



Como vió Radaelli a Felisberto Hernández llevado de la mano de su buena estrella Venus (Venus González Olaza, el de la barba) que oficiando de profeta de sus virtudes artísticas, ha sacudido en el gran pianista, a través de un largo peregrinaje por esos mundos, la modorra de su temperamento bohemio, desdeñoso de la gloria y del aplauso.

El hilo perdido de Felisberto

Carina Blixen*

*Departamento de
Investigaciones de la
Biblioteca Nacional*

Si tuviera que describir la literatura primera de Felisberto Hernández, la de los años veinte y treinta: los *libros sin tapas* y algunos textos recogidos después, diría que ella trata de recrear el ritmo del pensamiento y generar un fluir entrecortado que es el sustrato de la percepción y la invención. La crítica la ha ponderado en diálogo con las vanguardias o se ha detenido a analizar la intimidad de narración y reflexión que da forma a estos textos, así como ha señalado la preferencia que ellos manifiestan por la gestación, el proceso, lo inacabado, lo fragmentario, en lugar de los opuestos que para cada palabra-concepto pudieran encontrarse. Desde esta perspectiva ha sido estudiada la proximidad intelectual y personal de Felisberto Hernández con el filósofo Carlos Vaz Ferreira. Por un lado, esta relación ha sido apreciada en una consrelación mayor de pensadores, psicólogos, psiquiatras, artistas que Felisberto leyó y frecuentó en su búsqueda de entender, a través de su experiencia, la mente, la personalidad y el arte. Por otro, se ha buscado establecer un diálogo posible entre los textos del filósofo y el escritor. Me propongo añadir algunos elementos a la interpretación de la lectura/escucha que Felisberto hizo de Vaz Ferreira, fundamentalmente para pensar el abandono —no definitivo— del modelo de escritura descrito, en la década del 40, cuando decide ser escritor y comienza a escribir *Por los tiempos de Clemente Colling*.

Es necesario aclarar que voy a utilizar el término «ficción» en dos sentidos: el que surge de la contraposición con «la realidad», como lo utiliza Carlos Vaz Ferreira, y el que propone Jacques Rancière en *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. El filósofo francés dice que:

* Es doctora en letras por la Universidad de Lille 3. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional donde dirige la revista *Lo que los archivos cuentan*. En este momento, prepara el cuarto número que será dedicado a Felisberto Hernández y una edición genética digital de los cuadernos manuscritos de Delmira Agustini.

[...] sabemos desde Aristóteles que la ficción no es la invención de mundos imaginarios. Ella es antes que nada una estructura de racionalidad: un modo de presentación que vuelve las cosas, las situaciones o los acontecimientos perceptibles e inteligibles; un modo de relación que construye formas de coexistencia, de sucesión y de encadenamiento causal entre los acontecimientos y otorga a estas formas los caracteres de lo posible, lo real o lo necesario (Trad. mía, 11).

Esta perspectiva desplaza, en principio, la preocupación por el carácter inventivo o testimonial del mundo ficticio aunque no la anula: creo que permite considerar, sin reduccionismos, la relación de la literatura con el referente y de la escritura con la vida del escritor.

Más allá de diferencias significativas, la serie de novelas «de la memoria» y el libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas* comparten algunas características con lo que Rancière considera la «narración moderna»: la que contraviene el concepto aristotélico de ficción porque «pierde el hilo» que sostiene la acción y porque elige representar, no aquellos personajes relevantes capaces de actuar y cuya acción tiene sentido, sino los otros. Me interesa señalar la importancia que tiene en los textos de Felisberto la representación de la locura y anotar que es parte de un proceso de apertura de las fronteras de la ficción que puede ser un componente que determine su manera de narrar.

En lugar de considerar la oposición ficción/realidad, pensar la ficción en el sentido de Rancière, permite comprender la dimensión del desafío que Felisberto asume a comienzos de la década del 40: levantar un mundo apoyado en el recuerdo y la invención. Hace posible percibir las características comunes de las novelas de la memoria y el libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas*. Las tramas son porosas: algo sucede, pero aparece sumergido en una multiplicidad de procesos mentales, emocionales, lingüísticos de los que el narrador no puede dejar de dar cuenta. En un primer momento, con las novelas *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943), *Tierras de la memoria* (1965, póstuma) el escritor prueba su capacidad de narrar, crea estructuras imaginarias prolongadas y agota las posibilidades de la introspección. En un segundo momento, en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* (1947), el narrador sigue ejercitando el recuerdo, reescribe parcialmente su obra anterior, inventa personajes y situaciones y crea atmósferas peculiares y disonantes.

«Trampa» y «confusión»: coincidencias y divergencias

No voy a abundar en los testimonios sobre lo gravitantes que fueron la figura y las ideas de Carlos Vaz Ferreira en las primeras décadas del siglo XX, ni sobre la relación que existió entre el filósofo y Felisberto Hernández, pero tal vez no pueda dejar de recordar, aunque sea ya muy sabido, que le dedicó el *Libro sin tapas* que Vaz Ferreira elogió, como había hecho

con *Fulano de tal*, la primer obra publicada por Felisberto.¹ Una de las preocupaciones sustanciales de Vaz Ferreira, disgregada en numerosísimas conferencias y escritos, fue enseñar a «pensar bien»² que, en cierta medida, quiere decir desconfiar de los sistemas y las síntesis y analizar las «confusiones» que se generan en la relación entre pensamiento y lenguaje. En esta dupla, Vaz consideró que el segundo opera en base a esquemas y resulta insuficiente para decir el «psiqueo», el pensar en proceso. Es tarea del filósofo desactivar la «trampa» en que se cae con frecuencia al identificar lenguaje y pensamiento. En el prólogo a la primera edición de *Lógica viva* (1910) dice que proyecta un libro y lo describe: «Sería un estudio de la manera como los hombres piensan, discuten, aciertan o se equivocan —sobre todo, de las maneras como se equivocan— pero de hecho: un análisis de las confusiones más comunes, de los paralogismos más frecuentes en la práctica, tales como son, no tales como serían si los procesos psicológicos fueran superponibles a sus esquemas verbales» (15).

Ana Inés Larre Borges ha estudiado con detenimiento la asimilación por parte de Felisberto de la manera de pensar y plantear los problemas desarrollada por el filósofo. Fue una internalización perdurable que es posible rastrear a lo largo de su obra y en su correspondencia. En 1931 Felisberto publicó *La envenenada*, el cuarto y último de *Los libros sin tapas*. Los treinta, parecen años concentrados en la música y en la apuesta a ganarse la vida con sus conciertos; sin embargo, las cartas que escribió a su segunda esposa, Amalia Nieto, muestran que continuó experimentando con la escritura y reflexionando sobre las posibilidades de que esta fuera su forma de creación. Estas cartas configuran una encrucijada fecundísima para la interpretación del proceso creativo de Felisberto, pues en ellas se pueden encontrar formas que continúan con los «modos de pensamiento» de Vaz Ferreira junto al surgimiento de una escritura que, tal vez apoyándose en otras premisas del filósofo, se aleja del modelo narración/pensamiento. El epistolario fue escrito en dos tramos: 1935-1936 y 1939-1942. En el segundo es visible el proceso que desembocará en *Por los tiempos de Clemente Colling*.

1. A. C. (Alfredo Cáceres), “A través del temperamento de un gran músico. Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira” en *El Ideal*, Año IX, No 3670, Montevideo, jueves 14 febrero 1929. pág. 3, cols 4, 5 y 6 (Colección FH Impresos 2). Cáceres reproduce los juicios de Vaz sobre *Fulano de tal*. Dijo “el Maestro”: “Tal vez no habrá más de diez personas en el mundo a las cuales le resultará interesante, y yo me considero entre las diez [...] Está lleno de locuras inteligentes, por las cuales tengo debilidad”. También reproduce un juicio sobre *Libro sin tapas*: “Esto es mejor que lo otro pero está en razón inversa de comprensión”. “Si fuera célebre se comentarían tres cosas en el mundo: la forma, el estilo y la hondura: pero como no es célebre no va a ir a ninguna parte”.

2. Es una expresión suya que utiliza reiteradamente. Por ejemplo en “Sobre sistemas” en *Fermentario*: 100.

Felisberto seguía en contacto con Vaz Ferreira a través de Amalia³ y ejercitaba mientras le escribía la forma de reflexionar y pensar los problemas aprendida con él. Por ejemplo en una carta escrita desde Las Flores, el 21 agosto 1940, le dice a Amalia que su hermano Ismael «es terriblemente concentrado para escribir» y agrega:

Pero estar en todos los pensamientos y asociaciones de otra persona debe ser aburridísimo y además imposible, porque cuando uno escribe una cosa ha pensado veinte. Me refiero al imposible ideal de decir todo o mucho de lo que se piensa.

Más adelante se excusa de no contestar todo lo que Amalia le escribe en sus cartas. Dice que:

La requetelee [...] pero sería imposible escribir todos los pensamientos que cada cosa me provoca y precisamente, el trabajo de síntesis bastante falso e incompleto que hay que hacer al referirse a los pensamientos que uno tiene de una cosa, ese es el trabajo angustiosísimo que al principio no podía decirte [Subrayado de FH] (JPD. D.268E-141).

Es en las cartas a Amalia que Felisberto descubre la posibilidad que le ofrece la escritura de abrirse a formas de la experiencia no recorridas antes. Las nociones de «trampa» y «confusión», de raíz vazferreiriana planteadas en su literatura primera, parecen adquirir otra dimensión. En el «Prólogo» de *Fulano de tal* el narrador se refiere a las «artes y a la «trampa de entretenimiento»:

Lo que me parece que tiene más presión de entretenimiento es contar hasta mil: esto no tiene pretensión de trampa de entretenimiento. En cambio, las artes y las ciencias, sí. Las trampas del entretenimiento de las artes, consisten en hacer variaciones sobre un tema determinado (46).

Julio Prieto analiza la noción de «trampa de entretenimiento» tal como la plantea Felisberto en este texto y dice que es «trampa» en tanto la escritura aleja de sí. «Si en Macedonio lo que queda “afuera” de la escritura —[...]— es el espacio de la utopía, en Felisberto ese “afuera” es la angustia del yo, la inminencia de la “locura”» (299). Cuando Felisberto inicie su etapa memorialista en la que decide imitar-narrar-ficcionar las maneras en que recuerda (¿es decir hacer «variaciones sobre un tema?»), cuando pruebe el tiempo largo y lento para decir la emergencia de las imágenes, es decir, cuando acepte crear una «trampa de entretenimiento» —si usamos sus términos— en lugar de alejarse de su locura, se encontrará con ella. Así el relato de *El caballo perdido*



Amalia Nieto.
"Es en las cartas a Amalia que Felisberto descubre la posibilidad que le ofrece la escritura de abrirse a formas de la experiencia no recorridas antes".

3. Le escribe desde Buenos Aires en diciembre de 1939: "Hoy recibí carta, diario y tarjeta. Quedó bien ubicado el Gánster. ¿Cuándo irás a lo de Vaz y me darás un posible alegrón?" (JPD D.268E-93).



se quiebra, pero el narrador sigue escribiendo y en esa continuidad, que es una pelea, se gana a sí mismo para el mundo.

En las cartas Felisberto parece encontrar el lazo entre emoción y escritura que había perdido. Mientras escribe a Amalia siente que su vida se ha transformado en una «trampa». El 4 de abril de 1940 desde Bahía Blanca le dice que no se preocupe por sus necesidades, que lo pasó muy bien con Destoc en Ayacucho, hizo taquigrafía, leyó y fue al cine. Estuvo en Tres Arroyos y después llegó a Bahía Blanca: los primeros días fueron de «novelería», pero enseguida dice que le «vino la tristeza más atroz de toda la gira»:

Las noches me eran fatales: pensaba que había caído en una trampa; que buscando una solución de vida me separaba de ustedes y era peor; que hasta ahora, a pesar de las probabilidades, no había mandado nada [...] claro que la trampa me la había tendido yo mismo, porque la situación de Montevideo había llegado al colmo de lo indecoroso y por nada del mundo iría a vivir en las mismas condiciones (JPD D.268E-121).



Esta «trampa», así presentada, no podía ser desmontada con la decisión de escribir y ser escritor que es el resultado de la crisis que empieza a vivir en ese momento. En principio se plantea que su escritura ya no podrá ser la misma que la de los años veinte y treinta y que necesita público. Las cartas de Felisberto dan testimonio de un permanente ir y venir entre el deseo-fantasia de vivir de la escritura, el reconocimiento del escaso eco de su creación y la necesidad de dedicarse a ella a pesar de todo. En la citada carta del 21 de agosto de 1940 desde Las Flores, contrapone el «deber de acción» a la necesidad de realizar sus «cosas». Hace un análisis de lo que ha escrito que implica un proyecto de superación, sin negación, de la influencia vazferreiriana:

Tuve épocas en que me agrandé la persona que tiene fatalmente la función de pensar cuentos o de hacer cuentos con pensamientos o hacer las dos cosas en distintas proporciones. Y a esa persona no la puedo matar. Trataré de hacerla un poco más ágil y diluida, porque siento la necesidad del placer de vanidad y de vanidad entre seres que puedan satisfacérmela, y que no sean tan contados. (JPD. D.268E-143)

Parece considerar que para llegar al público tiene que salir del ensimismamiento vazferreiriano. Además de la valoración de los «apuntes», de lo que no ha sido rellenado para llegar a ser libro, lo que se admite honestamente como provisorio y no se fuerza a ser otra cosa, es posible pensar que también influyeron en Felisberto, en los 40, otros aspectos del pensamiento de Vaz Ferreira. En una de sus primeras publicaciones, *Ideas y Observaciones* (1905), Vaz Ferreira considera «estético» al pasado y rechaza la ficción contraponiéndola a «la realidad». Extraigo dos citas:

Los hechos y fenómenos de la naturaleza comprenden dos grandes clases: los que pueden ser estéticos (pasados, posibles, remotos, ideales, etc.) y los que no lo son habitualmente (reales, actuales y útiles) (36)

[...] la ficción, lejos de ser una condición de la belleza en el arte, la limita. La vida, la realidad: he aquí el verdadero fin del arte (55).

Tal vez esa idea del carácter estético del pasado y el rechazo de esa noción de ficción ayudaran a Felisberto a encontrar en sus recuerdos un motivo de escritura. Pero, más allá del impulso primero, al hacer la experiencia de sostener una estructura narrativa alimentada por la imaginación del pasado, Felisberto se instala en el otro sentido del término ficción: el que planteamos al comienzo a partir de Rancière (levantar un mundo con personajes e intriga, aunque sea en su inflexión «moderna») y se aleja de la vazferreiriana narración/pensamiento. En *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria* Felisberto explora el amor por las palabras y un tiempo para pensar y desplegar imágenes distinto al fluir anterior, aunque la «intriga» se quiebre o surja atomizada en pequeñas unidades que parecen yuxtaponerse en base a una asociación que se impone al sujeto que escribe.

Si volvemos a la carta enviada desde Las Flores el 21 de agosto tal vez sea posible deducir la nueva forma de emoción que le depara la escritura y que tal vez ya no encontrara, en ese momento, en la música. Felisberto sigue reflexionando sobre las maneras de engañarse, se refiere a «lo que nos da la ciencia» y afirma que:

[...] entrar en un mundo nuevo tiene gran emoción. PERO falta la corriente total y libre de toda la vida, sentida en su más extraña forma de totalidad, sintiendo circular el misterio que no puede sentirse con cualidad pensante. Y entonces, el arte. (JPD D.268E-93)

La emoción unida a la novedad, la «totalidad» y el «misterio» es la que encuentra en la escritura de *Por los tiempos de Clemente Colling*. El proceso que se da en estos años del abandono, no definitivo, de la música determina temas, motivos y características formales de la ficción. Norah Giraldo ha señalado, desde la perspectiva de la literatura, este paralelismo entre las dos formas de creación:

En la medida en que el componente musical aparece con constancia a nivel metafórico como el objetivo de la aventura personal del narrador-pianista, cuando el tema de la música se encuentra en todos los niveles en su discurso narrativo, Felisberto, no da más conciertos. El mundo de la ficción absorbe y supera la experiencia musical, textualiza su ausencia, la convierte en otra realidad (1998, 18. Trad. mía).

Algunos usos de la palabra «confusión» en los textos de Hernández parecen indicar que, además del sentido que le es propio, el término está cargado de

algo más que, supongo, es la aludida, dilatada, reflexión de Vaz Ferreira. Al comienzo de *El caballo perdido*, por ejemplo, el narrador describe detenidamente un instante de «confusión» cuando el niño que fue toca el busto de una mujer de mármol. La noción se reitera en forma sustantiva y verbal.

Yo había tomado a la mujer del pelo con una mano para acariciarla con la otra. Se sobreentendía que el pelo no era de pelo sino de mármol. Pero la primera vez que le puse la mano encima para asegurarme que no se movería se produjo algún instante de *confusión* y olvido. Sin querer, al encontrarla parecida a una mujer de la realidad, había pensado en el respeto que le debía, en los actos que correspondían al trato con una mujer real. Fue entonces cuando tuve el instante de *confusión*. Pero después sentía el placer de violar una cosa seria. En aquella mujer se confundía algo conocido —el parecido a una de carne y hueso, lo de saber que era de mármol y cosas de menor interés—; y algo desconocido —lo que tenía de diferente a las otras, su historia (suponía vagamente que la habrían traído de Europa —y más vagamente suponía a Europa—, en qué lugar estaría cuando la compraron, los que la habrían tocado, etc.)— y sobre todo lo que tenía que ver con Celina. Pero en el placer que yo tenía al acariciar su cuello *se confundían* muchas cosas más (182. Cursiva mía)



Juan Luis Romero Luque en un trabajo en el que analiza la relación con Vaz Ferreira destacó que en «Hernández la confusión aparece muy a menudo asociada al placer». Cita a «Menos Julia» y, aludiendo al título de un trabajo de José Pedro Díaz, dice: «Como si solamente en la indistinción fuera posible una vida no desgarrada y una conciencia no desdichada» (197). Parecería que en los 40, en las narraciones «de la memoria» y los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, el narrador descubre que el límite del pensamiento analítico es el placer estético, indistinguible del erótico.

Nadie encendía las lámparas: entre la crónica y el cuento de hadas

Ángel Rama consideró dos etapas en la obra de Felisberto: una primera que va desde *La cara de Ana* (1930) hasta la trilogía «de la memoria» en la que prima la observación interior y una segunda que «correspondería a una extraversión». Dice que esta última «investigación» es la que se da en *Nadie encendía las lámparas* (1982: 249). Julio Prieto que ha estudiado el «placer textual de la obsesión» en las narraciones de Felisberto, realizó una separación similar. Señaló que:

Mientras que en los textos de la primera etapa y en las *novelas* autobiográficas es el «yo» del narrador quien tiende a asumir la posición del neurótico, en textos más tardíos —en las narraciones de *Nadie encendía las lámparas*, en *La casa inundada*— esa identificación suele desplazarse hacia un «otro», un deuteragonista (por lo general, una mujer) alternativamente contemplado con inquietud o deseo por el narrador (308).

Me interesa retomar la idea de ese fenómeno de exteriorización que se produce en el volumen de cuentos, en el que el narrador inventa escenarios, situaciones y personajes, y mantiene rasgos autoficcionales que eran el eje de las novelas anteriores. La contraposición introspección/extraversión se superpone sin solaparse totalmente a la que vengo proponiendo entre narración/pensamiento y ficción. Si sumamos a esta oposición señalada por Rama y Prieto, la obvia diferencia de la dimensión entre la novela y el cuento, al pensar en concreto en la trilogía de la memoria y en *Nadie encendía las lámparas* se hace difícil enfrentar la supuesta apertura de la forma novela (entiendo la virtual flexibilidad para agregar episodios, secuencias, etc.) y la supuesta concentración, y posible objetividad, del cuento (aquello de la flecha disparada al blanco). Tanto las novelas de la memoria como los relatos tienen una textura laxa que en las primeras simula el tiempo discontinuo e imprevisible del recuerdo involuntario. En los cuentos, no solo los finales son abiertos sino que la yuxtaposición de espacios e historias, los diálogos lunáticos, los pensamientos, las palabras dichas y escuchadas crean un ritmo absolutamente ajeno al que exigiría eso que se llama una historia bien contada.

Hay una apertura que es interior al mundo felisbertiano. Al crear esta nueva forma breve el narrador vuelve, una y otra vez, sobre las anteriores (la escritura de la memoria y la de la narración/pensamiento). Reescribe, cita o sobreentiende lo ya escrito. Crea una íntima complicidad. En esta misma línea de análisis, que señala la recuperación de lo anterior, puede entenderse la incorporación de «Las dos historias» al libro *Nadie encendía las lámparas*, pues, según afirma el autor en su «Autobiografía literaria», fue «compuesta en 1931» (36) y es un texto muy familiar al volumen *La envenenada* publicado ese año.

Podríamos suponer que lo que lee para el público el narrador de «Nadie encendía las lámparas» sea «La envenenada». Es posible suponerlo a partir de la pregunta que hace al narrador la «sobrina de las viudas»: «—Dígame la verdad: ¿por qué se suicidó la mujer de su cuento?» (259).

En el final de «El acomodador», cuando el protagonista ha sido descubierto y busca un insulto que le permita recomponer en algo su orgullo, un «acontecimiento» le impide hacerlo:

Y fue en esos instantes cuando se abrió, sola, una vitrina, y cayó al suelo una mandolina. Todos escuchamos atentamente el sonido de la caja armónica y las cuerdas. Después el dueño se dio vuelta y se iba para adentro en el momento que el mayordomo fue a recoger la mandolina; le costó decidirse a tomarla, como si desconfiara de algún embrujo; pero la pobre mandolina parecía, más bien, un ave disecada. Yo también me di vuelta y empecé a cruzar el comedor haciendo sonar mis pasos; era como si anduviera dentro de un instrumento (281).

Es posible leer este pasaje como una reorganización, en otro nivel metafórico, de la escena inicial de *Tierras de la memoria*. En las dos, algo no llega a decirse: por la irrupción de la «mandolina» en el cuento y la del «Mandolión»

en la novela. Cuando el narrador músico está en la estación con su padre que lo fue a despedir y aparece el «Mandolión», el padre quiere decir algo y queda con la boca abierta detenido por el pito que suena y anuncia la salida del tren.

En «El corazón verde» el narrador tiene entre las manos un alfiler de corbata que desata una cadena de recuerdos. En una de las escenas que surgen, el narrador niño, con zapatos de charol, va por la calle con su madre. Están apurados y él no deja de hablarle. Ella lo hace callar diciéndole:

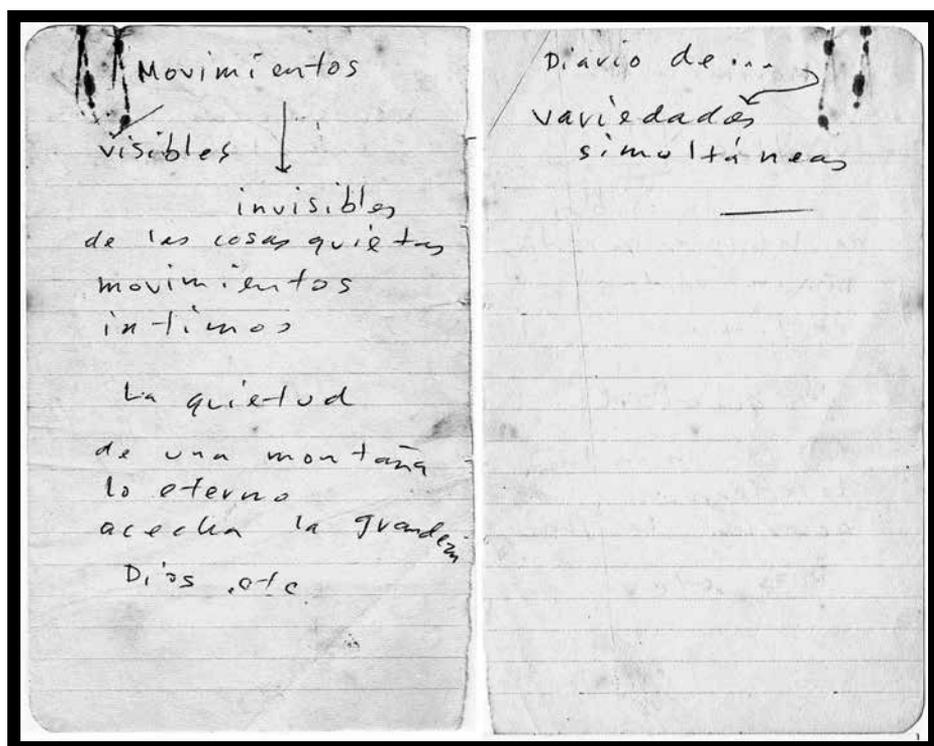
[...] pareces el loco de siete cuernos. Y en seguida pasamos por lo del loco. Era una casa sin revocar y muy vieja. En la reja de una ventana había latas atadas con alambres y detrás gritaba continuamente el loco llamando a la gente que pasaba (319).

La escena del loco parece un eco de la narrada en *Por los tiempos de Clemente Colling* en la que al caminar, niño, por la calle Gil en dirección a Suárez y describir lo que veía, aparece:

Y detrás de la ventana pintada estaba la pieza donde vivía el loco. A mí me costaba pensar en algo terrorífico, porque entre los barrotes pintados, había pintado también un color azul de cielo, y aquella ventana no me sugería nada grave. Sin embargo el loco estuvo por matar con un hacha a la madre, que era paralítica y siempre estaba sentada en un sillón (146).

Este último ejemplo parece explicarse mejor por la relación música-literatura estudiada por Norah Giraldi: «Una constante de su práctica musical, la variación y la repetición sobre un mismo tema o motivo se volverá uno de los rasgos esenciales de su literatura» (1998: 12. Trad. mía), pero en la perspectiva de la relación que estoy señalando entre el libro de cuentos y las narraciones anteriores, parece integrar el conjunto de gestos de retorno y recuperación que realiza el narrador mientras explora una nueva posibilidad de la ficción.

En una apreciación apresurada podría decirse que «Nadie encendía las lámparas», «El balcón», «El comedor oscuro», «El corazón verde» reúnen una serie de anécdotas recordadas por un artista-viajero que desea entrar en las casas ajenas, se place en sus pensamientos y es propenso a escuchar y a distraerse. Es un narrador que nunca llega a transformar lo vivido en un «cuento» —cerrado, independiente, con principio y final— sino que recupera fragmentos de conversaciones, dichos y palabras de otros con una conciencia intermitente. Este mundo así descrito podría leerse en continuidad con el de las narraciones de la memoria. El niño que estudiaba piano creció, empezó a trabajar como pianista, como dice el comienzo de *Tierras de la memoria*, y después de algunos años de experiencia, vuelve a recordar sus peripecias de músico pobre itinerante por localidades del interior del



Dos caras de un folio suelto que Felisberto guardó junto con un inédito titulado "La mujer fea". Probablemente data de 1943, año de *El caballo perdido*. (Colección FH, BNU).

país. El autor sigue ostentando las referencias a su vida al mismo tiempo en que inventa y crea una textura singularísima. Si las novelas creaban una atmósfera mágica a través de la perspectiva del niño, en estos cuentos hay un sentido feérico obtenido por otros medios.

Señalarlo no implica abogar por una forma de interpretación de lo fantástico en este volumen de Felisberto; por el contrario, considero que lo fantástico tiene una expresión muy limitada (la luz de los ojos del protagonista de «El acomodador»). Hay un ambiente de extrañeza y de *nonsense* que no se contrapone a lo real sino que lo integra. El *nonsense* surge fundamentalmente de los diálogos de los personajes, guiados más que por una verosimilitud realista, por juegos lógicos que apuntan al absurdo. Alma Bolón ha estudiado la manera en que «Nadie encendía las lámparas» «corroe dos evidencias mayores»: «la unicidad del sujeto hablante» y «el carácter actual, realizado, efectivo, de lo que se presenta como siendo la realidad». Como dice el título, el cuento consigna «un no acontecimiento» (140-141). Bolón estudia el uso del tiempo imperfecto en el texto y establece una relación que me interesa relevar: «Esta opción por la realidad de lo imaginario, por lo concebible o más precisamente por lo concebido y no obstante *no actual* nos remite al llamado relato infantil así como a los imperfectos que lo inauguran (*Erase una vez/Había una vez*) y a menudo lo sostienen». En la obra de Felisberto, dice, «No se acude a lo irreal o fantasioso para compensar o reparar lo real sino que en lo real mismo se palpa su latente irrealdad» (145-148).

Nadie encendía las lámparas potencia la lectura múltiple. Es posible admirar el despliegue narrativo de lo intrascendente, precario, fugitivo, muchas veces inexplicable, que da forma a nuestros días, pues logra, con mirada leve y aguda, captar la falta de congruencia, los silencios, el desacomodo habitual entre las personas. En este sentido, lo difícil es recoger lo casi inasible: las dificultades de alguien que lee un cuento en público, que se distrae, escucha algunas conversaciones, participa en otras («Nadie encendía las lámparas»); la historia de una muchacha que vive con su padre y no se anima a salir de su casa («El balcón»); la del dueño de una tienda que tiene una «enfermedad» a la que quiere más que a su vida («Menos Julia»), una viuda que contrata a un pianista para que le toque tangos en el piano de manera de poder recordar a su marido («El comedor oscuro»). Pero no solo la ligereza del tono esconde y muestra otros sentidos: la soledad, la locura, la perversión, sino que la «superficie» del texto dice también la pesada humillación y la depresión del protagonista de «El acomodador»; la impotencia y el enojo del pianista narrador de «El comedor oscuro» porque no logra que la sirvienta no lo tutee. El laconismo con que se brindan algunas informaciones no alivia su dureza: al comienzo de «El balcón» el narrador visita una ciudad en la que en verano solo quedan los sirvientes o, al principio también, de «El corazón verde» el narrador se refiere al «gran calor» y dice: «yo venía hacia mi pieza cansado de caminar. Había ido a pagar una cuota de un sobretodo comprado en invierno» (317).

Zonas liberadas

Cuando murió Felisberto, Ángel Rama lo despidió con un artículo, en el que rescataba la dimensión corpórea, provinciana y vulgar del mundo levantado por sus narraciones. Norah Giraldi, en una entrevista reciente, con una mirada más sociológica, dijo que Felisberto fue «el poeta que contó la pobreza que no se reflejaba en la época. Contó la trastienda del Uruguay del cuarenta al crear a ese personaje que busca trabajo»⁴. Felisberto hizo entrar en ficción a una clase media baja de los barrios de Montevideo o de pequeñas ciudades del interior distinto al mundo de prostitutas y macrós de Juan Carlos Onetti, al de los marginales del campo de Morosoli o los paisanos de Espínola. Desde este punto de vista quisiera llamar la atención sobre la persistente presencia de la locura o de los locos en la obra de Hernández: una «otredad» que su obra integra con aparente naturalidad. La locura (la de otro, la propia) interpela en lo más íntimo, en la posibilidad de cada uno de pensarse como sujeto.

Aunque no es un tema ausente en nuestra literatura, tal vez nadie lo haya abordado con tantos matices y desde tantas perspectivas. La locura pudo identificarse con la intensidad y el exceso. En Delmira Agustini es libertad, fuego secreto y vía de contacto con los dioses. Dice una anotación suelta en el 4.º cuaderno de sus manuscritos: «la locura es contagiosa» (Colección Delmira Agustini. Cuaderno 4, F.11v.). Hay una exaltación de felicidad en la expresión que tiene que ver con un momento de plenitud de su potencia creadora. Para Horacio Quiroga la locura parece haber sido una pelea cuerpo a cuerpo. En el amplio abanico de tratamiento del tema, recuerdo ahora la «locura lúcida» de «Los perseguidos» con elementos autoficcionales y la alucinación alcohólica y la violencia de «Los destiladores de naranja». Si se mira apenas la otra orilla del Río de la Plata aparece la imponente zambullida —dolorosa, humillada— en la locura que realiza Roberto Arlt (*Los siete locos*, *Los lanzallamas*). Juan Carlos Onetti prefiere abordarla al sesgo y mantenerla, tal vez, como único espacio «sagrado». Las mujeres locas, se salvan del desprecio y la degradación del mundo: su locura las purifica. Alicia Migdal escribió sobre «las locas de Onetti»:

Estas locas, solitarias aunque tengan un hombre como presencia-testigo, han cometido en algún momento una infracción respecto a la realidad, llevan adentro de sus corazones una convicción total respecto a un deseo preciso y sutilísimo, tienen una capacidad de absoluto (vivencia y acto) que las expulsa, necesariamente, de la vida del relato (121).

La perspectiva de Felisberto es diferente. No hay nada sublime en su mirada cercana sino la comprobación de una diferencia con la que los personajes

4. Entrevista de Pablo Silva en el programa *La máquina de pensar*, SODRE, emitido el 4.5.2015.

y el narrador conviven. Este último se ríe de sí mismo y de los otros. Ve con desfachatez la vulgaridad y la cursilería del mundo que habita. La locura se encuentra en todas las etapas de su obra. Está en la primera página de *Fulano de tal* (1925) que comienza con la imagen de un loco. En *El caballo perdido* la locura es primero una amenaza y después un tránsito que el narrador realiza. *Las Hortensias* (1949), uno de los pocos relatos de Felisberto en tercera persona, ficciona el proceso de demencia del protagonista. Aceptemos los argumentos de Juan José Saer y de Julio Prieto y demos por hecho que Felisberto leyó a Freud. Después de Freud, el que piensa la locura ha perdido la posibilidad de considerarla ajena. Es una experiencia que exige un trabajo de la conciencia. La comprensión de la locura en la obra de Felisberto tiene que ver con el carácter lagunar, inestable de sus narraciones.

El sustantivo abstracto: «locura», preserva un prestigio que se pierde cuando el que aparece es «el loco»: es la diferencia que va de la mirada interior a la que queda afuera de las personas/personajes. La perspectiva del narrador felisbertiano hace ese camino de ida y vuelta en más de una oportunidad. La locura puede ser alienación surgida de la introspección (*El caballo perdido*), un placer que es un «tesoro» para el sujeto («Menos Julia»), una enfermedad que se reconoce como tal (*Diario del sinvergüenza*). El loco puede ser contemplado en su «furo» o como un entretenimiento de carácter circense en los pasajes citados de *Por los tiempos de Clemente Colling* o de «El corazón verde».

Hay una forma de la locura que es encierro. Si volvemos a la oposición introspección/«extraversión» es posible percibir que para el narrador de *El caballo perdido* la locura es una «isla» o la posibilidad de quedarse en un instante del pasado; para la protagonista de «El balcón» el cerco es la casa. En lugar de la imagen del estar «fuera de sí», la que trabaja Felisberto en estos textos es la de «no poder salir de sí». Tenemos el relato de quien fue la musa inspiradora de este cuento. Norah Giraldi dice que, en 1940, Felisberto «visitaba con asiduidad el servicio psiquiátrico del Hospital Vilardebó y del Hospital Pereira Rossell, donde trabajaba el Dr. Alfredo Cáceres:

Un día Cáceres lo invita a la visita domiciliaria a una enferma cuya, desde hacía muchos meses, había despertado la curiosidad de Felisberto, con la historia de su vida y su enfermedad. La casa estaba ubicada en la Ciudad Vieja de Montevideo. Se trataba de una muchacha gordísima y muy joven, que vivía acostada en la trastienda del negocio de sus padres. Un mediodía de calor, después de salir de la consulta del Pereira Rossell se encaminaron a verla. Felisberto atravesó la primera sala donde estaba el negocio, y al cruzar la arcada que separaba la trastienda con una cortina, quedó sorprendido al encontrarse en una pieza sin una sola ventana, iluminada con luz artificial y pintada de verde. Allí no había más que la cama de la enferma. Ella estaba acostada, sufría de hidropesía, y aparecía «violentamente» blanca, en un cuarto «totalmente pintado de verde». Al retirarse le expresa a Cáceres su perplejidad de que un ser pueda vivir sin luz natural y le comenta: «A esta mujer le hace falta una

ventana. Voy a escribir un cuento»; y en *cuarenta y ocho horas*, escribe el cuento magistral de la mujer que se enamora de “El balcón” (61-62).

Giraldi aclara en una nota que recibió este testimonio de Cáceres en 1967 y que las palabras entre comillas son las que usaba Felisberto para describir a la joven y la habitación. Establecer esta filiación hace que resulte interesante comprobar que Felisberto nunca usa la palabra «loca» en su cuento. Es tentador anotar una mínima comparación entre «El balcón» y «Un sueño realizado» de Juan Carlos Onetti, publicados ambos en *La Nación* de Buenos Aires: el último, el 6 de julio de 1941, el primero el 16 de diciembre de 1945. El centro de ambas historias es una mujer loca. Un destino se cumple ante unos testigos con una conciencia dispar del suceso en el relato de Onetti; en el de Felisberto después de una catástrofe ridícula, la narración pone en escena un acto de lectura que es un recommienzo. En el cuento de Onetti la mujer es tildada de «loca», aunque en algún momento se ponga en duda esa condición y aunque, también, su muerte transforme en la mente de quien cuenta el sentido de lo vivido y por lo tanto del término. En «El balcón» la protagonista es «la muchacha enamorada del balcón» o «la hija» y la relación entre ella, el protagonista y el padre es diferente a la de acción/productores/testigos de «Un sueño realizado». La «muchacha que no sale de su casa» es una «escritora» que no pone en escena el acto de escribir aunque sí inventa cuentos en forma oral para su padre y quiere leer sus poesías a su invitado. El cuento establece un juego de espejos irónico con el escritor.

En el relato de Onetti se representa una escena una única vez, en el de Felisberto parecería que padre e hija viven en un escenario en el que repiten siempre sus papeles y que el narrador-pianista-invitado juega el suyo con una conciencia intermitente de estar haciéndolo. La imagen del pianista y el padre se superponen cuando escuchan el cuento que la muchacha arma mientras conversa. Se encuentran en posiciones diferentes, el invitado sin ser visto por los otros y sabiendo menos sobre lo que está sucediendo, pero ambos son, en esa situación, el público de la narradora.

El registro de la anécdota del origen de «El balcón» hace posible crear puentes entre las palabras recuperadas de Felisberto y las narraciones de *Nadie encendía las lámparas*, pues el narrador parece explorar emociones próximas o propias de la locura a partir de la reminiscencia del color verde y el contraste con la luz o con formas que se recortan en ese fondo. En el comienzo de «Menos Julia» dice el narrador: «En mi último año de escuela veía yo siempre una gran cabeza negra apoyada sobre una pared verde pintada al óleo» (281). Un poco más adelante: «Tal vez en aquellas mañanas de la escuela, cuando él dejaba la cabeza quieta apoyada en la pared verde, ya se estuviera formando en ella algún túnel» (283). «El corazón verde», más que abordar la locura, parece un cuento que dice un suceso singular; podría ser un chiste. Sin embargo, la presencia del verde contribuye a crear un halo de inexplicable extrañeza que lo aleja de la mera anécdota. Dice el narrador: «Cuando ya estaba en mi cuarto con los brazos desnudos sobre

el diario verde y un pequeño círculo de luz daba sobre los libros de colores, abrí una caja de lápices y saqué mi alfiler de corbata» (318).

En «El balcón» el anciano, que vive con una hija que no se anima a salir de su casa, va a saludar al pianista después del concierto, y le dice que lamenta que ella no lo pueda escuchar. El narrador no sabe por qué, piensa en las razones y llega a la posible imagen de la hija muerta. Dice el texto: «Sin embargo aquella noche yo era feliz; en aquella ciudad todas las cosas eran lentas, sin ruido y yo iba atravesando, con el anciano, penumbras de reflejos verdosos» (261). Esos «reflejos verdosos» tal vez puedan ser leídos como un anticipo de una locura compartida: el cuento juega con el paralelismo entre la muchacha y el narrador pues ambos son «artistas».

El tema de la creación y de la relación del proceso artístico con la realidad está planteado de la manera irónica e irrespetuosa que es habitual en la obra de Felisberto. La muchacha mira el mundo a través de una ventana de vidrios de colores, clasifica a las personas según el color que atraviesan y después las integra a sus cuentos. Le dice al pianista invitado: «—Cuando veo pasar varias veces a un hombre por el vidrio rojo, casi siempre resulta que él es violento o de mal carácter». El narrador le pregunta en qué color cayó él y la respuesta es:

- En el verde. Casi siempre les toca a las personas que viven solas en el campo.
- Casualmente a mí me gusta la soledad entre plantas— le contesté (263).

Este diálogo podría servir de ejemplo a lo que señalé sobre el *nonsense* más arriba. Ese verde, que en este momento del texto se proyecta sobre el narrador, a través de un diálogo lunático ¿estará sugiriendo la idea de que no hay una separación tajante entre la «loca» —aunque no es nombrada así en el cuento— y el pianista?

El hecho de que fuera la visita a la paciente de Cáceres la que desencadenara la escritura de «El balcón» y la ironía de Felisberto sobre el diagnóstico y la cura de la enfermedad («A esta mujer le falta una ventana. Voy a escribir un cuento») colocan a la escritura en el lugar en el que es posible crear una salida, tan frágil y precaria como la imagen que la caída del balcón parece simbolizar.

Las narraciones de la memoria tienen, sin dejar el humor, un aliento fundacional. De ellas emerge el narrador que ha peleado consigo mismo y ha triunfado gracias al trabajo con las palabras. Una vez asentada esta difícil primera etapa de entrada a la ficción, los cuentos reunidos en *Nadie encendía las lámparas*, tal vez sean el testimonio del período más libre, esperanzado y lúdico del Felisberto escritor. Más allá de los apuntes oscuros y la mirada desinhibida, este libro tiene un aire de gratuidad, desenfado y *savoir faire* que no volverá a repetirse por más que siga escribiendo y logre algunos textos magistrales.



- BLIXEN, Carina, “Tras las cartas de Felisberto Hernández a Amalia Nieto” en *Lo que los archivos cuentan I*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012.
- BOLÓN, Alma, “Un yo actante de lo inactual” en *Actas del coloquio. Homenaje internacional a FH*, Norah Giraldi Dei Cas (coordinadora), Paris, *Río de la Plata*, 1998.
- DÍAZ, José Pedro, *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, I*, Montevideo, Arca, 1991.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica II*. Traducción Juan José Utrilla, México: Fondo de Cultura Económica, 2014 (1964)
- GIRALDI DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo: Banda Oriental, 1975
- GIRALDI DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández, musique et littérature*, Paris: INDIGO & Côté-femmes éditions, 1998.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obra Incompleta*. Prólogo y selección Oscar Brando, Montevideo: Ediciones del caballo perdido-Cruz del Sur, 2015.
- LARRE BORGES, Ana Inés, “Felisberto Hernández: Una conciencia filosófica” en *Revista de la Biblioteca Nacional* N.º 22, Montevideo, 1983.
- LIBERATI, Jorge, *Vaz Ferreira. Filósofo del lenguaje*, Montevideo: Arca, 1980.
- MIGDAL, Alicia, “Las locas de Onetti” en *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Universidad de la República, 1997.
- ONETTI, Juan Carlos, *Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*. Edición de Hortensia Campanella. Prólogo de Pablo Rocca. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.
- RAMA, Ángel, “Felisberto Hernández: Burlón poeta de la materia” en *Marcha*, Montevideo, 17.1.1964.
- RAMA, Ángel, “Su manera original de enfrentar el mundo” en *Escritura. Teoría y crítica literaria* 13/14, Caracas, enero-diciembre 1982.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris: Editions La fabrique, 2014.
- ROMERO LUQUE, Juan Luis, “La presencia de CVF en la ficción de FH” en *Actas del coloquio. Homenaje internacional a FH*, Norah Giraldi Dei Cas (coordinadora), Paris, *Río de la Plata*, 1998.
- SAER, Juan José, “*Tierras de la memoria*” en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila editores, 1977.
- VAZ FERREIRA, Carlos, *Ideas y observaciones. I*. Homenaje Cámara de Representantes de ROU, Montevideo, 1963. [1905]
- VAZ FERREIRA, Carlos, *Fermentario. X*. Homenaje Cámara de Representantes de ROU, Montevideo, 1963. [1938]