

La invención de una fórmula

El yo novelesco

de Felisberto Hernández

Jean-Philippe Barnabé

Universidad de Picardie (Francia)



Entre 1925 y 1931 Felisberto Hernández escribe y logra imprimir, en modestas ediciones de tirada muy reducida, cuatro opúsculos que marcan sus primeros pasos en el mundo de las letras. Estos pequeños “libros sin tapas”, tal como se los designa habitualmente, adoptando el sugestivo título de uno de ellos, reúnen un total de veintidós textos breves. A este conjunto puede agregarse, para circunscribir el espacio de estos tanteos literarios iniciales, por un lado dos textos más extensos, publicados mucho después pero redactados en el transcurso de estos mismos años, según lo indicó él mismo (“Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” y “Las dos historias”); por el otro, cuatro manuscritos a todas luces inconclusos que con una sola excepción permanecieron inéditos durante su vida, y cuya fecha exacta de composición es imposible determinar a ciencia cierta, pero que en virtud de afinidades tanto temáticas como formales, así como de ciertos indicios materiales, podemos suponer contemporáneos de los anteriores, es decir, adscribir igualmente a la segunda década de los años veinte (“La plaza”, “Mi cuarto en el hotel”, “Manos equivocadas” y “Filosofía del gangster”).¹

1. Los seis textos figuran en distintas secciones de las *Obras Completas* ordenadas y anotadas por José Pedro Díaz, publicadas en tres volúmenes entre 1981 y 1983 por la editorial Arca de Montevideo. Por más sorprendente que parezca esta edición, ya casi inaccesible, sigue constituyendo al día de hoy (a pesar de algunos criterios que bien pueden ser objetados) la única edición crítica consistente y útil de la obra de Felisberto. En lo sucesivo, después de cada mención de la versión impresa de un texto indicaré entre paréntesis, el tomo correspondiente (I, II o III) de esta edición, seguido por la indicación de la(s) página(s) de referencia. Las menciones “AN”, “AMH” y “JPD” designan los archivos de Amalia Nieto, Ana María Hernández y José Pedro Díaz, respectivamente.

En otro trabajo² he analizado la llamativa recurrencia de la matriz genérica del diario ficticio, que de distintas maneras y en grados variables determina el contenido y el estilo de la gran mayoría de estos textos, otorgándole al conjunto una sólida coherencia formal. En esta etapa inicial de su producción literaria, inspirada por los principios filosóficos y estéticos de Carlos Vaz Ferreira, y en particular por su énfasis en un discurso siempre modificable, siempre necesariamente (y saludablemente) incompleto, en un texto inestable, jamás definitivo, y por consiguiente, en un libro “abierto” y en perpetuo proceso de revisión, la ficción de un hombre abocado a la redacción de un diario íntimo (o de cualquiera de sus formas derivadas) le ofrece a Felisberto un modelo estructural muy eficaz para “inacabar”, en el sentido eminentemente positivo en que lo entiende su maestro, la obra literaria.

En efecto: la regla de base que constituye la interrupción sistemática de la escritura hace del diario un texto por definición abierto y extensible, intermitente y lagunar, cuya discontinuidad se ve compensada tan solo por la presencia cohesiva del yo, sujeto (y muchas veces también objeto) omnipresente del discurso. El diario íntimo no es una simple colección de fragmentos, pero su forma promueve la sensación de un desorden, como el que resulta, sin ir más lejos, de la variación a menudo contradictoria de los estados de ánimo, o del carácter impredecible de los sucesos exteriores que día a día se registran y se comentan. Tal como lo subraya Jean Rousset, su estructura misma hace que el redactor no pueda “comportarse como autor, en el sentido de amo y organizador de un relato” (159), sino, más bien, como simple observador (de sí mismo). Es, además, un texto inacabable porque sus límites son arbitrarios: puede cubrir tan solo algunas jornadas o extenderse a una vida entera. Su fin no puede ser establecido, en ninguno de los dos sentidos de la palabra: ni en el del término material, ni en el de la finalidad que podría orientar la progresión del texto. Su escritura, por último, es por así decirlo espontánea, y no requiere de mayor aprendizaje técnico: los ideales de la *obra*, de la “composición” (y a menudo hasta de la mera elegancia verbal) le resultan indiferentes a su redactor.

Tras una primera serie de textos predominantemente ajustados a esta línea estética, Felisberto, impulsado por las exigencias de la carrera de concertista a la que anhelaba dedicarse (o bien forzado a ello simplemente por necesidades pecuniarias), emprende a partir de 1932 una serie de giras artísticas que lo mantendrán alejado de sus inclinaciones literarias durante todo el resto de la década, en la que no se produce ninguna publicación de importancia. “Yo no estoy para cuestiones de arte, pues estoy en plena preocupación pianística”, le escribe el 8 de mayo de 1937, desde Minas, a su amigo argentino Lorenzo Destoc (AMH), que le solicitaba una opinión sobre la pintura de Torres García. El peso que acarrea para él

2. Debo remitir aquí a mi tesis doctoral “Felisberto Hernández: une poétique de l’inachèvement” [“Felisberto Hernández: una poética del inacabamiento”] (Universidad de París III, 1997), de próxima publicación en español, en cuya primera parte podrá hallarse una consideración detallada del conjunto de textos que acabo de delimitar (así como la justificación de la fecha de redacción que le atribuyo a los cuatro últimos).

este distanciamiento de sus inquietudes juveniles va aumentando a lo largo de los años, como lo muestra bien la serie de cartas tiernas y humorísticas (pero a menudo también patéticas) que dirige por aquellos años a su esposa, la pintora Amalia Nieto. En ellas se trasluce progresivamente la penosa conciencia del fracaso de sus ambiciones pianísticas, junto con el deseo cada vez más acuciante de afirmarse en el campo literario. El 28 de agosto de 1940, luego de una larga sucesión de agotadoras e infructuosas andanzas por numerosos pueblos de la provincia de Buenos Aires, le confiesa a Amalia:

Me agarro la cabeza de pensar en los años que perdí sin seguir en “lo mío”. Eso no tiene consuelo. Pienso en lo que hubiera podido hacer. El único consuelo está en todo lo que habré acumulado con sentidos tan absurdos como en los que me metí. [AN]

Al regresar definitivamente a Montevideo, a fines de ese mismo año, Felisberto decide recuperar el tiempo “perdido” y concretar por fin sus propósitos literarios, para lo cual se instala por un tiempo en la casa de su hermano Ismael, en Treinta y Tres. Ya plenamente inmerso en su nueva tarea, vuelve a escribirle desde allí a Amalia, el 20 de octubre de 1941:

Entonces me dedicaré a leer las novelas modernas que pueda conseguir y a estudiar formas, estructuras y el mundo de misteriosas y extrañas 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. [...] 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 tan inútilmente, ni tendré proyectos al azar ni tan lejanos [...]. No pienses ni un segundo que no seguiré la novela. Nada más improbable que eso. [AN]³

Felisberto alude aquí, claro está, a *Por los tiempos de Clemente Colling*, que le insumirá un año largo de trabajo, y que gracias a la ayuda de un grupo de amigos se imprimirá en octubre de 1942. Es fundamental reparar en el hecho de que ya sea en su correspondencia, como aquí, o bien en otras instancias, el texto nunca fue designado por él más que como “novela”, tal como lo haría luego también con los otros dos relatos largos escritos a continuación casi inmediata de éste (*El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*). El año siguiente, al publicar *El caballo perdido*, Felisberto compone una corta lista de las obras anteriores “del mismo autor” destinada a ser insertada como hoja suelta en el libro, mencionando únicamente, después de *Por los tiempos de Clemente Colling*, “Las dos historias”, que presenta entonces como “novela corta publicada en la revista *Sur*, número 103, Buenos Aires”. El detalle es por demás significativo, ya que evidencia un deseo bastante

3. Esta es la única carta publicada (*Cuadernos de Marcha*, junio de 1997) entre todas las de este archivo fundamental, lamentablemente aún inaccesible.

sorprendente de atribuirle retrospectivamente la dignidad del género novelesco a un relato que al fin y al cabo no sobrepasa las siete u ocho páginas.⁴

¿Cómo explicar la tenaz insistencia en esta denominación? Luego de su exploración inicial de las formas breves, en textos casi confidenciales, difícilmente legibles fuera del benevolente círculo de sus amigos, el retorno a la literatura de 1941 implicaba seguramente para Felisberto la necesidad de producir por fin una obra que de una manera u otra pudiera legitimarlo como “escritor”, para lo cual sentía seguramente la necesidad de insertarse de una vez por todas en el ámbito más prestigioso, o al menos más reconocible, de la “novela”. Y quizá podría conjeturarse también que este deseo de legitimación debía ser determinante para un hombre de orígenes sociales modestos, consciente de las limitaciones de su “capital cultural”, tal como se lee sin dificultad entre las líneas, casi conmovedoras en su modestia (o en su ingenuidad), que le dirige en octubre a Amalia.

En lo que sigue, me concentraré en un pequeño conjunto de manuscritos incompletos y abandonados que distintas razones nos inducen a considerar contemporáneos de la escritura de esta primera “novela”. Estos manuscritos, de extensiones dispares, son “Buenos días” (I, 190-200), “No debo tener eso que llaman imaginación” (II, 206-207), “En la sala de la señorita Celina” (II, 205), y “Primera casa” (III, 154-155).⁵ Todos ellos fueron transcritos e incluidos en nuestra edición crítica de referencia, pero se encuentran allí aislados unos de otros en distintas secciones de cada uno de los tres tomos, entremezclados con piezas de otra índole, y de otra época. Importa mucho, por el contrario, reunirlos y leerlos teniendo en cuenta la fecha (común) de su redacción, lo cual nos llevará a postular una relación entre el abandono de estos manuscritos y una incertidumbre evidente en cuanto a la definición del tono, de la estructura, y sobre todo, del ámbito genérico en el que insertar el texto, una incertidumbre que nos dice mucho sobre el problema creativo que Felisberto enfrenta en ese momento, y que terminará por resolver mediante la invención del ambiguo “yo” que asume el discurso “novelesco” de *Por los tiempos de Clemente Colling*.

Para redondear el autorretrato que esboza rápidamente al comienzo de “Buenos días”, el narrador declara que “me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio”, desorden en el que, agrega, “se encuentran

4. Muchos años después, a fines de 1963, repite esta denominación en su “Autobiografía literaria” (Díaz, 167-185), calificando de paso también a “Manos equivocadas” (un texto apenas algo más extenso que “Las dos historias”) de “novela en cartas” (y a *Tierras de la memoria* de “novela inconclusa”). “Las dos historias”, recordémoslo, volverá a publicarse en 1947, como el último de los diez cuentos de *Nadie encendía las lámparas*.

5. El primero (veintitrés páginas arrancadas de un cuaderno, conservadas entre sus tapas de cartulina negra junto con una copia dactilográfica del primer tercio del texto) se halla en el archivo JPD. “No debo tener eso que llaman imaginación” y “En la sala de la señorita Celina” (dos breves esbozos de una página) pertenecen al archivo AMH. El manuscrito de “Primera casa” parece haber desaparecido, y sólo podemos remitirnos a las indicaciones suministradas al respecto por la edición crítica (que señala que el texto fue redactado “en el reverso de seis tarjetas de invitación para una exposición de las obras de la pintora Amalia Nieto anunciada para julio de 1940”). Para una justificación de la fecha de redacción de estos cuatro manuscritos, basada en un análisis de la grafía y de los papeles empleados, debo remitir nuevamente a la tesis mencionada en la nota 2.

mi filosofía y mi arte” y que hace de él un simple “espectador ávido, extrañado” de la realidad. Un espectador muy similar, en suma, al emblemático “yo” de la página titulada “La plaza” (III, 156), que se limitaba a registrar la aparición incesante de diversos objetos en su campo visual, sin deseo alguno de articularlos dentro de una totalidad significativa, ni de organizar el material verbal resultante más allá de una elemental parataxis. Si combinamos la declaración que abre “Buenos días” con la ambición “novelesca” reafirmada por otra parte entonces con tanta persistencia, podríamos plantear el problema que subyace a la composición de *Por los tiempos de Clemente Colling* en estos términos: ¿cómo, sin renunciar a la intensa “seducción” de un “desorden” reivindicado como irrenunciable sello personal, y sin dejar, por consiguiente, de aspirar a una estructura textual abierta e indecisa, elaborar no obstante una forma provista de la continuidad –o incluso simplemente del volumen material– asimilable a lo “novelesco”? En otras palabras, y pensando en la trayectoria de Felisberto desde los años veinte: ¿cómo trasladar el carácter espontáneo, aleatorio e inacabable del diario íntimo a una narración continua, provista de una ilación más o menos identificable? O más sintéticamente aun: ¿cómo (des)organizar un relato largo?⁶



Los cuatro manuscritos mencionados ilustran, cada uno a su manera, estos dilemas. El caso de “Buenos días” es el más complejo en este sentido. Un “Prólogo” comienza por esbozar un breve autorretrato (“Color de pelo negro y 38 años [...]. Mi primer cartel lo tuve en música”) que incita inmediatamente a identificar al enunciador con el autor. La misma (?) primera persona asume la narración que se pone luego en marcha, proponiendo una historia de corte fantástico, casi onírico o surrealista, que consta de dos secuencias, separadas por una línea de asteriscos. En la primera, el yo se encuentra en un avión próximo a aterrizar en Farmi, una extraña ciudad en la que habitan numerosos psicoanalistas, y en donde lo espera su novia (?) Eutilodia. El pasajero nos refiere todo lo que le pasa por la cabeza en esos instantes: “Por fin he podido acomodarme [...] para taquigrafiar pensamientos, cosas, hechos, lo que sea”. En virtud de esta ficción estenográfica, reflejada por una profusión de guiones y de puntos suspensivos, estos “coloquios conmigo mismo”, tal como se los nombra un poco más adelante, hacen que el discurso tienda hacia el monólogo interior y se sitúe en una frontera incierta entre lo escrito y lo oral.⁷

La segunda sección, redactada un poco más tarde ese mismo día, en la soledad de un cuarto de hotel, se asemeja a un fragmento de diario más convencional.

6. Juan Carlos Onetti dio un interesante testimonio al respecto al recordar su primer encuentro con Felisberto, hacia 1940: “Lo sentí tan descenrado, tan sinceramente inseguro de los pequeños libros que había publicado. Me dijo que le faltaban temas, que no podía inventarlos o perseguirlos [...] me contestó que tenía en su recuerdo muchas anécdotas pero que él andaba buscando otra cosa” (Onetti: 257-58). Por su lado, Washington Lockhart resume palabras escuchadas en boca de Felisberto por aquella misma época en estos términos: “Tengo absoluta necesidad de encontrar un universo narrativo, si no me voy a caer” (Lockhart, 30).

7. Para las relaciones entre el diario íntimo y el monólogo interior, véase Rousset, 168-170 y 207-218.

“Antes que me olvide, apuntaré lo que pasó esta mañana”, escribe el viajero, que comienza por relatar su llegada al aeropuerto pero pronto deriva hacia consideraciones generales sobre la sinceridad y la hipocresía, el “estado natural” y la historia, el principio de placer y la baja de los instintos humanos, en una reflexión libre y sintácticamente informal que parece perder poco a poco su rumbo hasta disolverse en un fatigado “etc., etc., etc.”, al que siguen una línea en blanco y luego un comentario parentético, enteramente tachado: “(Debe hacer mucho rato que he abandonado el relato. Es extraordinario lo que me cuesta concentrarme en el hecho que quiero contar. Con gran facilidad me concentro en otro)”. Este es el punto en que la escritura comienza a perder la regularidad y la prolijidad que ostentaba hasta entonces. Como intentando restablecer la tónica de su diario, el redactor intenta primero integrar de alguna manera las consideraciones anteriores a su relación de los hechos de la mañana (“Claro que aunque esta mañana no pensara esto, llegué a sentir algo parecido, algo que tal vez era en potencia una etapa del desarrollo de esta perorata”), pero una escena dialogada de estilo ya claramente afín al de una narración novelesca clásica vuelve poco después a apartarlo nuevamente de las normas de este tipo de escritura.

En lo que respecta a esta vacilante afiliación genérica del texto, el momento realmente decisivo, sin embargo, se presenta cuando el redactor refiere su despedida de Trisca, la joven desconocida que había estado sentada a su lado durante el vuelo. Después de las palabras “y me despedí [¿o “me desprendí”?]”, dos cruces cancelan las líneas siguientes (pp. 19-20, ver fig.1), en las que se manifestaba la intención de volver de alguna manera a encauzar el texto en el sentido del diario, regresando al *hic et nunc* de la habitación del hotel (“Hoy yo no quiero revolver en todo lo que había en aquel instante [...] hoy quiero seguir con mis nuevas impresiones, con mis placeres nuevos [...] quiero renovar mis sensaciones como el aire se renueva en mis pulmones”). La supresión de estas veinticuatro líneas se comprende bien si leemos lo que sigue: tras una nueva línea en blanco, contradiciendo esta intención de no “revolver” demasiado en sus sentimientos, el redactor explica su decisión de no acompañar a Trisca al paseo al que ésta lo invitaba amablemente al abandonar el aeropuerto:

¡Qué pena! Ella me *gustaba* con una ternura que tiene nubes en el cielo de la infancia. Esas nubes llegan lentas, mansas, ingenuas; cuando queremos acordar están por encima de nuestras cabezas en el cielo y en el día claro de hoy. Su alma *era* clara y su picardía ingenua y entregada. *Aquellas* piernas gruesas, rollizas, como las de un niño que no saben que son así.

A primera vista, estas acotaciones nostálgicas parecerían poder hallar cabida natural en un diario. Las palabras que subrayo en la transcripción introducen sin embargo una mínima pero certera perturbación discursiva: por la acción de los pretéritos imperfectos (“gustaba”, “era”), asociados a “aquellas”, estos sentimientos tienden a desligarse de la actualidad del hombre que escribe en el cuarto de hotel, es decir, a dejar de ser objeto de la “retrospección de corto alcance” (Rousset) que constituye un parámetro usualmente definitorio del diario, para inscribirse en la

lejanía de un pasado indefinido, casi remoto. “Rápidamente todo se empezaba a hacer recuerdo embadurnado de angustia dulce”, escribe Felisberto poco después, describiendo bien este proceso, mediante el cual lo vivido esa misma mañana tiende ya a fijarse en imagen distante, en *recuerdo*.

Como tomando nota del cambio de orientación textual insinuado al final de “Buenos días”, los otros tres textos se centran en la contemplación de diversos recuerdos. Las frases que abren el primero hacen pensar en el prólogo de “Buenos días”, en el que podrían fácilmente ser insertadas: “No debo tener eso que llaman imaginación. Pero creo que ni la necesito. Porque me ha tocado una vida surtida”. Esta renuncia a los atractivos (o a las exigencias) de la ficción parecería anunciar un relato de tipo autobiográfico, como lo subraya la declaración, poco después, de que “he vivido, en estos países, como concertista de piano”. Pero el propósito (o el rigor) autobiográfico se debilita de inmediato:

Para mí la palabra “surtido” tiene estos reflejos: me veo, siendo muy joven, entrar en un boliche con la intención de comprar caramelos para una muchacha; como todavía no sé los gustos de ella, le digo al bolichero: “deme un real de caramelos surtidos”. Entonces me dan un paquete —a veces no tienen paquete y me los envuelven en papel de estraza, que le quedan dos grandes orejas retorcidas y es un verdadero papelón—, bueno, me dan caramelos surtidos, es decir, de distinto gusto y que responden a distinta forma, color, tamaño y calidad.

A este recuerdo puntual le sigue, por simple asociación de ideas, un chiste relacionado con la palabra “surtido” (“Casualmente una muchacha me contó que un paisano...”), tras el que Felisberto se esfuerza fugazmente por mantener cierta dirección (“Entonces quedamos en que me ha tocado una vida surtida”). Pero muy pronto vuelve a desviarse nuevamente hacia una serie de consideraciones generales, esta vez sobre el “toma y daca” que rige las relaciones humanas, para procurar solo al cabo de una página y media recobrar el hilo discursivo, con esta frase: “Pero ahora [...] quiero hablar de la vida...”. En ese momento, sin embargo, el manuscrito se interrumpe de golpe, dejando trunco un texto particularmente indeciso, casi incoherente.

Vale la pena, sin embargo, detenerse en el tiempo presente en torno al que se articula el comienzo del fragmento (“no sé”, “le digo”, “me dan”, etc.), porque los dos restantes, centrados en distintos episodios de la infancia, sacan amplio partido de esta particular modalidad narrativa. El comienzo de “En la sala de la señorita Celina” (véase fig. 2) no puede dejar de evocar el de *El caballo perdido*:

En la sala de la señorita Celina —en casa dicen que debe tener como cuarenta años, pero que está muy conservada— casi todas las cosas son blancas y negras. Las sillas, los sillones, el sofá, el piano y una mesa, están vestidos de un género blanco muy grueso; y cuando terminan esas polleras blancas, se ven debajo las patas negras de todas las cosas. Las teclas del piano también son blancas y negras; las blancas son todas igualitas, pero las negras están en grupos de a dos y de a tres.

Estas líneas nos hacen oír la voz que asume aquí la enunciación, y que se mantendrá en esta tesitura hasta el final, ya que todo el fragmento está redactado en este mismo presente, poniendo así en obra una narración “simultánea” que intenta recrear la ingenuidad del punto de vista infantil, y que acrecienta el efecto mediante procedimientos estilísticos tales como las repeticiones, los diminutivos afectuosos, las construcciones voluntariamente torpes, o el discurso interior directo (“¡Si ella me oyera!”, “Maldito lo que a mí me importan”).

Inmediatamente después del párrafo citado, Felisberto escribe: “Pero encima de las teclas hay una cosa que no es ni blanca ni negra: son mis manos, las de un niño que ya va a cumplir diez años, y que están moradas por el frío”. La frase introduce, no hay duda, una discordancia tonal: por evidentes razones de estilo, la perspectiva no puede ser ya la del niño, sino la del narrador adulto. Tras una línea en blanco, que parecería materializar el tiempo de una duda, Felisberto regresa al tono “infantil” del comienzo, que ya no alterará. Al llegar al final de la página, sin embargo, dos largas flechas rearmen el conjunto, desplazando la frase citada hacia el extremo inferior de la hoja. En esta nueva posición, la consideración (por parte del adulto) de las manos de “un niño que ya va a cumplir diez años” pasa ahora a cerrar el texto a la manera de poéticos y enigmáticos puntos suspensivos, que cambian de golpe toda su significación: al hacer que la voz del personaje (del niño) ceda en ese momento su lugar a la del narrador adulto, Felisberto nos invita a reconsiderar la escena entera a través de la emoción, de la ternura y de la nostalgia de este adulto. En su nueva posición, al final del fragmento, la frase carga la evocación anterior de un lirismo pronunciado, confiriéndole la dimensión melancólica de un tiempo irremediablemente perdido, haciéndonos comprender *in extremis* que todo el relato, articulado en apariencia por una inocente voz infantil, ocultaba en realidad otra mirada, disimulada entre bastidores: la de un adulto que recuerda un tiempo lejano, perdido para siempre.

El extenso párrafo inicial de “Primera casa” establece una situación narrativa que parecería conforme a la norma autobiográfica habitual, según la cual un autor/narrador rememora episodios de su vida pasada, estableciendo claramente la distancia que lo separa de su yo de antaño:

En Atahualpa. Allí nací y tengo *recuerdos* desde un poco antes de los tres años. Uno de ellos casi lo perdí del todo: era un caballo y un tío abuelo. Los veía próximos uno al otro y no sé bien si entre ellos mediaba un maneador o un freno. Los *recordé* más o menos claramente hace pocos años. Se me acercaban antes de dormir y me acostumbré a recordarlos en alguna época de la adolescencia. A veces [...]. [Los subrayados son míos.]

Cambiando sorpresivamente de registro, el segundo párrafo abandona sin embargo esta voz del adulto y pasa a enunciar todo en un presente de simultaneidad que, como sucedía con la “sala de la señorita Celina”, traduce en apariencia la percepción que el niño tiene de lo que acontece, en el momento mismo en que lo vive, y según su propio lenguaje: “En un galpón, mi abuela que es gorda, está agachada y saca vino de una pipa. Parece que es la primera vez que van a sacar

vino de una pipa”. Cada uno de los párrafos siguientes reproduce este modelo, focalizándose en un espacio particular (el galpón, el patio, la casa de los vecinos, el jardín del fondo), al que se asocia en cada caso una pequeña escena.

En realidad el párrafo inicial, y más específicamente la primera frase, modifican sutilmente el sentido de la serie de presentes de simultaneidad que vertebran el resto del texto, de modo que a la inversa de lo que sucedía antes, una anteposición es la que nos da aquí la clave para la lectura del conjunto. En efecto, la palabra “recuerdos” (así como el verbo “recordé”, tres líneas después) nos hace interpretar todo lo que sigue como un discurso algo peculiar: por ejemplo, el de un adulto mostrándonos viejas fotografías olvidadas de su infancia, recordando a propósito de cada una de ellas una breve anécdota, y adoptando para ello, hasta cierto punto, la voz de un niño.

Solo hasta cierto punto, es cierto, ya que en más de una ocasión la voz de este adulto que “recuerda” sigue tenue pero perceptiblemente audible detrás de la del niño, hasta confundirse por momentos extrañamente con ella. ¿Cómo explicar, por ejemplo, la curiosa sensación que producen frases como esta: “*Estoy* ubicado en una carretilla de mano que en *aquel* momento es ‘*mi carro*’”? La extrañeza se relaciona, es claro, con el uso conjunto de las formas que subrayo: los dos presentes pertenecen a un (hipotético) discurso infantil, mientras que la distancia temporal que implica “aquel”, así como las comillas que hacen de “mi carro” una cita, remiten obviamente al del adulto.⁸ De la misma manera, si cuando el niño observa a su abuela extrayendo vino de una pipa (“Parece que es la primera vez que van a sacar vino...”), la incertidumbre que señala el verbo “parece” puede serle atribuida, ¿a quién atribuir este mismo verbo en la frase: “Me parece que algunas veces alguien me viene a ayudar”, al final del texto? ¿Quién habla aquí, quién dice “yo”? La solución sería probablemente imaginar un sobrentendido tal como: “me parece [*recordar*] que algunas veces alguien [*venía*] a ayudarme”, escuchando así la voz del narrador discretamente insinuada en un segundo plano. Por su formulación misma, a todas luces impropia de un niño de tres años, las preguntas que siguen resultan igualmente difíciles de interpretar: “Pero, sin embargo, estando yo solo ¿por qué es que un día me cuesta mucho, otro día poco y otro mucho, de nuevo? ¿Por qué esa diferencia en el esfuerzo y en días distintos?”.

Esta extraña voz “compuesta” se asemeja mucho a la que se escucha en un relato como *L'enfant*, de Jules Vallès, que combina tres parámetros narrativos distintos: el discurso indirecto libre, el tiempo presente y la primera persona (Lejeune, 10-31). Como se sabe, el discurso indirecto libre superpone las dos voces del narrador y del personaje en una mezcla que da lugar a una amplia gama de efectos posibles en función de su mayor o menor ambigüedad. Cuando esta superposición se conjuga con los otros parámetros mencionados, las dos voces, tal como lo muestra Lejeune,

8. La diferencia de las dos fuentes de enunciación resulta clara si se contrasta el “*no sé bien*” del inicio ya citado (“no sé bien si entre ellos mediaba un maneador o un freno”), que significa el olvido *por parte del narrador* de ciertos detalles, con este otro, tomado de la escena del “galpón”, que remite a la duda que se le presenta al niño, en el momento en que ve sus padres atravesar el haz luminoso de la puerta: “*No sé bien* si es la luz o la sombra que se sube por los pantalones o las polleras cuando cruzan”.

tienden a confundirse totalmente, y a producir algo así como un “discurso directo libre”, que produce la sensación de que el narrador se desvanece (o desaparece) detrás de su personaje. Si esta desaparición se prolonga y se confirma, se llega a un auténtico monólogo interior del personaje, cosa que no sucede en “Primera casa”, puesto que el discurso del personaje (del niño) no dispone de la plena autonomía que define el monólogo interior: como se acaba de ver, mediante variados recursos estilísticos, el narrador se mantiene siempre más o menos presente en el fondo del escenario.⁹

Este pequeño conjunto de manuscritos, contemporáneos de (o apenas anteriores a) la escritura de *Colling*, nos revela pues a un Felisberto vacilando, a veces de manera contradictoria, o hasta confusa, entre diversas formas de la escritura en primera persona, entre diversas configuraciones genéricas situadas en un espacio de incierta definición, en el que se cruzan el diario íntimo, la ficción y la rememoración autobiográfica, pero también construyendo poco a poco, mediante una creciente polarización sobre la noción de recuerdo, la voz de un adulto abocado a una reconstrucción de algunos episodios de su vida pasada (y especialmente de su infancia).

En un artículo titulado “Le *Je proustien*. Invention et exploitation de la formule”, el crítico francés Pierre Champion analiza al anónimo “narrador” de *À la recherche du temps perdu* a partir de una carta en la que Proust insiste en que su yo no debe ser confundido con el de un autobiógrafo, o de un memorialista, que es tan solo una “fórmula” y que la rememoración con la que se inicia la obra es simplemente “una herramienta” (“*un moyen voulu*”). Para Champion, la “ficción construida” de este yo es la “forma narrativa central” de la *À la recherche*, una forma alejada de todo propósito autobiográfico —o bien, si se quiere, cuya (gran) novedad consiste en borrar la distinción entre novela y autobiografía, fundiendo estas dos categorías en una entidad de rango superior—. En el vocabulario de las matemáticas, se sabe, “fórmula” designa la clave que permite resolver un “problema”, y estos son, precisamente, los términos en los que Champion describe el itinerario que a partir del *il* de *Jean Santeuil* conduce poco a poco al *je* de *À la recherche*: “el tiempo de la formulación y de la resolución del problema del escritor Marcel Proust” (Champion, 4). Quisiera sugerir, por mi parte, que el problema al que Felisberto se enfrenta en el transcurso del año 1941 consiste en hallar la “forma narrativa central” que le permita consagrar su (re)ingreso a la literatura, y que el (también anónimo) *ego memorans* que toma la palabra en sus tres relatos largos del trienio 1942-1944 (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, *Tierras de la memoria*) constituye, asimismo, una fórmula generadora del particular tipo de relato “novelesco” que se propone entonces elaborar.

9. El lector nunca llega a olvidarse realmente de que este “monólogo”, si es interior, es ante todo interior a la voz del narrador, que forma parte de un sistema de ventriloquía. *No se trata de un niño que habla, sino de un adulto que se fabrica una voz de niño*. El discurso que parece provenir del personaje es en realidad un discurso simulado, alrededor (y dentro) del que flota la presencia difusa e insidiosa del narrador” (Lejeune, 20) (mis subrayados). Para las relaciones entre diario íntimo y monólogo interior, véase también Cohn, 236-244.

L A P L A Z A

En una tarde sin sol, fui a una plaza solitaria.

De su piso blanco, de balastro, salían tan pronto en ~~xx~~ orden simétrico como dispersos caprichosamente, eucaliptus inmensos que llegaban hasta el aire del cielo.

Allá arriba, el aire y las ramitas se movían un poco, y talvez las hojas hicieran algún bisbiseo.

Pero cuando los ojos llegaban hasta los troncos - donde se recostaban echados para atrás, ~~los bancos~~ los bancos- el silencio era quieto, la luz era quieta y el aire era quieta, y en el piso blanco quedaban separadas con bastante nitidez, las patas de los bancos y las raíces de los árboles.

Cerca del banco donde estaba yo, habían enterrado algunos aparatos de gimnasia;

Una niña hacía ejercicios para que yo la mirara.

Yo me daba cuenta y seguía mirando el piso blanco.

Por el piso blanco pasaban apurados, piés de personas que cruzaban la plaza ~~para~~ ^{para} ahorrar ~~el~~ ^{el} camino.

También llegaban hasta el piso blanco, las hojas de algunos plátanos que habían nacido ~~del~~ ^{del} borde de la plaza.

Sin darme cuenta miré a la niña que hacía gimnasia para que yo la mirara.

Después ella se fué corriendo.

Como ya estaba oscureciendo, se encendieron las luces.

A un ciclista se le descompuso su vehículo y daba vuelta los pedales sin adelantar camino: la bicicleta se iba deteniendo y él tuvo que apoyarse con un pié en tierra.

Después se volvieron más pesadas, las cosas que me pasaban por el alma.

No me daba cuenta cómo eran las personas que pasaban, pero los ojos las veían alejarse.

Cuando me levante para irme, miré para el cielo: por encima de los árboles cruzaba un pájaro y yo pensé en la distancia que habría de los árboles a las nubes.

El tránsito del diario a la “novela” que se gesta a comienzos de los años cuarenta se funda, para él, en el descubrimiento de que la fórmula narrativa del hombre que “ahora recuerda” (ya curiosamente anticipada al final de uno de sus “diarios” de la década anterior)¹⁰ constituye un modelo formal que ofrece la ventaja decisiva de preservar los fundamentos filosóficos (vazferreirianos) de la poética del diario íntimo, porque también (y hasta por definición) produce un discurso lagunar, intermitente y discontinuo. Como el diario, un relato fundado sobre el flujo impredecible de la memoria impide la clausura y la totalización del sentido que signan la obra “acabada”. Como el redactor de un diario íntimo, cuyo único objetivo consiste en atender cuidadosamente los interminables vaivenes de su sensibilidad y de su vida cotidiana, el hombre que “ahora recuerda” también pone en marcha un proceso sin fin, organiza (o más bien: des-organiza) una multiplicidad de elementos, limitándose a yuxtaponerlos en función de relaciones de mera contigüidad metonímica, y así como el espectador de “La plaza” (ver fig. 3), a observarlos con un dejo de divertida pasividad asociarse, repetirse o mezclarse de manera caprichosa, pero a veces sorprendentemente iluminadora. El segundo de los tres títulos de “Juan Méndez”, que responde al carácter algo descabellado de las reflexiones del protagonista, era “Almacén de ideas”. Esta es, en 1929, la primera aparición de una palabra que alude a la coexistencia de elementos heterogéneos, reunidos sin orden definido. Felisberto volverá luego a recurrir a ella en varias oportunidades, sin duda porque le suministra la perfecta metáfora del tipo de estructura textual que la casi totalidad de su obra procura elaborar: ¿qué es, al fin y al cabo, la memoria, sino un complejo y fascinante almacén de recuerdos?



10. Véase el comienzo de las dos últimas secciones de “Hace dos días”, incluido en 1931 en *La envenenada* (I, 138-39).

CAMPION, Pierre, “Le *Je* proustien. Invention et exploitation de la formule”, *Poétique*, nº 89, febrero de 1992 (también en *La littérature à la recherche de la vérité*, París: Seuil, 1996, pp. 51-98).

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure*, París: Seuil, 1981.

DÍAZ, José Pedro, *El espectáculo imaginario I* (2ª edición), Arca, 1990.

LOCKHART, Washington, “Felisberto Hernández en Mercedes”, *Brecha*, 15 de enero de 1988, p. 30.

LEJEUNE, Philippe, “Le récit d’enfance ironique: Vallès”, en *Je est un autre*, París: Seuil, 1980, pp. 10-31.

ONETTI, Juan Carlos, “Felisberto, el naïf”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 302, agosto 1975, pp. 257-59.

ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, París: José Corti, 1986.

Jugando: Felisberto (derecha) junto al doctor
Alfredo Cáceres y los hermanos ¿Fayol?

