



# Felisberto o la voluntad

**Jorge Monteleone\***

*Conicet/Instituto de Literatura  
Hispanoamericana, UBA*

Todavía hoy, como si fuera una voluntad excéntrica, un gesto afirmativo que espera complacencia o reconocimiento, nos conmueve ese deseo en uno de los más grandes escritores de nuestro idioma: «Yo quiero ser escritor». Lo cuenta Esther de Cáceres, cuando Felisberto Hernández era elogiado por ser un eximio pianista prefería declarar ese deseo en lugar de agradecer el cumplido: *Yo quiero ser escritor*. Todavía hoy es preciso desmentir que el genio de Felisberto no era el resultado de una inspiración impensada, de una monstruosa capacidad innata que generaba una literatura extraña y repentista. Se trataba de una voluntad unida a aquel deseo: la voluntad que se modela al mismo tiempo que descubre la forma. Porque la voluntad de ser escritor coincide con la busca denodada de un modo de narrar cuyo fundamento es el propio impulso narrativo. Es decir, el descubrimiento progresivo de ese tipo de narración que no se parece a ninguna, supone al mismo tiempo constituir un narrador que en ese acto también le da al escritor su propia condición y su nombre. Ese rasgo es muy patente por contraste con el elusivo y postergado comienzo de la escritura de Felisberto. Los cuatro libros sin tapas, editados en los años treinta, revelaban una tentativa de comienzo que era diferido. Como «para agarrarse de algo», el único motivo de esos primeros relatos no era armar una trama, una intriga, «contar una historia», sino el deseo mismo de *escribir*. Para ello se hacía imprescindible la colaboración del lector: no debería esperar una diégesis convencional, porque era imposible en este caso sostener un principio, una intriga y un desenlace. Debía, en cambio, atar su placer a la espera frustrada de lo extraordinario.<sup>1</sup>



\* Escritor, crítico literario y traductor. Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), especializado en teoría del imaginario poético y en poesía argentina. Dicta seminarios de posgrado en universidades nacionales y fue conferenciante en varias universidades extranjeras. Publicó cerca de doscientos ensayos críticos en libros y revistas

Vista aérea:  
el artista  
al piano.  
En el Ateneo  
de Salto,  
1936.

El primer acto de ese escritor sería publicar un primer libro. Pero debería ser un libro casi anónimo, casi inexistente, un libro cuyo nombre haga pensar que su autor es alguien sin importancia alguna, *Fulano de tal*, un libro que no pueda empezar, o que comience con muy poca intención. Debía ser, para aumentar su inconsistencia, un *libro sin tapas*. Y con ello el inicio mismo se desdecía. La narración suspendida sin comienzo ni fin, librada a su deriva, a su pura digresión: una literatura de «libros sin tapas». Literalidad de una metáfora: todos los «libros» publicados entre 1925 y 1931 por Felisberto Hernández son folletos *sin tapas*. Aspiran de algún modo a no comenzar ni a terminar, o hacerlo «con muy poca intención». ¿Por qué, si no, incluir esta frase «aclaratoria» en el *Libro sin tapas*?: «*Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él*» (Hernández, 2010: 45). Jugar con la anonimía: ser un autor y al mismo tiempo un cualquiera, fulano de tal.

Felisberto debía aprender a narrar lo que no podía ser contado, lo que no podía siquiera ser interpretado, para que la narración comenzase una y otra vez. Debía aprender a mantener la tensión alerta de una novela policial, pero no develar el misterio, sino al revés: manifestarlo, mantenerlo. De hecho el misterio debe ser aquel vacío rodeado de una verdad incognoscible que se narra sin ser revelado. Es decir, se narra porque no se sabe qué es: *se narra el misterio*.

El misterio puede estar en un objeto largamente observado, un objeto que fuera como una cara amada: que fascine, que hipnotice, incluso que se transforme en una obsesión erótica. Pero esa cara amorosa, deseada, fascinante a la vez debe estar dislocada de cualquier asociación, de cualquier vínculo, de cualquier destino y sobre todo de cualquier principio analógico

---

académicas de América y de Europa, y estudios sobre poetas argentinos (Hugo Padeletti, Hugo Gola, Diana Bellessi, María Negroni, Teresa Arijón, Susana Villalba, Carlos Battilana, Adrián Navigante, entre otros). Es secretario de redacción de la revista *Zama*, dirigida por Noé Jitrik, en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Fue fundador y codirector, con María Negroni, de la revista de poesía *Abyssinia*. Entre sus títulos: *El relato de viaje* (1998); *Puentes/ Pontes*, una antología bilingüe de poesía argentina y brasileña, con Eloísa Buarque de Hollanda (2003), *200 años de poesía argentina y La Argentina como narración* (antologías, 2010) y un libro de ensayos críticos *El fantasma de un nombre* (2015). Realizó la edición y estudio crítico de textos de Walter Benjamin: *Historias desde la soledad* (2013) y *Calle de mano única* (2014).

1. Con breves variantes y agregados, este ensayo es un adelanto del estudio preliminar a la *Narrativa completa* de Felisberto Hernández, que publicará en Buenos Aires la editorial El cuenco de plata, con el aval de la Fundación Felisberto Hernández, en 2015. Ese volumen, además de una revisión y ordenamiento de la obra narrativa del autor en la cual hemos trabajado junto con Edgardo Russo, cuenta con un conjunto de inéditos al cuidado de María del Carmen González. Remitimos también al análisis de las primeras obras de Felisberto Hernández en nuestro ensayo “La dilación del comienzo”, que presenta y analiza la serie de textos agrupados en los libros sin tapas (Felisberto Hernández, 2010: 7-31).

que garantice la unidad del mundo: debía ser un principio que no tuviera nada ni antes ni después, ni fuera otra cosa que su propio ser manifiesto. La condición de la epifanía es estar fascinado y a la vez separado de ella. Si el escritor sale a enamorarse seguramente lo que hallará no es un amor, sino una obsesión. Finalmente, había que aprender a convertirse en un escritor como si fuera una máscara, un personaje. Pero nunca develar el misterio que anima la escritura. Porque develarlo sería terminar con él y terminarlo se parece demasiado a la muerte. Y es probable que la dilación del comienzo no sea otra cosa que la dilación de la muerte.

Esa poética difusa en los primeros libros se ve interrumpida porque el pianista debe ganarse la vida y así el comienzo de aquel deseo de ser escritor se interrumpe. Por ello, podríamos afirmar que el inicio de la escritura de Felisberto no es un comienzo asumido, sino una dilación del comienzo que tuvo, no obstante, numerosas tentativas. El verdadero comienzo, en tanto voluntad de ser escritor, se asume en los libros memorialistas, muy especialmente en los dos primeros: *Por los tiempos de Clemente Colling y El caballo perdido*. Recorrer ese aspecto en esos libros, supone reconocer el modo en el cual la forma narrativa es hallada como la asunción misma de la voluntad de ser escritor.

Los años en los cuales comienza a gestarse ese acto, que había sido postergado en la década anterior cuando estaba casado con María Isabel Guerra, se vinculan con su segundo matrimonio con la pintora Amalia Nieto. Luego de la separación de su primera mujer, María Isabel, hacia 1931 y de la publicación de *La envenenada* (que le había dedicado), Felisberto Hernández puso en suspenso aquel comienzo de escritor, sin abandonar el deseo de serlo ni su práctica, ya sea a través de cartas, o de fragmentos, esbozos y textos breves que acumulaba, aunque aquellas largas giras como pianista fueron durante años su actividad principal. Sin embargo, siguió ejercitando sus facultades de narrador al crear lo que llamaba «conciertos-charlas». En una carta a su amigo Lorenzo Destoc, escrita el 23 de mayo de 1940 desde General Villegas, lo describe así:

[...] casi caigo en la tontería-honradez de profundizar el tema y quedarme sin público. Así que contaré anécdotas con la justificación de un minuto de «relacionismos» con psicología, apenas algunos términos y media luz para que se queden con la impresión que aprendieron o saben más que antes. Claro que también les prevendré que eso no es todo, pero les contaré la anécdota de la pelota contra el espejo y otras como «prueba» de mi temperamento extrovertido, y les explicaré lo que quiere decir. Pero sobre todo anécdotas: hablando en difícil al principio, cual introducción en los vales de Canaro, gozan después mejor con la anécdota. (Giraldi de Dei Cas, 1975: 114).

Las anécdotas de las cartas y los conciertos-charlas serían también una forma de escritura previa y un ejercicio de mirada para Felisberto: registraba

pequeños hechos, creaba un acervo de relatos para la narración futura, ejercitaba un ritmo de oralidad. Asimismo, cuando se propone dominar la taquigrafía para contar con un nuevo recurso laboral, cabe imaginar que cierta velocidad de invención requería esa grafía rápida y ensimismada para no extraviar el flujo imaginario hacia aquello que apuntó en un fragmento: «Hoy estoy inventando algo que todavía no sé lo que es» (Hernández, 1974: 151).

A medida que declinaba el matrimonio con Amalia hacia fines de 1940 el imperativo de ser escritor se hizo más intenso. Si había postergado el comienzo al interrumpir la continuidad, se trataba entonces de comenzar otra vez. «Comenzar como un adolescente en esa forma del arte», admitió en una carta a Amalia Nieto de 1941, cuando se proponía leer novelas como un aprendizaje para regresar a lo suyo, abandonado por tanto tiempo: «Me agarro la cabeza de pensar en los años que perdí sin seguir ‘lo mío’. [...] He tomado de nuevo lo mío, de vuelta, con gran conciencia de mi destino y vocación, y pelearé por él» (carta publicada en *Cuadernos de Marcha*, junio de 1997). Esta voluntad de escribir, este afán de comenzar otra vez se registraba en numerosos textos, algunos inconclusos o fragmentarios, que pueden leerse en los escritos póstumos y también en los textos inéditos.

Aquel origen no originario, como una segunda fundación, abría un nuevo dilema al deseo: la continuidad del acto de escribir, acaso vinculado a aquello que su maestro Carlos Vaz Ferreira llamaba «el proceso». La crítica ha demostrado la influencia del pensamiento del filósofo uruguayo sobre la literatura de Felisberto (en especial Larre Borges, 1983). No es difícil imaginar, por ejemplo, que leyó con avidez *Fermentario*, cuando fue publicado en 1938. El filósofo, que consideraba que la sistematización de las ciencias era un modo de acercamiento parcial a la realidad pero no *toda* la realidad, hablaba del «psiqueo». En el prefacio a *Fermentario*, Vaz Ferreira afirmaba que para pensar no sería necesario manifestar un proyecto o un estado de espíritu bajo una forma definitiva y cristalizada. Sugería en cambio facilitar una especie de fluencia del pensamiento, de ilación indeterminada, para expresar por la palabra aquello que se resiste a la fijeza de la palabra misma: «Ahí iría, en lo posible, expresado el psiqueo antes que la cristalización; más amorfo, pero más plástico, y vivo, y fermental». Así el pensamiento podría aparecer «en estado de levadura viva y fecunda», para «no morirse con tantas cosas adentro» (1953: 5). Esa frase parece un anticipo del imaginario de Felisberto, en el cual las cosas no solo vuelven poroso el mundo real como si tuvieran una vida suplementaria, sino también los pensamientos pueden acontecer como si vivieran por sí mismos una vida autónoma: «mi cabeza era como un salón donde los pensamientos hacían gimnasia, y que cuando ella vino todos los pensamientos saltaron por las ventanas» (1947: 171); «yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos» (1967: 30);

«los pensamientos: eran como animales que tenían la costumbre de venir a beber a un lugar donde ya no había más agua» (1970: 39), escribió.

La ductilidad del pensar, afirmaba Vaz Ferreira, podría también ejercitarse en lo que un hombre necesitara o pudiera escribir y para ese aspecto era propicio lo personal:

Cada escritor ha de hablar en ciertos casos y en cierta medida de sí mismo. [...]. No hay que hacer recordar que lo personal puede y suele ser atractivo: el libro autobiográfico es con bastante frecuencia el más interesante o simpático entre los de un autor; y no es raro que sea el más profundo (1953: 6).

Basta imaginar la circunstancia en la que Felisberto comprendió esa posibilidad de escritura para vislumbrar que ese sería su atajo.

Para conformar ese deseo en la escritura Felisberto debería hallar un personaje que narrara: en cierto modo, el deseo mismo de narrar fue ese personaje, que debería hallar en lo autobiográfico un motivo inmediato, librado a sus recuerdos. Al hacerlo, descubriría que los recuerdos no llegaban a la narración de un modo ordenado y propicio: de pronto irrumpirían en el relato como una sorpresa o una ocurrencia, llegarían de golpe inmotivados como un pájaro que atravesara un cristal frágil. Pero también ese personaje debería narrar sin saber cuál sería su narración o, mejor dicho, narraría el *no saber*, se propondría decir aquello que no podría ni sabría decir.

En el prólogo de aquel texto llamado «Buenos días (viaje a Farmi)», que se estima previo a la escritura de los tres libros de la memoria, Felisberto ya comenzaba a proyectar el afianzamiento de su escritura junto a la voluntad de escribir. Ya se hallaba allí aquello que desarrollaría en *Por los tiempos de Clemente Colling*: la fascinante poética del «no saber», el recuerdo como motivo ficcional, la ilación no lineal y proliferante del relato, el despliegue del misterio como potenciación del sentido:

Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se debe escribir lo que se sabe. Y desconfío de los que en estas cuestiones pretenden saber mucho, claro y seguro. Lo que aprendí es desordenado con respecto a épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento. Aunque para mí tengo cierto orden con respecto a mi marcha en problemas y asuntos. Pero me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte (Hernández, 1974: 107).

Desde la radicalidad del «no saber» se elevaba la escritura singular, única, excéntrica, extemporánea de Felisberto Hernández, pero sobre todo la condición de su rara voluntad de escritor, que corteja la imposibilidad de saber como materia fulgurante del relato. En su imprescindible estudio sobre el escritor, Gustavo Lespada señaló que la carencia —en la cual el «no

saber» es un eje fundamental— no es una falta constitutiva en la literatura de Felisberto, sino que, en todo caso, esa falta produce sentido. La noción de carencia unida a Felisberto Hernández proviene de una creencia falsa y de una iluminación. La creencia consistiría en afirmar que Felisberto Hernández comienza su escritura *desde* la carencia, pero en el sentido de la pobreza económica —como lo demostrarían, por ejemplo, las ediciones de los libros sin tapas con los restos del papel utilizado en los periódicos—; o bien por su carencia de lecturas y de conocimientos superiores; o acaso por su desposesión y carencia de lo cotidiano; o bien por su carencia de formación literaria cuando en cambio poseía una formación musical. Esa creencia es falsa porque no puede derivarse la potencia de la literatura de Felisberto Hernández de tal prejuicio: que, dada su carencia, su originalidad es espontánea y fue alcanzada sin buscarla. Noé Jitrik, al referirse a la poesía de Vallejo, hablaba de «la riqueza de la pobreza»: a pobreza del entorno, riqueza del producto. De esa iluminación parte Lespada para formular su propósito: leer la escritura de Felisberto «como el producto compensatorio y paradójico frente a la exclusión y la carencia». (Lespada, 2014) No hay espontaneísmo ni originalidad involuntaria en la literatura de Felisberto Hernández: su grandeza proviene de la forma misma y podemos hallar en el contenido de los libros de la memoria la evolución y puesta en claro, a través de la ficción, de un verdadero programa de escritura para cumplir aquella voluntad: *yo quiero ser escritor*.

Para percibir ese proceso, conviene detenerse en los tres libros memorialistas, ya que acaso conformen el verdadero origen de la escritura de Felisberto, puntuado por el inquietante y célebre párrafo inicial de *Por los tiempos de Clemente Colling*. Los cuatro libros sin tapas ofrecían ese acto titubeante del deseo que se manifestó finalmente en la voluntad de la escritura, esa volición narrativa que abría una indeterminación temblorosa. Y también proyectaban una narrativa que ya comienza con fervor en los libros previos a los tres libros de la memoria de los años cuarenta. Con ellos, *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, ya no se trataba de un principio, sino de una fundación. Y ese acto retornaba a un gesto que sería un rasgo esencial de la escritura de Felisberto Hernández: «no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro» (1970: 49). La radicalidad de ese gesto temprano ofrece aquello que volverá única e irrepetible su escritura, porque en ella se construirá la inquietante extrañeza de su modo de contar, como si se soñara en voz alta, como si se leyera en un lúcido onirismo insomne. Juan José Saer señaló que podría describirse el conjunto de su obra «como una suerte de *autobiografía onírica*» (Saer, 1997).

El recuerdo no tiene, sin embargo, la capacidad de consolidar un yo sino volverlo, en su azarosa fragmentación, una identidad conjetural. La astucia de Felisberto radica en que no se trata de un sujeto que rememora

y en su memoria se unifica y define, sino más bien de una superficie en la cual los recuerdos se reflejan como visajes, que el narrador tiene que admitir más allá de su decisión como si no fuera responsable de su emergencia: los recuerdos vienen y no se quedan quietos o exigen nuevas significaciones que luego abren otros recuerdos intempestivos. En todo caso ese que escribe los recuerdos es otro yo que sostendrá el ejercicio de la memoria en su otredad: «Otras veces pienso que si me ha dado por escribir los recuerdos, es *porque alguien que está en mí y que sabe más que yo*, quiere que escriba los recuerdos porque pronto me iré a morir, de no sé qué enfermedad» (1942: 58). Aquí se halla el primer indicio de ese narrador que se desdobra del autobiografiado, que será llamado «el socio» en *El caballo perdido*. En el cuento «Las dos historias» —escrito y publicado en 1943, aunque recopilado en *Nadie encendía las lámparas*— ese desdoblamiento se manifiesta en la historia de un joven que quiere escribir una historia basada en sus recuerdos y tres fragmentos de esa historia escritos por el joven narrador en primera persona. También se trata del relato de una voluntad de ser escritor: «El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir. Pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno. Hacía días que pensaba en la emoción del momento en que escribiera. Se había prometido escribir la historia muy lentamente, poniendo en ella los mejores recursos de su espíritu. Ese día iba a empezar» (1947: 165).

Felisberto toma la figura de su maestro de piano, el ciego Clemente Colling, para generar la narración, pero debe preservar al mismo tiempo el decurso de la diégesis y lo intempestivo de la ocurrencia del recuerdo, cuya nimiedad no puede controlar y provocaría que «la lógica de la ilación» sea muy débil. El narrador halla entonces en el decurso del tranvía 42 el discurso que ordena desde el principio el relato en sus dos tiempos: los recuerdos comenzarán a surgir *mientras* el tranvía corre sobre los rieles chirriantes *del presente* y cuyo ruido se vuelve armonioso al pasar sobre los rieles *del pasado*, reverberantes a la luz cenicienta que ilumina las quintas de Suárez. Así como gira el tranvía 42 en el cerco de la memoria, de inmediato la narración gira sobre sí misma y se lanza sobre los episodios de la infancia. La percepción que constituirá la huella mnémica de esos recuerdos se divide entre los ojos alertas del niño y los ojos muertos del ciego, entre el ver y el contar. Los ojos del niño miran las cosas como si se presentaran por primera vez, y su mirada tiene la expectación de la extrañeza y las huellas que le van dejando las cosas mismas con su aura singular. Pero sobre todo los recuerdos miran con esos ojos del pasado, con un asombro original que el relato conserva por esa mirada al sesgo, suspendida y difusa y sin fijeza. De allí esa sensación del relato de Felisberto que disgrega los objetos como si todavía no pudieran ser integrados en una realidad cohesiva y tuvieran partes que no se entienden del todo o que obran de modo autónomo o que

solo pueden explicarse si se parecen a otras cosas que toman su lugar. El parecido, lo similar, lo semejante es el efecto de ese mecanismo analógico de los ojos del niño que miran en lo desconocido aquello que le recuerda lo antes aprendido: «De pronto, en la penumbra, me sorprendía la mano de Colling puesta hacia abajo, con los dedos juntos como si fueran a espolvorear algo, como un cono invertido; después daba la vuelta el cono, se llevaba la punta de los dedos a la boca y era que de adentro del cono salía un cigarrillo muy blanco» (1970: 73), o «toda la oreja era parecida a unos bizcochos fritos que hacían en casa» (1970: 75).

Mientras los ojos del niño provocan un tipo de recuerdos narrados, los ojos baldíos del ciego gestarán el relato de lo que se narra. Como aquellos antiguos narradores itinerantes ciegos que contaban romances, el ciego profesor de piano es el que motiva la continuidad del relato. No solo actúa, además cuenta y eso será también materia de la narración: como el propio Felisberto en sus giras de pianista, Colling «tocaba una pieza de piano y hacía un cuento» (1970: 75). Y así como el tranvía 42 generaba la lógica de la ilación, al relato de Colling también hay que seguirle los pasos mientras avanza. El recuerdo de esa narración no puede alcanzar su mismo ritmo porque lo contado se interrumpe por derivas, angustias, distracciones, pensamientos incómodos: «mi maldito ritmo, mi lentitud, hacía que casi siempre llegara tarde o fuera de lugar» (1970: 91). Y aquí se inscribe también ese particular efecto de la narración de Felisberto: la combinatoria entre proliferación y morosidad. Sus relatos están superpoblados de objetos, de digresiones, de sensaciones, de episodios minúsculos, de breves ocurrencias, de tramas infinitesimales que no llevan a ninguna parte.

El relato de Felisberto no puede centrarse, no puede parar de multiplicarse, como las plantas germinativas que evocaría en la metáfora de «Explicación falsa de mis cuentos». «Solo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos» (1966: 7). Esa trama abigarrada que no parece arraigarse en nada para profundizar el sentido de la narración y se mueve constantemente hacia adelante, asimismo parece desarrollarse morosamente, como si se demorara. Dicha lentitud genera también ese otro efecto de inconclusión de las narraciones de Felisberto, que a menudo parecen interrumpirse de pronto con una escena insignificante o lateral o misteriosa, como el final del relato sobre Clemente Colling, que no termina con el recuerdo del maestro de música, sino que lo abandona mientras aparece otro, ínfimo y pregnante, de un personaje secundario: «Ahora recuerdo a una de las longevas, la que salía a hacer visitas. Tenía un agujero grande en un lugar del tul; y cuando venía a casa se arreglaba el tul de manera que el agujero grande quedara en la boca. Y por allí metía la bombilla» (1970: 103).

Otra vez el narrador sabe aquello que conoció en el inicio de la escritura: el *misterio* es el centro del sentido, ese núcleo difuso que permite narrar

otra vez o sostener cada cosa en su secreto para contarla. Los recuerdos son eso que alienta el curso del narrar, pero el misterio es aquello que ha persistido en los recuerdos y también en los «objetos, hechos, sentimientos, ideas» (1970: 102). De todos ellos, en el primer libro memorialista, el misterio llevaba el nombre de Clemente Colling.

Sin duda *Por los tiempos de Clemente Colling* es una asunción plena de la escritura, pero Felisberto escribe de inmediato textos en los cuales se completa y perfecciona el programa que había iniciado en ese libro, con el atajo de aquel onirismo autobiográfico que utilizaba el recuerdo de infancia como materia del narrar. Son los años del vínculo y la correspondencia con Paulina Medeiros, y el del conocimiento y la influencia del poeta francés Jules Supervielle. El pianista había renunciado a la música cuando realiza un acto definitivo: vende el piano. La excusa fueron las deudas que quiso paliar durante el matrimonio con Amalia Nieto. Tomás Eloy Martínez describe la escena como un diminuta entrega de folletín: «Felisberto se desespera, sin saber cómo salir del mal trance, y entre súplicas de perdón y arranques de melancolía, concibe una solución que se parece al suicidio: vende el piano y deja un fajo de billetes sobre el rincón desierto del vestíbulo donde ensayaba por las tardes. Es el fin: aquel mismo día descubre que ya no siente amor por Amalia» (Martínez, 1998: 130). No es un suicidio, sin embargo, sino un acto de fe desesperada y también una huida. Las manos estarán libres para escribir, pero una familia no parece el espacio propicio. Abandona el hogar y se va un período al Departamento de Treinta y Tres, a casa de su madre, donde escribe *Por los tiempos de Clemente Colling*.

Muy probablemente la escritura de *Tierras de la memoria* fuera simultánea a la de *El caballo perdido*. Si, como afirma Paulina Medeiros en su memoria y correspondencia con el autor, el primer nombre de *Tierras de la memoria* era *Buenos Días* —aunque hay diversos manuscritos que llevarán ese nombre—, esa simultaneidad de escritura es comprobable porque en una carta del 23 de abril de 1943 Felisberto escribe: «en la mañana estuve bien porque escribí un gran pedazo de *Buenos Días*; pero después, no» y dos días más tarde, el 25 de abril, escribe «Yo hice un nuevo trecho: el retrato de la sala de Celina» que corresponde a la órbita de *El caballo perdido*. Paulina Medeiros, en esa correspondencia, menciona la instancia en la cual lleva a la imprenta *El caballo perdido* y espera su publicación. Asimismo, le recomienda poco después que no abandone «la novela *Buenos Días*» (Medeiros, 1982).

*Tierras de la memoria* es el libro —que su autor nunca publicó porque acaso lo consideraba inconcluso— en el cual la materia del recuerdo autobiográfico se revela como pura invención proliferante y alcanza ese dinamismo enloquecedor, rizomático, de la ilación narrativa tan propia de su escritura. Pero *El caballo perdido* es una de sus obras maestras y el libro clave de la serie memorialista, ya que con él Felisberto adquiere la

más aguda autoconsciencia del acto de escribir en el proceso mismo de su gestación.

*El caballo perdido* parece otro relato autobiográfico y comienza con lo que ven los ojos de aquel niño de diez años deseante, aquello que sus ojos guardan al recorrer la calle que lo lleva a la casa de su maestra de piano Celina, acompañado por su abuela. Ese niño ve los objetos con deseo erótico, no solo porque registra el despertar sexual que todavía no dice su nombre pero ansía «descubrir o violar secretos» (1970: 14) —levantarle las polleras a las sillas, acariciar una mujer de mármol, mirar con indiscreción a la mujer de una fotografía, mirar el cuerpo alto y delgado de la maestra severamente ajustado de negro— sino también porque no habría mejor modo de preservar los objetos en el recuerdo que su deseo de poseerlos, como si las cosas abrieran caminos al misterio que sería, de nuevo, un motivo acuciante del narrar. Los objetos serían entonces *como personas con secretos* y a la vez las personas serían, en el curso de su metamorfosis, *como objetos* —muebles, por ejemplo, que se movieran por voluntad propia—y así podrían ser nombrados, como si las palabras se les adhirieran en los ritmos de la música del piano, o surgieran de los pensamientos sobre las cosas y las personas, o fueran iluminados por la luz tenue de una lámpara.

La música del piano que se «oye» en la narración es la metáfora de esas palabras que transforman cada cosa en otra y en otra y crean analogías nuevas en el corazón musical del mundo. No debe olvidarse que la primera parte de *El caballo perdido* relata escenas vinculadas al aprendizaje de un pianista, que ahora narra sus recuerdos. La maestra de piano, objeto supremo del deseo erótico y motivo del deseo de escribir, también abre en el cuerpo del niño los ritmos que provocarán las metamorfosis del texto: «Ella se entendía con mis manos mejor que yo mismo. Cuando las hacía andar con lentitud de cangrejos entre pedruscos blancos y negros, de pronto las manos encontraban sonidos que encantaban todo lo que había alrededor de la lámpara y los objetos quedaban cubiertos por una nueva simpatía» (1970: 20). Pero ese mundo unitivo y feliz, donde aparecen la inocencia desatada de la visión y el deseo infantil que alzaba en la memoria la aparición de un mundo, se interrumpe bruscamente. Lo anuncia un corte que la maestra proporciona: golpea al niño en la mano con el lápiz rojo. El motivo es que en la lección de piano «ella me repetía una cosa que mi cabeza entendía pero mis manos no» (1970: 20). Allí se produce la conciencia de una escisión y un desborde de sí: unas inaguantables ganas de llorar, una sensación de vacío. La maestra había roto todos los caminos y el mundo de las cosas se vuelve fragmentario: «yo no tenía más ganas de buscar secretos. Después de la lección en que Celina me pegó con el lápiz, nos tratábamos con el cuidado de los que al caminar esquivan pedazos de cosas rotas» (1970: 24).

Ese corte preanuncia el centro culminante de la narración. El rasgo de la maestría de Felisberto es el hiato que abre allí y en cuya indecisión funda

afirmativamente el acto de escribir, aunque en apariencia se manifieste como un abandono de la escritura. En la edición original de *El caballo perdido* hay una página en blanco y el texto se reinicia con una paradójica interrupción: «Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante» (1970: 26). Allí el «no saber» de Felisberto se afirma en un sofisticado saber de la escritura, que ahora relata su propia confusión e intenta referir el fundamento discontinuo de la narración. Comprende que aquel que dice yo en su relato *no era* él mismo sino *otro*: «durante unas horas, yo, completamente yo, fui otra persona» (1970: 34). Ese *otro yo* no es el presunto poseedor de los recuerdos sino otro sujeto, al que llama *el socio*, y al que tiene que prestarle sus propios ojos para que vuelva a mirar. Aspira a sostener su relato como un yo originario, unitario, cabal, pero solo comprueba que *es el otro el que narra, el otro el que ve*. Sabrá que ni siquiera eso que ve en los ojos del niño deseante es aquello que se perderá para siempre en el instante mismo de ser escrito o de ser leído. Descubre que ni el niño ni el socio poseen la totalidad de lo narrado —aquel mundo de la infancia. El niño ve con su deseo el eros de las cosas, pero no sabe que sus ojos serán la mirada de la narración futura y su modo de ver ya es incompleto e incongruente para percibir la totalidad.

El socio, por un breve instante, como un relámpago, le hace creer al yo que los ojos del presente se fusionan con aquellos ojos del niño que fue, pero eso es apenas una ilusión que nunca puede alcanzarse, es un efecto de la mimesis de los hechos, herida por el tiempo y el espacio que abren una distancia insalvable y, también, un desdoblamiento: nunca es el yo personal el que narra, sino el socio, el otro yo, el que sostiene la máscara de su propio recuerdo como una imagen vicaria.

No hay inocencia, no hay vida narrada y no es posible que las cosas y los recuerdos vuelvan a ocurrir de nuevo. La condición de ser el otro yo del pianista —el escritor, el narrador— es dejar de ser (un) yo, para no ser sino el socio, el visaje del mundo, el acto mismo de escribir como puro hacer sin sujeto. Es decir, ser una cosa más entre las cosas: una *cosa escrita*. «Ahora yo soy otro, quiero recordar a ese niño y no puedo» escribe ese yo escindido (1970: 45). Sabe que el tiempo fundamenta el relato y la memoria y a la vez los borra como documento o presencia, para afirmar el precario edificio de la ficción, hecho de falsedades y desvíos, como si cada cosa también tuviera sus dobles, sus incesantes simulacros, su fragmentario abismo de ruinas gárrulas. La escritura es trabajo de puro presente y futuridad, y en ella ni siquiera el yo que escribe podrá hablar. El caballo perdido es aquel yo ilusorio: «yo era como aquel caballo perdido de la infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto» (1970: 40). Hasta que esas cosas reaparecían escritas por el otro, por

el socio, y «a la mañana siguiente volvíamos a convertir en cosa escrita lo poco que habíamos juntado en la noche» (1970: 44).

Ese niño que el narrador  *fue*, narra la experiencia en pretérito imperfecto, como una acción durativa en el pasado. Dicha impronta temporal, rasgo típico de toda la narrativa de Felisberto desde el comienzo, es la que acentúa esa sensación de que lo que pasó está ocurriendo  *simultáneamente* en el pasado de la escritura y también en el de la lectura y provoca esa indecisión temporal que inquieta el relato mismo: la mayor parte de las extrañas cosas narradas «no habían ocurrido en aquellos tiempos de Celina, sino ahora, hace poco, mientras recordaba, mientras escribía y mientras me llegaban relaciones oscuras o no comprendidas del todo, entre los hechos que ocurrieron en aquellos tiempos y los que ocurrieron después, en todos los años que seguí viviendo» (1970: 27).

La apoteosis de los libros de la memoria surge, paradójicamente, en el fracaso de la memoria como dimensión unificadora de la narración y su reemplazo por la arborescencia de los recuerdos y los hechos relatados, de las digresiones y variaciones misceláneas: la narración va hacia adelante, pero sin meta. Mientras el relato guarda la imagen de un decurso, el recuerdo parece la imagen de un desvío, una curva en el presente. El narrador de  *Por los tiempos de Clemente Colling* recibe el primer recuerdo cuando percibe la curva que hace el tranvía 42 para tomar Suárez; el de  *El caballo perdido* debe doblar por una calle silenciosa antes de llegar a la casa de su maestra Celina. Pero toda la narración de  *Tierras de la memoria* juega el viaje en tren como una ilación que continuamente se desvía y deriva del presente al pasado a partir del momento en que el tren cruza la calle Capurro y «levanta» un recuerdo de la infancia. Los hechos narrados tienen, como siempre en Felisberto, una especie de inmersión vertical en impresiones, devaneos, imágenes que se yuxtaponen con esa aura extraña de lo onírico que se manifiesta como una convincente normalidad en el decurso del sueño o con la metamorfosis de las cosas llevadas a su monstruosa analogía. En esa inmersión el relato mismo deviene su espejo.

Uno de los modos de extrañamiento de la lengua que realiza Felisberto en su relato coincide con el carácter inventivo del poema y la capacidad de las palabras para designar de otro modo. Años después Felisberto escribiría esta poética del relato en los apuntes para el  *Diario del sinvergüenza*: «Tengo que buscar  *hechos* que den lugar a la poesía, al misterio y que sobrepasen y confundan la explicación» (1974: 149). En la antipoesía de Nicanor Parra se halla la busca del habla cotidiana hasta hacer estallar todos los presupuestos, como si el poeta pudiera transformar la lengua misma y su capacidad de nominación o, mejor dicho, pudiera denunciar la arbitrariedad del nombre y asumir la capacidad creadora de la poesía para mutar los hábitos perceptivos, la experiencia misma de lo real: «Mi posición es ésta:/ el poeta no cumple su palabra/ si no cambia los nombres de las cosas./ [...] / ¿Mis

zapatos parecen ataúdes?/ Sepan que desde hoy en adelante/ los zapatos se llaman ataúdes./ Comuníquese, anótese y publíquese/ que los zapatos han cambiado de nombre:/ desde ahora se llaman ataúdes», escribía Nicanor Parra en su poema «Cambios de nombre» (1973: 70-71). Y el narrador de Felisberto, en uno de sus más logrados pasajes, designa con la palabra *abedules* las caricias sobre el brazo deseado de la maestra: «*abe* sería la parte abultada del brazo blanco y los *dules* serían los dedos que lo acariciaban. Entonces prendí la luz, saqué de la cartera el cuaderno y el lápiz y escribí: ‘yo quiero hacerle *abedules* a mi maestra’» (Hernández, 1967:18).

Las palabras entran en el sujeto y allí crean una cruz donde la lengua misma extraña el cuerpo, lo menta y lo reescribe. En *Tierras de la memoria* se presenta la dislocación corporal que abunda en todas las narraciones de Felisberto, desde la ajenidad del cuerpo propio que adquiere autonomía como la de un doble carnal, hasta la fragmentación de los cuerpos mirados, deseados, convocados. El cuerpo en Felisberto se escinde entre dos polos, el de los pensamientos y el de los recuerdos, pero se reúne con ellos en la mirada y la imaginación: «Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos. [...], los pensamientos descalzos se instalan en los ojos. Desde allí buscan un objeto para clavarle la mirada y parecen víboras que hipnotizan pájaros» (1967: 30). Ese cuerpo es el que le proporciona «todas las comodidades para penetrar los misterios hacia donde estaba proyectada la imaginación» (1967: 34). Con extraordinaria agudeza la escritura de Felisberto comprende que la condición misma de la escritura supone el extrañamiento del cuerpo y también su emplazamiento como objeto del escribir. «Escribir —afirma Jean-Luc Nancy— es el pensamiento dirigido, enviado al cuerpo, es decir, a lo que lo separa, a lo que lo hace extraño. [...]. Desde mi cuerpo *yo tengo* mi cuerpo como extraño para mí, expropiado» (2003: 18). La escritura de Felisberto supo eso desde un principio: «Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no vayan a la cabeza y se vistan de palabras» (1967: 30). Puesto que el objeto es casi siempre la ocasión propicia de la escritura de Felisberto, el cuerpo es como un objeto extraño para el yo que sin embargo es el lugar del nombre y la escritura. «El cuerpo —dice Nancy— es eso que se escribe». Entre los apuntes que acompañan la escritura de *Tierras de la memoria* se halla esta frase:

[...] una cierta conciencia del yo, como algo que me ocurre a mí y no a otro, es transferida a él, al cuerpo, como a un animal mudo con el que estoy complicado. [...]. Después descubro que él no es mudo y que no sólo habla sino que piensa en mi nombre. Tal vez mi nombre es más de él que mío» (1974: 177-178).

Felisberto llevará esta paradoja al extremo en *Diario del sinvergüenza*. Mientras el cuerpo se extraña en la escritura, asimismo escribir los cuerpos supone también volverlos objetos dislocados, separados, espaciados, duplicados y ya que no hay un yo que se dirima en su diferencia, la narración

misma los fragmenta y objetiviza: «las córneas de la señorita rubia eran como globos terráqueos recién comprados» (1967: 15), o «daba vuelta los ojos hacia el cielo y los párpados movían las pestañas como esclavos abanicando a un rajá. En las últimas palabras, el labio superior subía y bajaba con la lentitud de un telón final de un espectáculo» (1967: 49).

Acaso la presencia del pianista en tantos relatos de Felisberto ofrezca otra clave corporal. ¿Cuál es el sentido de «narrar» la ejecución o la música? La anécdota autobiográfica de que se trata de un pianista no agota ese aspecto, sino otra presencia del cuerpo bajo la forma del ritmo de la escritura. Barthes argumentó en «Música Práctica» (2002: 447-450) que hay dos músicas, la que se escucha y la que se ejecuta. Esta última tiene una impronta manual, sensual, muscular, en suma, corporal y debe transcribir aquello que lee en la partitura, construye sonido y sentido: (re)escribe. En los relatos de Felisberto el pianista (se) escribe. Y basta detenerse en algunas descripciones de la *performance* del pianista, como el de *Tierras de la memoria*, para advertir que se está hablando menos de un modo de ejecutar que de un modo de escribir. El narrador relata su ejecución y en ella podemos advertir el tipo de ritmo del relato proliferante de Felisberto: con tres notas se forma un arpeggio común y en las variaciones surge un tema se repite y a la vez se diversifica, que se somete a una aceleración o a una morosidad en su presentación y que cuenta para su mayor eficacia con el no saber de su ejecutante:

Un tema era un modelo que se repetía; y les daba placer reconocerlo a través de las distintas maneras en que se presentaba, en las deformaciones que sufría, en el cambio de matices que recibía al cambiar de tonalidad, y los azares a que estaba expuesto en el camino de la improvisación. Yo iba construyendo ese camino, con una ignorancia bastante inocente, aunque por momentos sospechara que mi audacia sería irrespetuosa para quien fuera capaz de comprender la clase de recursos que utilizaba (1967: 26).

Años después, cuando Felisberto había completado la parábola que este segundo origen había iniciado, años después de escribir los tres libros de la memoria, *Nadie encendía las lámparas*, la *nouvelle Las hortensias* y relatos complejos como «La casa inundada», cuando en fin el ser escritor era una acción cumplida, de nuevo se abre otra indecisión. Como si la escritura de Felisberto nunca abandonara un temblor primordial, retornan en el *Diario del sinvergüenza* los vértigos especulares del narrador. Así aquel sujeto que decía «yo quiero escribir» regresa a un diario en el cual el «autor» persigue un yo. El aspecto más inquietante de ese diario ficcional inconcluso, el *Diario del sinvergüenza*, no es acaso su materia narrativa —buscar el verdadero yo, descubrir que el cuerpo usurpa el nombre del yo, reconocer que el yo es múltiple, admitir que el cuerpo había estado escribiendo en nombre de un yo que no le pertenecía. Lo más inquietante es el epígrafe,

que manifiesta otro giro de la voluntad, un giro del todo paradójico, porque en él se inscriben las iniciales de aquel autor que *quería escribir*: FH y que ahora busca aquello que más desconoce:

Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama «el sinvergüenza», no es de él; que su cabeza, a quien llama «ella», lleva, además, una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el sinvergüenza y con cualquiera. Desde entonces el autor busca su verdadero yo [y escribe sus aventuras] (1974: 135).



- BARTHES, Roland, “Música Práctica”, *Oeuvres complètes*, III, Paris: Seuil, 2002.
- GIRALDI DE DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.
- HERNÁNDEZ; Felisberto, *Por los tiempos de Clemente Colling*, Montevideo: González Panizza ed., 1942.
- , *Nadie encendía las lámparas*, Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- , *Las hortensias y otros relatos*, Montevideo: Arca, 1966.
- , *Tierras de la memoria*, *Obras Completas*, 4. Montevideo: Arca, 1967.
- , *El caballo perdido. Por los tiempos de Clemente Colling*, *Obras Completas*, 2. Montevideo: Arca, 1970.
- , *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*, *Obras completas*, 6. Edición de José Pedro Díaz. Montevideo: Arca, 1974.
- , *Los libros sin tapas*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- LARRE BORGES, Ana Inés, “Felisberto Hernández, una consciencia filosófica”, Montevideo: *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 22, 1983.
- LESPADA, Gustavo, *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, “Para que nadie olvide a Felisberto Hernández”, en *Lugar común la muerte*, Buenos Aires: Planeta, 1988.
- MEDEIROS, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo: Libros del Astillero, 1982.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid: Arena Libros, 2003.
- PARRA, Nicanor, *Versos de salón*, en *Obra gruesa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.
- SAER, Juan José, “Tierras de la memoria”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Planeta, 1997.
- VAZ FERREIRA, Carlos, *Fermentario*, Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social/Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, 2, 1953.