



Felisberto, *in fine*

Jean-Philippe Barnabé*

Universidad de Picardie (Francia)

Puesto a evocar relatos de Felisberto Hernández,¹ es probable que un lector no particularmente familiarizado con el autor recuerde alguna de sus historias basadas en situaciones extrañas, por no decir estrafalarias, fomentadas por diversas «rarezas» de índole física y/o psíquica: acomodadores de cine que proyectan luz con sus ojos, vendedores ambulantes que lloran a voluntad para atraer a sus clientes, amigos que se dedican a palpar objetos en túneles oscuros, parejas que se entretienen en ambiguos juegos eróticos con muñecas, balcones que se desploman súbitamente ante la mirada atónita de una muchacha trastornada, anuncios publicitarios inexplicablemente irradiados a través de un cuerpo humano, personajes que con toda naturalidad circulan en bote dentro de una casa inundada, etc. Todo este sector de la obra de Felisberto es el que ha propiciado su encasillamiento, en el ámbito de las letras hispanoamericanas, dentro de un grupo de escritores rotulados como «atípicos», «raros» o «excéntricos».²



* Doctorado en la Universidad de París III-Sorbona (1997) con una tesis sobre Felisberto Hernández. Desde 1998, es profesor de Literatura hispanoamericana en la Universidad de Picardie (Amiens, Francia). Ha impartido cursos y seminarios en diversos países de Europa y de Latinoamérica, y publicó numerosos artículos en revistas académicas sobre temas de literatura latinoamericana y comparada. Una de sus principales áreas de interés es la genética textual; en esta línea, tuvo a su cargo la edición de los *Cuentos y leyendas* de Miguel Ángel Asturias en la colección *Archivos* (2000), y trabajó también en Cuba con los archivos de José Lezama Lima y de Eliseo Diego. De 2003 a 2009, fue co-organizador de la serie de coloquios internacionales «Montevideana».

1. En una de sus secciones, este artículo reelabora parte de un trabajo anterior: «Tierras de la memoria como autoficción», en *Boletín de la Academia Uruguaya de Letras*, (Montevideo, Uruguay), Tercera época, n.º 10, julio-diciembre 2001, p. 99-113.

2. Aludo aquí a dos colecciones de ensayos que incluyen trabajos sobre Felisberto: Noé Jitrik (comp.): *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, UBA, 1996; Valentina Litvan y Javier Uriarte (dir.): *Raros uruguayos. Nuevas miradas*, París, Cahiers de LI.RI.CO, n.º 5, 2010. Otra colección, titulada *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas*

En lo que sigue, quisiera postular que a pesar de las apariencias, y de las inclinaciones de ciertos lectores, el aporte más personal, renovador significativo de su obra no es precisamente este, sino una serie de textos un poco anteriores, que persiguen un propósito muy diferente, ciertamente menos fantasioso, pero en el fondo literariamente más complejo, es decir, más rico en proyecciones, en interrogantes, en dudas no resueltas.

La indiscutida incorporación de Felisberto al «canon» de las letras uruguayas, producto en buena medida de la atención académica que ha ido despertando su obra después de su muerte, y especialmente en los últimos treinta años, ha acarreado, como suele suceder con las figuras «patrimoniales», una valoración casi indistinta del conjunto de su producción. Esta valoración, que tiende a hacer de la obra un bloque homogéneo, de igual nivel, relevancia o interés, tiende a hacernos perder de vista ciertas perspectivas que bien podrían llevar a releerla de otra manera; a no medir, en particular, el peso de algunos contextos personales y literarios que en este caso condicionaron los diferentes patrones formales que sus textos fueron sucesivamente adoptando. Así, una de las singularidades algo soslayadas de esta producción literaria es, para empezar, su peculiar inserción en el tiempo vital del autor. Quiero hablar de su discontinuidad, o mejor dicho, de su llamativa concentración en un período acotado, que en definitiva puede reducirse, en lo esencial, a unos pocos años, comprendidos —para simplificar— entre 1941 y 1948. Procuraré sintetizar ahora, en pocas líneas, las razones de esta reducción.

No podemos olvidar, claro está, que Felisberto tuvo una primera etapa de creación literaria, comprendida entre los años 1925 y 1932, cuando publica sus cuatro pequeños «libros sin tapas», junto con unas seis piezas independientes que pueden remitirse igualmente a este período; un conjunto de textos breves, que por su originalidad, su carácter experimental, su humor, su tono poético y a la vez lúdico, así como por su insistencia en el tema de la locura, contribuyeron también, obviamente, al «encasillamiento» mencionado. A todos ellos me he referido brevemente al comienzo de un artículo anterior en esta misma revista, señalando su deuda con el pensamiento de Carlos Vaz Ferreira, el primer maestro (o mentor) literario de Felisberto y, relacionado con ello de una manera que sería extenso volver a explicitar aquí, su recurrente gravitación en torno a un molde genérico específico, el del diario íntimo ficcional.³ Sin subestimar en modo alguno esta producción inicial es posible conjeturar, sin embargo, trasladando las famosas consideraciones borgeanas de «Kafka y sus precursores» al espacio interno de la obra de un solo autor, que si Felisberto se hubiera limitado a ella (es decir: de no haber

latinoamericanas (dos volúmenes, Poitiers, CRLA-Archivos, 1999) no contiene artículos sobre Felisberto pero sí, por supuesto, referencias.

3. “La invención de una fórmula: el ‘yo’ novelesco de Felisberto Hernández”, en *Revista de la Biblioteca Nacional* (Montevideo, Uruguay), n.º 4-5 (2011), pp. 178-193.

sido por lo que siguió varios años más tarde), estos textos se leerían hoy tan solo como una curiosidad aislada, o como una interesante pero marginal versión de las estéticas vanguardistas vigentes en aquellos años.

Por otra parte, y sin poder entrar tampoco aquí en detalles y demostraciones que exigirían un espacio mayor, debe subrayarse que dejando de lado el caso muy específico del conjunto de borradores reunidos *post mortem* bajo el título de *Diario del sinvergüenza*, al que volveré luego, Felisberto no llevó a cabo prácticamente ningún proyecto nuevo tras su regreso de Francia en 1948, y que los años que siguieron, hasta su muerte en 1964, evidenciaron un progresivo agotamiento de su energía creativa. Tan es así que bien mirado, tan solo un texto, a la verdad más bien menor, puede considerarse como originado en esos años: «La casa nueva», que se publica en 1959. Es cierto que a fines de 1949 aparecen «Las Hortensias» y «El cocodrilo», y mucho más tarde, en 1960, «La casa inundada». Pero como sucede no pocas veces, las fechas de publicación son engañosas, y ocultan la secuencia de la escritura, que es la que importa realmente. Tal como lo indica la correspondencia, «Las Hortensias» había sido comenzado en París en febrero de 1947, y en lo fundamental, trabajado durante el resto de su estada de año y medio en la capital francesa. «El cocodrilo» estaba ya terminado, al menos en una primera versión, a mediados de 1946, y faltó muy poco para que se insertara entonces en *Nadie encendía las lámparas*, el volumen de cuentos que Felisberto entregó a la editorial Sudamericana poco antes de partir hacia Francia, en octubre de ese año.⁴ En cuanto a «La casa inundada», publicada (y celebrada por la crítica local) en 1960, era en realidad un proyecto ya antiguo, quizá incluso contemporáneo, a su vez, de los cuentos reunidos en 1946.⁵

De este irremediable agotamiento de su inspiración, Felisberto era perfectamente consciente. «Hago unos esfuerzos fenomenales por escribir.

4. En una carta del 7 de setiembre de 1946 (archivo AMH) Jules Supervielle, desde Francia, acusa recibo del manuscrito de este relato, y al final, en una posdata, da cuenta de una primera lectura rápida, emitiendo con prudencia algunas reservas (“il me semble qu’il y a des longueurs, un peu trop d’insistance”). Es más que probable que ante esta duda de su “querido gigante”, y seguramente sin posibilidad ya de esperar su segunda impresión para entregar el libro de cuentos a la Editorial Sudamericana, Felisberto haya renunciado, ya en vísperas de su partida, a incorporar “El cocodrilo” a *Nadie encendía las lámparas*, dejando para más adelante su revisión y publicación. Un indicio adicional en este sentido podría ser el claro parentesco estilístico y temático de este cuento con varios de los que integran el libro (especialmente con “El acomodador”, cuya primera frase, sin ir más lejos, es muy similar a la que abre “El cocodrilo”).

5. El 25 de diciembre de 1950, Felisberto le escribía a Supervielle: “estoy trabajando en *aquel* asunto de “La casa inundada” (mi énfasis). Dos años después las cosas no parecían haber avanzado mucho: “Hace mucho que estoy por terminar mi cuento “La casa inundada” para mandárselo; pero nunca he trabajado tanto en una misma cosa; lo he rehecho, realmente, miles de veces” (carta del 28 de diciembre de 1952, conservada, junto con la anterior, en el archivo de Denise Bertaux-Supervielle, hija del poeta). La Biblioteca Nacional de Montevideo conserva una versión dactilográfica del relato, casi conforme ya a la publicación de 1960, en la que se lee al final la indicación: “FH (1952)”.

Ojalá que no exprima un limón seco», le escribía en octubre de 1950 a su amigo Lorenzo Destoc,⁶ y su correspondencia posterior con Supervielle sigue pautando este itinerario hacia el silencio. Así, en 1955 le expresa al poeta su temor de que «sin su magia no pueda hacer nada nunca más». Tres años más tarde, establece un amargo y conmovedor balance de los años transcurridos desde su regreso de Francia: «No solo tengo cola de paja por no escribirle sino por no realizar mi propia vida en el sentido que Ud. me hizo posible encontrar», comienza confesándole, para aludir luego a un acontecimiento «que me quitó muchas energías y me entreveró malamente la vida», y terminar con la esperanza de no tener que referir más «miserias». «Perdone esta angustiosa confesión», concluye.⁷

Volvamos ahora un poco atrás. A partir de 1932, la vida de Felisberto se había apartado decididamente de la literatura y pasado a regirse ante todo por el afán de llevar adelante una carrera de concertista de piano, para la que se había preparado durante toda su juventud. Estos son los años en los que deambula por pueblos y ciudades del interior del Uruguay, presentándose ante toda clase de públicos, por lo general muy modestos, acumulando experiencias y recuerdos que como se sabe le suministrarán más tarde la materia de diversos relatos de tinte en parte humorístico. La culminación, en cierto sentido, de esta etapa es la prolongada gira que emprende a fines de 1939, y que hasta mediados de 1940 lo llevará a desplazarse incesantemente, solo o acompañado por otros músicos, entre distintas localidades de la provincia de Buenos Aires, en procura de contratos, o de presentaciones puntuales que le permitan simplemente sobrevivir, y en el mejor de los casos, hacer llegar algún dinero a su esposa, la pintora Amalia Nieto, en Montevideo. Las numerosas cartas que Felisberto le envía durante todos esos meses son un elocuente y conmovedor registro de sus andanzas, signadas por un sentimiento de creciente desazón, muy pronto teñida, a medida que las decepciones y sinsabores se acumulan, de desesperación y de angustia, dos palabras que se repiten una y otra vez bajo su pluma.⁸

6. Archivo Ana María Hernández.

7. Estas dos cartas (10 de marzo de 1955 y 17 de agosto de 1958) también pertenecen al archivo de Denise Bertaux. Para completar el panorama que acaba de esbozarse, podemos agregar que es también muy probable que los dos textos publicados en 1950 y 1953 (respectivamente: “Mi primera maestra” y “Lucrecia”) hayan sido redactados varios años antes (lo indican en el primer caso el tipo de papel utilizado, y en el segundo la ambientación europea del relato). La correspondencia nos revela, por último, que “Mur” (publicado en 1948) había sido terminado durante el viaje de ida a Francia, y que “Úrsula” fue redactado en París. Fuera tan solo de unas pocas páginas de carácter ensayístico, todas las restantes publicaciones de Felisberto posteriores a 1948 son, sin excepción, repeticiones de páginas muy anteriores, muchas de ellas tomadas de los “libros sin tapas” de los años veinte.

8. “Esa noche todavía dimos unos cuantos manotones de ahogado, pero nada” (20 de enero de 1940); “Creo que estamos tocando el final de esta angustia; pero todavía estamos

La encrucijada decisiva de su vida llega al regreso de este largo periplo, cuando toma clara conciencia del fracaso de sus ambiciones musicales, que se había ido perfilando a lo largo de todos estos meses,⁹ y cuando tras haber considerado fugazmente otras posibilidades,¹⁰ decide retomar un hilo abandonado varios años atrás, jugándolo ahora todo a la literatura. No conocemos el trasfondo y los pormenores de esta nueva —y por supuesto, riesgosa— apuesta, pero todo parece indicar que entre fines de 1940 y principios de 1941, Felisberto se aboca con decisión a la escritura, para lo cual llega incluso a aislarse durante un tiempo en la casa de un hermano, lejos de Montevideo. Es, en todo caso, el intervalo temporal en que con cierta verosimilitud podemos situar un conjunto de manuscritos que fueron el objeto central del artículo ya mencionado, en el que intenté mostrar que todos estos fragmentos representan tanteos en la búsqueda de una «fórmula» literaria apta para servir de basamento a una «novela», según el término en el que Felisberto insiste reiteradamente por esas fechas, como si éste representara para él la puerta de entrada a la Literatura.¹¹

en ella” (31 de enero); “Hace tres semanas que estamos, ¡y nada! La angustia es treméndísima” (3 de febrero); “Asómbtrate: todavía no hemos hecho ningún concierto y llevamos conocidas todas las formas de la angustia y la desesperación [...] estamos a la espera del desastre, como de estafa, de no saber en qué forma saldremos de aquí” (13 de febrero); “Me desilusiona bastante el tigre fiero de la realidad” (23 de marzo) (etc.). Las cartas originales son todavía inaccesibles, pero la Biblioteca Nacional de Montevideo conserva una copia dactilográfica parcial del conjunto, que a pesar de sus evidentes recortes (y probables omisiones) es un documento de primera importancia.

9. “Al otro día en un vagón de segunda, con lluvia rumbeamos para aquí, después de esas horas de pesimismo por el fracaso, con pensamientos de segunda clase y lluviosos; fracaso del arte, del padre, del esposo, con las perspectivas de seguir una vida separados y sin mandar nada, podrás imaginarte como empezaron a revolotear las ideas y la neura” (de Tandil, 20 de enero de 1940).

10. “Me puse a estudiar una carrera nueva o profesión o como le llamen: me dedicaré a los negocios” (21 de diciembre de 1939); “Me fui a un café, algo deprimido, y pensé en la taquígrafía” (23 de marzo de 1940).

11. *Por los tiempos de Clemente Colling*, al igual que *El caballo perdido* un año después, no comportan en su edición original ninguna indicación genérica, pero Felisberto, tal como lo muestran la correspondencia y algunos borradores, se refirió siempre a estos dos libros (así como al manuscrito de *Tierras* más tarde) calificándolos de “novelas”. Por limitarnos al caso de *Colling*, y tan solo a uno de los ejemplos posibles: “Lo más importante fue la *novela*, que me llevó más de un año de tarea” (carta a Lorenzo Destoc del 21 de diciembre de 1942, en Norah Giraldi, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Banda Oriental, 1975, p. 118). Esta declaración de intenciones no trascendió, es cierto, el ámbito privado, razón por la cual no pesó mayormente en la recepción de los textos por parte de sus contemporáneos, incluyendo amigos muy cercanos, para quienes Felisberto, *a priori*, solo podía haber hecho una suerte de simpática crónica personal de su vida.

La fórmula a la que llega le suministra el principio generador de su primer relato largo, *Por los tiempos de Clemente Colling*, que logra publicar hacia octubre de 1942 en una edición privada. Consiste en proponer un narrador en primera persona (un «yo») rigurosamente anónimo, y sin localización precisa, que «ahora recuerda» algunos episodios de su infancia o de su juventud. Esta fórmula puede considerarse derivada, en más de un aspecto, de los breves textos iniciales de los años veinte, en los que no sería difícil encontrar algún lejano anticipo de su elaboración posterior. Pero hay aquí algo nuevo (y más complejo), en la medida en que la voz de este «yo recordante» asume ahora por primera vez la conducción de un relato largo, y enteramente basado sobre una ambigüedad genérica ya que adopta desde el comienzo un esquema a primera vista bastante cercano al discurso autobiográfico clásico, pero al mismo tiempo lo subvierte, no solo por la repetida indicación paratextual a la que acabo de referirme, sino también, y más significativamente, en el entramado mismo del texto, mediante distintos procedimientos que apuntan al universo de la ficción.

Esta ambigüedad no era del todo, en la década del cuarenta, una novedad. Por el contrario, puede decirse que el juego de interferencias entre la novela y las diversas formas de la escritura autobiográfica constituye, en distintas modalidades, uno de los ejes centrales de la literatura del siglo XX. Para limitarnos aquí tan solo a ejemplos del ámbito francés, la obra de un Céline muestra una vacilación constante entre estos dos polos, un esfuerzo, sostenido con tesón a lo largo de ocho libros, por generar una ambigüedad constitutiva, mediante un relato que por sus indicaciones paratextuales se adscribe al campo de la ficción, pero a la vez también, por varios mecanismos identificatorios, al de la autobiografía, ya que el protagonista o bien lleva el mismo nombre que el autor, o bien puede fácilmente serle asimilado. Céline construye así finalmente una peculiar situación narrativa, que el crítico Henri Godard propone sintetizar mediante una categoría mixta, la de «novela-autobiografía», lo cual puede significar, observa, tanto «una y otra» como «*ni una ni otra*».¹²

Esta misma senda fue transitada luego por escritores tales como Gide, Aragon, Sartre, o Malraux, pero una referencia capital, anterior a Céline, se impondría aquí: la de Proust. En un artículo de 1997, Dorrit Cohn ensayaba una revisión de las numerosas dificultades que ha planteado siempre una categorización de *A la recherche du temps perdu*, obra en que la ambigüedad genérica de la rememoración no solo no se resuelve sino que, observa, se halla en realidad realzada por el autor. Aunque varios factores, que Cohn enumera y analiza detenidamente, pueden apuntar hacia una u otra dirección, ninguno de ellos actúa con la fuerza necesaria para disolver de una vez

12. Henri Godard: *Poétique de Céline*, París, Gallimard, 1985. Véase la tercera parte, “Le roman-autobiographie” (p. 367-453), especialmente el capítulo VIII (“Le statut du récit”).

por todas esta ambigüedad, despejar las dudas y canalizar la lectura en una dirección precisa.¹³ Entre los críticos que han compartido sus dudas ante el caso se encuentra también Philippe Lejeune, que en su clásico estudio sobre el «pacto autobiográfico» insinúa que el dispositivo narrativo elaborado en la *Recherche* podría situarse no muy lejos del casillero que, dentro del cuadro en que se combinan los dos parámetros definitorios del relato retrospectivo en primera persona (la identidad o la diferencia de nombre entre personaje y autor por una parte, el tipo de «pacto de lectura» —ficcional o bien autobiográfico— establecido, por la otra) corresponde a la situación de «indeterminación total»: Proust no estipula nunca un «pacto» (o «contrato») específico, y al mismo tiempo, exceptuando tan solo un par de menciones ambiguas, mantiene el misterioso anonimato de su «yo». En esta situación, concluye Lejeune, «el lector podrá, a su antojo, leer en el registro que desee».¹⁴

La perplejidad de Lejeune vuelve a surgir en los diversos estudios proustianos de Gérard Genette. En *Palimpsestes*, Genette admitía a su vez la necesidad de un «concepto intermedio» para el caso de la *Recherche*, y para ello adoptaba, sin glosarlo mayormente, un término que el escritor Serge Doubrovsky había forjado cinco años antes para describir uno de sus relatos: *autoficción*.¹⁵ La novedad terminológica de Doubrovsky, que figuraba en la pequeña nota de presentación de la contratapa de su libro *Fils*, y que con Genette se introducía en el discurso crítico, respondía al hecho de que este relato cumplía con el requisito formal básico de la autobiografía (la identidad nominal del autor, del narrador y del personaje), pero al mismo tiempo reivindicaba claramente su dimensión ficcional («novela»), haciendo del texto un imprevisto artefacto literario, que dentro del cuadro tipológico de Lejeune venía a ocupar, *de facto*, uno de los dos casilleros que este había decretado imposibles, o contradictorios. Se trataba, podría quizá resumirse así, de una novela bajo la forma de una autobiografía.

Más allá de este libro específico, el término conoció un éxito rápido, tal vez porque era muy apropiado para designar un problema de fronteras genéricas, que como hemos visto se estaba planteando ya desde larga data en la literatura del siglo XX. Genette volvió pues con mayor empeño analítico al asunto en *Fiction et diction*, procurando, en cuanto a la determinación de

13. “L’ambigüité générique de Proust”, *Poétique* n.º 109, febrero 1997, p. 105-123.

14. *Le pacte autobiographique*, Paris: Editions du Seuil, 1975, p. 29. Lejeune ilustra esta situación de “total indeterminación” con el ejemplo de un relato de infancia (*La mère et l’enfant* de Charles-Louis Philippe) en el que “la madre y el niño no tienen ningún apellido, y el niño ningún nombre [...] Además, la narración es ambigua (¿se trata de un himno general a la infancia o de la historia de un niño específico?), el sitio y la época son muy vagos, y no se sabe quién es el adulto que habla de esta infancia” (mi traducción). Como se notará, esta descripción hace pensar especialmente en el comienzo de *El caballo perdido*.

15. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 293.

la posible ficcionalidad de un texto aparentemente autobiográfico, ampliar el simple requisito de una declaración paratextual explícita. La palabra «autoficción» puede emplearse, proponía ahora, para todos aquellos relatos en primera persona en los que un narrador claramente identificable al autor por un rasgo onomástico (Genette proponía el ejemplo latinoamericano de los diversos relatos de Borges cuyo protagonista, como en «El Aleph», es un tal «Borges») o bien biográfico (lo cual sería precisamente el caso de Felisberto, ya que tantas coincidencias tienden a que asimilemos su anónimo alumno de piano a la persona del autor), refiere una historia «obviamente ficticia» [«manifestement fictionnelle»].¹⁶ Genette estaba así concediendo también pertinencia a un criterio de contenido, cuya indudable gravitación en el establecimiento del «pacto» Lejeune parecía olvidar. Pero como se ve de inmediato, el problema pasa entonces a concentrarse en el adverbio «obviamente», ya que salvo casos de clara inverosimilitud (como en «El Aleph», justamente), o de discordancias biográficas fácilmente comprobables, en la práctica puede resultar una tarea bastante incierta medir la importancia de un componente imaginario que resulta a veces todo menos «obvio».

Llevando la reflexión un poco más adelante, el problema de fondo es en definitiva, como lo plantea el mismo Genette, el de la identidad entre autor y narrador, que nos inclinamos demasiado rápidamente a dar por sentada cuando el nombre o algunos rasgos biográficos coinciden. Esta identidad se funda en realidad, prosigue, sobre la «adhesión *seria* del autor a un relato cuya veracidad asume». Subrayo la noción importante, que procede de la pragmática lingüística de Searle, y que podría ser sustituida por la de responsabilidad: la «adhesión seria» del autor a su relato significa que este asume la plena *responsabilidad* de sus asertos narrativos. Ahora bien, esta adhesión no es necesariamente un asunto de todo o nada: puede perfectamente ser gradual, o variable, y en ciertos relatos, la «seriedad», la «responsabilidad» (la autenticidad, si se prefiere) con que el autor asume las afirmaciones de su narrador, o bien, por el contrario, la ironía implícita con que se distancia de ellas, puede ser bastante difícil de determinar.¹⁷ En estos casos, señala finalmente Genette, la relación entre autor y narrador se deduce mejor del «conjunto de los demás caracteres del relato», es decir, de una gama de recursos formales que junto con los de contenido tienen a su vez una indudable incidencia en la fijación del «pacto» de lectura. Estos recursos son, según el conocido vocabulario de *Figures III*, las diversas determinaciones del discurso narrativo: determinaciones *temporales* (tales como su «velocidad», relacionada con

16. *Seuils*, Paris, Seuil, 1991, pp. 84-85.

17. Lo muestran bien, señala, los ejemplos de *Aurélia* (Nerval), o de *Nadja* (Breton), que nadie se atrevería sin vacilar a encasillar de tal o cual manera.

la aparición eventual, más asimilable a lo literario que a lo documental, de «escenas», diálogos, o descripciones detalladas), o bien *modales* (tales como el empleo posible de «focalizaciones internas» sobre el personaje, igualmente más propias, según lo han propuesto algunos críticos, de la ficción). En síntesis, existen (o existirán) numerosas maneras de activar la contradicción deliberada que define, según Genette, la autoficción: «soy yo y no soy yo».

En los últimos años, la reflexión sobre la «autoficción» ha seguido creciendo en su tierra de origen,¹⁸ pero también ha ido extendiéndose al mundo hispánico,¹⁹ seguramente porque este concepto «híbrido», que intenta dar cuenta de un juego de velos, ironías y ambigüedades muy característico de nuestra (post)modernidad, resulta atractivo para definir un espacio de la creación literaria que en los últimos años del siglo XX hemos descubierto densamente poblado, probablemente en consonancia con lo que se ha dado en llamar el «giro subjetivo» de nuestra cultura, un fenómeno que rebasa por supuesto ampliamente el campo de la literatura, y que puede enfocarse, por lo tanto, desde ángulos muy diversos.

En el caso de nuestro Felisberto es claro que varios parámetros del discurso narrativo, según el concepto de Genette, establecen en *Colling*, y más aún en los dos relatos del mismo tipo que le siguen, una sutil distancia entre el «yo» empírico del autor y su «yo» textual, y por ende producen un *juego* con el género autobiográfico cuya intensidad (u «obviedad») puede variar de uno a otro de los tres textos, y hasta dentro de cada uno de ellos, pero que resulta fácilmente perceptible para un lector atento. Ida Vitale lo formuló inmejorablemente hace ya tiempo:

No hay una narración confesional sino que Felisberto juega a ser el personaje. En la literatura confesional, diario, carta, narración autobiográfica, no hay velo ni distanciamiento alguno; el autor comunica directamente con el lector [...] En el caso de Hernández [...] nos consta que circulamos en un plano literario y no histórico. La aparente confesión mezcla elementos de distintas

18. Véanse por ejemplo el trabajo de Vincent Colonna (*Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004) y las recientes síntesis de Philippe Gasparini: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (París, Seuil, 2004) y *Autofiction. Une aventure du langage* (París, Seuil, 2008).

19. Pueden destacarse la reflexiones de Manuel Alberca (su artículo “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, n.º 7/8, 2005-2006, pp. 115-127, y su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007), las dos recopilaciones de ensayos editadas por Ana Casas (*La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, 2012 y *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014) y más recientemente aún, un número monográfico de la revista *Pasavento*, de la Universidad de Alcalá (“La autoficción hispánica en el siglo XXI”, Vol. III, n.º 1, Invierno 2015).

procedencias. Podría ser verdadera, porque muestra índices característicos de la transmisión verificable [...] Pero hay una distanciada ironía [...] Hay dos planos, y Hernández recorre uno y otro, complaciéndose en una zona intermedia y ambigua.²⁰

Y es muy tentador ver en este «juego», y en el conjunto de los tres relatos largos del trienio 1941-1944, generados por la «fórmula» de un anónimo narrador abocado a la reconstrucción de algunos momentos pretéritos de su vida pero con parámetros sensiblemente afines a los de la ficción, un sorprendente anticipo de desarrollos bastante posteriores de las formas de la creación literaria en el siglo XX. Un anticipo que resulta más notable aun si pensamos que se trataba entonces, fuera de los poquísimos ejemplos que podrían eventualmente aducirse,²¹ de una novedad prácticamente sin parangón en el ámbito de las letras hispano-americanas, que era el producto, por otra parte, de un escritor uruguayo de origen modesto, aislado y con escasas relaciones literarias. Por esta razón, propongo ver en estos tres integrantes del espacio «autoficcional» felisbertiano el meollo esencial, incuestionablemente significativo, de su obra literaria, apreciación que podría fundamentarse, además, en el hecho que todos ellos proponen un tipo de discurso no menos novedoso en cuanto a su organización interna. «No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos»: desde su mismo *incipit*, tan cargado de sentidos superpuestos, el primero de los tres establece la «fórmula» que, esta vez en el plano sintáctico, por así decirlo, vale para el conjunto: la de un conflicto estructural permanente entre la linealidad, supuestamente deseada, que se asocia a un hilo argumental definido, y la discontinuidad o el desorden generados por el flujo impredecible (pero bienvenido) de la memoria. El conflicto se traduce, en cuanto a la disposición del texto, por una sucesión de fragmentos separados por espacios en blanco, como breves intersticios de silencio en los que la voz narrativa parece estar buscando perpetuamente una manera de renacer, de encontrar un nuevo impulso, una nueva frescura, una nueva verdad.

20. “Felisberto Hernández: signos y secretos”, *Eco* n.º 173, Bogotá, marzo 1975, pp. 494-495. Poco después Jason Wilson subrayó a su vez, en términos muy genettianos, la dimensión claramente “autoficcional” de los relatos de Felisberto: “Juega con la ilusión autobiográfica: una trampa ingenua y muy sofisticada. El narrador es Felisberto y no lo es” (“Felisberto Hernández: inexplicables tonterías”, en A. Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 342).

21. Uno de ellos podría ser *Cuadernos de infancia*, un original relato de infancia de Norah Lange (1937), que ostenta más de una similitud con las autoficciones de Felisberto (especialmente con *Tierras de la memoria*). A este respecto, véase el capítulo dedicado al libro de Norah Lange en Sylvia Molloy: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991], y mis propios comentarios al respecto en el artículo mencionado en la nota 1.

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos. No parece que tuvieran muchos que ver con él. La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quien conocí a Colling, no son tan importantes, en este asunto, como para justificar su intervención. La lógica de la intervención sería muy débil. Por algo que yo no comprendo esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos. Además, tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad, o inutilidad intrínseca de esas cosas; tal vez, cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos, porque la existencia de ellas, es, acaso, fatalmente oscura; y esa debe ser una de sus cualidades. Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro.

Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos. Y además, reclaman la atención al menos muy pronto: Los tramvías que

"No sé bien por qué quisieron entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos..."
 Con su primera caligrafía, esta es la primera página del original de *Por los tiempos de Clemente Colling*.

Dejaré aquí de lado *Por los tiempos de Clemente Colling*, en donde la tonalidad llanamente «memorialista» parece imponerse un tanto (desde el mismo título), y *El caballo perdido*, que le sigue en 1943, y retoma al comienzo la misma fórmula del «ahora recuerdo», pero para referir pronto la interrupción del proceso rememorativo, y la desazón que invade a un sujeto que ya no logra recomponer su pasado, ni tampoco volver a encontrar su lugar en el presente, de manera que este segundo relato largo termina explorando una veta diferente, la de un (extraordinario) relato poético, densamente metafórico. Me detendré en cambio en el tercero, *Tierras de la memoria*, que Felisberto comienza hacia octubre de 1943, inmediatamente después de la publicación de *El caballo perdido*, pero que deja inconcluso y abandona hacia mediados del año siguiente (y que fuera de la publicación de algunos fragmentos en la prensa de la época solo se conocerá luego de su muerte, a través de una copia dactilográfica), en primer lugar porque poseemos en este caso, a diferencia de los dos anteriores, un excepcional *dossier* genético, que permite estudiar de manera muy detenida el despliegue progresivo de la escritura, sus avances, sus vacilaciones, sus callejones de difícil salida.²²

Uno de los momentos cruciales de *Tierras*, tras el cual la rememoración continua se detiene, dejando que el relato se diluya luego en trivialidades anecdóticas algo deshilvanadas, que pronto conducen a su interrupción definitiva, es la escena entre cómica y patética en que el protagonista (en este caso, el «yo» adolescente cuya estadía en Mendoza, camino a Chile junto con un grupo de compañeros, el narrador adulto está recordando) ve fracasar de golpe sus ilusiones en relación con una mujer que lo atrae, y a la que espera seducir (la «recitadora»). En una coincidencia más que relevante genéticamente, que señalo al pasar, este es también el lugar en que el manuscrito comienza a evidenciar una desprolijidad creciente de la escritura, que a su vez coincide, elocuentemente, con el uso de papeles cada vez más precarios. La escena se salda con la fuerte desilusión del muchacho, que consolida el íntimo sentido de angustia que subyacía a todas sus experiencias de los días anteriores, y que para el anónimo narrador adulto que «ahora recuerda» aquel lejano viaje constituye el hilo conductor de su vida entera, según había de hacérselo comprender unos años más tarde otro viaje, de Montevideo hacia una pequeña ciudad del interior (el que se menciona al inicio de toda la rememoración), tal como lo expresa en un pasaje capital, que por algo pertenece a uno de los tramos más densamente corregidos y revisados de todo el manuscrito.

22. Archivo José Pedro Díaz.

Aquella noche en Mendoza yo
~~re~~ reconocía ~~esta~~^{la} realidad presente

por su angustia. ~~y~~ Pero ^{ahora,} si tengo ganas

de decir que empecé a conocer la

vida a las nueve de la mañana

en un vagón de ferro-carril, es

porque aquel día, ~~al salir de Monte~~
~~frente al mando~~

~~video~~
~~tion~~, ~~no solo reconocí~~ ~~nueve años~~

~~después, cuando~~ ^{que} ~~salía~~ de Montevideo

acompañado del Mandolión, ~~no~~ solo

volví a reconocer esa angustia,

sino que me di cuenta que la

tendría ^{conmigo} para toda la vida. ~~El~~

El muchacho se aparta pues del círculo de espectadores que rodean a la «recitadora», y el narrador adulto comenta: «Cuando me desprendí de esa rueda, me sentí como un cuarto vacío; dentro de él ni siquiera estaba yo», y agrega, más adelante: «mi angustia se movía lentamente y llenaba un espacio desconocido de mí mismo». Tras lo que acaba de vivir, el personaje se ve así invadido por la sensación, ya presentida por él durante los demás incidentes de la jornada, de ver esfumarse de golpe los puntales de su identidad, de sentirse como desposeído de sí mismo. Acto seguido, Felisberto da un paso más y relaciona este sentimiento de alienación con una desarticulación del lenguaje: la crisis anímica del adolescente se resuelve, finalmente, en una crisis del habla, en un sorpresivo desajuste afásico. Lejos de sus compañeros, sumido en un mutismo total, el muchacho siente agitarse dentro de él palabras aisladas, cuya extrañeza lo desconcierta, y que no logran sino lenta y dificultosamente compaginarse unas con otras, como en total independencia de su conciencia, o de su voluntad. Estas palabras, observa, no parecen ya pertenecerle: parecen palabras de *otro*, de ese desconocido que surge dentro de él.

Más allá de los distintos sucesos relacionados, de manera más o menos directa, con los dos viajes que evoca, *Tierras de la memoria* va pautando así en realidad un difícil recorrido interno, una perturbadora experiencia iniciática. El episodio de la recitadora, que constituye en cierta forma el punto álgido de ese recorrido, se cierra con la angustiada revelación de un desdoblamiento interno, que hace entrever al protagonista, tal como lo señala enseguida después el narrador al referir su sueño «de las tres puertas», el inquietante fantasma de la locura —el mismo que ya había hecho su aparición, recordémoslo, en la segunda parte de *El caballo perdido*. No es casual: en este instante de absoluto desconcierto de su última noche mendocina, el itinerario espiritual del adolescente confluye de algún modo con el del narrador de la segunda «novela». Los dos coinciden en admitir su desconcierto, casi su desesperanza, o en todo caso, la imposibilidad de cerrar la herida. Pero el texto, esta vez, no logra ya reencontrar su cauce, y queda inconcluso.

Este es el punto en que podríamos traer a colación otra perspectiva, menos estrictamente narratológica que las anteriores, sobre la autoficción, la que proponía la escritora y crítica francesa Marie Darrieussecq.²³ La diferencia entre autobiografía y autoficción, escribía esta, es que la segunda «asume voluntariamente la imposibilidad de ser sincero u objetivo, e integra la cuota de confusión (“brouillage”) y de ficción que produce en particular el inconsciente». La autoficción, agregaba, «es en muchos aspectos, sea cual sea el vértice del triángulo en que uno se

23. Marie Darrieussecq, “L’autofiction, un genre pas sérieux”, *Poétique* n.º 107, setiembre 1996, pp. 369-380.

sitúa —autor, narrador o lector—, el lugar de la palabra que escapa». El enfoque, como se ve, es de inspiración psicoanalítica, y deriva claramente de la tesis lacaniana que la identidad del «yo» solo se construye dentro de un relato específico, es decir, que es en su esencia misma ficción, que decir «yo» es siempre, constitutivamente, fingir, y que en este plano, la «seriedad», en el sentido que le da al término Searle, es en gran parte una quimera. La autoficción, en síntesis, vendría así a representar en suma un cuestionamiento radical de la ingenuidad usual del autobiógrafo, de su ilusión de estar enunciando la verdad sobre sí mismo. La coincidencia, en todo caso, es sugestiva: el manuscrito de *Tierras* (y la copia dactilográfica que lo pasa en limpio) se interrumpen de manera repentina tras el episodio que refiere justamente la perturbadora experiencia de una «palabra que escapa». Así como el personaje pierde las riendas de su discurso interior, el narrador tampoco logra mantener, a partir de este punto, la conducción de su relato, como si no pudiera ya canalizarlo de manera satisfactoria, ni discernir claramente su rumbo. Y en un gesto que sigue siendo para nosotros un (el) enigma mayor de su trayectoria literaria, Felisberto abandona aquí definitivamente su tercera tentativa «autoficcional», dejando este texto, el más extenso de los tres, y que contiene algunas de sus mejores páginas, completamente de lado durante el resto de su vida.

Si se tratase de buscar (;de forzar?) una interpretación del gesto, y a título meramente hipotético, podríamos imaginar a Felisberto, se lo haya o no planteado entonces en esos términos, confrontado aquí a un problema ya conocido, pero que le resultaba esta vez de resolución imposible: el de las interferencias y superposiciones entre el «relato de vida», el empeño (y las exigencias) de la ficción y, quizá, otro tipo de escritura, inclinada hacia el discurso reflexivo, ensayístico, o hacia el diario íntimo, aquella forma que había vertebrado, según hemos visto, muchos de sus primeros tanteos literarios. A partir del examen de un número apreciable de fragmentos, apuntes o hasta simples frases aisladas, consignados en papeles que los remiten inequívocamente a la época de la redacción de *Tierras*, y a menudo precedidos por indicaciones tales como «Aprovechable» o «Cosas aprovechables», José Pedro Díaz conjeturó que al abandonar en 1944 su relato Felisberto pudo haber conservado todo este material ²⁴ para invertirlo posteriormente, hacia mediados de los años 50, en otro proyecto, que habría de denominarse «Diario del sinvergüenza». La idea parece incontrovertible, ya que buena parte del material mencionado deriva a todas luces del pasaje sobre

24. Recogido parcialmente (ya que otros papeles de Felisberto también podrían asociarse a este conjunto) por Díaz en el tercer y último volumen (pp. 198-209) de su edición crítica (Montevideo, Arca, 1981-1983), que sigue siendo hoy, a pesar de ciertos reparos que deben hacerse, la única referencia textual seria para la obra de Felisberto.

la repentina confusión lingüística y mental del adolescente luego de su fracaso con la «recitadora», y consiste en diversas variaciones sobre el tema de «las palabras» y de «el cuerpo» (designados así, en tercera persona, como entidades con vida propia), y sobre la creciente renuencia de éstos a someterse al control del «pensamiento», tal como lo experimenta el adolescente aquella noche.

Los términos entrecomillados son recurrentes en estos papeles, así como lo serán más tarde en el «Diario del sinvergüenza», en que el «sinvergüenza» del título viene a ser, precisamente, el cuerpo. Pero lo interesante, sobre todo, y que debería añadirse (para reforzarla) a la tercera observación de Díaz, es que la mayoría de los enunciados aparecen ya desvinculados de la escena de la «recitadora», y más generalmente, de toda narratividad, en gran parte porque están en tiempo presente y se asemejan, por esta razón, a embriones (o fragmentos desgajados) de una indagación de índole psico-filosófica; como si, dicho de otro modo, apuntaran a un texto genéricamente muy diferente, aquí tan solo insinuado, y que bien podría ser, en efecto, un diario íntimo. Como si, en resumen, el «Diario del sinvergüenza», con el que Felisberto acabó, unos treinta años después de sus pequeños *Libros sin tapas*, por regresar a la forma del diario íntimo (y en buena medida al tema de la locura), clausurando así una trayectoria curiosamente circular, estuviera ya enteramente en germen en este manojito de papeles en desorden, que gravitan en la órbita del manuscrito de *Tierras*.²⁵



25. Debe admitirse que las diferentes series de manuscritos de los años 50 relativos al proyecto del “Diario del sinvergüenza” (que José Pedro Díaz enumera y describe con exactitud en sus notas críticas correspondientes) no constituyen, a decir verdad, más que un conjunto relativamente reducido y sobre todo bastante heterogéneo de papeles de características materiales muy diversas. No se trata, la mayor parte de las veces, más que de hojas sueltas, recortadas o arrancadas de distintas libretas. En algunas de estas series los folios están numerados, pero esta numeración no alcanza para que se perfile, a la lectura, algo que podría (con buena voluntad) llegar a considerarse parecido a un texto “definitivo”, o al menos legible con cierta continuidad (y también, digámoslo, con cierto placer). Por el contrario, incluso al leer estos folios en el orden esbozado por Felisberto, lo que presenciamos son más bien las sucesivas variaciones y reformulaciones de una misma idea, que producen la sensación de un discurso a menudo concéntrico y repetitivo, y aún distante de poder ser “pasado en limpio”, de manera que es muy difícil vislumbrar la tónica, la arquitectura, o sencillamente la importancia del proyecto de Felisberto. Por esta razón el empeño de Díaz, que consiste, a pesar del carácter evidentemente inconcluso que le reconoce al texto, en propiciar (mediante algunas selecciones y desplazamientos textuales) una lectura “corrida”, resulta discutible, porque pretende producir por su cuenta una “obra” (es decir, de un texto más o menos legible y *escrito*), cuando en realidad se trata en este caso (como en algunos más dentro de la producción de Felisberto) de un simple *work in progress*, de un taller al que resulta por el contrario importante recorrer en el estado mismo en que quedó, dando testimonio de una búsqueda insegura, a veces contradictoria y fatigosa, aunque también, por esa razón misma, valiosa y sugerente. Este conjunto de manuscritos recuperados nos

Confrontado o no, en 1944, al problema que describí, el hecho es que Felisberto decide en ese momento dejar de lado las ambiciones «novelescas» de los tres años anteriores, para emprender una serie de variaciones dentro de un marco genérico distinto, el del relato breve, y a la vez, desde una perspectiva enunciativa sutilmente divergente, a la que volveré enseguida. No cabe duda de que esta imprevista reorientación estética está vinculada directamente (y, según creo, exclusivamente) a su encuentro con Jules Supervielle, originado en la elogiosa y cordial carta que este le envía a fines de 1942, tras su lectura de *Colling*. Casi de inmediato, Supervielle se convierte en un nuevo maestro, que como tal viene a desempeñar un papel parecido al de Vaz Ferreira antes, salvo que se trata ahora además, para Felisberto, de una figura prestigiosa e internacionalmente reconocida de la literatura, cuyo interés por su obra le parece una oportunidad única de llegar por fin, después de tantos años oscuros, a una cierta notoriedad, más allá del espacio restringido de su país natal. Durante todos los años siguientes, la relación será intensa y constante, primero en Montevideo, luego en París, y tras el regreso de Felisberto al Uruguay, se mantendrá epistolarmente casi hasta la muerte del poeta, en 1960. Sin entrar aquí en ejemplos tomados de la correspondencia, que sobreabundan y son elocuentes, puede decirse que durante todo ese tiempo Felisberto, impulsado por su indeclinable admiración, somete todo lo que escribe al juicio de Supervielle, al que se dirige frecuentemente en sus cartas como «mi querido gigante» o «mi querido maestro», y cuyas observaciones, críticas y consejos son para él decisivos. Para ayudar y promover a su ahijado literario, Supervielle, por su parte, hará pesar todas sus amistades personales, primero en Buenos Aires, donde siguiendo sus recomendaciones, Roger Caillois, Eduardo Mallea, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges, de distintas maneras, le abren un espacio al desconocido escritor uruguayo, y más tarde en París.

José Pedro Díaz ha sido el primero en subrayar la importancia de este vínculo,²⁶ y en señalar que el poeta, aun apreciando desde el primer momento la originalidad y el talento revelados por *Colling*, luego por *El caballo perdido*, y en tercer lugar, por *Tierras* (cuya gestación siguió sin duda muy de cerca), pronto se esforzó por convencer a Felisberto de

interesa mucho menos, en suma, por los análisis (por momentos algo confusos, reconozcámoslo) que intenta hacer aquí Felisberto de la escisión de su “yo”, que no agregan nada particularmente significativo a lo que doce años antes había expuesto, sin duda con más brillo y seducción, el narrador de *Tierras*, que por la manera en que intenta ahora inscribir esta temática en una forma diferente, con rodeos verbales a los que tan solo una edición facsimilar, me parece, haría realmente justicia.

26. “La influencia de J. Supervielle sobre F. Hernández”, en *El espectáculo imaginario I*, Montevideo, (2.^a edición). Arca, 1990, pp. 145-161.

encarar preferentemente la escritura de relatos más breves, desprovistos, en todo lo posible, de paréntesis o digresiones excesivas, y que tuvieran por lo tanto contornos mejor definidos, más claramente centrados sobre una unidad temática. En una palabra: sobre una «historia» lineal y consistente. Por razones de espacio, dejo aquí de lado la prueba seguramente más contundente (también indicada por Díaz) de la firmeza con la que Supervielle toma entonces las riendas de la carrera literaria de Felisberto para encaminarlo en esta dirección específica: la facilidad con la que hacia mediados de 1945 logra convencerlo de desistir de lo que para entonces estaba siendo, tras el abandono de *Tierras*, algo así como un cuarto proyecto «novelesco», fiel al modelo de los tres anteriores, y al que Felisberto se refiere más de una vez en su correspondencia con Paulina Medeiros como «El comedor»²⁷, para llevarlo a extraer de él, mediante un proceso de adaptación y reescritura, dos relatos breves independientes.²⁸ A estos dos cuentos se suman rápidamente otros: probablemente poco antes de desmenuzar «El comedor», Felisberto ya había terminado «El balcón», y hay razones para pensar que los restantes relatos de *Nadie encendía las lámparas* (a excepción de «Las dos historias», que se mantenía en reserva desde los años treinta) fueron redactados muy poco después, entre 1945 y 1946.²⁹

Más allá de este corto período tan fértil, la mayoría de los cuentos y/o *nouvelles* que (con dificultades crecientes) irán sumándose durante los años siguientes, incluyendo su último, más intenso y extenso esfuerzo en

27. Véanse sus cartas del 24 de junio y del 12 de julio de 1945, en Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Ediciones Biblioteca de Marcha, 1974.

28. Seguramente: “Mi primer concierto” y “El comedor oscuro”. Me aparto sin embargo de Díaz en cuanto al texto incluido en su edición de referencia bajo el título “Mi primer concierto en Montevideo” (vol. II, pp. 197-204), que por distintas razones materiales, basadas en un detenido examen de los manuscritos correspondientes, no me parece ser, tal como lo presenta, un texto autónomo, sino precisamente el conjunto de fragmentos (relativamente inconexos) de “El comedor” que sobrevivieron a la operación de Felisberto, y que nos muestran, entre otras cosas, que la tónica de esta cuarta “novela” no estaba muy alejada, para empezar en cuanto a su digresiva e impredecible progresión narrativa, de la de las tres anteriores, y en particular de *Tierras de la memoria*. Fundamento detalladamente este punto de vista en la sección titulada “Le démembrement de *El comedor*” (pp. 340-353) de mi tesis doctoral “Felisberto Hernández: une poétique de l’inachèvement” [“Felisberto Hernández: una poética del inacabamiento”] (Universidad de París III, 1997).

29. Cuatro de ellos aparecen separadamente antes de ser incluidos en el libro: en 1945, “El balcón” (a fin de año, en *La Nación*), y en 1946, “Nadie encendía las lámparas” (en una pequeña revista local), “El acomodador” (en *Los Anales de Buenos Aires*) y “Menos Julia” (en *Sur*). El libro, que la editorial Sudamericana publica en Buenos Aires en febrero de 1947, mientras Felisberto se hallaba en París (y que habría de terminar representando su máximo logro en materia de ediciones), suponía por fin cierta difusión internacional de la obra, pero tuvo en los hechos una circulación reducida y decepcionante.

este sentido, «La casa inundada», se ajustan de alguna manera a las pautas sugeridas por Supervielle y se alejan por consiguiente de lo que llamé antes la «fórmula» generadora de sus autoficciones. Es que no se trata ahora solo de relatos más breves, sino sobre todo de historias cuyo sostén real en los sucesos y los recuerdos de la vida del autor es mucho menos evidente, pero que tampoco se inscriben en ese espacio de incertidumbre y ambigüedad que como vimos define la autoficción. Historias que parecerían a primera vista entroncarse con las «novelas», puesto que la postura «rememorativa» del «yo» se mantiene, pero en las que esta postura no funciona ya como antes, sino que viene a ser ahora solo como la convención formal en la que se apoya una inventiva regida por otras coordenadas, más proclive a lo puramente imaginario.³⁰

«Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua»: la frase inicial de «Nadie encendía las lámparas», el cuento que abre el libro de 1947 y le da su título, establece un esquema que se repite luego con mínimas variantes: cada vez, un anónimo «yo» recuerda un episodio aislado y siempre remoto de su vida. Pero a la diferencia de lo que sucedía en el registro «autoficcional», muchos de estos episodios supuestamente «recordados» tienen que ver ahora con alguna peculiaridad graciosa, sorprendente o insólita, que puede ser un atributo tanto del propio narrador como de una galería de personajes desconcertantes («Mur»), excéntricos (el «amigo del túnel»), o hasta situados en los márgenes de la locura (la «viuda del balcón», el «pájaro asustado», «la señora Margarita»), que entraron en relación con él en algún lugar, siempre indefinido («una ciudad pequeña», «un lugar cercano», «una calle estrecha»), y en algún momento, nunca claramente especificado («un verano», «una vez»), del pasado. El vector argumental común de todas las historias, podría decirse, es el esfuerzo del narrador por comprender a estos seres (o a sí mismo), esfuerzo que resulta siempre infructuoso porque tal como acontece en «Nadie encendía las lámparas», que resulta en este sentido un cuento emblemático, el secreto, el esclarecimiento, la conclusión, la palabra final y definitiva que se buscan nunca llegan verdaderamente a articularse.³¹



30. Quizá a esto aludía irónicamente Juan Carlos Onetti al describir el libro de 1947 como un conjunto de relatos “escrupulosamente naïfs” (“Felisberto, el naïf”, *Cuadernos Hispano-americanos*, n.º 302, agosto 1975, p. 259).

31. Tal es el sentido de la extraña aventura del narrador en la “casa inundada”. Así como intenta hacer de Margarita una mujer menos “lejana y ajena” interpretando la curiosa historia que oye, esta, a su vez, se esfuerza por esclarecer el misterio de su propia fascinación por el agua, y la “religión” que se ha forjado en torno a ella. Pero cada uno de los dos fracasa en su intento de llegar a la verdad (la suya o la del otro), y en última instancia se ve confrontado a su soledad esencial, de tal manera que al término del recorrido, el narrador debe reconocer con amargura que así como Margarita, “yo también tenía mi angustia propia”.

lámparas.

Yo me ~~fuí~~ ^{iba} entre los ~~tres~~ últimos, tropezando con los muebles, cuando la sobrina me detuvo:

- Tengo que hacerte un encargo.

Pero cuando nos quedamos solos no me dijo nada: recostó la cabeza en la pared del zaguán y me tomó una manga del saco.

Pero este esfuerzo permite al menos diseñar, en consonancia con las normas canónicas del cuento moderno, y con las recomendaciones de Supervielle, una línea argumental unitaria y más o menos recta, tensada por la espera de un efecto final de sorpresa («El balcón», «Menos Julia», «La casa inundada»), o al menos, de satisfacción de una curiosidad (¿adónde conducirá al «acomodador» su audacia?; ¿hasta qué extremo llegará el «cocodrilo»?; qué fin se propone el «amigo del túnel»?; ¿conseguirá el narrador obtener lo que quiere de «Úrsula»?).³²

Es probablemente en relación con esta consigna (o deber) de rigor narrativo y de captación concentrada del interés mediante un «argumento» unitario³³ como debería entenderse la emergencia, en varios relatos, del elemento «fantástico». En este plano igualmente, la tutela de Supervielle explica muchas cosas, si no todo. «También quiere —el jovie— que le mande los libros que contengan relatos fantásticos o fuera de lo real, a un señor Borjes [sic]», había escrito Felisberto en enero de 1943 a su amigo Lorenzo Destoc, manifestándole su entusiasmo al recibir la elogiosa primera carta de Supervielle.³⁴ En esta empresa Supervielle podía contribuir, para empezar, con su propio ejemplo, disponible para Felisberto en español gracias a la antología de cuentos publicada por Losada en 1941 con el título de *La desconocida del Sena*, y no son pocas, como lo notó acertadamente José Pedro Díaz, las coincidencias entre diversas fabulaciones «zoológicas» o «fantásticas» de este libro y algunos de los cuentos que Felisberto pasaría entonces a escribir, efectuando a su manera el salto «fuera de lo real» que le había sido preconizado.³⁵



32. En este sentido podría casi atribuirse a los cuentos de Felisberto alguna dimensión policial (véase por ejemplo el final de “El acomodador”), con la salvedad de que en su caso “la pregunta clásica del género (¿quién fue?) se reformula en ¿quién es verdaderamente el otro?” (Rocío Antúñez, *El discurso inundado*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Editorial Katún, 1985, p. 91).

33. “El corazón verde” podría considerarse un curioso y aislado paso atrás en este sentido, y por ello se diferencia claramente del resto de los incluidos en *Nadie encendía las lámparas*. Después de haber dado la impresión de que va a emprender una vez más la descripción de alguna rareza psicológica (la suya propia, esta vez), el narrador toma de golpe otro rumbo, que en mucho se parece al de las autoficciones de 1942-44: la piedrita verde ensartada en el alfiler con que pincha cada noche algunas caras fotografiadas trae a su memoria una serie de recuerdos de su niñez y de su vida adulta, que pasa a evocar uno tras otro, sin preocuparse mayormente, como antes, por sus relaciones, ni por la unidad y la coherencia de su relato.

34. Norah Giraldi, *op. cit.*, pp. 122-124.

35. *Op. cit.*, pp. 155-161. Tiene razón Díaz: “La mujer parecida a mí” hace pensar en “Les suites d’une course” (transformación de un hombre en caballo, relación amorosa, celos, crimen), y “El acomodador” (yo diría más bien: “Muebles El canario”) en “La jeune fille à la voix de violon”. Por otra parte, es también un hecho que los animales, personajes dilectos de Supervielle, aparecen y se multiplican en la obra de Felisberto después de 1944: los pájaros

Así es que la aparición y la proliferación repentinas, a partir de esta época, de personajes «extraños» en su obra evidencian más su respeto por un modelo ajeno, y su acatamiento de una consigna en cierto modo circunstancial, que una inclinación auténtica (y valiosa) por este tipo de literatura. A esto debería sin embargo añadirse, para tener una visión algo más amplia del problema, y para hacer justicia al talento y a la capacidad de autonomía de Felisberto, que su utilización del rubro «fantástico», si bien inducida por Supervielle, no tiene realmente por fin producir una inquietante vacilación en cuanto al carácter natural o sobrenatural de los hechos relatados, de acuerdo con la clásica definición del género por Tzvetan Todorov, sino utilizar las diversas situaciones inusuales que imagina para resaltar esa posición de observador melancólico, solo frente a un mundo cuyo sentido parece escapar a su comprensión, que ya definían los primeros textos de los años veinte, y que vuelve ahora a ser, con notable persistencia, la del narrador de «Nadie encendía las lámparas» —un cuento que prescinde, dicho sea de paso, de todo ingrediente «fantástico». En otras palabras, y para tomar solo el ejemplo de «El acomodador», la realidad (o no) de unos ojos que proyectan luz (le/nos) importa seguramente mucho menos que la multiplicación de «detalles enigmáticos», de «alusiones equívocas», de «sugerencias y significaciones de coherencia difusa» que este misterio propicia, y de las que, aquí como en otros lados, se alimenta (o produce) continuamente la mirada de este peculiar y solitario «yo».³⁶

Una palabra, para terminar, sobre «Las Hortensias». En febrero de 1947, tres meses después de llegar a París, siempre (y más que nunca) bajo la afectuosa pero crítica mirada de Supervielle, Felisberto concentra todas sus energías en la redacción de esta «novela», según el término que vuelve a aparecer entonces en sus cartas, que desde un principio lo entusiasma porque le parece representar un novedoso y considerable paso adelante en relación a todo lo anterior.³⁷ En ella trabajará casi durante un año entero. El tema, empero, no podía constituir la novedad fundamental; sin ir más lejos, debe recordarse que en ese aspecto Felisberto tenía aquí a su disposición otra referencia de su maestro: «Les bonhommes de cire» («Los muñecos de cera»), el penúltimo cuento de *L'arche de Noé* (1938), del que había hecho,

(“El pájaro asustado”), los murciélagos (“Mur”), la vaca (“Ursula”), “El cocodrilo”.

36. Las expresiones entrecomilladas pertenecen a Washington Lockhart (*Felisberto Hernández. Una biografía literaria*, Montevideo, Arca, 1991, pp. 71 y 113).

37. “También puede ser que Supervielle quiera exigirme lo más posible, exigirme que me renueve lo más posible” (7 de enero de 1947, Paulina Medeiros, *op. cit.*, p. 110); “empecé una novela por la cual Supervielle tiene gran entusiasmo” (26 de abril de 1947, Norah Giraldi, *op. cit.*, p. 94).

lo sabemos, una atenta lectura.³⁸ Su sensación, podemos suponer, tenía que ver menos con el tenor del argumento (por más osado que este fuera, para él o para la época) que con un cambio de otro tipo: el paso, totalmente inesperado, a una tercera persona tan ajena a la voz del persistente «yo» que signa prácticamente toda su producción, casi sin excepción alguna, fuera del caso muy particular (por su connotación abiertamente irónica) de «La envenenada», en 1931, o de «El árbol de Mamá», un cuento también escrito en Francia, al mismo tiempo que «Las Hortensias», y con tantos puntos en común con la «novela».

Se lo haya planteado o no de esta manera, otra vez, es verosímil que Felisberto debía sentir así que se insertaba en una tradición narrativa reconocida y prolífica, más propia para él de la «gran» literatura que las construcciones inestables e indecisas de sus novelas anteriores, algo que explicaría la adopción simultánea de otros componentes canónicos de esta tradición, pero completamente ajenos al resto de su producción, como ser la división del relato en secciones numeradas (que equivalen aquí a «capítulos»), la atribución de nombres y apellidos a todos los personajes, la introducción de abundantes segmentos dialogados, el uso de analepsis o de intervenciones «explicativas» del narrador, etc. Todo esto hace que, dejando de lado un argumento que bien puede parecer forzado, poco verosímil, y por momentos casi absurdo, Felisberto (exactamente como en «El árbol de Mamá») se instala aquí, imprevista y casi insólitamente, en una narración heterodiegética convencional, demasiado a menudo torpe y artificial.

De ahí lo sorprendente que pueda parecernos hoy su entusiasmo del momento, del que se hizo eco su maestro. A riesgo de asignarle tal vez algún dramatismo excesivo al asunto, me atrevería a decir que «Las Hortensias» representó para Felisberto, en definitiva, la consumación de ese abrazo de la muerte que, ciertamente con la mejor intención del mundo, le había dado unos años antes el gran poeta franco-uruguayo, porque significó su máximo (y desafortunado) alejamiento de lo que sigue siendo su legado literario esencial: el personalísimo hallazgo de su «yo» autoficcional del comienzo de los años 40, esa solitaria, melancólica y finalmente angustiada voz de un ser que procura afanosamente recuperar el sabor y la verdad de su

38. Es cierto que la historia de Supervielle no tiene una relación obvia con la de Felisberto; además, trata de maniqués y no de muñecas, y en un contexto del todo desprovisto de las connotaciones abiertamente eróticas de «Las Hortensias». No obstante, la figura de su protagonista se asemeja en algo (en su camino hacia la depresión, por ejemplo) a la de Horacio. Con toda la delicadeza característica de Supervielle, el relato deja transparentar un desasosiego radical, que tocaba sin duda una cuerda sensible para Felisberto. «Ayer, leyendo 'Los muñecos de cera', coincidimos [con Reina Reyes] en no haber encontrado matices de angustia transformados en arte y tan sutiles como en ese cuento», le escribe al autor desde Montevideo el 5 de diciembre de 1954 (archivo A.M. Hernández).

«tiempo perdido», y que no es, retomando los términos de Henri Godard a propósito de Céline, *ni* un «yo» autobiográfico *ni* un «yo» imaginado, o bien a la vez: uno *y* otro. O que es quizá, simplemente, el íntimo «yo» de cada uno de nosotros, los lectores.



Retrato de familia. Felisberto, "Calita", su madre, su hermano Ismael, su hermana Deolinda y su padre, Prudencio Hernández.



Con Arnaldo Ferreira, poeta y pintor.