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 50, año I, 2.ª época, 19 de marzo de 1929, p. 1.

«Para meditar. Nota». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 55, año I, 2.ª época, 6 de abril de 1929, p. 1.

«Libro sin tapas. Prólogo». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 64, año I, 2.ª época, 27 de abril de 1929, p. 3.

«Libro sin tapas». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 66, año I, 2.ª época, 3 de mayo de 1929, p. 3.

«Libro sin tapas». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 67, año I, 2.ª época, 7 de mayo de 1929, p. 3.

«La piedra filosofal». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 69, año I, 2.ª época, 11 de mayo de 1929, p. 3.

«El vestido blanco». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 71, año I, 2.ª época, 16 de mayo de 1929, p. 1.

«Historia de un cigarrillo». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 73, año I, 2.ª época, 23 de mayo de 1929, p. 2.

«La casa de Irene». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 74, año I, 2.ª época, 28 de mayo de 1929, p. 2.

«La barba metafísica». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 76, año I, 2.ª época, 1º de junio de 1929, p. 2.

«Drama o comedia. Diálogo». Rocha (Uruguay): *La Palabra*, n.º 77, año I, 2.ª época, 4 de junio de 1929, p. 2.

1930

La cara de Ana. Mercedes (Uruguay): s.n., 1930.

1931

La envenenada. Florida (Uruguay): s.n., 1931.

1932

«Danza española. Poema». Treinta y Tres (Uruguay): *La Acción*, n.º 898, año I, 4 de junio de 1932, p. 1.

1934

«Poema de un próximo libro. I». Treinta y Tres (Uruguay): *La Actualidad*, n.º 787, año XVIII, marzo de 1934, p. 2.

«Poema de un próximo libro. II». Treinta y Tres (Uruguay): *La Actualidad*, n.º 787, año XVIII, marzo de 1934, p. 2.

«El fray». Treinta y Tres (Uruguay): *La Actualidad*, n.º 788, año XVIII, marzo de 1934, p. 2.

1939

«Filosofía de gángster. Dedicatoria». Montevideo: *El País*, n.º 6178, año XXII, 1939, p. 8.

1942

Por los tiempos de Clemente Colling. Montevideo: González Panizza Hnos, 1942.

1943

El caballo perdido. Montevideo: González Panizza Hnos., 1943.

«Las dos historias». Buenos Aires: *Sur*, n.º 103, abril de 1943, pp. 70-82

1945

«La pelota». Montevideo: *El Plata*, n.º 10.935, año XXXI, 1945, p. 6.

«El balcón». Buenos Aires: *La Nación* (suplemento literario), 16 de diciembre de 1945, p. 1.

1946

«Manos equivocadas». Montevideo: *Revista Nacional*, n.º 100, 1.ª época, año IX, abril de 1946, pp. 53-66.

«Nadie encendía las lámparas». Montevideo: *Cultura. Órgano oficial de los Institutos Anglo-Uruguayos*, n.º 9, mayo de 1946.

«El acomodador». Buenos Aires: *Los Anales de Buenos Aires*, n.º 6, año I, junio de 1946, pp. 26-42.

«Menos Julia». Buenos Aires: *Sur*, n.º 143, año XV, 1946, pp. 34-52.

1947

Nadie encendía las lámparas. Buenos Aires: Sudamericana, 1947.

«Muebles El Canario». Montevideo: *Mujer Batllista*, n.º 12, año II, noviembre de 1947.

«Mi primer concierto». Montevideo: *Alfar*, n.º 86, 2.ª época, año XXV, noviembre de 1947.

1948

«Mur». Montevideo: *Escritura*, n.º 4, año II, abril-mayo de 1948, pp. 30-36.

1949

«Las Hortensias». Montevideo: *Escritura*, n.º 8, año III, diciembre de 1949, pp. 56-100.

«El cocodrilo». Montevideo: *Marcha*, n.º 510, año XI, diciembre de 1949, pp. 14-16.

1950

Las Hortensias. Montevideo: Imprenta La Gaceta Comercial, 1950.

«La suma». Montevideo: *El Plata*, n.º 12.391, año xxxvi, febrero de 1950, p. 4.

«Elsa». Montevideo: *El Plata*, n.º 12.502, año xxxvi, mayo de 1950, p. 6.

«El vapor». Montevideo: *El Plata*, n.º 12.605, año xxxvi, 1950, p. 14.

«Mi primera maestra. Cuento inédito». Montevideo: *La Voz de Israel*, n.º 5, año I, 1950, p. 13.

1951

«El convento». Montevideo: *El Plata*, n.º 12.904, año xxxvii, noviembre de 1951, p. 7.

1954

«Hace dos días». Montevideo: *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, año xli, 1954, pp. 442-443.

1955

«Explicación falsa de mis cuentos». Montevideo: *La Licorne*, n.º 5-6, año III, 2.ª época, 1955, pp. 970-998.

«La muela» (fragmento de *Tierras de la memoria*). Montevideo: *El País*, suplemento mensual, n.º 4, año I, octubre de 1955, pp. 13-14.

1958

«Cuatro sputniks de la libertad». Montevideo: *El Día*, n.º 26.993, 2.ª época, año LXIX, enero de 1958, p. 5.

«El ladrón de niños». Montevideo: *La Licorne*, n.º 7, año IV, 2.ª época, 1958, pp. 49-51.

«Fulano de tal. Prólogo. Cosas para leer en el tranvía». Montevideo: *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, año XLV, 1958, pp. 428-431.

1959

«La casa nueva». Montevideo: *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, año XLVI, 1959, pp. 429-434.

1960

La casa inundada. Montevideo: Alfa, 1960.

1965

Obras completas IV. Tierras de la memoria. Montevideo: Arca, 1965.

1966

Obras completas V. Las Hortensias y otros relatos. Montevideo: Arca, 1966.

1967

Obras completas III. Nadie encendía las lámparas. Montevideo: Arca, 1967.

1968

El cocodrilo y otros cuentos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Cuentos. Edición al cuidado de Antón Arrufat. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1968.

1969

Obras completas I. Primeras invenciones. Prólogo de Norah Giraldi de Dei Cas. Montevideo: Arca, 1969.

1970

Obras completas II. El caballo perdido. Montevideo: Arca, 1970.

1973

«Cartas de Felisberto». Montevideo: *Marcha*, n.º 1654, 24 de agosto de 1973.

1974

«Cartas de amor». Buenos Aires: *La Opinión* (suplemento cultural), n.º 877, año III, marzo de 1974. (Cinco cartas de Felisberto Hernández a Paulina Medeiros y una carta a Reina Reyes).

«Selección de textos» por Ida Vitale. Buenos Aires: *Crisis*, n.º 18, octubre de 1974.

«Una mañana de viento». Buenos Aires: *La Opinión* (suplemento cultural), n.º 877, año III, marzo de 1974, p. 8.

«Diario de un sinvergüenza». Buenos Aires: *La Opinión* (suplemento cultural), n.º 877, año III, n.º 877, marzo de 1974, p. 9.

Las Hortensias y otros cuentos. Barcelona: Lumen, 1974.

Obras completas VI. Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones. Prólogo de José Pedro Díaz. Montevideo: Ed. Arca, 1974.

1975

La casa inundada y otros cuentos. Prólogo de Julio Cortázar, selección de Cristina Peri Rossi. Barcelona: Lumen, 1975.

1976

El caballo perdido y otros cuentos. Prólogo de José Pedro Díaz. Buenos Aires: Calicanto, 1976.

1979

Cinco cuentos magistrales, cinco críticas por extranjeros. Selección de Walter Rela. Montevideo: Editorial Ciencias, 1979.

«Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira». Montevideo: *Prometeo*, año I, n.º 1, primavera de 1979.

1981

Novelas y cuentos. Edición a cargo de José Pedro Díaz. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Obras completas I y II. Montevideo: Arca-Calicanto, 1981.

1982

Obras completas II. Montevideo: Arca-Calicanto, 1982.

1983

Obras completas III. Montevideo: Arca-Calicanto, 1983.

Obras completas de Felisberto Hernández I. Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1983.

Obras completas de Felisberto Hernández II. El caballo perdido. Nadie encendía las lámparas. Las Hortensias. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1983.

Obras completas de Felisberto Hernández III. Tierras de la memoria. Diario del sinvergüenza. Últimas invenciones. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1983.

1984

Felisberto Hernández. Selección de Ida Vitale. México D.F.: UNAM, 1984.

1985

Por los tiempos de Clemente Colling. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1985.

1990

Narraciones incompletas. Madrid: Siruela, 1990.

1993

Nadie encendía las lámparas. Edición de Enriqueta Morrillas. Madrid: Cátedra, 1993.

MONOGRAFÍAS

Antúnez, Rocío. *Felisberto Hernández. El discurso inundado.* México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, Editorial Katun, 1985.

Blengio Brito, Raúl. *Felisberto Hernández. El hombre y el narrador.* Montevideo: Ediciones de la Casa del Estudiante, 1981.

Canepa, Aldo L. *Felisberto Hernández.* Montevideo: Editorial Técnica, 1979.

Canova, Virginia. *La creación literaria en Felisberto Hernández como arma contra la alienación.* Montevideo: Puntosur Editores, 1990.

Díaz, José Pedro. *El espectáculo imaginario: Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández ¿una propuesta generacional?* Montevideo: Arca, 1986.

_____. *Felisberto Hernández, su vida y su obra.* Montevideo: Planeta, 2000.

- Díaz, José Pedro. *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca, 1991.
- Echavarren Welker, Roberto. *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.
- Ferré, Rosario. *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Fraga de León, María de Rosario. *Felisberto Hernández. Proceso de una creación*. Michigan State University, 1993.
- Giordano, Alberto. *La experiencia narrativa: Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Giraldi de Dei Cas, Norah. *Felisberto Hernández: Del creador al hombre*. Montevideo: Edición de la Banda Oriental, 1975.
- Gómez Mango, Lídice (ed.). *Felisberto Hernández. Notas críticas*. Paysandú (Uruguay): Fundación de Cultura Universitaria, 1970.
- Graziano, Frank. *The Lust of Seeing. Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*. Lewisburg (Pensilvania, Estados Unidos): Buckell University Press, 1996.
- Holland, Norman Stanford. *The Doll in the Work of Felisberto Hernández*. John Hopkins University, 1979.
- Lasarte, Francisco. *Felisberto Hernández y la escritura de «lo otro»*. Madrid: Ínsula, 1981.
- Lockhart, Washington. *Felisberto Hernández. Una biografía literaria*. Montevideo: Arca, 1991.
- Medeiros, Paulina. *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1974.
- Monges Nicolau, Graciela. *La fantasía en Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gaston Bachelard*.

- México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Morillas, Enriqueta. *La narrativa de Felisberto Hernández*. Tesis doctoral. Madrid: Departamento de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- Nieto, Fred H. *Felisberto Hernández y el cuento fantástico en el Uruguay*. University of California, 1973.
- Pallares Cárdenas, Ricardo: *Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió*. Montevideo: Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras, Departamento de Investigación y Estudios Superiores de Letras Americanas, 1980.
- _____ y Reyes, Reina. *Otro Felisberto*. Montevideo: Casa del Autor Nacional, Imago, 1983.
- Panesi, Jorge. *Felisberto Hernández*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Prunhuber, Carol. *Agua, silencio, memoria y Felisberto Hernández*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1986.
- Rela, Walter. *Felisberto Hernández. Bibliografía anotada*. Montevideo: Editorial Ciencias, 1979.
- _____. *Felisberto Hernández. Valoración crítica*. Montevideo: Editorial Ciencias, 1982.
- Rivera Peña, Daniel Rubén. *La percepción de las cosas en los cuentos de Felisberto Hernández. Su acercamiento a lo fantástico*. Tesis doctoral. State University of New York, 1995.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Nadie encendía las lámparas», *Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947.
- Rosario-Andújar, Julio A. *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*. Peter Lang Publishing, Inc., 1999.

- Sicard, Alain. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- VV.AA. *Felisberto Hernández. Doce ensayos sobre el relato «Por los tiempos de Clemente Colling»*. Montevideo: Arca, Fundación Banco Mercantil Argentino, 1996.
- Yunez, Kim D. *La obra de Felisberto Hernández. Noma-dismo y creación*. Madrid: Pliegos, 2000.

ARTÍCULOS

- Aínsa, Fernando. «Alocución inaugural», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Alazraki, Jaime. «Contar como se sueña: Para una poética de Felisberto Hernández». Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 1, 1985, pp. 21-43.
- _____. «Contar como se sueña: Relectura de Felisberto Hernández». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 31-55.
- Andreu, Jean L. «Las *Hortensias* o los equívocos de la ficción». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 9-31.
- _____. «Para una bibliografía de Felisberto Hernández». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain

- (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 405-419.
- Antúnez Olivera, Rocío. «Felisberto Hernández: urbe y memoria», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- _____. «Yo, mi personaje central». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 293-311.
- Balderston, Daniel. «Las poéticas de FH / FK (Felisberto Hernández y Franz Kafka)», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Barrenechea, Ana María. «Autobiografía y autotextografía: *La cara de Anæ*». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 57-68.
- _____. «Excentricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández». *Modern Language Notes*, marzo de 1976, pp. 311-336.
- Benítez Pezzolano, Hebert. «*El acomodador* y las propiedades de la luz», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Bilbija, Ksenija. «*Las Hortensias* de Felisberto Hernández: The Fabrication of Desire», en Covi-Giovanna (ed.). *Critical Studies on the Feminist Subject*. Trento (Italia): Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli Studi di Trento, 1997.

- Block de Behar, Lisa. «Los límites del narrador: Un estudio sobre Felisberto Hernández». Roma: *Studi di Letteratura Hispano Americana*, n.º 13-14, 1983, pp. 15-44.
- Bolón Pedretti, Alma. «Un yo actante de lo inactual», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Borinsky, Alicia. «Espectador y espectáculo en *Las Hortensias* y otros cuentos de Felisberto Hernández». México D.F.: *Cuadernos Americanos*, n.º 189, 1973, pp. 237-246.
- _____. «La historia y el círculo de la domesticidad». Asunción (Paraguay): *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, n.º 5 (2), 1988, pp. 389-394.
- Calvino, Italo. «Felisberto no se parece a ninguno». Buenos Aires: *Crisis*, octubre de 1974, pp. 12-13.
- Campanella, Hortensia. «La soledad entre plantas». Madrid: *Estaciones. Revista de Literatura*, n.º 2, otoño/invierno 1980-1981, pp. 10-12.
- Case, Thomas E. «Rosario Ferré. *El acomodador*: Una lectura fantástica de Felisberto Hernández». *World Literature Today*, n.º 61 (2), primavera de 1987, p. 253.
- Castillo de Berchenko, Adriana. «Por una poética del cuerpo: la escritura de Felisberto Hernández», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Castillo, Álvaro. «Felisberto Hernández: la magia recuperada». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 289-290, julio-agosto de 1974, pp. 358-364.
- Castro Morales, Belén. «Felisberto y *Le voleur d'enfants* de Supervielle: crítica de identificación e intertextua-

- lidad», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Concha, Jaime. «Los empleados del cielo: En torno a Felisberto Hernández». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 61-83.
- Correa, Rafael. «El acomodador de Felisberto Hernández o el espectáculo de la mirada». Westminster (California, Estados Unidos): *Alba de América: Revista Literaria*, n.º 6 (10-11), 1988, pp. 187-197.
- Cortázar, Julio. «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata». *Caravelle*, n.º 25, 1975, pp. 145-151.
- Crovetto, Pier Luigi. «Felisberto Hernández e le trame dell'apatia». Roma: *Studi di Letteratura Hispano Americana*, n.º 13-14, 1983, pp. 161-180.
- Chichester, Ana García. «Metamorphosis in Two Short Stories of the Fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández». *Studies in Short Fiction*, n.º 31 (3), verano de 1994, pp. 385-395.
- Desaulniers, Leo Paul. «Siete relatos de Felisberto Hernández: La insólita ingenuidad del Yo». Santiago de Chile: *Revista Chilena de Literatura*, n.º 5-6, 1972, pp. 133-49.
- Díaz, José Pedro. «Felisberto Hernández y la década de los años 20». Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 4-6, 1987, pp. 215-223.
- _____. «Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia». *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, enero-septiembre de 1974, pp. 177-144.

- Díaz, José Pedro. «Más allá de la memoria». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 5-30.
- Echavarren Welker, Roberto. «La estructura temporal de la experiencia en *El caballo perdido*». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 95-109. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 1, 1985, pp. 45-58.
- _____. «La ética de la escritura», en *Felisberto Hernández: An International Homage*, The American University, 1993.
- Ezquerro, Milagros. «Lectura del cuento *Nadie encendía las lámparas*», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Feito, Francisco E. «Felisberto Hernández revisitado en su desarraigo escritural». Montevideo: *Foro Literario: Revista de Literatura y Lenguaje*, n.º 8 (13), 1985, pp. 39-44.
- Fell, Claude. «La metáfora en la obra de Felisberto Hernández». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 103-117.
- Ferré, Rosario. «El acomodador-autor». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 189-209.
- Fischer, María Luisa. «Felisberto Hernández o el arte de la memoria». Sacramento (California, Estados Unidos): *Explicación de Textos Literarios*, n.º 25 (1), 1996-1997, pp. 63-70.

- Fornaro, Milton. «Más las nueces que el ruido». Madrid: *Estaciones. Revista de Literatura*, n.º 2, otoño/invierno 1980-1981, pp. 13-15.
- García Rey, José Manuel. «Aproximación a las claves narrativas de Felisberto Hernández». *Nueva Estafeta*, n.º 53, abril de 1983, pp. 75-80.
- Giraldi de Dei Cas, Norah. «Felisberto Hernández y la música». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 313-326.
- _____. «Genealogía de Felisberto Hernández: Un cuento y un cuentista en movimiento o ¿un nuevo Decálogo de Quiroga a F. Hernández?». Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 4-6, 1987, pp. 225-235.
- _____. «Introducción a esta edición y a estas nuevas variaciones críticas», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, Díaz, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Goloboff, Gerardo Mario. «Felisberto Hernández o el fin de la representación». *Texto Crítico*, n.º 3 (6), enero-abril de 1977, pp. 58-73.
- _____. «Felisberto Hernández: La literatura como profanación». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 127-152.
- Gómez Mango, Edmundo. «Las felicidades de Felisberto: las infancias de su escritura», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproduci-

- do en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Graziano, Frank. «An Introduction to Felisberto Hernández' s Poetics». Bloomington (Indiana, Estados Unidos): *Journal of Hispanic Literatures*, n.º 2 (2), 1994, pp. 185-201.
- _____. «La lujuria de ver. La proyección fantástica en *El acomodador* de Felisberto Hernández». Pittsburgh (Pensilvania, Estados Unidos): *Revista Iberoamericana*, n.º 58 (160-161), julio-diciembre de 1992, pp. 1027-1039.
- _____. «Motivos psicoanalíticos en *Nadie encendía las lámparas*», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Guaragno, Liliana. «Los reenvíos del cuerpo (textual) en *Menos Julia*», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Harss, Luis. «Felisberto Hernández». *Review: Latin American Literature and Arts*, primavera de 1977, pp. 49-50.
- Hernández, Ana María. «Mis recuerdos». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 335-344.
- Hoyos, Alberto. «Felisberto Hernández: un vagón desenganchado de la vida». *Razón y Fábula*, septiembre-octubre de 1970, pp. 119-121.
- Kohan, Martin. «La mirada en repliegue», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Repro-

- ducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Larrañaga, Silvia. «Las paradojas de una entidad enunciativa», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Larre Borges, Ana Inés. «Felisberto Hernández. Una conciencia filosófica». *Revista de la Biblioteca Nacional*, 1983, pp. 5-36.
- Lasarte, Francisco. «Función de *misterio* y *memoria* en la obra de Felisberto Hernández». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1978, pp. 57-79.
- Lockhart, Washington. «Arte y presencia de Felisberto». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 119-130.
- Lough, Francis. «La función de la escritura en *Las dos historias*», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Ludmer, Josefina. «La tragedia cómica». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 111-118.
- Madero Cristina y Tomaduz, Marta. «El cuerpo disgregado y su reflejo en la escritura», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Madrid, Alberto. «Felisberto Hernández: despistando al lector o la celebración de la textualidad». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 488, febrero de 1991, pp. 107-112.

- Malpartida, Juan. «Reseña de *Narraciones incompletas*, de Felisberto Hernández». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 484, octubre de 1990, p. 151.
- Medeiros, Paulina. «Prefacio a *Felisberto Hernández y yo*». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 374, agosto de 1981, pp. 322-343.
- Mercier, Lucien. «La cajita de música: Felisberto y las máquinas célibes». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 229-241.
- Merrim, Stephanie. «Felisberto Hernández's Aesthetic of *lo otro*: The Writing of Indeterminacy». Ottawa (Canadá): *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, n.º 11 (3), 1987, pp. 521-540.
- Miglos, Danièle. «Una escritura del desconcierto», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Mignolo, Walter. «La instancia del yo en *Las dos historias*». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 169-185.
- Molloy, Sylvia. «Creer/crear: Espacio del yo en *Tierras de la memoria*», en Minc Rose, S. (ed.), *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura. A symposium*. Upper Montclair (Nueva Jersey, Estados Unidos): Montclair State College, 1985.
- _____. «*Tierras de la memoria: La entreapertura del texto*». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 69-93.

- Mora, Gabriela. «*La casa inundada: Hacia una interpretación*». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 161-187.
- Morales, Gustavo. «El Fesliberto Hernández de Carol Prunhuber. Historia de un silencio compartido». *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, n.º 70 (278), abril-junio de 1987, pp. 562-565.
- Morales, Juan Manuel. «El pueblito perdido. Reflexión, memoria e imaginación en *Nadie encendía las lámparas*», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Morán, Carlos Roberto. «Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 324, junio de 1977, pp. 547-558.
- Moreno Turner, Fernando. «Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 187-208.
- _____. «La mujer que parecía un caballo», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Morillas, Enriqueta. «Felisberto y su arte narrativo», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.

- Morillas, Enriqueta. «Felisberto el distraído». Madrid: *Estaciones. Revista de Literatura*, n.º 2, otoño/invierno 1980-1981, pp. 16-18.
- _____. «Introducción a *Nadie encendía las lámparas*». Madrid: Cátedra, 1993, pp. 11-72.
- _____. «Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 364-366, octubre-diciembre de 1980, pp. 139-145.
- _____. «Las primeras invenciones de Felisberto Hernández». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 259-279.
- Onetti, Juan Carlos. «Felisberto, el naif». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 302, agosto de 1975, pp. 257-259.
- Pallares Cárdenas, Ricardo. «La circunstancia rioplataense en la obra de Felisberto Hernández». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 281-292.
- Panesi, Jorge. «Felisberto Hernández, un artista del hambre». Análisis de *La casa inundada*. Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 131-159.
- Parra, Frédéric. «Tiempo perdido, tiempo recobrado en *Menos Julia*», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Paternain, Alejandro. «La religión del agua (Apuntes para *La casa inundada*, de Felisberto Hernández)». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 256, abril de 1971, pp. 83-109.

Penco, Wilfredo. «Palabras en nombre de la Academia Nacional de Letras de Uruguay», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.

_____. «*Obras completas: Felisberto Hernández en la posteridad*». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 345-350.

Perera San Martín, Nicasio. «Alrededor de dos cartas de Felisberto Hernández a Jules Supervielle». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp.421-431.

_____. «D'un regard, l'autre». Nantes (Francia): *Textes et Langage*, n.º 5, 1982, pp. 19-42.

_____. «La fortuna literaria de Felisberto Hernández», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.

_____. «Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 229-247.

Pérez de Medina, Elena. «La posición del narrador en Felisberto Hernández: un diálogo implícito entre la literatura y el cine», en *Actas del Coloquio Homenaje*

- Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Pezzoni, Enrique. «Felisberto Hernández: Parábola del desquite». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 211-227.
- Prieto, Julio. «De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido*», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Quintana, Juan. «Reseña de *Felisberto Hernández y yo*, de Paulina Medeiros». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 409, julio de 1984, pp. 172-173.
- Rama, Ángel. «La magia de la materia». México D.F.: *Revista de la Universidad de México*, n.º 21 (6), febrero de 1967, pp. 13-15.
- _____. «Su manera original de enfrentar al mundo». Caracas (Venezuela): *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, pp. 243-258.
- Renaud, Maryse. «*El acomodador: Texto fantástico*». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 257-277.
- _____. «Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, juegos de la mirada», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.

- Romero Luque, Juan Luis. «La presencia de Carlos Vaz Ferreira en la ficción de Felisberto Hernández», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Ruffinelli, Jorge. «Felisberto Hernández: El apogeo y agonía del sentimiento». México D.F.: *Vida Literaria*, n.º 12, 1975, pp. 28-33.
- Saad, Gabriel. «Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 279-90.
- Saer, Juan José. «Tierras de la memoria». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 307-321.
- San Román, Gustavo. «Las parejas en Felisberto Hernández», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Semilla Duran, María A. «Presentación, representación y teatralización del mundo en *Nadie encendía las lámparas*», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.

- Serafin, Silvana. «Felisberto Hernández: Fuga nel mistero dell'immaginazione». Roma: *Studi di Letteratura Hispano Americana*, n.º 13-14, 1983, pp. 181-191.
- Sessa, Lucio. «Felisberto Hernández y las filosofías», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Tizón, Héctor. «F.H.: El pianista perdido». Madrid: *Estaciones. Revista de Literatura*, n.º 2, otoño/invierno 1980-1981, p. 3.
- Triviño Anzola, Consuelo. «Reseña de *Nadie encendía las lámparas*, de Felisberto Hernández». Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 523, enero de 1994, p. 132.
- Ulla, Noemí. «Un imaginario singular en el tejido intertextual rioplatense», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Valadés, Edmundo. «Felisberto, un precursor». *Uno más uno*, n.º 2, mayo de 1987, s.p
- Verani, Hugo J. «Felisberto Hernández: La inquietante extrañeza de lo cotidiano». México D.F.: *Cuadernos Americanos*, n.º 3 (14), 1989, pp. 56-76.
- _____. «Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández», en Morillas, Enriqueta, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 243-250.
- Volek, Emil. «Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproduci-

- do en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Wilson, Jason. «Felisberto Hernández: Inexplicables tonterías». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 337-353.
- Xaubet, Horacio. «La escritura al margen / al margen de la escritura», en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998.
- Yurkievich, Saúl. «Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández». *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*. Reproducido en Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 361-383.
- Zum Felde, Alberto. «Felisberto Hernández», en *Proceso intelectual del Uruguay*, tomo III. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.

Otros trabajos sobre
Felisberto Hernández

CARTA DEL SONÁMBULO. FELISBERTO HERNÁNDEZ*

Felisberto Hernández, el cuentista de «Las Hortensias» y «La casa inundada», renovó la literatura fantástica latinoamericana y tuvo una fuerte influencia en Cortázar. Publicamos una carta inédita, recuperada y anotada por la poeta y ensayista uruguaya Ida Vitale.

Esta es la penúltima carta de un conjunto de ciento cincuenta y cinco que se extienden entre diciembre de 1939 y febrero de 1942, enviadas por Felisberto Hernández a su mujer, la pintora Amalia Nieto. El escritor es, por ese entonces, un pianista que trata de sobrevivir como tal, intentando giras de conciertos, por el interior de Argentina primero y después por el Uruguay. El humor de que a veces hace gala y el reiterado augurio de que con el próximo concierto comenzará una serie de actividades exitosas y bien pagadas, no llegan a encubrir la amargura y la fatiga. Es admirable el tesón con que Hernández arrostra el desinterés, la mediocridad de ambientes que poco tienen que ver, no digamos con el arte,

* Publicado en *La Jornada Semanal*, 9 de febrero de 1997.

sino con una mera convivialidad culta, mientras intenta salvarse mediante la lectura. Habiendo conocido a Felisberto, no es difícil imaginar cuánto de su personalidad final tiene origen en la necesidad de disimular aristas decisivas de su ser para hacerse aceptar, caer bien, convencer, imponer sus hambrientas necesidades como necesidad de los otros.

El concierto al que alude al comienzo parece haber sido más catastrófico que otros. Pasa casi sobre ascuas al hablar de él para poner en un primer plano su proyecto literario. Éste crece a lo largo de estos años y toma la delantera sobre sus otras preocupaciones: el piano, la composición, la taquigrafía. Si la expresión bastante descuidada de sus cartas, escritas a veces en el agotamiento y el desánimo, en ese *sonambulismo* que lo horroriza, no está a la altura de sus proyectos, no por ello dejan de aparecer rasgos a los que luego pondrá su sello: la búsqueda de “extrañas y misteriosas relaciones *no causas* en el arte”.

La idea de una novela lo ronda. Quizá se trate de *El caballo perdido*, quizá de alguna que quedó inconclusa. Pero el conjunto de estas cartas, boceto de un proyecto de vida que cuajó quizá por donde el autor no lo previó, constituye una involuntaria novela autobiográfica. Cuando logre volver a Montevideo, el reencuentro matrimonial en el que parece tener tanto deseo fracasará al poco tiempo. La venta del piano que le permite pagar el pasaje de regreso lo ayudará a orientarse decididamente hacia una escritura que va a alimentarse de los duros años anteriores, resarciéndolo, en parte, de tantas desilusiones. (Ida Vitale.)

Treinta y tres.
20-X-41 y a los 39 justos.

Muchas gracias. El tele de «La casa de las tres niñas» llegó al mediodía. La «alhaja» se despertó con besos de María Cristina. Y estos besos fueron muchos y repetidos por las tres niñas; que resultaron cuatro, con ella.¹

Después de una tupida y estúpida trama de cuentos, chismes, susceptibilidades, requisitos y expedientes, se realizó el conciertillo escolar; estaba precedido por una charla: «Lo que ocurre al artista con los sentimientos.» Nunca el ambiente fue más frío, hostil y fuera del concepto del acto que se realizaba; salvo los niños y alguno que otro de los maestros. Pero el piano, el Director y otros fueron horribles. Y pasemos la esponja. No mando más que esos diez (para que las tres niñas se repartan sin pelearse) porque pienso seguir adelante como sea, aún con algún fracaso que pudiera ocurrir. Pero iré mandando² después de sobrepasar, en todos lados, esa reserva que me garantice el «andar». ¡Olé! Si el nuevo concierto que aquí se proyecta no anda (dele con el andar) no esperaré más y me iré a Nico Pérez.³

No he comprado ni un libro (ni vino; hoy un poco de cerveza) pero entrando⁴ por los libros tengo mucho que contarte. Y «quiera dios», que pudiera contártelo con la misma suerte de la carta anterior. En fin, parece que cuando se trabaja para afuera, en las cosas desagradables, y no se está [*sic*] en el concepto común de atorrán-

¹ Felisberto Hernández está en casa de su hermano, en la ciudad de Treinta y Tres, Uruguay. El telegrama le es enviado, con motivo de su cumpleaños, por Amalia Nieto, por la madre de ésta y por Ana María, su hija, y quien lo despierta es su sobrina.

² Enviando.

³ Pueblo del mismo departamento.

⁴ Comenzando.

tismo,⁵ parece que se tiene más derecho a ser sentimental. De cualquier manera, resulte o sea como sea la realidad que yo me imagino, y en la que me imagino actuar, trataré de darte el más íntimo pensamiento; y creo que he evolucionado en ellos; aunque parezca que con tanta evolución siempre sigo lo mismo⁶ o que la evolución es demasiado lenta. Pero con respecto al arreglo de mí mismo, y el que me permitirá arreglarme con la vida, te diré que embalaré⁷ (dijera Julio)⁸ con las cosas de arte y la novela. He pensando en las dimensiones posibles de *esta existencia* y veo que no tendré tiempo de hacer más preparativos para una base de cultura fuera del arte y que me sirva para el arte. Muchas veces he estado tentado de preguntarte, si en caso que dejara de estudiar lo que no es directamente arte, se notaría mucho mi falta de cultura, de esa cultura que todos tuvieron en la Universidad o donde fuera. Pero después he pensado el consuelo común que muchos artistas están peor que yo en ese sentido y sobre todo que me hice de las desconfianzas suficientes para no caer en cosas falsas aun cuando como artista quiera meterme en cosas que no sé. Alcanzo a comprender los peligros del artista cuando se mete en cosas que no son su arte y pretende que sean y pretenda poner una teoría porque no conoce bien muchas o porque no conoce los errores posibles donde tan a menudo caen [...]. Hasta lo mejor, para no meterse, es saber lo difícil que es poseerlas bien y con su propia capacidad eliminativa. Entonces me dedicaré a leer las novelas modernas que pueda conseguir y a estudiar formas, estructuras y el mundo de extrañas y misteriosas

⁵ Rioplatensismo por «vago, haragán».

⁶ Igual.

⁷ Me apresuraré.

⁸ Julio Paladino, profesor de filosofía amigo.

relaciones *no causas* en el arte. No temas que deje la novela; al contrario. He tomado de nuevo *lo mío*, de vuelta, con gran conciencia de mi destino y vocación y pelearé por él. Esto es lo mejor de todo lo nuevo, de lo mejor en lo que pueda decirse evolucionar. Por desánimo, por soledad, incomprensión y desinterés, renuncié a lo mío y empecé a morirme en sensaciones que no eran mi vida, en un pesado e idiota sonambulismo que me horroriza y no sabes con qué desesperación trato de despertar; de ser sensible a la vida. Y lo haré aunque esté solo. Pelear por eso mío. Empezar como un adolescente en esa forma del arte. Eso es lo que me hará pelear mejor, para las otras cosas de la vida, porque estaré despierto y sensible. Ya no gastaré la vida inútilmente, ni tendré proyectos al azar ni tan lejanos. Son tan pocos los que encontraré en esta vida que quiero, necesito y fatalmente haré en el arte, que te pido no dejes de lado a los Cáceres,⁹ aunque me parece inmejorable lo de Gil.¹⁰ Pero mira que son muy pocos y necesitamos de todos mientras no se porten demasiado mal. No pienses ni un segundo que no seguiré la novela. Nada más improbable que eso. Y tú fuiste la que me provocaste y de ahí vendrá mi salvación si es que alcanzas a comprender todo lo que eso será para mí. En la noche leo cosas de arte. Ya me he pasado los diarios *Argentina Libre*, *Sur* y todo lo que tengo a mano en ese sentido. Tal vez lea después el libro de Alonso sobre Neruda. Y tú serás la que me irás informando de los libros buenos de la nueva literatura. He pensado lo que me dices de la impresión del «paisaje», que era lo que me parecía mejor de lo que hiciste acá. Y me da remordi-

⁹ Esther de Cáceres, poeta, también médica, y Dr. Alfredo Cáceres, psicólogo.

¹⁰ Luis Gil Salguero, profesor de filosofía.

miento haberme metido en lo que no entiendo y haberte creado un ambiente falso alrededor de él. No sabes cuánto siento no estar ahí y cuánto más valoraría la vida de ahí en ese sentido. Sólo yo sé lo que he pensado, penado y aprendido en este retiro. Escríbeme todo lo que puedas de lo que se refiere a esas cosas: lo que pintas, lo que piensas, los tipos¹¹ que encuentras (claro, eso hasta por ahí). Será la mejor manera de sobrellevar la desgracia y quién sabe si no la suprimiremos. Por lo pronto, cuando esté ahí, seré otro tipo muy distinto buscando trabajo.

De Ana no te digo nada, pobrecita, y no quieras suponer lo que la extraño. El «caníbal» que dibujó era precioso. Aquí no hay nada decente que mandarle; y todavía que todo es tan caro y malo, ni pienso en la comisión que cobran por llevarlo, me parece una idiotez. Cómprale algo en mi nombre ¿quieres?

Escríbeme mucho, que yo también a medida que vaya «despertándome» iré escribiendo.

¹¹ Individuos.

FELISBERTO HERNÁNDEZ Y «LAS» FILOSOFÍAS*

Por Lucio Sessa

Este trabajo —como la filosofía según Aristóteles— nace de un asombro debido a la pluralidad de anotaciones filosóficas ocasionadas por la obra de Felisberto Hernández. Que sus cuentos —además bastante alejados de lo que se suele llamar *strictu sensu* «conte philosophique»— despierten en los críticos tantas —y tan distintas— sugerencias de carácter filosóficos, es algo que maravilla. Dialogar con algunos de esos enfoques será objeto (y objetivo) del presente artículo. Por supuesto, no constituye en absoluto motivo de asombro el hecho de que la literatura de Hernández haya sido estudiada utilizando categorías que pertenecen al lenguaje y a la historia de la filosofía. Es consabida su pasión por la que otrora se solía llamar la «reina de las ciencias», consabido el influjo ejercido sobre él por el filósofo Carlos Vaz Ferreira. Tenemos abundantes testimonios, tanto directos como indirectos, de su fuerte interés por algunos

* Publicado originalmente en *Insomnia*.

pensadores del siglo xx, Bergson en particular. Lo atestigua, entre otras cosas, su epistolario.¹

Ya los escritos de la primera época de Felisberto Hernández revelan un *«prurito razonador todavía adolescente. Hay en ellos eso que ya Unamuno hacía notar como rasgo de la primera juventud, la tendencia a la construcción de sistemas»*.² Pero esos «pruritos» no se fueron con la juventud, como prueban con toda evidencia las palabras que el autor escribió casi al final de su parábola literaria y que pueden tener valor de balance final: *«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»*.³

Escribe Norah Giraldi Dei Cas que *«desde el punto de vista filosófico toda la obra de Hernández puede ser asimilada a algunos de los puntales fundamentales de la llamada ‘filosofía de la vida’ en la cual se inscribe el pensamiento de Vaz Ferreira. El intuicionismo de Bergson y el pragmatismo de James, entre otros, forman parte de esta corriente. Hernández tuvo una formación filosófica autocultivada pero profunda y de clara inclinación vazferreiriana»*.⁴

¹ «He trabajado muchísimo en Bergson, Materia y memoria, problemas del cuerpo y del alma; he tenido que revisar muchos trabajos similares para poder comprender algunos momentos de la mala traducción de Calomino; entre ellos Naturaleza y vida de Whitehead». [Esta carta, escrita a Paulina Medeiros, lleva la fecha de agosto de 1944]. Cit. en P. Medeiros, Felisberto Hernández y Yo, Montevideo, Libros del Astillero, 1982, p. 102.

² J. Concha, 'Los Empleados del Cielo': en torno a Felisberto Hernández, en A. Sicard, Felisberto Hernández ante la crítica actual, Caracas, Monte Ávila, 1977, p.63.

³ F. Hernández, 'Buenos Días [Viaje a Farmi]', en Obras completas, México, D.F., Siglo XXI editores, 1983, vol. III, p. 212.

⁴ N. G. Dei Cas, Felisberto Hernández, del creador al hombre, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975, p. 43.

Ana Inés Larre Borges ha estudiado las muchas coincidencias fundamentales entre la filosofía de Vaz Ferreira y la literatura de Felisberto, señalando cómo los problemas de orden filosófico lo atraen profundamente y consiguientemente son tratados de manera explícita en su narrativa, añadiendo que *«esta preocupación por las ideas filosóficas se origina seguramente en un aprendizaje intelectual que estuvo más cercano a la filosofía que a la literatura»*.⁵ ¿Y entonces de dónde brota la maravilla? Surge a raíz de la abundancia y sobre todo de la heterogeneidad de las referencias filosóficas que han sido utilizadas para asir la resbaladiza prosa hernandiana. Porque si los influjos del bergsonismo son indudables y bastante transparentes en su narrativa, por lo que están muy lejos de suscitar alguna maravilla (y por esta razón no se mencionarán los estudios que investigan esta relación ya clásica), ¿quién podría decir lo mismo a propósito de Hegel, de los presocráticos, de Jaspers, Platón, Sartre, Marx? Es pues ese espectro de referencias tan amplio, diferenciado y heterogéneo en el tiempo y en el espacio, lo que maravilla y despierta legítima curiosidad.

A la dialéctica hegeliana amo-esclavo acude Roberto Echavarren para explicar algunos momentos tópicos de la narrativa hernandiana, sus recurrentes motivos de “reificación” de los individuos. Así, según el esquema hegeliano adoptado por el crítico, en «El caballo perdido» el narrador y Celina combaten una «lucha a muerte» de la que sale un ganador, Celina, que se convierte en amo, y un derrotado, el protagonista-narrador, que al perder se reifica, identificándose con el caballo perdido del tí-

⁵ A. I. Larre Borges, ‘Felisberto Hernández: una conciencia filosófica’, Montevideo, Revista de la Biblioteca nacional, No. 22, 1983, p. 5 cit. en J. P. Díaz, Felisberto Hernández, el espectáculo imaginario, I, Montevideo, Arca, 1991, p. 89.

tulo, mientras que en el cuento titulado «Úrsula», es ésta la que, al perder esa batalla primordial, se convierte en vaca. (Cabe añadir que el propio Echavarren, en el mismo artículo, menciona, aunque sea de paso, el mito de la caverna del libro VII de la *República* de Platón).⁶

A una interpretación hegeliana recurre también José Pedro Díaz, limitadamente al obstáculo narrativo en que tropieza y se enreda el narrador de «El caballo perdido», que en un momento dado ya no logra distinguir entre la percepción del presente (que se refiere al sujeto narrante) y la del pasado (que se refiere al objeto narrado). Se trata de una dificultad decisiva que determinará un diferente desarrollo del cuento, del plano narrativo al meta-narrativo. Así comenta la situación el crítico uruguayo: «*Esta desorientación de una conciencia que no se puede aposentar en su tiempo, es más representativa del mundo en que vive que una descripción directa del mismo. La discriminación de diferentes lugares de tiempo y de oscuras relaciones entre unos y otros pone de manifiesto una situación que quizá pueda ser designada con la expresión hegeliana de conciencia desdichada*».⁷

(A nosotros esa dificultad narrativa nos aparece más una transposición literaria de lo que Bergson definía como «distinción inmanente», es decir aquel proceso en base al cual el yo del pasado colabora y al mismo tiempo se enfrenta al yo del presente, causando así una «distinción» del yo de sí mismo; pero prometimos no ocuparnos de Bergson y lo cumpliremos!).

⁶ R. Echavarren, 'La estructura temporal de la experiencia en El caballo perdido', Río de la Plata, N0. 1, 1985, pp. 45-58.

⁷ J. P. Díaz, 'Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia', en Felisberto Hernández, el espectáculo imaginario, I, cit., pp. 114-115.

Como hemos visto, para analizar el mismo cuento («El caballo perdido»), los dos críticos mencionados se apoyan en el mismo texto hegeliano (*Fenomenología del Espíritu*), pero se trata de analogías tan sólo aparentes, ya que tanto los enfoques del cuento como las categorías hermenéuticas hegelianas utilizadas, son tan distintos que toda comparación resultaría improponible. Lo remarcamos porque se trata de un rasgo harto frecuente en la crítica hemandiana, es decir que aun cuando el referente sea el mismo filósofo (o incluso su misma obra), se consideran diferentes aspectos de su pensamiento: por ejemplo Jaime Concha⁸ igual que Echavarren, cita la *República* de Platón, pero en un contexto completamente diferente, y a propósito de otro cuento, mientras que Frank Graziano analiza este mismo cuento ('El acomodador'), utilizando otra obra (el *Timeo*) del mismo filósofo griego.⁹

Volvamos a José Pedro Díaz para poner de relieve cómo el crítico no bien acaba de citar a Hegel cuando ya se aleja de él, para aferrarse al concepto de alienación en el sentido marxista. Pero tampoco se entretiene mucho en este concepto, acuñado por Hegel y variamente elaborado y aplicado por Feuerbach y Marx. Se trata más bien de un rayo, de una sugestión a la que el crítico evidentemente no supo resistir (aunque se trate de una sugestión fundada, ya que volverá sobre el mismo concepto en otro trabajo, como veremos).

Pronto el ensayo irá moviéndose hacia otras direcciones, pero no sin haber implícitamente «sugerido», a través del recurso a una terminología inequívoca, ulte-

⁸ J. Concha, op. cit., p. 69.

⁹ F. Oraziano, 'La lujuria de ver: la proyección fantástica en 'El acomodador' de Felisberto Hernández', Pittsburgh, Revista Iberoamericana, Núms. 160-161, Julio-Diciembre 1992, pp. 1027-1039.

riores direcciones de búsqueda en clave existencialista. «Este término [alienación] —escribe Díaz— alude a un modo de desarraigo de la naturaleza y, por decirlo así, de sí mismo, a una caída en la inautenticidad; mientras que el hundimiento en la conciencia desdichada es consecuencia de la voluntaria búsqueda de una autenticidad que nos es impedida en nuestra relación con el mundo. La alienación es la pérdida de la conciencia en una renuncia que la incluye a ella misma; la conciencia desdichada es el drama de la conciencia que busca en sí un último apoyo y vaga a tientas corriendo siempre nuevos telones, encontrando siempre diferentes, nuevos y endebles espejismos de sí misma: se encuentra como posibilidad y no como realización»¹⁰

Sobre todo las últimas líneas hacen pensar en la dramática concepción sartreana del sujeto como *être-pour-soi*, habitado por la nada y desprovisto de compactidad ciertamente óptica. Pues el sujeto es «facticidad» pero al ser conciencia contiene (o es) también no-ser, por lo cual se encuentra en un estado de continua «inestabilidad», ya que la conciencia (precisamente porque conciencia y no puro Ser) se distancia de su propio ser y nunca puede sentirse realizada.

Ella es todo «por sí-misma», pero nada «en sí-misma»: en sí-misma es un *rien d'être*. Desprovista de fundamentos determinados y de sustancia permanente, la conciencia es nada en cuanto no es nada determinado, ni puede serlo, porque, en tal caso, dejaría de ser conciencia. Ella es contingencia absoluta preñada de negatividad, suspendida entre el Ser y la Nada. Lo positivo, lo que es y no podría no ser, pertenece al mundo objetivo (objetivo en el doble sentido de la palabra), que Sartre califica de

¹⁰ J. P. Díaz, op. cit. pp. 115-116.

être-en-soi. Entre el Yo, *être-pour-soi*, y el mundo de las cosas, *être-en-soi*, hay radical alteridad, así que la búsqueda de la conciencia de encontrar un apoyo en el mundo para restaurar una deseada totalidad está destinada a fracasar.

Es Jaime Concha el que establece una explícita correspondencia (ya que no se puede hablar de influjo directo) entre un cuento de J. P. Sartre ('La Chambre') y un cuento juvenil de Felisberto ("La casa de Irene") escrito una decena de años antes. En ambos cuentos hay una relación particular entre los protagonistas —el sartreano Pierre y la hernandiana Irene— y las cosas, los objetos del mundo. Escribe Hernández que Irene «*cuan-do toma en sus manos un objeto, lo hace con una espontaneidad tal, que parece que los objetos se entendieran con ella*». ¹¹

Análogamente escribe Sartre que «*a Pierre seul les choses montraient leur vrai visage*» ¹² y el mismo Pierre así reflexiona hablando de los otros, los "normales": «*Ils ne savent pas prendre les choses; ils les empoignent*». ¹³ Concha comenta esos pasajes sartreanos con esta interrogativa retórica: «*¿No son [éstos] casi los mismos términos que escuchamos en la obra del uruguayo?*». ¹⁴

Según nuestro parecer hay realmente unas tangenciales «correspondencias» entre los dos cuentos y sus personajes, aunque los contextos sean muy distintos. En el cuento sartreano hay un choque entre el mundo alienado de la locura y el mundo ordinario, burgués; hay además una figura femenina (Eve) que se sitúa a mitad en-

¹¹ F. Hernández, 'La casa de Irene', en Obras completas (desde ahora O. C.), vol. 1, p. 39.

¹² J. P. Sartre, 'La Chambre', en *Le mur*, Paris, Gallimard, 1989, p. 66.

¹³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴ J. Concha, *op. cit.*, p. 71.

tre esos dos mundos y que vive la tragedia de haberse alejado de la normalidad sin que por esto logre penetrar en el mundo alucinado de Pierre (empeñado en llamarla «Agathe»). «*Il y a un mur entre toi et moi. Je te vois, je te parle, mais tu es de l'autre côté*»,¹⁵ le dice Pierre a Eve/Agathe. En el cuento juvenil de Hernández ni se roza esa dramaticidad, todo es más liviano (aunque con matices inquietantes) y lo «extraño» se inserta en lo «normal» sin hacer ruido, casi a hurtadillas. En el cuento del uruguayo, como casi siempre en él, todo es y no es a la vez, todo es *borderline*.

Quedémonos con Sartre, siguiendo siempre la interpretación de Jaime Concha: las primeras líneas de *La nausée*, novela posterior en un año a la colección de cuentos titulada *Le mur*, nos muestran al protagonista, Roquentin, ya atrapado en una profunda crisis relativa a una relación «trastocada» con los objetos: «*Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est cela qui a changé*». ¹⁶ Poco después el mismo protagonista nos cuenta el episodio del guijarro que parece haber dominado su voluntad: «*Samedi les gamins jouaient aux ricochets, et je voulais lancer comme eux un caillou dans la mer. A ce moment-là, je me suis arrêté, j'ai laissé tomber le caillou et je suis parti... j'i avait quelque chose que j'ai vu et ~ui m'a dégoûté, mais je ne sais plus si je regardais la mer ou le galet*». ¹⁷ Y así concluye: «*Je ne suis pas du tout disposé á me croire fou, je vois meme avec évidence que je ne le suis pas: tous ces changement concernent les objets*». ¹⁸

Escribe Concha: «En *La nausée*, la admirable novela de Sartre, el héroe debuta, por decirlo así, con una duda

¹⁵ J. P. Sartre, op. cit., p. 68.

Se han omitido en el original las notas a partir de la 16.

metódica aplicada a los objetos e instrumentos. Ese guijarro que de pronto no puede ser arrojado a la playa, sino que se pega a las manos de Roquentin, ¿qué es sino un instrumento de función dislocada, un proyectil fenecido antes de iniciar su movimiento? Tal el cigarrillo del cuento de Hernández, que data por lo menos de diez años atrás (1929-1938)».¹⁹

Por supuesto, el crítico se refiere al cuento juvenil 'Historia de un cigarrillo'. Muchas son las semejanzas efectivas: también ahí un objeto rechaza su función instrumental, poniendo en crisis al protagonista. Pero también en este caso cabe destacar que en Felisberto falta la tensión dramática, el *pathos*, que encontramos en el episodio sartreano. Nos parece casi normal que el cigarrillo tenga un poco de vida propia. El narrador, al menos, lo relata casi con *nonchalance*, como si eso no rompiese del todo el orden natural de las cosas. Y encuentra incluso justificaciones de orden filosófico-fantástico, adelantando la afirmación de los pensadores del «Círculo de Viena» según los cuales la metafísica no sería sino una rama de la literatura fantástica. Reproducimos las exactas palabras del protagonista del cuento: «Pero después pensaba que mientras yo estaba distraído, ellos [los cigarrillos] podían haberme dominado un poquito, que de acuerdo con su poquita materia, tuvieran correlativamente un pequeño espíritu». A este respecto, ¿sería completamente descabellado pensar en Schelling? No era nuestro objetivo ensanchar aún más la lista de referencias filosóficas, pero en otro cuento, del mismo período, hay un personaje fantástico, 'La Piedra Filosofal' (ese es el título del cuento) que dice: «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. Suponed que las piedras fueran lo más duro; después están los árboles que son más blandos; después los animales, después los hombres... [y] en el mismo hombre... 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».²¹ Parece un compendio de filosofía schellingiana explicada al Pueblo. No es difícil imaginarse que Hernández conociera la teoría schellingiana, que al negar la rotunda contraposición fichtiana entre Yo y No-Yo, postulaba sólo una diferencia de grado y de conciencia entre naturaleza y espíritu. Si Schelling había «vivificado» a la naturaleza, a la manera de los filósofos renacentistas, Hernández extiende esa «vivificación» al mundo (aparentemente) inanimado de los objetos. El proceso que frecuentemente encontramos en Felisberto, es decir la reificación de los hombres y la humanización de los objetos, normalmente analizado con enfoques de tipo psicológico o sociológico, o con referencia a lo fantástico, ¿no podría tener esto algo que ver, al menos inicialmente, con esa intuición schellingiana que por ser más poética que filosófica tanto influyó en la literatura romántica? Formulamos esa hipótesis en voz baja, confiando en el estómago de avestruz del narrador uruguayo que parece capaz de contenerlo todo. Lo que es cierto es que los objetos, en la narrativa hernandiana, muy a menudo se organizan, conspiran entre ellos contra al sujeto dominador, que deja así de dominarlos. «Al día siguiente de mañana recordé que la noche anterior había puesto el cigarrillo roto en la mesa de luz. La mesa de luz me pareció distinta: tenía una alianza extraña con el cigarrillo».²² Frente a esa rebelión, a esa autonomía, el suje-

to llega a sentirse sartreanamente «de más» y puede recobrar sentido sólo a partir de los objetos mismos, convirtiéndose casi en un objeto más. Es el caso de Marisa en 'El Vestido blanco' o de María Hortensia en 'Las Hortensias'. A lo sumo, puede mantener su subjetividad pero «negociando» con los objetos, como en el caso del protagonista de El caballo perdido en la casa de Celina, en el incipit del cuento. Ese movimiento —tan inútil como inevitable— de la conciencia que trata de aferrarse a un ser inamovible para escapar a su intrínseca movilidad, Sartre lo define «mauvaise foi».

«El mundo —escribe J. P. Díaz— aparece como indescribable; fuerzas lo recorren que no tienen que ver con la voluntad del sujeto; se trata de algo así como de una rebelión espiritual de lo material; tiene un sentido en sí, ¿pero cuál? Es lo que Jaspers [¡otro filósofo!] llama la infilosofía».²³ Más adelante escribe el mismo crítico que «el objeto obsede en la medida en que no es trascendido por la acción del hombre... Sartre se refiere a esa situación cuando alude a la angustia ante una existencia que no necesita de mí para existir».²⁴ Más adelante aún, José Pedro cita a Marx, el Marx de los Manuscritos de 1844, que analiza la «objetivación como una pérdida y como servidumbre al objeto».²⁵ Otra vez Marx y el concepto de alienación desde el cual el análisis se desplaza, casi automáticamente, de un plano filosófico a un plano sociológico, como ya había hecho J. Concha, que en la segunda parte del ya citado ensayo pasa a analizar lo que él definirá «reificación a la manera de las capas medias».²⁶

Pero volvamos a Sartre. Efectivamente la opacidad del mundo objetivo, «être-en-soi», no deja posibilidad alguna al hombre, «être-pour-soi», de trascenderlo. De aquí la imposibilidad de ejercer un efectivo señorío sobre el mundo afuera de mí. De aquí la tentativa, operada muy

a menudo por los personajes de Hernández, de confundirse con los objetos; un confundirse con la realidad objetiva para escapar a la nada de la propia subjetividad y alcanzar una existencia... objetiva.

Cabe destacar que en Hernández la confusión aparece muy a menudo asociada al placer. Al principio del cuento *El caballo perdido*, el niño queda fascinado por la mujer de mármol que casi se confunde con una mujer real: «La primera vez que le puse la mano encima para asegurarme que no se movería se produjo algún instante de confusión y olvido. Sin querer, al encontrarla parecida a una mujer de la realidad, había pensado en el respeto que le debía, en los actos que correspondían al trato con una mujer real. Fue entonces que tuve el instante de confusión. Pero después sentía el placer de violar una cosa seria».²⁷ Más adelante escribe que... «en el placer que yo tenía al acariciar su cuello se confundían muchas cosas más». Cuando se deshace la confusión entre la mujer de mármol y una mujer real, se deshace el placer. «Y ya se habían deshecho bastante las confusiones entre lo que era ella y lo que sería una mujer real».²⁹ Pero no completamente porque “al mirarla de más lejos y como de paso, la volvía a ver entera y a tener un instante de confusión».³⁰ En *Menos Julia* así comenta el narrador: «Hoy tuve mucho placer. Confundía los objetos, pensaba en otros distintos y tenía recuerdos inesperados».³¹ Como si solamente en la indistinción fuera posible una vida no desgarrada y una conciencia no desdichada.

Se nos ocurre el nombre de otro filósofo, el griego Anaximandro, que pone al origen del mundo el *apeirsn*, lo indeterminado, de cuyo seno se han culpablemente desprendido las individualidades, que pagan con la muerte, según la ley del tiempo, la culpa de haber roto la originaria unidad indiferenciada. Fue Cortázar el que tuvo

aquella gran intuición de asociar la narrativa de Felisberto a la filosofía de los presocráticos: «Felisberto pertenece a esa estirpe espiritual que alguna vez calificué de presocrática, y para la cual las operaciones mentales sólo intervienen como articulación y fijación de otro tipo de contacto con la realidad». ³² Efectivamente en Hernández hay una constante preocupación de que un exceso de conciencia, un exceso de explicación, un exceso de loggos, pueda anonadar la cosa viva. Escribe Cortázar que los protagonistas de los cuentos de Felisberto son siempre fieles a ellos mismos y a su visión del mundo sin hacer «el menor esfuerzo por explicarla, por tender puentes de palabras que ayuden a compartirla». ³³ Y efectivamente evitar la invasión de la conciencia que todo lo ordena y explica es un punto clave de la estética hernandiana, expresado claramente en la 'Explicación falsa de mis cuentos', donde enuncia su antiteoría de los cuentos-plantas, que tienen que desarrollarse por sí mismos, «evitando los extranjeros que ella [la conciencia] les recomienda». ³⁴

(Dicho sea de paso, J. P. Díaz, a este propósito, ha señalado el profundo parentesco que tiene esa concepción hernandiana con la filosofía de Vaz Ferreira y con la estética de Pirandello que contraponía rotundamente la forma y la vida.)

«Si se cumplieran las cosas morirían; si no se cumplen, viven», ³⁵ reza un dístico aforístico de Felisberto que podría ser citado como epígrafe de toda su obra. Como una rebelión a la instauración socrática del concepto que define las cosas a fin de capturarlas. Felisberto no quiere definir ni mucho menos capturar al Ser. Quiere al revés dejar que sea. Y para que sea y siga siendo, no hay que capturarlo, porque el Ser no se deja capturar vivo. Esa preocupación viene expresada por Felisberto con agu-

da conciencia: «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 ésta no se pare, se termine, se asfixie, se muera, se haga pensamiento conceptual, es decir, otro muerto más».³⁶

Es ese el sentido en que interpretamos el paralelo que Cortázar establece entre Felisberto y aquellos filósofos cuyo pensamiento, todavía mezclado de mito, dejaba co-existir aspectos de la realidad que el sucesivo logos socrático-aristotélico separaría en aras de la distinción conceptual que corta y separa a fin de de-finir

En Hernández la con-fusión es com-presencia de aspectos diferentes de la realidad y representa casi un organon gnoseológico.³⁷

«Tengo que buscar hechos que den lugar a la poesía, al misterio y que sobrepasen y confundan la explicación. Antes de eso tengo que tener pensamientos firmes para que los hechos de poesía no los contradigan; aunque se vea que el hecho de poesía está confundido, no importa, debo hacer poesía de esa confusión».³⁸ Algo así como una metódica de la confusión, nutrida de profundo recelo hacia el pensamiento conceptual que, al definir, mutila la realidad.

En ese sentido nuestro autor se enlaza con una comente filosófica del principio del siglo, la filosofía de la vida, que, con matices diferentes, reaccionó contra aquella presunción positivista de explicarlo todo a través del método y del lenguaje científico.

Escribe N. G. Dei Cas que «la llamada 'filosofía de la vida' incluye entre sus conceptos primordiales el de que, la esencia del mundo, al no estar regido por la razón, sólo puede ser accesible al hombre a través de experiencia e

intuición y no pensamientos discursivos, las cuales se transforman así en los verdaderos instrumentos del conocimiento. Dos elementos relacionados vinculan el espíritu de la literatura de Hernández con la ‘filosofía de la vida’, a la cual está afiliado el pensamiento de Vaz Ferreira, como el de W. James y Bergson: el permanente cuestionamiento de la articulación entre las cosas existentes y las finalidades para las que fueron creadas, y como consecuencia, un hábito introspectivo, índice de una perpetua voluntad desdoblada que al mismo tiempo de verse obligada a actuar sobre un mundo escalonado irracionalmente, se cuestiona y analiza persistentemente».³⁹

Buena parte de la literatura hernandiana se puede entender como un intento, ya de antemano destinado al fracaso, de comunicar eso que los alemanes llaman *Erlebnis*, la «vivencia», según el feliz hallazgo terminológico de Ortega. Algunas de sus narraciones son la crónica fiel y consciente de este fracaso. Por esto nos apasionan y desconciertan, procurándonos, a veces, un malestar casi físico, que exhala de sus cuentos como un sinestésico «resplandor de magnolias».

En conclusión, todas estas referencias filosóficas que se mueven alrededor de la obra de Hernández, por más que puedan maravillar, son perfectamente legítimas, aunque debidas —según nuestro parecer— no tanto a la formación filosófica de nuestro autor —que tiene por supuesto su relevancia— como a su capacidad de asir, a través de intuiciones conscientes, situaciones esenciales del hombre y de la existencia, relatándolas con una mueca de dolorosa perplejidad.

Y si la filosofía nace de la maravilla, no hay lugar a duda de que se alimenta de unas cuantas perplejidades esenciales que, no sin soberbia, y parafraseando a Borges, llamamos metafísica.

FELISBERTO HERNÁNDEZ:
ESCRITOR MALDITO O POETA DE LA MATERIA*

Por Claudio Paolini
Universidad de la República, Uruguay
cpaolini@adinet.com.uy

En el año 2002 se cumplieron cien años del nacimiento del escritor uruguayo Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964). Investigar actualmente sobre la crítica de su obra, significa explorar los análisis de una narrativa singular que desde hace varias décadas se ha convertido en motivo de estudio en casi todas las Universidades de Occidente. Pero, esa singularidad no fue siempre reconocida.

Si bien, el microcorpus de sus primeros cuatro libros (*Fulano de tal*, 1925; *Libro sin tapas*, 1929; *La cara de Ana*, 1930; y *La envenenada*, 1931) mereció, a través de un pequeño grupo de escritores y cronistas muy cercano al autor,¹ una opinión positiva; a partir de la crítica

* Este artículo fue publicado (con mínimas variantes) en *Hermes Criollo* (Revista de Crítica y de Teoría Literaria y Cultural), Montevideo, Año 2, N° 3, Julio-octubre 2002, pp. 47-58.

La versión que aquí presentamos pertenece a *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

¹ Carlos Vaz Ferreira, Esther de Cáceres, Alfredo Cáceres, Carlos Mastronardi, Mercedes Pinto y Antonio Soto, entre otros.

literaria que emergió hacia 1945, la apreciación de su obra cambió sustancialmente.

Con la aparición de este conjunto de críticos surgidos a través del semanario *Marcha* y algunas revistas literarias, como *Clinamen* y *Número*, la posterior obra de Hernández se verá abordada durante un largo período por dos sectores: uno que lo valora desfavorablemente (promovido por Emir Rodríguez Monegal), y otro de forma positiva (encabezado por Ángel Rama), que a través de sus alternancias en espacios de poder defenderán su postura. A lo largo de varias décadas, fueron innumerables las polémicas en que intervinieron los integrantes de estos grupos; de este modo resulta interesante observar, desde una perspectiva actual, un panorama de la crítica sobre la obra de Hernández, a través del enfrentamiento entre sus dos principales figuras.

El primero de estos críticos que escribió sobre el autor fue Rodríguez Monegal, poco después de asumir la dirección de la página literaria de *Marcha*.² Por medio de un artículo titulado «Nota sobre Felisberto Hernández», intenta aproximarse al análisis de tres obras: *Por los tiempos de Clemente Colling*,³ *El caballo perdido*⁴ y «Las dos historias».⁵ Decimos que es un intento, ya que el crítico se limita a enumerar los errores estilísticos y de sintaxis que en su opinión poseen dichos relatos. De esta forma, acerca del primero señala que cada página de la narración reconstruye con paciencia un momento

² Emir Rodríguez Monegal dirigió la sección literaria de *Marcha* entre 1945 y 1958, con algunos interludios.

³ *Por los tiempos de Clemente Colling*, Montevideo: González Panizza Hnos. Editores, 1942, 95 págs.

⁴ *El caballo perdido*, Montevideo: González Panizza Hnos. Editores, 1943, 88 págs.

⁵ Cuento que había sido publicado en la revista *Sur*, Buenos Aires: N° 103, abril 1943, pp. 70-82.

pasado, pero esa delicada reconstrucción no significa recuperación; significa sólo esfuerzo tenaz. La imposibilidad de lograr la posesión viva del recuerdo otorga una suerte de solitaria y quieta angustia al tono sencillo, apenas irónico, y a la descuidada sintaxis en que están dichas estas experiencias humanas. (Rodríguez Monegal, 1945: 15).

Con respecto al sentido de las evocaciones que el escritor intenta darles en *El caballo perdido*, observa que «ese misterio no arranca de las cosas ni se logra al desnudarlas de apariencias, sino que es producido por la impotencia del creador al no penetrar la anhelada desnudez, al vestirla de prejuicios y palabras desvaídas. Es un misterio falsificado» (1945: 15). También señala que los procedimientos estilísticos de Hernández se caracterizan por «las ambigüedades en la exposición lógica y la imprecisión en la sintaxis —un estilo pleno de incorrecciones y coloquialismos» (1945: 15).

Acerca de estas *irregularidades* sintácticas, que Rodríguez Monegal retomará en sus siguientes artículos, Nicasio Perera San Martín sugiere que pueden deberse a «la concreción de un rasgo estilístico trabajosamente elaborado» (Perera San Martín, 1977: 246), mediante el cual se justificarían esas supuestas *torpezas* que ya no serían producto del descuido o la escasa formación del escritor. Esta tesis a favor de una disposición estilística intencionada y realizada con rigor, también es apoyada por algunas declaraciones de quienes lo conocieron con profundidad,⁶ que destacan su permanente preocupación por releer y corregir sus textos con persistencia.

⁶ Por ejemplo: Paulina Medeiros, en *Felisberto Hernández y yo*, expresa que «lograda la creación, el texto seguía persiguiéndolo. Releía infinidad de ocasiones los originales —solo o entre escasos amigos—

Más adelante, el crítico realiza un juicio valorativo, pero antes de citarlo, resulta interesante observar lo que le expresara en una entrevista a Roger Mirza,⁷ en noviembre de 1985: “Yo escribí una nota sobre Felisberto en «Marcha» que nadie va a leer porque en este país se habla sin leer. Esa nota dice que Felisberto es un escritor de la categoría de Kafka y de Joyce.⁸ Y si usted tiene alguna duda vaya a consultar la colección de «Marcha»”. (Mirza, 1985 c: 10). La cita a la que se refiere Rodríguez Monegal es la siguiente: «Sería interesante indicar los contactos superficiales y las diferencias radicales con Proust, Kafka y Rilke» (1945: 15). Es evidente, que decir que la obra de Hernández tiene contactos *superficiales y diferencias radicales* con Proust, Kafka y Rilke (no Joyce), no es lo mismo que decir que Hernández tenga la categoría de aquellos. Es indudable que, en el año 1945, Rodríguez Monegal había leído la crítica realizada con anterioridad sobre la obra de Hernández; de esta forma, tenemos la sospecha que en aquella nota, lo que estaba haciendo era una alusión indirecta a los artículos en los que se comparaba la obra de Hernández con alguno de estos escritores.⁹ En cierta medida, la intención del crítico era

corrigiendo o reponiendo el texto incesantemente» (Medeiros, 1982: 16). Y Esther de Cáceres, en “Testimonio sobre Felisberto Hernández”, destaca un «estilo tan trabajado, tan elaborado...» (Cáceres, 1970: 11).

⁷ Se trata de una entrevista publicada en tres entregas, en *La Semana de El Día*, los días 16, 23 y 30 de noviembre de 1985. Probablemente sea la última que se le realizó en Uruguay. Las entregas comenzaron a publicarse dos días después del fallecimiento del crítico, en New Haven (Estados Unidos).

⁸ Similar afirmación también le había manifestado a Miguel Ángel Campodónico en: “Rodríguez Monegal: «Me habían sacado del país, pero ahora es mía otra vez»”(entrevista), *Aquí*, Montevideo: Año III, N° 129, 5/11/1985, p. 24.

⁹ Por ejemplo: Paulina Medeiros, reseñando el libro *El caballo perdido*, sostiene que en esas páginas se manifiestan «el horror indecible de ‘La metamorfosis’ de Kafka y la tragedia angustiosa del desdichado Bartleby, siempre humillado y siempre presente» (Medeiros, 1944: 5).

desautorizar dichas comparaciones, de ahí el señalamiento previo y reiterado de los supuestos fallos estilísticos y el fracaso en el logro de ciertas imágenes. Paradójicamente, la nota finaliza anotando «que nuestra literatura actual proporciona pocos textos tan interesantes, tan vivos como estos de Felisberto Hernández» (1945:15).

En agosto de 1947 Rodríguez Monegal inaugura en *Marcha* una sección sobre reseñas de revistas literarias. La primera que aparece es sobre *Alfar*,¹⁰ en la que figura el cuento «Mi primer concierto», de Hernández. Como confirmando lo contradictorio del juicio final de la nota anterior, aquí señala escuetamente que se trata de un «relato laxo, que se recobra algo al final. La descripción, como siempre, vacilante, insegura. Algunos rasgos de humor que nadie agradecerá: ‘Era el (espíritu) de Bach y debía estar muy lejano’» (Rodríguez Monegal, 1947: 15).

Ese año se edita en Buenos Aires *Nadie encendía las lámparas*.¹¹ El volumen, según expresa Hernández en su *Autobiografía*,¹² «figura en el ‘Libro del Mes’ y en ‘La Cámara del libro Argentina’ entre los mejores de 1947» (Hernández, 1987: 74).¹³ La revista *Sur*, de la vecina ori-

¹⁰ *Alfar*, Montevideo: 2ª época, Año xxv, N° 86, 1947.

¹¹ *Nadie encendía las lámparas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947, 181 págs. Contiene: Nadie encendía las lámparas, El balcón, El acomodador, Menos Julia, La mujer parecida a mí, Mi primer concierto, El comedor oscuro, El corazón verde, Muebles El Canario y Las dos historias.

¹² Se trata de una *Autobiografía* que Hernández escribiera a solicitud del editor Gustavo Rodríguez Villalba, con el fin de que pudiera servir de base para el prólogo de la 2ª edición de *El caballo perdido* (1963). El escrito que fue publicado en dicha edición fue el resultado de una adaptación realizada por Rodríguez Villalba, hecho que significó una modificación sustancial al original. El texto completo, y tal como lo había redactado Hernández, fue publicado por primera vez dentro del artículo «(Más)caras de Felisberto Hernández: Biografías ocultas», en la *Revista de la Biblioteca Nacional* N° 25, diciembre 1987, con introducción, estudio y notas de Pablo Rocca.

¹³ Resulta oportuno señalar que en su *Autobiografía*, Hernández se encarga de subrayar todos los artículos favorables a su obra; pero omi-

lla, en su sección «Revista de libros», presenta una serie de breves reseñas firmadas por Arturo Sánchez Riva. Entre ellas se destacan los comentarios sobre *Viaje al corazón de Quevedo*, de Pablo Neruda; *Gran Chaco*, de Raúl Larra; *Nueve dramas*, de Eugene O'Neill; y *Nadie encendía las lámparas*, de Hernández. La reseña de este último libro figura en primer lugar. Allí, el periodista destaca las «llamativas imágenes y prosa esmerada» (Sánchez Riva, 1947: 132), y finaliza señalando que «este libro de cuentos se impone a fuerza de talento literario». En contraposición a estos hechos, las páginas literarias de *Marcha* no dan cuenta de la edición de este volumen, y en el «Panorama bibliográfico» correspondiente a ese fin de año, Rodríguez Monegal en el breve espacio que destina a las letras nacionales, tampoco lo menciona.

Habrá que esperar unos meses y fuera del semanario,¹⁴ para que este crítico escriba una nota sobre dicho libro. En el N° 5 de la revista *Clinamen*, de mayo-junio

te, sin indulgencia ninguna, las notas adversas. De este modo, no aparecen los artículos de Rodríguez Monegal, Ruben Cotelo y Carlos Ramela, entre otros.

¹⁴ En enero de 1948 Rodríguez Monegal se aleja por un tiempo de las páginas de *Marcha*. Durante ese período, la sección literaria del semanario estuvo dirigida por Carlos Ramela. En cuanto a la obra de Hernández, en un inicio este crítico continúa la misma línea que su antecesor, aunque de un modo más respetuoso y sin ironía. (Ver: «Cuentos de Felisberto Hernández» *Marcha*, Montevideo: Año x, N° 423, 9/4/1948, p. 14; y «Revista de Revistas», *Marcha*, Montevideo: Año x, N° 438, 23/7/1948, p. 15). No obstante, en esta última nota, con relación a *Clinamen* N° 5, señala la «excesiva severidad, casi la violencia inútil, de un comentario de Emir Rodríguez Monegal sobre el libro de Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*» (Ramela, 1948 b: 15). Hasta que, en un artículo escrito junto a Homero Alsina Thevenet acerca del fallo del jurado sobre las obras literarias de 1947 para el premio del Ministerio de Instrucción Pública, realizan un planteo tímido, pero planteo al fin, en el que señalan como uno de los postergados al conjunto de relatos *Nadie encendía las lámparas*. (Ver: «El jurado que falló», *Marcha*, Montevideo: Año x, N° 458, 10/12/1948, p. 15).

de 1948, Rodríguez Monegal no sólo arremete contra la obra de Hernández, sino que también se refiere a cuestiones personales del autor. Allí, sostiene que el escritor no se reconoce límites, ni siquiera los impuestos por la sobriedad o el ingenio. La mano o el ojo, ven, tactan todo. Y al abalanzarse sobre las formas más mezquinas de lo material, abundan también en lo malsano. Ya el muchacho de *El caballo perdido* (1943) levantaba las fundas o polleras de las sillas para mirarles las patas o el asiento. Aquí este mismo niño, crecido pero ostentando una soltería infeliz e impotente (o si se prefiere, contaminado por una solterona), sigue levantando otras fundas o fisgoneando por las puertas. (...)

Es claro, debí haber empezado por decir que hay un niño detrás de este relator. Ese niño está ahí, fijado irremediabilmente en su infancia, encadenado a sus recuerdos por la voluntad de Hernández, y forzado a repetir—abandonada toda inocencia— sus agudezas, sus precocidades de antaño. (...)

Porque ese niño no maduró más. No maduró para la vida ni para el pensamiento, no maduró para el arte ni para lo sexual. No maduró para el habla. Es cierto que es precoz y puede tocar con sus palabras (después que los ojos vieron o la mano palpó), la forma instantánea de las cosas. (Alguien afirmará que esto es poesía). Pero no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas; no puede regular la fluencia de la palabra. Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos), por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones. (Rodríguez Monegal, 1948: 51-52).

Se observa, que la intención de Rodríguez Monegal hasta aquí, es realizar un análisis de la personalidad del

escritor que está por detrás de esas páginas, y no del contenido del libro. Un estudio, que se intenta construir a través de algunos conceptos que denotan proximidad con el psicoanálisis. El artículo termina con una «nota», en la que el crítico pretende indicar algunas incorrecciones estilísticas que, en algunos casos, llegan al extremo de lo puntilloso. Veamos algunos ejemplos:

En la página 10 escribe: «todos estábamos parados» por «todos estábamos de pie». (...) En la página de enfrente cuenta: «Cuando estaba por dormirme, arrollé sin querer los dedos de los pies» por «encogí sin querer». (...) En la página 116 calcula: «Deseaba que hubiera poca gente porque así el dessastre [sic] se comentaría menos; además habría un promedio menor de entendidos». (Quiere decir, es claro, un número menor, etc.). (1948: 52).

En un artículo publicado en *Marcha* el 1º de octubre de 1954, en respuesta a una carta de un lector, Rodríguez Monegal se refiere a la función social de la crítica, señalando que el crítico «escribe para el público. No escribe para corregir defectos o ensalzar virtudes (quemar incienso o arrojar vitriolo). Escribe sí, para fijar patrones estéticos, para marcar niveles con ejemplos concretos, para llamar la atención sobre una obra valiosa y no advertida, o para denunciar una obra importante pero errónea» (Rodríguez Monegal, 1954: 14). Es evidente, que estos conceptos no son los mismos que los empleados en el artículo publicado en la revista *Clinamen*. En aquel, sí se escribió para corregir defectos y apenas se fijaron patrones estéticos. El artículo que se refería a la función de la crítica, lo escribió siete años después de la nota sobre *Nadie encendía las lámparas*. Se podrá decir que el crítico pudo haber cambiado de idea en el interludio. Cuando se observe el siguiente escrito sobre Hernández, de 1961, se podrá apreciar por cuál postura se deci-

dió Rodríguez Monegal, por lo menos, en lo que se refiere a la obra de este escritor.

Una circunstancia azarosa a señalar, es que en la misma página en donde finaliza el artículo de *Clinamen*, comienza otro titulado «Generación va y generación viene». Se trata de uno de los primeros artículos escritos por Ángel Rama,¹⁵ en el que expresa su opinión sobre el debate generacional.¹⁶

Es interesante recordar que unos meses atrás, Rodríguez Monegal había escrito en *Marcha* un breve comentario sobre el primer artículo que había publicado Rama,¹⁷ en el que se puede descubrir el germen de una rivalidad que no tendrá fin. Allí, Rodríguez Monegal sostiene que es un «examen valioso, aunque demasiado esquemático» (Rodríguez Monegal, 1947: 15). Finalizando que «sería de desear que Rama ampliase su estudio».

En 1948, Hernández regresa a Montevideo luego de usufructuar una beca en Francia y, según informa José Pedro Díaz, tiene «la alegría de ver publicado en la revista *Asir* y aún en un periódico, *La Mañana*, un juicio laudatorio de quien era por esas fechas el maestro de la crítica literaria del Uruguay, don Alberto Zum Felde»¹⁸

¹⁵ Asimismo, Ángel Rama era uno de los tres integrantes del Consejo de Redacción de la revista (junto a Manuel A. Claps e Ida Vitale) y el redactor responsable.

¹⁶ Una controversia que habían iniciado José Pedro Díaz y Carlos Maggi en las páginas de *Escritura*, y que continuó en *Marcha* con artículos de Rodríguez Monegal, Carlos Ramela, Adolfo Silva Delgado y Manuel Flores Mora.

¹⁷ «Sobre la composición del gaucho Martín Fierro», *Clinamen*, Montevideo: Año I, N° 2, mayo-junio 1947, pp. 31-44.

¹⁸ Zum Felde escribe «La 'Cuarta Dimensión' en la actual narrativa uruguaya», en *Asir*, Mercedes: N° 6, noviembre 1948, pp. 251-254; y en el diario *La Mañana* (Suplemento), Montevideo: N° 690, 20/3/1949, p. 4. (transcripción de una nota aparecida en el suplemento literario del diario *La Razón* de La Paz, Bolivia, el 19 de septiembre de 1948). Varios años después, retomaría su análisis sobre la obra de Hernández,

(Díaz, 2000: 131). Como contrapartida, se entera de la última nota de Rodríguez Monegal. Al respecto, María Inés Silva Vila en su libro *Cuarenta y cinco por uno*, recuerda sus encuentros con Hernández, y la manera casi desfavorada que tenía de comentar las cosas, sobre todo los artículos de Emir Rodríguez, a partir de una mentada crítica que le hizo. Emir ... con Felisberto se equivocó. ... Por lo que recuerdo, más que hacer una crítica de su obra, intentó psicoanalizarlo y se lo perdió. Las manos cortitas de Felisberto se aturullaban más que nunca al hablar del episodio. (Silva Vila, 1993: 66).

En octubre de 1949, con motivo de una pausa de Rodríguez Monegal en *Marcha*, se hacen cargo de la dirección de la página literaria Rama y Manuel Flores Mora. Un mes más tarde se desata una intensa polémica con motivo del fallo del «Concurso de remuneraciones a la labor literaria» correspondiente a 1948 y otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública. Por un lado está Rodríguez Monegal, integrante del jurado, y por otro Rama y Flores Mora cuestionando la capacidad de algunos miembros del jurado y catalogando de *vergonzoso* el fallo, en el que señalan, entre otras cuestiones, la omisión de una «elemental mención para Felisberto Hernández» (Flores Mora - Rama, 1949: 15). El debate se prolonga hasta el mes siguiente, en el que Rama aprovecha para publicar «El cocodrilo»,¹⁹ como reafirmando el concepto anteriormente citado.²⁰ Este desafío está acompañado

en *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. La narrativa, Tomo II, México: Editorial Guaranía, 1959, pp. 456-463.

¹⁹ «El cocodrilo», *Marcha*, Montevideo: Año xi, N° 510, 30/12/1949, pp. 14-16.

²⁰ Es el único cuento de Hernández publicado en forma completa en *Marcha*. Muchos años después, Rama presenta un breve pasaje, en ese momento inédito, de «Tierras de la memoria» (*Marcha*, Montevideo: Año xxvi, N° 1.280, 12/11/1965, p. 29); y Jorge Ruffinelli publica los frag-

por la revista *Escritura*, que pocos meses después publica el relato «Las Hortensias»,²¹ escrito por Hernández durante su estadía en Francia. Este hecho es anunciado por Rama en la sección «Gaceta» de *Marcha* del 10 de marzo siguiente y será el motivo de su primer texto sobre la obra de Hernández, publicado el 28 de abril de 1950. Allí sostiene provocativamente que «sus libros, y muy especialmente la estupenda colección *Nadie encendía las lámparas* señalaron —esto es preciso repetirlo porque a los críticos mentecatos las anteojeras no le permitieron notarlo— una modificación sustancial en nuestra narrativa» (Rama, 1950 b: 15), en clara alusión a las palabras de Rodríguez Monegal. Y continúa expresando que «después de repetir durante años con poco o mucho acierto los moldes novelescos que en nuestras letras acuñara un Acevedo Díaz, entre otros, Felisberto Hernández presenta de pronto una materia y una forma distintas, absolutamente originales» (1950 b: 15).

En 1959, en un número especial de *Marcha* con motivo de los veinte años desde su publicación, mientras Rama realiza un extenso artículo en el que la obra de Hernández es la más destacada, junto a la de Juan Carlos Onetti;²² Rodríguez Monegal se limita a dar un panora-

mentos de tres cartas de Hernández a Paulina Medeiros, con motivo de la publicación del libro *Felisberto Hernández y yo*, el que contiene un extenso epistolario del escritor (*Marcha*, Montevideo: Año xxxv, N° 1.654, 24/8/1973, p. 31).

²¹ «Las Hortensias», *Escritura*, Montevideo: N° 8, diciembre 1949, pp. 56-100. La revista, cuyo Consejo de redacción estaba integrado por Julio Bayce, Hugo Balzo, Adolfo Pastor, Isabel Gilbert de Pereda, José María Podestá y Carlos Real de Azúa, si bien indica en la tapa que corresponde al mes de diciembre de 1949, el pie de imprenta de la última página, señala que se había terminado de imprimir el 21 de marzo de 1950.

²² Ver: «Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya», *Marcha*, Montevideo: Año xxi, N° 966, 2ª sección, 3/7/1959, pp. 16-30.

ma histórico-literario del período, sin realizar destaque de escritores.²³

En 1960, editorial *Alfa* publica el libro *La casa inundada*.²⁴ El relato homónimo obtiene una mención en el Concurso literario de ANCAP (Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland).

Con Rodríguez Monegal definitivamente alejado de *Marcha*, Rama reasume la tutela de la página literaria y no demora en marcar un perfil distinto. Inmerso en un período fuertemente influido por el triunfo de la Revolución cubana, la sección realiza un giro hacia el *continente mestizo*. Esto trae como resultado una jerarquización de las letras latinoamericanas y una atención especial en las nuevas promociones literarias de nuestro país. De este modo, se dejan de lado varios aspectos destacados por la gestión de Rodríguez Monegal, como el culto a la civilización sajona, y la aplicación de la estilística y el psicoanálisis como instrumentos para la crítica. Rama se inclina por una apertura hacia la sociología, la antropología y el marxismo. Este cambio, además, se refleja en la edición del 11 de noviembre de 1960, en que el semanario dedica tres páginas para homenajear a Hernández, con motivo de sus treinta y cinco años de escritor, a través de textos de Rama, Lucien Mercier y José Pedro Díaz.²⁵

Unas semanas después, Rama revela una encuesta titulada «¿Qué leen los uruguayos?»,²⁶ realizada a algu-

²³ Ver: «Veinte años de literatura nacional», pp. 32-31.

²⁴ *La casa inundada*, Montevideo: Editorial Alfa, 1960, 55 págs. Incluye el relato homónimo y «El cocodrilo».

²⁵ Rama, Ángel, «Otra imagen del país», p. 22; Mercier, Lucien, «El género 'cuento'», pp. 22-21; Díaz, José Pedro, «Una bien cumplida carrera literaria», p. 23; en: *Marcha*, Montevideo: Año XXII, N° 1.034, 11/11/1960.

²⁶ «Una encuesta de Ángel Rama. ¿Qué leen los uruguayos?», *Marcha*, Montevideo: Año XXII, N° 1.038, 9/12/1960, pp. 22-23.

nos editores y libreros de Montevideo, en la que Benito Milla señala que ya lleva vendidos setecientos ejemplares de *La casa inundada*, de Hernández.

Inmediatamente, Rodríguez Monegal, desde la dirección de la página literaria del diario *El País*, publica un artículo sobre la obra de Hernández, titulado «Uno de nuestros escritores malditos». Haciéndose eco de la encuesta publicada en *Marcha* en la que se informaba la cantidad de ejemplares vendidos del último libro del escritor, el crítico se pregunta: «¿Habrá llegado la hora de la fama para este narrador maldito?» (Rodríguez Monegal, 1961: 8). Y, a continuación responde: «Sí, a juzgar por lo que escriben sus apologistas: obra maestra, creación artística de perfecto rigor en la línea de Proust, de Kafka, del mejor surrealismo. No, de acuerdo con otros críticos. En estas mismas páginas, Ruben Cotelo reiteró a propósito de *La casa inundada* los reproches que se hicieron a *Nadie encendía las lámparas* en 1948...» (1961: 8).²⁷ De este modo, el crítico nos revela que su juicio sobre la obra de Hernández no ha cambiado, y que ahora se siente respaldado por un cómplice en la persona de Cotelo.²⁸ Al mismo tiempo, continúa refutando sus declaraciones, ya citadas, en las entrevistas de Mirza y Campodónico, acerca de las proximidades del autor con Kafka y otros, desde el momento que señala que esa tesis es la que sos-

²⁷ Se refiere a: «La casa inundada», *El País*, Montevideo: Año XLIII, N° 13.636, 19/12/1960, p. 36. Además, unos años más tarde Cotelo escribiría, en la misma línea, sobre la segunda edición de *El caballo perdido*: «Crisis de un escritor», *El País de los Domingos de El País*, Montevideo: Año XLVI, N° 14.691, 26/7/1964, p. 3. No obstante, en 1969, este crítico se encarga de la compilación de una antología en la que incluye el cuento «El cocodrilo»: *Narradores uruguayos*, Caracas: Monte Ávila editores, 1969, pp. 176-188.

²⁸ Al año siguiente se desata una polémica entre este crítico y Rama a raíz de la novela *Nos servían como de muro* de Mario C. Fernández.

tienen los *apologistas* de Hernández, y no Cotelo que reitera los reparos que él ya hiciera. Mas adelante, observamos que el articulista inicia un leve reconocimiento de la obra de Hernández, sosteniendo que «con la perspectiva del tiempo, no es difícil reconocerle virtudes. Ha mejorado increíblemente su sintaxis o ha mejorado la sintaxis de sus amigos. Administra mucho mejor el humor y la poesía. Usa y generalmente no abusa del tono socarrón, de pobre inocente, que es su marca de fábrica» (1961: 8). Pero, todo ello en un tono irónico y despectivo. Además, a continuación nos damos cuenta que este reconocimiento forma parte de una estrategia retórica, en la que primero se ponderan algunos aspectos menores, para después intentar destruir otros más importantes. Ya que de inmediato declara que para ser el gran autor que sus amigos proclaman le falta a Hernández estatura y profundidad. Sus hallazgos son de detalle. Cada cuento se basa en una intuición que daría para un aforismo, para el resumen de un apunte, de esos que los poetas hacen en altas horas de la mañana. De allí no pasa Hernández. Esa intuición no se ahonda, ese apunte no se integra, el cuento no camina. Frases aisladas, aquí y allí, demuestran que hay una sensibilidad, alguna obsesión y muchas frustraciones. (1961: 8).

Unas líneas más abajo, renueva esa estrategia aceptando que «la materia prima existe. En la obsesión por personajes débiles, absorbidos o domados por mujeres viejas y gordas, en los excesos sentimentales de sus criaturas, en sus fantasías eróticas con muñecas, en sus moderados caprichos de *voyeur* literario, hay un tema» (1961: 8). Pero, enseguida reanuda el ataque sosteniendo que el aplauso a coro de sus admiradores no logra disimular «que no se organice jamás, que no consiga sino chispazos de poesía, que quede siempre en deuda con la invención»

(1961: 8). Queda claro que en este artículo no se nota la intención de *psicoanalizar* al escritor, ni dar cátedra sobre posibles errores estilísticos, como había sucedido en el anterior. Pero, sí se mantiene la misma disposición irónica y despreciativa.

Hernández fallece en la madrugada del 13 de enero de 1964. Varios son los críticos que despiden al escritor.²⁹

En *Marcha*, Rama también lo homenajea con el artículo «Burlón poeta de la materia», en el que realiza un panorama de la vida y obra del autor. Lamentándose por el suceso, señala que familiares, algunos escritores, artistas y filósofos, lo despedían. Roberto Ibáñez, a nombre de ellos, dijo su fe en el reconocimiento de su obra literaria para dentro de veinte años, y nada más triste que esta exacta referencia a la situación de Felisberto Hernández en nuestras jerarquías culturales. Resulta casi increíble que sobre su cadáver todavía deba pelearse esta afirmación: ha muerto uno de los grandes narradores del Uruguay, de los más originales, auténticos y talentosos. Tener que decirlo así, en tono polémico, o, como Ibáñez, tener que remitirse al reconocimiento futuro, es comprobar la inercia del país para percibir el arte cuando no nace en el mundillo agitado y frívolo de los que se creen dueños de la cultura, cuando nace fuera del trillo convencional que esos mismos han decretado para la literatura, sin que nadie sepa con qué autoridad o conocimiento. (Rama, 1964: 30).

Y más adelante, destacando la capacidad del autor para cosificar el mundo circundante, expresa que “en nin-

²⁹ Benito Milla desde las páginas de *Acción*, Arturo S. Visca desde *El País*, Ida Vitale desde *Época*, y otros artículos sin firmar desde los matutinos *El Día*, *La Mañana* y *El País*.

gún escritor nuestro, ni siquiera en aquellos sensuales, como Onetti, he encontrado un tan intenso e interior regusto de la vida material, como en Felisberto, aunque claro está que no en las formas naturales sino en aquellas íntimas e insólitas que esta materia puede esconder. Se le podría definir como el poeta de la materia” (1964: 30).

Nueve días después del artículo de Rama, también lo despide Rodríguez Monegal, desde las páginas del diario *El País*, con el artículo «Un escritor original». Ya desde el título se trasluce un cambio en la actitud del crítico, debido seguramente al característico respeto que se impone cuando se está hablando de alguien recientemente desaparecido. Debemos convenir que aquí sí, Rodríguez Monegal se aproxima a las pautas que apuntara en aquel artículo ya citado, sobre la función social de la crítica. Uno de los primeros conceptos que señala, es el que Hernández contaba con pocos lectores, pero algunos «tan calificados como Carlos Vaz Ferreira, tan leales como Esther de Cáceres, tan elocuentes como Jules Supervielle» (Rodríguez Monegal, 1964: 8). El resto de la nota, consiste en realizar un breve repaso de la obra del autor. Llegado el momento de referirse a *Nadie encendía las lámparas*, el crítico explica que se había animado a escribir una reseña para la revista *Clinamen* en que analizaba algunas... obsesiones. Eso bastó para que la capilla me contara, inmerecidamente, entre los peores enemigos de Hernández y para que el propio autor (con un sentido del grotesco que era envidiable) fingiera ante mí un terror sacrosanto. La verdad era menos espectacular: siempre pensé que había en Hernández un escritor de grandes dotes pero malgrado por la adulación de los amigos. (1964: 8)

Es indudable, por lo que ya señalamos en relación con los artículos anteriores, que las razones para que se tuviera a Rodríguez Monegal como uno de los peores, sino el peor *enemigo* del autor, no habían sido tan *inmerecidas* como expresa ahora el crítico. Y, el que Hernández fuera un *escritor de grandes dotes*, no fue un juicio que se reflejara en ninguno de los artículos anteriormente citados. En relación con *La casa inundada*, el crítico sostiene que dicho relato «sirvió para demostrar que Hernández seguía produciendo su obra extraña, personal, cómica y a la vez profundamente neurótica. Asimismo demostró que una nueva generación de lectores podía sentirse atraída por él pero nunca entusiasmada, como ante Espínola, ante Morosoli, ante Onetti, escritores que realmente tocan la sustancia humana más general» (1964: 8). Y más adelante agrega que «una visión puramente crítica de Hernández debe subrayar ante todo su carácter de creador fuera de serie, lo que no significa de ninguna manera un genio». Finalmente, declara que lo increíble es que limitado por estos gustos (*Las Hortensias* es la crónica delirante del amor del protagonista por unas mujeres de goma, con circulación de agua caliente en sus venas falsas) Hernández haya sido capaz de escribir algunos relatos que se levantan sobre lo meramente morboso e introducen una visión cómica, irónica y hasta poética del Uruguay de los años veinte y treinta que es el momento de su mayor felicidad de cronista. Por esos cuentos y por las evocaciones de Clemente Colling se conservará en nuestra literatura el nombre de Felisberto Hernández.

Al morir, aliviado del desdén de las masas lectoras y del incienso de la capillita. Hernández puede ingresar en la literatura uruguaya junto a un Isidoro de María, un Daniel Muñoz, un Roberto de las Carreras, es decir:

junto a esos escritores que no están en la gran corriente creadora nacional pero alimentan zonas marginales y fecundan tierras desconocidas (1964: 8).

Es evidente que aquel tono pesadamente burlón y agresivo de los artículos anteriores, deja su lugar a un estilo más parco, más respetuoso si se quiere.

Tres meses después de estos artículos se produce otra polémica en la que participan ambos críticos. En esta oportunidad Rodríguez Monegal se sirve de la novela *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, para vislumbrar una semejanza entre lo allí narrado y la revolución cubana, y de ese modo atacar a ésta. En contraposición, Rama descarta dicha relación en forma documentada y oficia de defensor de Carpentier y la isla.³⁰

En 1965, editorial Arca publica póstumamente el volumen *Tierras de la memoria*.³¹

La década del sesenta también está impregnada por el debate siempre latente acerca de los rasgos literarios de la generación, que Rodríguez Monegal denomina *del 45*, y Rama *crítica*. Esto se verá plasmado, primeramente con la publicación del libro *Literatura uruguaya del medio siglo* (1966), de Rodríguez Monegal; y después *La generación crítica* (1972), de Rama.

En lo que respecta a Hernández, Rodríguez Monegal en su libro avanza un poco más en el reconocimiento del escritor. En el apartado que menciona a la generación cuya fecha central de gestación ubica en 1932, el crítico señala que ésta «cuenta con algunos escritores muy im-

³⁰ Se trata de una polémica que se dio en los meses de abril, mayo y junio de 1964. Rodríguez Monegal desde las páginas de *El País* y la revista *Número*, y Rama desde *Marcha*.

³¹ *Tierras de la memoria*, Montevideo: Editorial Arca, 1965, 128 págs. Contiene la nouvelle homónima y el artículo de José Pedro Díaz «Felisberto Hernández: Una conciencia que se rehúsa a la existencia». En 1967 se publica la segunda edición.

portantes, como Morosoli, Hernández y Espínola» (Rodríguez Monegal, 1966: 50), ubicándolos en un mismo nivel. Acerca de esto, recordemos que en su última nota, Rodríguez Monegal había expresado, como ya citamos, que los lectores de Hernández nunca podrían entusiasmarse del mismo modo que lo harían ante la obra de Espínola, Morosoli y Onetti. Juicio distinto del anotado en este libro. En cuanto a Rama, también se refiere a él en el capítulo sobre el ensayo. Allí señala que su doble postura de crítico y practicante lo «ha llevado en estos últimos años a una exasperación del juicio cuando trata autores nacionales contemporáneos que no beneficia su autoridad como juez literario» (1966: 373). No obstante, enseguida reconoce que “su obra de recuperación del pasado nacional, aunque todavía escasa y dispersa, es en cambio mucho más valiosa y ya contiene páginas recordables” (1966: 373). Pero a continuación, y refiriéndose al compromiso de Rama con la Revolución cubana, vuelve a emplear su estilo irónico sosteniendo que el crítico se ha transformado en nuestro medio en el portavoz del oficialismo cubano. Su ardor monocorde, su tendencia rocambolesca a denunciar las peores motivaciones en quienes no acatan sus oscilantes decretos, su asunción permanente del tono de voz más chirriante (para él el alarido parece la forma natural del discurso), han terminado por fijar la imagen de un obseso que a la larga hace sospechosa la causa que pretende representar. Un McCarthy provinciano es su mejor caracterización. (1966: 373).

Sus opiniones sobre este crítico no variaron demasiado hasta el final, dado que en la entrevista concedida a Mirza, ya mencionada, sostiene mordazmente que entre ellos no habían tenido «una polémica seria sobre nada, porque yo soy un especialista en crítica literaria y Rama un publicista. Rama como crítico para mí no existe, nun-

ca existió» (Mirza, 1985 b: 9). Pero, a continuación reconoce que Rama «es una de las personas que ha hecho una obra más grande para la difusión de nuestra literatura. La *Enciclopedia Uruguaya*, por ejemplo, es admirable y fuera del país la *Biblioteca Ayacucho* que es una gran obra» (1985: 9). En cuanto al libro *La generación crítica*, sentenció de forma despectiva que «es la guía de teléfonos del Uruguay. Es un libro brillante para leer, pero usted se encuentra con 780 escritores en Uruguay y nadie se va a tomar en serio un libro crítico que hable de 780 escritores en dos o tres puntos» (1985: 9).

Mientras se publica el libro de Rodríguez Monegal, se desata otra controversia a raíz de la invitación que este crítico realiza al escritor cubano Roberto Fernández Rattamar, para colaborar en la revista *Mundo Nuevo* que aquel dirigirá desde París. La negativa del escritor, por considerar que la revista está vinculada al *Congreso por la Libertad de la Cultura*, ente financiado por la CIA, desencadena un largo cruce de cartas y artículos que se publican en *Marcha* y en otros medios americanos, a favor y en contra de esta tesis, en el que intervienen los ya citados escritores, más Rama, Aldo Solari, Benito Milla, Hugo García Robles y Mario Vargas Llosa, entre otros.

A propósito de Vargas Llosa, y con la intención de representar aún más la rivalidad que existió entre los dos críticos uruguayos, resulta oportuno evocar lo que expresara poco después de la muerte de Rama:

Todo organizador de simposios, mesas redondas, congresos, conferencias y conspiraciones literarias, del Río Grande a Magallanes, sabía que conseguir la asistencia de Ángel y de Emir era asegurar el éxito de la reunión: con ellos presentes habría calidad intelectual y pugilismo virtuoso. (...) las diferencias entre ambos uruguayos fueron providenciales, el origen de los más estimulantes tor-

neos intelectuales a los que me ha tocado asistir, una confrontación en que, gracias a la destreza dialéctica, la elegancia y la cultura de los adversarios, no había nunca un derrotado y resultaban ganando, siempre, el público y la literatura.³²

En 1968, Rama prepara el fascículo número 29 de la colección *Capítulo Oriental* dedicado exclusivamente a Hernández, y acompañado por el libro *El cocodrilo y otros cuentos*.³³ Es una edición con profusa cantidad de fotos del autor, algunos textos inéditos y un extenso artículo sobre su labor literaria.³⁴ Acerca de las características de la obra hernandiana, Rama señala, entre otras consideraciones, que a través de la construcción de sus narraciones intentó siempre abarcar un mundo poético, y aclara:

Entendámonos: no intentó agregar poesía a la prosa narrativa, como del otro lado del Plata hizo Ricardo Güiraldes; sino que, un poco a imagen de la conducta de los ultraístas (piénsese en Ramón Gómez de la Serna) se desentendió de las reglas convencionales acerca de los géneros literarios y consideró que la obra de arte era una invención de poesía. (Rama, 1968: 452).

La década del 70 encuentra a la obra de Hernández en pleno reconocimiento. Esto queda reflejado en la publicación de sus *Obras Completas*; la traducción de va-

³² En un artículo publicado en *El Comercio* de Lima, en diciembre de 1983. (Cita extraída del prólogo de Rosario Peyrou a *Ángel Rama. Diario 1974-1983*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2001, p. 15).

³³ *El cocodrilo y otros cuentos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968, 66 págs. Contiene: La pelota, El acomodador, Mi primer concierto, Muebles El Canario, El cocodrilo, Lucrecia y Mur.

³⁴ Este artículo fue reproducido, con algunas variantes, con el título «Felisberto Hernández, humorismo y fantasía», en: *Actual*, Año II, N° 3-4, septiembre 1968 - abril 1969; y *Revista de la Unión de escritores y artistas de Cuba*, La Habana: Año VI, N° 2, junio 1969.

rios de sus textos al francés, italiano, portugués y alemán; la inclusión de muchos de sus cuentos en antologías hispanoamericanas; la profundización del análisis de su obra en el ámbito internacional, a partir del libro editado por Alain Sicard,³⁵ y la ponderación de su narrativa por parte de escritores reconocidos mundialmente, como Julio Cortázar, Italo Calvino, Onetti y Gabriel García Márquez, entre otros.

Asimismo, esta década y el inicio de la siguiente encuentran a Rodríguez Monegal y a Rama en el exilio, y desempeñándose, entre otras actividades, como docentes universitarios.³⁶ Acerca de un Encuentro académico en el Mont Clair College, en marzo de 1980, Rama comenta en su *Diario 1974-1983* una intervención de Rodríguez Monegal, describiéndola como «discurso laxo e incoherente repitiendo, en inglés, lugares comunes y comentarios irrelevantes; asombrosa decadencia de un hombre que fue allá en nuestro país un *scholar* que trabajaba con muy escaso horizonte intelectual pero con alguna seriedad académica» (Rama, 2001: 141).

El último texto sobre Hernández publicado por estos dos paradigmas de la crítica uruguaya del 45, también es de Rama. Se trata de un artículo aparecido en un número especial de la revista *Escritura*, consagrado al escritor.³⁷

³⁵ Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila, 1977.

³⁶ Rama, en su *Diario 1974 - 1983*, anota que al inicio de 1981, en la Universidad de Maryland (Estados Unidos), da un curso destinado a examinar los análisis psicoanalíticos de la crítica literaria, sobre algunos textos de Hernández.

³⁷ “Su manera original de enfrentar al mundo”, *Escritura*, Caracas: Año VII, N° 13-14, enero-diciembre 1982, pp. 243-258.

Rama fallece el 27 de noviembre de 1983, y dos años después Rodríguez Monegal, el 14 de noviembre de 1985. Pocos días antes de morir, este último crítico, en la ya citada entrevista a Mirza, avanza aún más en su reconocimiento del escritor, al punto de manifestar insólitamente: «A Felisberto Hernández lo descubrí yo» (Mirza, 1985 c: 10). También, expresa que cuando había escrito sobre el autor «sabía perfectamente lo que decía. Rama, con su enorme talento para la intriga y la superchería desde ese momento me acusó. Felisberto se lo creyó y entonces me convertí en el enemigo de Felisberto. Nunca he escrito ninguna línea contra Felisberto» (1985 c: 10). Como ya hemos visto, esta visión tan simplista de los hechos no se condice con lo que sucedió. Más adelante, sostiene que desempeñándose como profesor en la Universidad de Yale, en Estados Unidos, en un número de homenaje al semanario *Marcha* organizado por la revista *Fiction*, había logrado la inclusión de «El cocodri-
lo»;³⁸ y que tiempo después, con la realización de una antología en dos tomos sobre literatura latinoamericana, en inglés, quiso incluir dos cuentos de Hernández, pero una de las hijas del escritor no lo autorizó.

De este modo, estas declaraciones demuestran su intención por dejar enterrado en el pasado aquel tono irónico, y constituyen la aceptación definitiva de la obra de Hernández por parte de su mayor disidente. En conclusión, representan el reconocimiento de un escritor que, como expresara Jules Supervielle en 1943,³⁹ «tiene el sen-

³⁸ En: «A tribute to Marcha», *Fiction*, New York: City College, 1976.

³⁹ En una carta que el diario *El País* publica en carácter de «inestimable primicia», bajo el título «Un juicio de J. Supervielle sobre la obra de Felisberto Hernández 'Por los tiempos de Clemente Colling'», el 12 de enero de 1943. Y que, además, es incluida en la primera edición de *El caballo perdido*, de ese mismo año.

tido innato de lo que será clásico un día» (Supervielle, 1943: 5). Una frase premonitoria, si se tiene en cuenta la recepción de la obra de Hernández en las últimas décadas.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- Blixen, Carina - Álvaro Barros-Lémez. (1986). *Cronología y bibliografía de Ángel Rama*, Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Cáceres, Esther de. (1970). «Testimonio sobre Felisberto Hernández», *Felisberto Hernández. Notas críticas*, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- Díaz, José Pedro. (2000). *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, Montevideo: Editorial Planeta.
- Flores Mora, Manuel - Ángel Rama. (1949). «'Recuento' de 'discrepancias'», *Marcha*, Montevideo: Año XI, N° 507, 9/12/1949, p. 15.
- Giraldi de Dei Cas, Norah. (1975). *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Hernández, Felisberto. (1981). *Obras Completas*. Tomo 1, Montevideo: Editoriales Arca/Calicanto.
- . (1982). *Obras Completas*. Tomo 2, Montevideo: Editoriales Arca/Calicanto.
- . (1983). *Obras Completas*. Tomo 3, Montevideo: Editoriales, Arca/Calicanto.
- . (1987). «Autobiografía» (Introducción y notas: Pablo Rocca), *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo: N° 25, diciembre, pp. 71-76.
- Medeiros, Paulina. (1944). «Sobre 'El caballo perdido' de Felisberto Hernández», *El País*, Montevideo: Año XXVI, N° 7.870, 3/6/1944, p. 5.

- Medeiros, Paulina. (1974). *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo: Libros del Astillero, 2ª ed., 1982.
- Mirza, Roger. (1985 a). «Entrevista a Emir Rodríguez Monegal (I). La literatura como pasión», *La Semana de El Día*, Montevideo: 16/11/1985, p. 9.
- . (1985 b). «Entrevista a Emir Rodríguez Monegal (2). ‘Eso fue mi vida’», *La Semana de El Día*, Montevideo: 23/11/1985, p. 9.
- . (1985 c). «Entrevista a Emir Rodríguez Monegal (Fin). ‘Las formas de la memoria’», *La Semana de El Día*, Montevideo: 30/11/1985, p. 10.
- Perera San Martín, Nicasio. (1977). «Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández», Alain Sicard (comp.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila editores, 1977.
- Rama, Ángel. (1948). «Generación va y generación viene», *Clinamen*, Montevideo: Año II, N° 5, mayo-junio, pp. 52-53.
- . (1950 a). «Gaceta», *Marcha*, Montevideo: Año XI, N° 518, 10/3/1950, p. 14.
- . (1950 b). «Reseña de Revistas. Escritura N° 8. ‘Las Hortensias de Felisberto Hernández’», *Marcha*, Montevideo: Año XI, N° 524, 28/4/1950, p. 15.
- . (1960). «Otra imagen del país», *Marcha*, Montevideo: Año XXII, N° 1.034, 11/11/1960, p. 22.
- . (1964). «Burlón poeta de la materia», *Marcha*, Montevideo: Año XXV, N° 1.190, 17/1/1964, p. 30-31.
- . (1968). «Felisberto Hernández», *Capítulo Oriental*, Montevideo: N° 29, Centro Editor de América Latina, octubre 1968, pp. 447-466.
- . (1972). *La generación crítica*, Montevideo: Editorial Arca.

- Rama, Ángel. (2001). *Ángel Rama. Diario 1974-1983* (Prólogo, edición y notas: Rosario Peyrou), Montevideo: Ediciones Trilce.
- Ramela, Carlos. (1948 a). «Cuentos de Felisberto Hernández», *Marcha*, Montevideo: Año x, N° 423, 9/4/1948, p. 14.
- . (1948 b). «Revista de Revistas», *Marcha*, Montevideo: Año x, N° 438, 23/7/1948, p. 15.
- Rela, Walter. (1979). *Felisberto Hernández. Bibliografía anotada*, Montevideo: Editorial Ciencias.
- Rocca, Pablo. (1987). «(Más)caras de Felisberto Hernández: Biografías ocultas», *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo: N° 25, diciembre 1987, pp. 67-97.
- . (1992). *35 años en Marcha (Crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*, Montevideo: División Cultura de la IMM.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1945). «Nota sobre Felisberto Hernández», *Marcha*, Montevideo: Año vi, N° 286, 15/6/1945, p. 15.
- . (1947). «Revista de Revistas», *Marcha*, Montevideo: Año ix, , N° 392, 15/8/1947, p. 15.
- . (1948). «Nadie encendía las lámparas», *Clinamen*, Montevideo: Año ii, N° 5, mayo-junio, pp. 51-52.
- . (1954). «Un programa a posteriori (ii)», *Marcha*, Montevideo: Año xvi, N° 739, 1/10/1954, pp. 14-15.
- . (1961). «Uno de nuestros escritores malditos», *El País*, Montevideo: Año XLIII, N° 13.661, 16/1/1961, p. 8.
- . (1964). «Un escritor original», *El País*, Montevideo: Año XLVI, N° 14.559, 26/1/1964, p. 8.
- . (1966). *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo: Editorial Alfa.
- . (1994). *La obra crítica de Emir Rodríguez Monegal. I Uruguay y sus letras (Del Novecientos a la*

- generación del 45*) (Recopilación y notas: Homero Alsina Thevenet - Pablo Rocca), Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Sánchez Riva, Arturo. (1947). «Nadie encendía las lámparas», *Sur*, Buenos Aires: Año xvi, N° 157, noviembre, p. 132.
- Silva Vila, María Inés. (1993). *Cuarenta y cinco por uno*, Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- Supervielle, Jules. (1943). «Un juicio de J. Supervielle sobre la obra de Felisberto Hernández, ‘Por los tiempos de Clemente Colling’», *El País*, Montevideo: Año xxv, N° 7.370, 12/1/1943, p. 5.
- Verani, Hugo. (1996). *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo: Ediciones Trilce/Librería Linardi y Risso.

FELISBERTO HERNÁNDEZ:
DIEZ ITINERARIOS INTERPRETATIVOS*

Guillermo García
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Lomas de Zamora
(Argentina)

LIMINAR

Perturbadora e inocente a la vez, la escritura de Felisberto Hernández (Uruguay, 1902-1964) asedia con insistencia dos cuestiones de las cuales bien puede decirse que demarcan el pensamiento de su siglo: la crisis del sujeto y la desconfianza hacia el poder representativo del lenguaje. Los apuntes que siguen esperan no caer en la categoría de 'explicaciones falsas' de unos cuentos que, sin duda, sobresalen en el horizonte de la actual literatura latinoamericana.**

* Publicado en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

** A causa del sesgo introductorio del presente artículo y para no distraer repetidamente la atención del lector, juzgamos pertinente renunciar a citar en cada caso la fuente de los fragmentos transcritos. No obstante, consignamos entre paréntesis siempre que sea necesario el título del texto al que pertenecen.

De todos modos, remitimos de manera general a Felisberto Hernández: *Obras completas*. Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz. Montevideo, Arca/Calicanto, 1988, (3 vol.).

I. INDETERMINACIÓN

Informaciones como las referidas a dónde, cuándo, quién y para qué suelen disimularse cuidadosamente en los relatos de Felisberto Hernández. Basta repasar los tramos iniciales de sus mejores narraciones para constatarlo: por lo general, se omite toda mención a un lugar, un tiempo o una causa de la acción. Otro tanto acontece en el extremo estructural opuesto: plagados de analogías inesperadas y sutiles figuraciones coincidentes, la noción de conclusividad es, sin embargo, ajena a estos cuentos.

Parece indudable, entonces, que el lector se enfrenta a un proyecto escritural cuyo cometido primario radica en lograr un efecto contundente de incertidumbre. El modo: subvirtiendo las categorías fundamentales sobre las que se erigió la gran narrativa del siglo XIX.

II. MUJERES

La representación de la mujer encierra en la literatura de Felisberto Hernández significaciones claves y complejas. Objeto de deseo por antonomasia de la voz narrativa (masculina), el 'otro' femenino asume los perfiles de lo extraño y, quizá, de lo misterioso e incomprensible. No será raro, entonces, que se apele a lentes distorsionantes para representarlo. «*Úrsula era callada como una vaca.*» («Úrsula»); «*...la mujer sentada se puso de pie y movió la parte superior de su cuerpo, muy flexible, como si hubiera sido sacudida por el viento. Al caminar —las caderas y las piernas eran muy pesadas— hacía pensar en una planta que anduviera con su maceta.*» («El árbol de mamá»); «*Era muy gruesa y su cuerpo sobresalía de*

un pequeño bote como un pie gordo de un zapato escotado.» («La casa inundada»); «Casi podría decirse que aquella cara existía nada más que de perfil; y que de frente apenas era un poco más ancha donde estaban los ojos; los tenía extraviados de manera que el izquierdo miraba hacia el frente y el derecho hacia la derecha.» («El comedor oscuro»).

Lo femenino, ‘eso’ incierto aludido aunque sustraído a los intentos de la representación, repele y fascina a la voz enunciativa. Por un lado seduce, según el sentido originario del término. Doblega al sujeto pero, más aún, a su discurso: las inauditas imágenes esgrimidas para definirlo son prueba suficiente de ello.

Por otro, la corporalidad femenina porta una carga tácita de obscenidad. Ligado a las incógnitas del sexo, el carácter de lo obsceno también remite a ‘eso’ que exige ser mostrado, escenificado (*ob scena*), aunque sin poder ser nombrado (en tanto *infaustus*). La escritura felisbertiana, en consonancia con la dualidad etimológica del concepto, alude y elude. Ronda lo prohibido y amenaza constantemente con revelarlo.

III. SEXO

Numerosas ficciones de Felisberto Hernández se construyen en torno al cuerpo femenino y a lo que éste sugiere: el enigma del sexo. Manteles que llegan al suelo, fundas de muebles, amplios batones, pantallas, kimonos y largas polleras son otras tantas figuraciones orientadas a recubrir y velar un mismo significado. En términos retóricos, ‘eso’ que la escritura silencia a través de la elipsis.

«Una vez que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla; y supe que aunque toda la madera era negra el asiento era de un género verde y lustroso», principia recordando el narrador de «El caballo perdido». El tópico del abandono de la infancia vincula simbólicamente esa acción a la figura de Celina, la profesora de piano de quien el niño se hallaba secretamente enamorado: *«Una vez las manos se me iban para las polleras de una silla y me las detuvo el ruido fuerte que hizo la puerta que daba al zaguán, por donde entraba apurada Celina cuando venía de la calle. Yo no tuve más tiempo que el de recoger las manos, cuando llegó hasta mí, como de costumbre y me dio un beso. Esa costumbre fue despiadadamente suprimida una tarde a la hora de despedirnos; le dijo a mi madre algo así: ‘Este caballero ya va siendo grande y habrá que darle la mano’»*

IV. FRAGMENTACIÓN Y AUTONOMÍA DE LA PARTE CORPORAL

En el orbe felisbertiano, los cuerpos han perdido para siempre la ilusión de la unidad. Así, cada una de sus partes pugna por conquistar una especie de autonomía. *«Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama ‘el sinvergüenza’, no es de él; que su cabeza, a quien llama ‘ella’, lleva, además, una vida aparte (...). Desde entonces el autor busca su verdadero yo y escribe sus aventuras»,* se lee en la introducción al *Diario de un sinvergüenza*, el cual principia diciendo: *«Cuando era niño vi a un enfermo al que le mostraban su propia mano y decía que era de otro. Hace algunos meses descubrí que yo tenía esa enfermedad desde hacía algunos años»*.

Singularísima forma de asumir su propia situación crítica, el sujeto no se reconoce como totalidad. Antes bien, pareciera presentirse igual a una constelación de partes prontas a emanciparse, a conquistar por sí mismas, también ellas, individualidad propia y estatuto subjetivo.

V. EL CUERPO DISTANCIADO

La parte corporal autónoma, separada del resto, cobra existencia propia. Consecuencia de esta dispersión, entonces, será que el sujeto previo —originalmente unitario— ya no se reconozca como tal. «*Yo nunca tuve mucha confianza en mi cuerpo; ni siquiera mucho conocimiento de él. Mantenía con él algunas relaciones que tan pronto eran claras u oscuras; pero siempre con intermitencias que se manifestaban en largos olvidos o en atenciones súbitas.*» (*Tierras de la memoria*).

‘Desconfianza’ hacia el propio cuerpo o particular distanciamiento de sí, el fenómeno descrito, junto al consecuente ‘desdoblamiento’ del yo que implica, debe ser interpretado, sin duda, como otra faceta del gesto de duda esbozado por una conciencia sabedora de la inevitable inminencia de su crisis.

VI. CLAROSCUROS DE LA IDENTIDAD

Horror a los espejos. Horacio, el personaje central de «Las Hortensias», y el innominado narrador de «El acomodador» lo padecen. Al final de «El cocodrilo», el personaje ‘objetiva’ su rostro frente a un espejo comparándolo con una caricatura del mismo que un amigo le dibu-

jó en un papel: «...cuando estuve solo en mi pieza, se me ocurrió algo inesperado: primero me miré en el espejo; tenía la caricatura en la mano y alternativamente miraba al cocodrilo y a mi cara. De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como a una hermana de quien ignoraba su desgracia».

Ver la propia imagen reflejada remite a las posibilidades de transformar el yo en objeto, asumir la condición de cosa, ser otro o parte de otro. Como sea: la identidad parece peligrar.

Otro ejemplo: en el relato de una vivencia infantil titulado «Una mañana de viento», la experiencia de verse multiplicado en un par de espejos enfrentados se anuda al encuentro del narrador con una persona de nombre igual al suyo: «Yo había perdido la seguridad en mí mismo; yo podía ser aquel hombre o quién sabe quien. Cuando le escribiera a mi abuela, en vez de ponerle mi nombre, le mandaría un retrato; y cuando pensara en mí me miraría en un espejo. Entonces recordé todos los 'yo' que había visto en los espejos el día anterior y los volvía a ver con la lengua afuera».

La imagen de sí recuerda al sujeto su inestabilidad en cuanto tal. La permanente disgregación que amenaza su personalidad.

VII. RECUERDOS

Íntimamente vinculada a la especulación en torno al poder representativo del lenguaje, la obsesión por los recuerdos también implica una búsqueda perpleja de la propia identidad. ¿Pueden ser rescatadas por medio de palabras las vivencias del pasado? ¿Perduran los 'yo' pre-

téritos en el 'yo' presente que rememora? Estas preguntas sustentan una literatura construida, en gran parte, sobre la evocación de tiempos, lugares y personajes idos. El narrador se aferra a su pasado como otra manera de cuestionar la permanencia de su identidad. Y las palabras son el único vehículo para intentarlo. *Tierras de la memoria*, «El caballo perdido» y numerosos segmentos de distintos cuentos no disimulan esa inquietud.

No obstante, el sujeto enunciador es conciente del valor relativo de un recuerdo devenido en objeto respecto de la irrepetible experiencia confinada en el pasado. Es sabedor, en fin, de su angustiante condición de ya-ser-otro: una suerte de desterrado de la infancia. *«Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo. No sé cómo es él mirado desde mí»* («El caballo perdido»).

VIII. PALABRAS

El narrador de «Nadie encendía las lámparas» se sitúa en función de tal: frente a un auditorio lee un cuento de su autoría e intenta no distraerse. El lenguaje y su poder de representar se insinúan, además, como motivo del relato: *«A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado; pero a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes.»*

Mientras lee, observa una estatua en el jardín, la cual *«tenía que representar un personaje que ella misma no comprendería»*. Su propia —problemática— situación de enunciador ligada a las palabras y lo convencional de su significación queda entonces aunada en dicha figuración:

«Quise pensar en el personaje que la estatua representaba; pero no se me ocurría nada serio».

Luego, otro personaje intenta hilvanar un cuento, pero las palabras se le rebelan: *«Él quería expresarse bien pero tardaba en encontrar las palabras; y además hacía rodeos y digresiones (...). Yo no quería oír el cuento porque me hacía sufrir el esfuerzo de aquel hombre persiguiendo palabras: era como si la estatua se hubiera puesto a manotear las palomas.»*

El relato evalúa tres instancias fundamentales de su hacerse: la enunciativa (con el narrador en función de tal), la material (mediante la objetivación de las palabras), la representativa (al aseverar lo arbitrario de toda significación); para concluir definiéndose indirectamente a sí mismo como lo que dice de los ojos de uno de los personajes: *«parecían vidrios ahumados detrás de los cuales no había nadie».*

Resultado de los efectos de la fragmentación y la reflexión metalingüística, el texto funda una analogía entre distintos *corpus*: el del lenguaje, el del sujeto.

IX. PERSONIFICACIÓN DE LAS COSAS

«El balcón» ilustra a la perfección una de las vertientes temáticas sobresalientes del imaginario felisbertiano. Allí, el pianista narrador se ve progresivamente envuelto en las vicisitudes de una singularísima familia integrada por un hombre muy viejo, su hija soltera y una criada enana. Durante una cena, la hija expone la ‘teoría’ que motoriza el relato: *«...ella dijo que los objetos adquirían alma a medida que entraban en relación con las personas».* Incluso el narrador ya se había referido al silencio que imperaba durante sus conciertos de la siguiente ma-

nera: *“Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban».*

En efecto, la historia puede reducirse a la obsesión que la joven mujer padece por su balcón de invierno, del cual casi nunca sale y al que le escribe poesías. Cuando el pianista entra en su vida, el balcón ‘se suicida’ derrumbándose.

Atribuir una ‘personalidad’ o una ‘voluntad’ a los objetos inanimados constituirá así otra vía privilegiada a fin de poner en tela de juicio los fluctuantes e imprecisos contornos del sujeto.

X. COSIFICACIÓN DE LAS PERSONAS

En «Las Hortensias» se traza el itinerario que va de la cordura a la locura; esto es, la progresiva pérdida por parte de un sujeto de su condición de tal. El modo de representar dicho proceso apela a subrayar la fascinación de Horacio, el personaje central, hacia unas muñecas de apariencia humana que manda fabricar y colecciona. Por un lado, estos seres devienen en objetos excluyentes de su deseo, llegando a reemplazar a María, su propia mujer. Simultáneamente, no cesan de sugerir lo impreciso del límite entre lo animado y lo inanimado.

En este contexto, la aversión de Horacio hacia los espejos no obedece a otra cosa que a conjurar el fantasma de la cosificación (otra forma de plasmar ‘la muerte’ de la conciencia): *«No era que a él no le gustara ver las cosas en los espejos; pero el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo (...)*». Y también: *«El espejo del tocador (...) era bajo y Horacio podía pasar, distraído, frente a él e inclinarse,*

todos los días, hasta verse solamente el nudo de la corbata; se peinaba de memoria y se afeitaba tanteándose la cara. Aquel espejo podía decir que él había reflejado siempre un hombre sin cabeza».

Por lo demás, una de las claves acerca del sentido de esta extraña historia está dada por un sonido de máquinas que se escucha permanente desde el caserón del matrimonio. Este leit-motiv abre el cuento, se menciona varias veces en su decurso y en el final se lee que «*Horacio cruzaba por encima de los canteros. Y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas*». En efecto, el monótono sonido figura a la perfección la condición de autómeta, destino final del personaje una vez producido el definitivo naufragio de su subjetividad.

DE CÓMO FUI CAUTIVADO POR UN ACOMODADOR
(DESTREZA DE FELISBERTO)*

Fernando Sorrentino

Muchas personas muy valiosas han escrito páginas sutiles sobre Felisberto Hernández. De muy diversos aspectos de su obra se han ocupado, entre otros, Italo Calvino, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan José Saer, Ricardo Rey Bedford, Ricardo A. Latcham y Edelweis Serra, y lo han hecho con autoridad, con perspicacia, con puntos de vista saludablemente disímiles.

Yo sólo quiero relatar una modesta experiencia, no de crítico agudo, sino de lector hedónico.

Con absoluta seguridad puedo determinar la fecha en que me enteré de la existencia de un señor llamado Felisberto Hernández. En aquellos años yo compraba el librito —precio muy accesible— de una tal Biblioteca Básica Universal que, en Buenos Aires, publicaba cada se-

*Este artículo se publicó por primera vez en el suplemento «La Palabra», del diario *La Opinión* (Rafaela, Santa Fe, Argentina), 11 de enero de 2003.]

El texto que presentamos pertenece a *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

mana el Centro Editor de América Latina. El volumen 130 se titula *El cocodrilo, y otros cuentos*, y fue publicado en abril de 1971.

Como en esa época yo era una suerte de máquina de leer, sin duda habré emprendido al instante la lectura del ignoto autor. El segundo cuento de la antología comienza así:

Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande. Su centro —donde todo el mundo se movía apurado entre casas muy altas— quedaba cerca de un río.

En apariencia, el tono resulta algo pueril, con alguna reminiscencia de redacción escolar. Sin embargo, ya me hallo en posesión de unas cuantas informaciones muy precisas: el narrador es una persona joven; vive en una ciudad grande pero nació en otro lugar (más pequeño); en el centro de esa ciudad hay edificios muy altos; la gente se muestra presurosa, lo cual me indica que hay allí actividad comercial; el río ha de ser el de la Plata y, como el autor es uruguayo, puedo inferir que la «ciudad grande» es Montevideo.

Estas treinta y una palabras del párrafo inicial no son perturbadas por ninguna nefasta abstracción, y sólo hay dos austeros y apagados adjetivos: *grande* y *apurado*.

El efecto general es el despertar mi inmediato interés, mi deseo de seguir adelante.

¿A qué se dedica el narrador?

Yo era acomodador de un teatro; pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro; parecía un ratón debajo de muebles viejos. Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas. Además, me daba placer imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad.

Al llano oficio de acomodador se le contraponen algunas circunstancias curiosas: aun fuera de su trabajo, sigue corriendo de un sitio a otro; se compara con un ratón que entra en agujeros bifurcados, a su vez, en otros pasillos; siente placer al imaginar lo que *no* conoce de la ciudad.

¡Caramba! Este desconocido Felisberto ha logrado que tenga que prestarle mucha atención. ¿Qué ocurrirá ahora...?

Mi turno en el teatro era el último de la tarde. Yo corría a mi camarín, lustraba mis botones dorados y calzaba mi frac verde sobre chaleco y pantalones grises; en seguida me colocaba en el pasillo izquierdo de la platea y alcanzaba a los caballeros tomándoles el número; pero eran las damas las que primero seguían mis pasos cuando yo los apagaba en la alfombra roja. Al detenerme extendía la mano y hacía un saludo en paso de minué. Siempre esperaba una propina sorprendente, y sabía inclinar la cabeza con respeto y desprecio.

Acaso sólo he encontrado la excelente descripción —verbos de acciones visibles, sustantivos concretos, ningún adjetivo ocioso, mínimos matices adverbiales— de su tarea cotidiana de acomodador. Pero la oración final culmina con dos términos antagónicos (*respeto* y *desprecio*) que me provocan inquietud: si el acomodador siente desprecio por los espectadores, entonces el respeto que les demuestra es fingido. De manera que debo preguntarme: ¿por qué desprecia a quienes le dan propina...?

Y enseguida leo:

No importaba que ellos no sospecharan todo lo superior que era yo.

Llegado a este punto en mi incursión de lector que goza con las peripecias y los enigmas, ¿cómo dejar de leer,

cómo no querer averiguar en qué residía la mucha superioridad del innominado narrador?

De más está decir que ya no me detuve un instante y, en efecto, continué leyendo para conocer los misterios que el narrador proponía pero ocultaba: *la avidéz del lector es el resultado de la eficacia del narrador*.

Desde luego, como en el acto de leer yo no realizo ningún análisis consciente del texto, puede ocurrir una de estas dos cosas:

a) tropiezo y me aburro y me fastidio cuando el autor es torpe;

b) me dejo llevar por el placer de la lectura a causa precisamente de la habilidad del narrador.

Puesto que —por fortuna— estamos en el caso b), sólo más tarde se me ha ocurrido tratar de establecer por qué Felisberto no permitió que yo —cautivado— abandonara la lectura de «El acomodador».¹

Quienes han leído el cuento saben qué insólito don poseía el acomodador; quienes no lo han leído tendrán que hacerlo, pues yo no voy a revelarlo.²

¹ «El acomodador» se publicó por primera vez en *Los Anales de Buenos Aires* (I, 6, junio de 1946), hecho que tiene su relevancia, si tenemos en cuenta que el director y factótum de esta revista era nada menos que Jorge Luis Borges. Al año siguiente fue recogido en el volumen *Nadie encendía las lámparas* (Buenos Aires, Sudamericana, 1947).

² Utilizaré el tímido cuerpo menor de la nota de pie de página para exponer una confesión personal.

En 1982 la Editorial de Belgrano, de Buenos Aires, publicó mi libro de cuentos *En defensa propia*. Uno de sus cuentos no se titula «El acomodador» pero se titula «El archivador». Empieza de esta manera:

En cierta época, yo era una persona delgada y de muy baja estatura. Ello se debía a que trabajaba en el archivo de una gran empresa. La frecuentación del polvo, de los papeles viejos y de las tinieblas me había infundido un aire de alimaña furtiva, de habitante de los rincones.

Yo pensaba que la luz me hacía daño y, para evitarla, acostumbraba llegar a mi archivo antes de la aurora, cuando en el edificio sólo estaban los hombres que realizaban la limpieza de las oficinas, y no lo abandonaba sino hasta después del anochecer.

Sin duda, leí más de una vez «El acomodador». Pero juro que escribí estos párrafos sin tener bajo la vista el texto de Felisberto (en una época en que, por razones de mudanza de casa y otros trastornos, ni siquiera habría logrado encontrar mis libros) y después de bastantes años de aquellas lecturas. Supongo que el agradable recuerdo habrá guiado mi mano: ese principio y el relato de un destino absurdo fueron una sinuosa manera ¿inconsciente? de rendir homenaje a un escritor querido.

FELISBERTO HERNÁNDEZ. DEL MÚSICO AL ESCRITOR*

*Por Sergio Elena***

Para La Nación - Montevideo, 2002

La vocación por la escritura se forjó en el uruguayo en salas de concierto que lo recibían como a uno de los raros personajes de sus futuros libros.

«En realidad no se sabe si es un pianista o un escritor que desvió durante años su vocación de narrador canalizándola en la de concertista». Así se refería a Felisberto el escritor uruguayo Arturo Sergio Visca. Para entender a Felisberto escritor en profundidad debemos entender al Felisberto músico, ya que esas dos etapas fueron absolutamente complementarias en su vida. El piano fue el vehículo en la ruta iniciática que lo llevaría a ser escritor. Felisberto invirtió muchísimas horas de estudio —así lo evidencian los programas de época— al abordar obras sumamente exigentes del repertorio. Es más: el piano fue la llave y la clave —la misma que en terminología musical descifra el nombre de las notas, vaya

* La Nación Line, miércoles 23 de octubre de 2002.

** Pianista y compositor, nacido en Montevideo en 1963, nieto de Felisberto Hernández.

casualidad— que le permitió acceder al ambiente de las giras de los conciertos, a la interacción con públicos especiales y con esas situaciones insólitas que constituirían luego la materia prima de muchos de sus relatos. Por concomitancia o vibración de los armónicos, al tañir la cuerda del Felisberto músico, vibra instantáneamente la cuerda del Felisberto escritor y viceversa. El caso de Felisberto es único en más de un sentido. Son contadísimos los escritores de primer nivel que a la vez han sido compositores (E. T. A. Hoffmann y Paul Bowles son algunos de esos ejemplos).

LOS MAESTROS DE PIANO

Felisberto comenzó a estudiar piano en 1911, a los nueve años de edad, con una francesa que era amiga de su madre, Celina Moulié, cuyos recuerdos se plasmarían en su novela *El caballo perdido*. A los quince años empezó a trabajar como pianista del cine mudo. Había adquirido la destreza de la improvisación para recrear los estados de ánimo y el clima que se desarrollaba en la pantalla con unas pocas partituras de base.

En 1920 se produjo un encuentro significativo: Felisberto conoció a quien sería su maestro, Clemente Colling, pianista, organista y compositor francés. Poseemos muy poca información acerca de este personaje bohemio y ciego, salvo la que nos brinda Felisberto en *Por los tiempos de Clemente Colling*, a la que se suman unos pocos testimonios que han sobrevivido. Daba clases de piano, como lo destaca el Dr. Raúl Blengio Brito, «a los que toleraran su afición por la bebida y su falta de higiene personal». Cuenta Felisberto en su novela: «sentía que iba a conocer de cerca, que se me iba a producir un extraño in-

tercambio con un personaje excepcional, que además era ciego». Colling, que era extremadamente pobre y que vivía en estado lamentable en una pensión cercana a la calle Gaboto, a poca distancia de la actual rambla montevideana, se mudó gracias a la mediación de Felisberto a casa de la familia Hernández y vivió allí durante un año: entre 1924 y 1925.

PRIMERAS COMPOSICIONES

En 1922, Felisberto, que tenía veinte años, era ya conocido como pianista en Montevideo. Frecuentaba la quinta del Dr. Carlos Vaz Ferreira y tocaba el piano en las veladas que allí se celebraban. Más adelante diría en sus cartas: «No me perdería los viernes de Vaz Ferreira por nada del mundo». A ese período corresponde una serie de pequeñas piezas que muestran la influencia francesa de Colling, pero en las que el toque personal de Felisberto ya está presente. Entre ellas destacamos tres preludios (¿1925?): «Mimosismos», «Canción repreciosa» y el «Niño dormido». El año 1926 marcó una nueva etapa en la vida musical de Felisberto, al que una orquesta de señoritas acababa de desplazar de su trabajo como pianista en el café «La Giralda». Las experiencias vividas en esa nueva etapa, que se extendió hasta 1942, serían una fuente para algunos de sus relatos, entre ellos, la novela *Tierras de la memoria*.

En 1927, en el Teatro Albéniz de Montevideo, se estrenaron tres de sus composiciones: «Festín chino», «Bordoneos» y «Negros». Lamentablemente, las partituras de estas composiciones, salvo la última, se han perdido. «Negros», que casi siempre figuraba en el programa, está inspirada en el ritmo de los tambores y constituye un can-

dombe de gran nivel con reminiscencias stravinskianas. Felisberto nos cuenta en una carta enviada desde la ciudad de Fray Bentos en mayo de 1936: «Compuse ‘Negros’ inspirado en la absurda melancolía de los hombres de color [...] Me hicieron repetir ‘Negros’, nunca creí que toleraran lo que para ellos tenía que resultar tan disonante, mucho más aún que *Petrushka*. El público llevó la cosa a una gran excitación». Lo que Felisberto nunca imaginó es que años más tarde yo, su nieto, tomaría su composición y la tocaría con tambores. El resultado es sorprendente, el ritmo de los tambores aporta la quinta dimensión: la magia ancestral.

En un año, Felisberto llegó a ofrecer más de ochenta conciertos —número que *a priori* puede parecer insignificante pero que resulta sorprendente si se tiene en cuenta que la superficie de Uruguay es menor que la de la provincia de Buenos Aires— en un recorrido por todas las capitales departamentales y por un sinnúmero de pueblos. Mi abuela, la pintora Amalia Nieto, recuerda que, en muchos de esos conciertos donde Felisberto tocaba en pianos apolillados y destartados, ella se paraba a su lado y, cuando las teclas quedaban hundidas por fallas del mecanismo, las levantaba mientras él seguía tocando.

LAS GIRAS DE UN CONCERTISTA

La fase internacional de sus giras surgió de la asociación con el periodista don Venus González Olaza, quien fue su empresario. Este verdadero personaje de novela era, como lo destaca Tomás Eloy Martínez, «de talla gigantesca y barba de cardenal florentino» (recordemos el cuento «La barba metafísica», dedicado precisamente a

don Venus G. Olaza). ¿Cómo era un concierto de Felisberto? ¿Cómo tocaba el piano? No hemos hallado aún grabaciones de Felisberto tocando el piano. Sabemos, sin embargo, que grabó un disco en París; él mismo se refiere a ello en una carta de mayo de 1947 a la escritora Paulina Medeiros.

El gran pianista Leopold Godowsky, según algunos testimonios, elogió a Felisberto en Buenos Aires. El destacado clavecinista y compositor uruguayo Eduardo Gilar doni, por su parte, en su artículo «El hombre del gabán negro», destaca la calidez en las interpretaciones de Felisberto y su estatura de gran pianista. El punto culminante de su carrera pianística fue el estreno para Latinoamérica de *Petrushka* de Stravinski en su versión de piano. El concierto tuvo lugar en Buenos Aires, en el Teatro del Pueblo de la calle Corrientes, el 30 de noviembre de 1939.

El propio Felisberto describió sus conciertos y las situaciones trágicas que los rodearon (por ejemplo, en «Mi primer concierto» y «Mi primer concierto en Montevideo»). Las condiciones en que se realizaban las giras eran en la mayoría de los casos lamentables. El talento de Felisberto fue puesto a dura prueba frente a instrumentos deficientes y públicos «especiales». Por las cartas que envió a mi abuela, conocemos sus itinerarios: sabemos, por ejemplo, que en agosto de 1936 se encontraba al norte del Uruguay, en territorio brasileño, y que entre 1939 y 1940 estaba en la Argentina.

En la ciudad de Tandil, Felisberto esperó más de cinco semanas para que organizaran «el concierto» y, tal como lo relata, «con la cuenta del hotel aumentando al infinito». En «Carta en mano propia», prólogo de la edición Ayacucho, el gran Julio Cortázar nos cuenta cómo sus destinos se cruzaron y no llegaron a conocerse en esa angus-

tante etapa. El prólogo de Cortázar nos introduce en el ambiente de las giras de Felisberto en la Argentina y constituye un emocionante testimonio. ¿Cuál era realmente el móvil de estas giras? ¿Eran móviles puramente económicos? ¿O acaso Felisberto trataba de escapar de alguna situación opresiva? ¿De la acción dominante de su madre, personaje nodal en su vida?

TAQUIGRAFÍA Y ORALIDAD

Llegamos a un momento clave en la vida de Felisberto, la etapa en la que algo empezó a fermentar: el músico iba perdiendo terreno frente al escritor. Nos aproximamos al punto donde vemos los efectos visibles de ese proceso interior que lo convertiría en escritor. Como decía Stanislaw Lem en su novela *Solaris*: «Nosotros no observamos sino un fragmento del proceso, la vibración de una sola cuerda en una orquesta sinfónica de supergigantes; sabemos —y nos parece inconcebible— que arriba y abajo, en abismos vertiginosos, más allá de los límites de la percepción y la imaginación, millares y millones de transformaciones operan simultáneamente, ligadas entre sí como en un contrapunto matemático. Alguien ha hablado de sinfonía geométrica; pero no tenemos oídos para ese concierto».

Un destino de concertista que no se cumple. Giras opresivas y desgastantes, situaciones dramáticas, fuerte presión de su madre: todo ello empujaba con más fuerza en dirección del salto. Cuenta Felisberto: «Hoy hace tres semanas ¡y nada! La angustia es tremendísima. A pesar de que ‘está todo arreglado’ no fijan la fecha. Pero la pensión aumenta al infinito. Cuando te pueda contar todo lo lindo que es Tandil ya no será para nosotros el

‘jardín de los suplicios’ de Octavio Mirbeau, donde los más ‘ingeniosos’ suplicios chinos se hacían en el jardín más bello que tuvo el mundo. ¡Qué bueno! La angustia toma formas literarias. Y sin embargo pienso realizar grandes cosas cuando salga de aquí».

La «carga interior» debía manifestarse. Los primeros efectos visibles de este proceso se tradujeron en signos taquigráficos. La angustia que toma «formas literarias» probablemente actuó como catalizador. Felisberto inventó un sistema taquigráfico —hasta el día de hoy no descifrado— como vehículo expresivo y a la vez de armado y ensamblado de sus ideas, concebidas en la necesidad pulsional de crear un lenguaje original y de signos propios, ese lenguaje que caracteriza sus cuentos. Durante las giras, Felisberto se encerraba en su cuarto de hotel y buscaba afanosa y desesperadamente ideas, imágenes, conexiones. En más de una oportunidad expresó su angustia por esa situación.

Invitado por el Rotary Club a dar una serie de conferencias, Felisberto viajó a la ciudad argentina de General Pico, donde desarrolló una intensa actividad: «Te diré que hice una vida un tanto subconsciente, o por lo menos muy cerca de la franja, o con la franja muy arriada al foco», escribió. Fue tan grande el éxito logrado que a los pocos días se encontró frente a un grupo de médicos, disertando sobre los principios de la psicología y la necesidad de su conocimiento para la psiquiatría.

Cuando se vio frente a esa situación se asustó muchísimo porque creyó que el repertorio no le alcanzaría para más de un cuarto de hora, pero habló nada menos que dos horas y media. (Su profunda relación con los psiquiatras A. Cáceres y W. Radescki había dado sus frutos). Era la primera vez que lograba un éxito tan contundente y sin su piano. Dice Felisberto: «Fue una tempo-

rada inaudita la de esos días en Pico. Hasta tuve la audacia de hacerle la competencia a Radescki y atender a una enferma de psicastenia». Esta actitud felisbertiana nos hace recordar una de sus frases: «Yo no estudié filosofía en la Universidad sino frente a la Universidad».

Aquí ya tenemos al Felisberto escritor consolidado, que se refería al piano como «sarcófago», «féretro», «animal acechante». «El piano no era una buena persona», escribió en *El caballo perdido*. Tres años más tarde, el mismo año en que publicó *Por los tiempos de Clemente Colling*, Felisberto vendía su piano. Pero nunca abandonó la música. En los últimos años, se lo veía estudiando nuevamente. Pensaba ofrecer un gran concierto que nunca pudo concretarse porque la muerte lo alcanzó en enero de 1964.

EL ENIGMA

No sabemos dónde está enterrado Felisberto. Hace algunos años fui al Cementerio del Norte y me llevé una sorpresa: los libros que registraban las muertes de enero de 1964 habían quedado en una habitación donde caía una gotera. El ángulo superior derecho había sido «comido» por el agua. Como el desorden familiar era muy grande, no se había colocado una placa en la urna con sus restos. Simplemente el sepulturero había anotado el nombre con tiza, anotación que al poco tiempo se borró. He visto cientos de urnas pero sin éxito alguno. Aun en su muerte Felisberto sigue conservando su originalidad.

Mirá, Felisberto: nuestras órbitas también se cruzaron. La diferencia es que nos faltó tiempo. Tú te fuiste muy temprano. Yo llegué muy tarde. Pero no importa, igual nos conocemos. Una noche, en el desierto de Sono-

ra, soñé contigo. Hacía tiempo que quería saber en qué signo tenías la luna, pero no tenía efemérides de 1902. Hablamos con fluidez. Entonces te pregunté. «Igual que tu abuela», me contestaste. «¿Amalia?» «Sí», respondiste. Yo sabía que la luna de Amalia estaba en Géminis. Pasó algún tiempo y me encontré con un fagotista amigo. Acababa de comprar un libro de efemérides y estaba muy contento. Me fijé en tu luna y estaba en Géminis. La próxima vez que hable contigo te pregunto por las partituras perdidas.

FELISBERTO HERNÁNDEZ, UN ESCRITOR DISTINTO.

Italo Calvino

Uruguayo, nacido en Montevideo. narrador y pianista. Es quizá el exponente más brillante de la literatura fantástica de su país, y a juicio de los críticos comparte con Borges la primacía de ese género en la literatura rioplatense. Las aventuras de un pianista paupérrimo, en quien el sentido de lo cómico transfigura el amargor de una vida amasada con derrotas, son el primer apunte del que parten los cuentos del uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964). Basta con que se ponga a narrar las pequeñas miserias de una existencia transcurrida entre orquestinas de café en Montevideo y giras de conciertos por pueblitos provincianos del Río de la Plata para que en las páginas se acumulen gags, alucinaciones y metáforas en las que los objetos cobran vida como personas. Pero éste es sólo el punto de partida. Lo que desata la fantasía de Felisberto Hernández son las inesperadas invitaciones que abren al tímido pianista las puertas de misteriosas casas, de quintas solitarias donde moran personajes ricos y excéntricos, mujeres llenas de secretos y neurosis. Un chalet apartado, el infalible piano, un caba-

llo dulce maníaco o perverso, una doncella visionaria o sonámbula, una matrona que celebra obsesivamente sus infortunios amorosos; diríase que se han reunido aquí los ingredientes del cuento romántico a lo Hoffman. Y ni siquiera falta la muñeca que parece enteramente una jovencita; aún más, en el cuento Las Hortensias hay todo un surtido de muñecas rivales de las mujeres de verdad que un fabricante tentador construye para alimentar las fantasías de un extraño coleccionista y que desencadenan celos conyugales y turbios dramas. Pero cualquier posible referencia a una imaginación nórdica se disuelve al punto en la atmósfera de esas tardes en las que se sorbe lentamente mate sentado en un patio o se está en el café contemplando cómo un ñandú pasa entre las mesas. Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos, es un «franco-tirador» que desafía toda clasificación y todo marco, pero se presenta como inconfundible al abrir sus páginas.

FRACASOS Y TRIUNFO FINAL DE UN ESCRITOR*

Elvio Eduardo Gandolfo

VIVIÓ 62 AÑOS

Nació y murió en Montevideo. Pero registró y viajó mucho por una zona precisa (o imprecisa) de Uruguay y Argentina: los pueblos del interior del país. Incluso tuvo su viaje «artístico» a París, aunque muy «a su aire». Hasta los 38 años fue básicamente pianista. No sólo intérprete sino también compositor. Ejercía plenamente: estaba vestido de pianista, estudiaba mucho no sólo el instrumento, sino cómo poner el cuerpo y las manos en el escenario, cómo actuar. Casi como una travesura, fue publicando sus cuatro famosos «libros sin tapa». Pero allí estaba, claro y nítido sin que él mismo lo supiera, su proyecto futuro. A veces la literatura opera como una máquina que preanuncia gustos y disgustos de ese futuro, facilidades y dificultades. En 1925 escribió: *«Esta maravillosa trampa, en vez de queso tiene un pedazo de jugo-*

* Publicado en *El País Digital*.

sa carne chorreando sangre: me casé y tengo hijos.» En el futuro le costaría tanto permanecer mucho tiempo casado como el tema de los hijos (en su caso hijas) aunque en las fotos aparecen distendidos tanto ellas como él. Lo que le costaría siempre, más que vivir, sería ganarse la vida.

A la larga se concentraría en saber qué pasaba en la mente cuando uno quería recordar. Lo haría más en la imposibilidad de recobrar que en la reproducción de la mirada infantil. Poco a poco, después de la muerte de su padre, dejaría no sólo el piano sino muchas otras cosas a cambio de la atención concentrada, de la mirada abstraída en lo que quería expresar, siempre en fuga, un borde entre la realidad y el pensamiento, entre el individuo siempre haciéndose y deshaciéndose y las necesidades materiales del cuerpo. Desde siempre supo que eso exigía un costo. Un escrito previo al «salto a la escritura» lo decía: *«Hace tiempo que tengo una idea. Y como hace tiempo que tengo una idea, me recluyeron. Ahora estoy mejor. Pero estoy mejor por otra cosa: No porque me vaya curando de esa idea, sino porque ahora voy a poder realizar la idea.»* Por las dudas, aclaraba: *«Cualquiera de los locos que hay aquí, tienen una idea fija. Pero yo soy un loco que tiene más bien, una idea movida.»* De todos modos aunque llegó a temer el encierro sin regreso en la obsesión, en no poder volver al «mundo», nunca fue loco.

Ese texto tenía un título de aspecto inseguro: «Tal vez un movimiento». Pocas cosas parecen más móviles, inseguras o dispuestas a fugarse que la literatura de Felisberto Hernández. Pero tuvo una claridad lúcida y vigorosa para saber qué quería y perseguirlo. Por el camino trató de ser esposo, amante, padre, concertista, incluso famoso. Pero fallan los numerosos adjetivos que críticos o analistas le aplicaron para tratar de definirlo y que

suenan siempre (ante la realidad incommovible de la obra) como abusos de confianza: niño, perverso, incierto, desprolijo. A menudo parecen querer ayudarlo, reformarlo, educarlo, psicoanalizarlo, corregirle el estilo, a ese hombre que luchó a brazo partido, con tenacidad demoníaca, por llegar a eso que quería alcanzar. Un movimiento clave de su obra es el vaivén. Ante él muchos parecen estar de vuelta; a él lo fascina estar en movimiento, yendo y viniendo, volviendo, para ver mejor.

Como en otras obras maestras, el camino de ese esfuerzo (que fue su tema) lo colocó en un sitio compartido apenas con media docena de nombres más en la literatura que se ha escrito en castellano. Jamás despreció la anécdota, él que quería ser memorialista y terminó metido en los entresijos del funcionamiento de la memoria. A diferencia de Proust, no tuvo un cuarto acolchado donde refugiarse la enfermedad física. No tenía un lugar fijo para escribir: escribió en la casa del «Pelado» (su querido hermano Ismael), en la de Paulina Medeiros (su amante), en París, en un sótano de Reina Reyes. Siempre mezcló la búsqueda con trabajos fastidiosos y mezquinos: escuchar tangos (que odiaba) durante años en AGADU, algo que, si no lo fue, parece la venganza con que el pequeño poder de escritorio trata de doblegar el talento a su mediocridad, a su medida.

TEXTO Y CONTEXTO

En parte ese movimiento un poco magisterial, un poco «desde arriba» de los que lo miran señalando fallas o sospechando trampas o símbolos, porque no ven, tiene que ver con la tendencia de sí mismo a definirse con palabras que lo facilitan. Recordaba que se sintió en un mo-

mento «*un vagón desenganchado de la vida*». O pensaba desde el presente en dos compañeros del pasado: «*Casi diría que desde chicos ya se veía que iban a ser personas mayores. En cambio yo me quedaría menor para toda la vida.*» O si un amigo (de adolescencia, casi infancia, recalquemos) pretendía ponerles a sus compañeros dos trajes posibles: de vivo, o de bobo, Felisberto Hernández podía sentir los inconvenientes de uno, y las aparentes ventajas del otro: «*para sus intimidades pensarían que ser bobo era una desgracia sin compensación y que ser vivo era el principio más importante del hombre, era más que tener salud, era ser capaz de no carecer de nada y hasta daba más orgullo que la valentía.*» Una vez que avanzó en la conciencia esquiva de lo literario, no fue astuto ni bobo. Fue lo que era, inequívoco.

Como escritor, Felisberto Hernández sería cualquier cosa menos «vivo», terminaría por ser uno de los vagones mejor enganchados del tren del lenguaje, y un adulto a carta cabal. No sólo tenía bien claro que le interesaba recorrer, incluso hasta perderse, el camino para alcanzar algo muy difícil, sino también lo que quería evitar: la seriedad, la falsedad. Como otro auténtico de Uruguay, Juan Carlos Onetti, lo sacaría de quicio cualquier cosa que lo apartara de la fidelidad a sí mismo. Aunque el otro tenía la leve ventaja de ser existencial, urbano, faulkneriano, un poco más ubicable.

No era el momento adecuado, desde el punto de vista de cierta consagración. Los nombres nucleados en el semanario *Marcha*, la tan citada «generación del 45», amaban ser maestros, lúcidos, gente que sabía y aplicaba ese saber con afán. Así se equivocaron, por ejemplo, tanto Emir Rodríguez Monegal, como Carlos Martínez Moreno. Más tarde tanto Ángel Rama como José Pedro Díaz lo entenderían mejor, pero el clima general, aumentado

por el carácter «de derecha» de Hernández (un dato que bastaba y sigue bastando, tanto tiempo después, para descalificar una obra, cualquiera sea su calidad) siguió incólume durante décadas. Es un «modo de ser uruguayo» que Felisberto supo ver como nadie, algo progresivamente más perdonable a medida que el futuro, el deterioro y el empobrecimiento cultural fueran alcanzando mayor peso.

Ese problema de la crítica convertida en canon, en imposición no sujeta a duda, también estaba claro para él: desconfío de los que en estas cuestiones pretenden saber mucho, claro y seguro, había escrito. Y también: *«No hay cosa que me haya parecido tan mal como los que simplemente 'quieren' escribir por vanidad (...) porque les gusta suponerse, verse escritores, según modelos que han visto. He rechazado definitivamente dedicarme a escribir en forma crítica, puramente consciente, porque me horrorizan los que veo en ese estado.»*

Tampoco dudaba en cuanto a su estilo. Lo fastidiaba extraordinariamente cuando algún corrector le «tocaba» los textos para adecuarlos al castellano que «se debe» escribir o hablar, ése que tanto pesa cuando se dice de alguien: escribe bien. Por una parte llegó temprano a la conclusión de que *«si quiero asunto tengo que meterme en la vida»*. Pero después quería ser fiel a esa vida, sobre todo en las palabras. Tenía claro que no era el único que sentía *«que cuando un cuento mío ha sido transportado a un español literario y castizo por los correctores, ha perdido mucho.»*

AMIGOS Y FAMOSOS

Se divirtió mucho y divirtió a los demás. Era reconocido en las reuniones por su capacidad para contar chistes. Lo que le llaman «entrador». Puede argumentarse acerca de la timidez que esa capacidad encubría, pero también puede discutirse. Los testimonios de quienes lo conocieron y frecuentaron exhiben una clara alegría y satisfacción de haberlo hecho. Algunos incluso lo comprendieron desde un principio. Los famosos son nombres cruciales de la época: José Pedro Bellán (que fue su maestro en primaria), Carlos Vaz Ferreira (que lo ayudó a consolidar su modo de ver), después Zum Felde. Y Jules Supervielle, que supo reconocer el valor intuitivo con que Felisberto eligió lo que después sería clásico en **Por los tiempos de Clemente Colling**, y que influyó en la estructura de **Nadie encendía las lámparas**, un libro que dentro de la literatura latinoamericana sólo tiene parangón en **Los desterrados** de Quiroga o **Ficciones** de Borges, como conjunto de ficciones cortas. Tanto **Por los tiempos de Clemente Colling**, como «Menos Julia», «Nadie encendía las lámparas», «El cocodrilo», «El acomodador» o «La mujer parecida a mí» son logros contundentes, redondos, verdaderos «cross a la mandíbula» expresivos. La crítica ha preferido demorarse largamente en «La casa inundada», **El caballo perdido** (donde el caballo apenas pasa, mientras que en «La mujer...» directamente es el que narra. Por otra parte tanto «La casa...» como en especial «Las Hortensias» son los textos más conscientemente raros y «armados». Las trampas las iba dejando como sin darse cuenta, o avisaba. De poco ha valido que cuando dio una explicación de sus cuentos (un gesto a contrapelo de su inclinación) pusiera el cartel: falsa. Igual fue analizada una y otra vez.

Junto a esos grandes y otros admiradores (Susana Soca, Roger Caillois, Carlos Mastronardi, después Calvino y Cortázar) estuvo el nutrido grupo de amigos que lo acompañaron siempre, y que le ayudaron (en su etapa musical) a encontrar el magro, a veces magrísimo trabajo, que a la vez le permitía reunir algún dinero y lo mantenía alejado de su familia. Tanto Venus González Olasa como Lorenzo Destoc le conseguían al menos la posibilidad de hacer «espectáculos cultos» con Yamandú Rodríguez, o conciertos provincianos donde él tenía que encargarse de todo: desde reunir a la gente «cultas» o «inquieta» hasta escribir comentarios en la prensa. Entre los fieles amigos estaban «los Cáceres», o los integrantes de la peña del bar Sportman (Gil Salguero, Carlos Benvenuto, Julio y José Paladino, y otros que, como él, no peleaban *«demasiado por la perra-diosa de la celebridad»*).

La figura del mal proveedor ya lo signaba desde la figura paterna, con frecuencia endeudado, que murió probando una y otra vez formas de salir, sin lograrlo nunca del todo. Era plomero y constructor, algo tan común como el apellido. Una escena conmovedora y patética a la vez los une ante el fracaso de la «salida universitaria»: *«No tuve necesidad de dar el examen oral. Casualmente fui el primero cuando nombraron los eliminados del escrito. Mi padre me había comprado unas cuantas corbatas para regalármelas si salvaba; pero tuvo que dárme las para consolarse de la vergüenza. Recuerdo el momento en que me las entregó: yo lloraba montado en un baúl detrás de una cortina.»*

La mirada puesta en el límite y no en los territorios mismos, también tenía que ver con la angustia, que él mismo fecha en su viaje fuera de Montevideo con «el Mandolión». Ahí supo que esa angustia le duraría toda la

vida. Más tarde la expresaría con una densidad que estremece: *«Mi angustia se movía lentamente y llenaba un espacio desconocido de mí mismo. Yo ya no era un cuarto vacío; más bien era una cueva oscura en cuyo fondo de paja húmeda y en un ambiente de viscosidad cálida, se movía una boa que despertaba de su letargo.»*

RODELU

La figura de su maestro de armonía, Clemente Colling, lo fascinó hasta dedicarle uno de sus mejores libros, aunque las primeras 30 páginas están dedicadas a otros recuerdos. Era ciego (como lo fueron «el Nene», que lo llevó al piano, o el harpista de «El cocodrilo»), era pobrísimo, y era sucio, impresentable. Por eso mismo lo quería, por su forma de hablar (con palabras castellanas acentuadas en francés), y por eso mismo era un modelo a evitar y un destino probable. Lo descubriría en la época más definida y elegante de su cuerpo, su cara y su «pinta»: el pianista de frac, con las manos en alto, delgado con algo de Buster Keaton primero, de Harold Lloyd después. Luego el cuerpo alcanzaría una cierta madurez robusta (en el retrato «de estudio» con Amalia Nieto, por ejemplo), después perdería el control. Sería la época en que la pobreza lo obligaba a comidas «prestadas» en el hospital Vilardebó, ya célebre por su pasión por las papas fritas y los numerosos huevos fritos. No en vano dejó inconcluso un último texto, escrito en el sótano que le acomodó Reina Reyes, «Diario del sinvergüenza», donde ese sinvergüenza era el cuerpo, y «ella» la cabeza. Alguien que lo conoció en esos años lo recuerda sin embargo dueño *«de una paz bonachona (...), una especie de paz perpetua»*.

Tuvo el destino repetido del creador de excepción en el Uruguay: la penuria. A esta altura cuesta distinguir si hubiera sido mejor un «éxito» en el sentido convencional. Juan Carlos Onetti logró esquivar esa penuria al insertarse en España, por carambolas de la historia. Leído desde aquí, desde Uruguay, a la obra de Felisberto Hernández se agrega una inevitable cuarta dimensión, porque lo caló como nadie. Decía por ejemplo que aquí la sonrisa se suspende *«cuando los labios se amontonan alrededor de la bombilla del mate amargo.»* O describía así la subcultura de la propina en «El acomodador»: *«Al detenerme extendía la mano y hacía un saludo en paso de minué. Siempre esperaba una propina sorprendente, y sabía inclinar la cabeza con respeto y desprecio. No importaba que ellos no sospecharan todo lo superior que era yo».*

Dicen que, para bien o para mal, como el Uruguay no hay. Como Felisberto Hernández, tampoco.